

► Jorge SANJINÉS
Bolivia, 1936

Algunas de sus películas:

Ukamau (Así es)

Yawar Mallku (Sangre de cóndor)

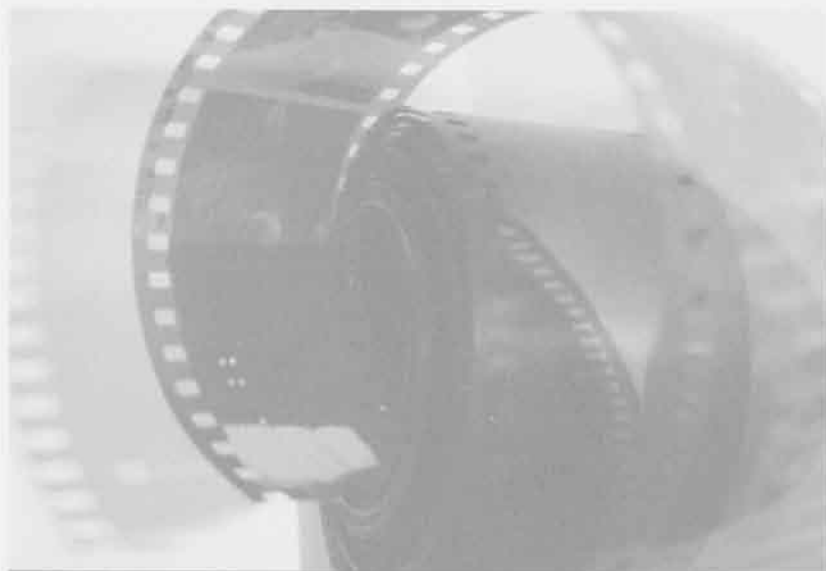
El coraje del pueblo

Las banderas del amanecer

La nación clandestina

Para recibir el canto de los pájaros





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Dalcich.

Fotografía: Natalia Martínez.

Sonido: Felipe Vergara.

Producción: Manuel Tamayo.

Dirección: Osvaldo Dalcich.

Diciembre 1999, Hotel Cohiba.

Antes del Grupo Ukamau, ¿cuáles eran los antecedentes o referentes dentro del cine boliviano?

El cine ya había empezado muchísimo antes que nosotros. Incluso hubo cine en la época muda, hicieron películas muy interesantes antes que llegara el sonido a Bolivia. El cine en Bolivia empezó casi poco tiempo después que el cine apareció en Europa y el cine sonoro nació con los trabajos muy importantes de Jorge Ruíz. Indudablemente que la experiencia de Jorge Ruíz y el cine que hizo tuvieron también una influencia en nosotros, en Oscar Soria, que trabajó con él. *Vuelve Sebastiana* es una película a la que podríamos aplicar esa palabra de referente, porque es una película -enfocada al tema y al problema indígena- que nos impactó mucho. En ese tiempo Ruíz ya había hecho un cine de alta calidad, las películas documentales y semidocumentales de él eran de una factura impresionantemente correcta, en el nivel del color, de la banda sonora, del manejo de los actores, la composición, el ritmo. Esa película es muy cinematográficamente valiosa. Había ya en Bolivia un cine documental más desarrollado que en países que tenían mucho más dinero, que tenían mucha más riqueza, incluso en el mismo terreno del cine.

Háblanos de la breve experiencia en el Instituto de Cine Boliviano entre 1964 y 1966.

Nosotros aceptamos imponiendo condiciones y al final de ese tiempo fuimos expulsados, pero fue una operación de quemar las naves a fin de dotarle al cine boliviano de un cine de largometraje. Fue posible gracias a la presencia nuestra en el Instituto, donde tuvimos condiciones técnicas, económicas, de presupuesto, como para hacer una película de la envergadura de *Ukamau*, que es una de las películas mejor logradas del cine boliviano en esos años, con el nivel del sonido, la imagen, la producción y todo eso. Pero, naturalmente, chocamos con la mentalidad. El día del estreno de *Ukamau* ante toda la prensa, el Ministro de Información tenía que darme un abrazo obligado y me dijo a la oreja: esto es una traición, me la van a pagar. A la semana nos expulsaron del Instituto. Pero se justificó, hicimos un cine que de otra manera no se habría podido dar. Ese fue un arranque indispensable. Fuimos muy criticados al comienzo: ¿cómo el Grupo Ukamau va a entrar a trabajar con el gobierno del dictador Barrientos? Creo que después se entendió muy bien por qué lo hicimos.

¿Cómo fue la fundación de la Escuela Fílmica Boliviana?

Ese año, a poco de entrar al Instituto, nosotros habíamos fundado la primera escuela, que se llamaba la Escuela Fílmica Boliviana, donde preparamos a algunos jóvenes que después fueron asistentes nuestros y la idea era preparar jóvenes cineastas, porque había muy poca gente dedicada al cine. Después se interrumpió porque tenía que hacer cine y tampoco podía dedicarme a la docencia, o sea, tampoco tenía mucha experiencia como cineasta en ese

tiempo y era importante que adquiriera esa experiencia.

¿En que contexto nace el Grupo Ukamau en Bolivia?

Fue una coincidencia de objetivos lo que unió a la gente que fundó el Grupo Ukamau. Un viejo amigo que yo había dejado en mi época de estudiante de filosofía en la universidad, el escritor Oscar Soria, y otro viejo amigo de colegio que había estudiado cine en Nueva York, Antonio Eguino, compartíamos juntos un mismo sueño relativo a todo lo que yo estaba hablando ahora y también, naturalmente, el deseo impaciente de hacer cine. Porque nos gustaba hacer cine, porque nos divertía también hacer cine. Pero queríamos juntar las dos cosas: el placer de hacer cine, de realizarnos como cineastas, pero usando nuestro instrumento y nuestro tiempo en crear algo útil a la sociedad.

Tuvo dos etapas. La primera surge incluso antes del acceso al Instituto Cinematográfico Boliviano, que fue a fines del año 1964. Ya desde 1960 hasta 1964 habíamos tenido un trabajo cinematográfico muy incipiente, cuando se hizo *Revolución*, se hizo *Un día, Paulino*, se hizo alguna que otra película, incluso una película de encargo como *Sueños y realidades: una jornada difícil*. Después de la salida del Instituto Cinematográfico, donde estuvimos dos años, nos organizamos en lo que se llamó la Empresa Ukamau. Yo no compartía mucho la idea de empresa para este tipo de cine. Pero poco tiempo después, cuando vino el golpe de Banzer y yo ya no pude volver al país, creé lo que se llama el Grupo Ukamau y nos dividimos entre lo que era entonces empresa con Antonio Eguino y Oscar Soria y el grupo, que continúa hasta hoy día desde el año 1971.

Cuando salí al exilio, otra gente del mismo equipo me

acompañó y estuvimos trabajando en el Perú y en el Ecuador, haciendo después *El enemigo principal* y *¡Fuera de aquí!* dentro de esa misma línea, incluso profundizando esa línea social y la condición de cine colectivo, colectivo en el sentido de que estaba dirigido al colectivo social. Dentro del cine que hemos hecho la dirección, el guión y la fotografía han sido tareas de los que sabían hacer ese trabajo.

¿Tenían vínculos con cineastas de otros países en aquella época?

El vínculo fue muy intenso. El primer encuentro que se realizó en Viña del Mar, al que yo no pude asistir, marcó ya un proyecto cinematográfico latinoamericano incipiente, que tomó más cuerpo en el encuentro que hubo en el año 1968 en Mérida, donde nos encontramos con los cubanos, con Solanas, con Gleyzer. A partir de entonces mantuvimos relaciones cordiales, fraternales, de intercambio de ideas, de participación en la elaboración de documentos comunes que sacábamos. Pronto surgió el Comité de Cineastas de América Latina, que es el que dio origen a la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

Ustedes de alguna manera son hijos del Comité de Cineastas de América Latina, porque fue en esos encuentros y en esas reuniones, que periódicamente se realizaban en festivales, seminarios o encuentros especiales, que nació la idea de crear una escuela de cine. Porque nos preguntábamos qué va a pasar más adelante cuando las figuras importantes del Nuevo Cine Latinoamericano dejen de existir o ya no hagan cine, quién ha de continuar ese impulso, porque no se trataba de pensar que la nueva gente tenía que seguir ese mismo tipo de cine, pero por lo menos el espíritu de ese cine que intentaba contribuir a la construcción de una cultura latinoamericana,

una cultura que permita a los pueblos mirarse, reflexionar sobre sí mismos. Esa fue la idea: crear una escuela que estuviera insuflada de ese espíritu del Nuevo Cine Latinoamericano sin necesidad de tener que imitarlo o seguirlo a pies juntillas.

¿Qué balance se podría hacer hoy de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños?

Yo no soy el más indicado para responder esa pregunta. Creo que son los propios estudiantes de la escuela, la gente que está muy vinculada a la escuela, la que puede darse una idea más clara de lo que está ocurriendo. Yo pienso que la intención siempre está vigente, habría que preguntarse si se ha logrado materializar esa intención. Esa es una cosa que no se puede responder en una entrevista. Naturalmente, habría que hacer un estudio para ver si eso es así, hacer un análisis de cuáles son los resultados después de diez años de trabajo, sobre lo que están haciendo después de diez años de haber salido de esa escuela dichos jóvenes, latinoamericanos principalmente. ¿Están haciendo el cine que originalmente se soñó en el año 1968 o están haciendo otro cine? ¿Están preparados o no para hacer un cine con identidad? Ese es el problema.

¿Qué balance se podría hacer hoy de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano?

La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano ha cumplido su objetivo. Ha estado muy atenta a eso y a enriquecer la experiencia de la escuela. Yo creo que la escuela se ha preocupado mucho por dotar o facilitar el contacto de los estudiantes con las nuevas corrientes, con profesores que han venido de afuera, con gente de lo más preparada. Lo que

tendríamos que preguntarnos todos es si la política cultural, si la filosofía interna del proyecto Escuela de Cine funcionó o no funcionó como se había previsto. Para eso hay que hacer un balance serio.

¿Cuál es el compromiso de los cineastas latinoamericanos hoy?

En el fondo debería ser el mismo compromiso, pero no en los términos radicales con que se enfrentó, son coyunturas distintas. El mismo cine nuestro fue muy diferenciado en ese momento, porque hasta que vino el proceso democrático en mi país y en América Latina el cine que nosotros hacíamos era un cine de enfrentamiento, era un cine de recoger memorias históricas que se estaban disolviendo, que se estaban borrando premeditadamente, porque los regímenes dictatoriales tenían mucho interés en borrar la memoria histórica de los pueblos para poder asentarse y consolidarse. Una película como *El coraje del pueblo*, por ejemplo, recoge una memoria que se estaba perdiendo, la de un hecho en el cual cuatro años antes había muerto -se decía- por accidente una persona y nadie se animaba a desmentir, ni la prensa ni la radio, la televisión mucho menos, porque estaba totalmente controlada. La película contribuye a recoger la memoria, rescatar la memoria, a devolverle a la gente los instrumentos para repensar ese momento y para conocer lo que realmente había pasado. Pero eso responde a una coyuntura específica, determinada. Yo creo que si hoy día ocurre una masacre como la de San Juan, hasta la CNN nos podría informar que eso ha ocurrido, naturalmente desde su punto de vista, pero el hecho sería informado. En esos años no se informaba nada, al contrario, se escondían las evidencias. Era un cine como *Sangre de cóndor*, que revela la labor de los cuerpos de paz que esterilizaban clandestinamente

a las mujeres.

Son dos etapas diferentes: cuando llega la democracia ya no tenemos la necesidad de estar redescubriendo verdades ocultas, problemas de identidad, problemas de racismo. Podemos diferenciar dos momentos en nuestro propio cine; por lo tanto, también vamos a diferenciar distintas etapas en este Nuevo Cine Latinoamericano que los jóvenes van a hacer. Lo que no se puede en ningún caso hacer, creo yo, es pensar en un cine desprendido de su propia realidad y ese es el peligro que puede darse si esos jóvenes no tienen muy claro su rol dentro de la identidad latinoamericana. Si no se insertan dentro de la preocupación: qué somos los latinoamericanos y qué queremos ser los latinoamericanos. Y ahí tenemos un espacio expresivo inmenso que no lo tienen aquellos que no se han hecho esa pregunta o que no se han dado cuenta del problema, porque si no lo tienen claro pueden hacer el cine del norte y no hacer nada, porque los del norte saben hacer su cine mejor, porque son del norte.

¿Cómo influyen en este contexto las nuevas tecnologías?

Tenemos que asimilarlas indudablemente, son instrumentos totalmente válidos. De lo que tenemos que preocuparnos es de construir contenidos que sean coherentes con nuestros países, con las grandes preocupaciones, porque el cine es un instrumento, vuelvo a insistir, de gran conocimiento y los pueblos necesitan conocerse. En la medida que una sociedad no llega a mirarse a sí misma, se confunde y es ahí donde surge la violencia, donde surge la corrupción. Porque el que no sabe qué es, puede ser cualquier cosa. Y el arte tiene esa gran virtud de nombrar la realidad, de crear la conciencia sobre la realidad. No necesita ser un cine político y didáctico

para decir: hay que hacer esto y ese es el enemigo, el dictador, y hay que bajarlo de esta u otra manera. Si tú a una sociedad le permites entender bien quién es, le das los instrumentos para reconocerse, para sentir aunque sea un poquito de orgullo de sí misma, estás cumpliendo una labor política inmensa, como lo era en esos años sesenta dar un instrumento de lucha y denunciar concretamente los regímenes del imperialismo.

Un amigo, Gonzalo Sánchez de Lozada, que comenzó como cineasta y que hace poco fue Presidente de la República, decía: a los cineastas no hay que darle mucha plata, para que hagan buenas películas. El dolor también es un camino de conocimiento y de formación. Hay que esforzarse, trabajar mucho y tal vez las nuevas tecnologías te facilitan y te corrompen de alguna manera. Hay que cuidarse de eso.

La relación de los pueblos, las historias y los públicos es una relación fundante.

Los públicos y los pueblos están siempre ávidos de conocerse a sí mismos. Eso lo vemos en películas que tenían mucho público en los años setenta y no han perdido vigencia, por lo menos en Bolivia pasa eso. Nosotros cada año hacemos ciclos de nuestras películas, y notamos con enorme satisfacción que cada año tenemos más gente y más gente joven en la sala. Jóvenes que quieren entender su propio país, quieren recordar sus hechos históricos, quieren comprender su contexto. El público está ahí, la forma cómo tú lo haces hoy es lo que puede cambiar, puedes hacer un cine más interesante porque hay una mayor experiencia, puedes innovar, puedes cambiar las formas y puedes interesar y fascinar mejor con los nuevos conocimientos, con las nuevas tecnologías, con un conocimiento más serio del oficio que el que teníamos antes,

pero la temática de fondo yo creo que no ha cambiado.

El arte dominante, el arte burgués, prioriza las búsquedas individualistas en las cuales el objetivo, el protagonista del arte, es el individuo que se realiza. Y lo importante es que ese individuo se realice aun postergando los intereses colectivos o sin interesarse en absoluto del destino de su propia sociedad. A nosotros nos pareció en ese momento que solo con la belleza -siempre la belleza- y el arte es que podemos llegar a la verdad. Pero primero estaba la idea de que la belleza debía servirnos como instrumento para cumplir esos objetivos que nos habíamos planteado en la realización del cine.

¿Cuáles son las diferencias entre lo que se entiende por cine populista y cine popular?

Hay que diferenciar muy bien el cine populista del cine popular. El cine popular es el cine que intenta marchar junto al ritmo de las masas que buscan esa liberación y tratan de interpretar la cultura de esas masas e insertarse dentro de sus ansiedades políticas y ideológicas.

¿Cómo es eso de trabajar la emoción como vehículo hacia el pensamiento?

Es curioso, tú ves la prensa y la prensa está llena de noticias terribles. Mucha gente la lee y ve cosas espantosas que pasan, pero es como una información fría que no toca, que puede darle paso a otra hoja y a otra noticia, pero una de esas noticias, uno de esos dramas reflejados en la prensa, hecho película, situado en una pantalla, en una comunicación con el espectador, transmitiendo la humanidad, la emotividad, la emoción de esa historia, de esos seres humanos, puede

cambiar una vida. Y ahí está una de las fórmulas que nosotros hemos empleado siempre, la de decir: vamos a contar esta historia que es muy importante, una historia política, pero lo vamos a hacer a través de la emoción, vamos a emocionar al espectador, le vamos a hacer sentir porque de esa manera, comprometido con la vida, emocionado profundamente, ese hombre está más apto para pensar, para reflexionar, para preocuparse, para entender ese drama. Ese es el fundamento, el objetivo de buscar la emoción, porque está vinculada a ese proceso misterioso, extraño, de llegar al fondo de las cosas, que ningún otro medio puede dar. Un pensador, Adorno, decía: "ni la lógica ni la razón tienen la posibilidad de transmitir la verdad de las cosas porque el arte es el único que puede hacerlo". El arte está libre de las conceptualizaciones, que son las que ofician como intermedio, ofusadoras de las verdades. El arte es un modo directo y profundo de conocer.

¿Qué papel le da a la intuición y a la razón en lo artístico?

El cine no se puede enseñar, se puede aprender, pero no se puede enseñar y en el aprender está contenida la capacidad intuitiva personal del que aprende, pero nadie le va a enseñar a nadie a intuir, ¿verdad? Le puede enseñar a conocer, pero no a intuir y ahí reside el misterio y la magia del arte. Por eso es que no existe ninguna forma para enseñar ni pintura, ni cine, ni música ni nada. Entonces hay que tratar de encontrar un equilibrio entre tu capacidad intuitiva y tu potencial racional. De ahí que muchos realizadores jóvenes hacen una primera película fantástica, genial. Y se dice: pero cómo ese tipo ha hecho una película tan buena si no tiene tanta experiencia. No es cierto. Después ese mismo realizador -pasan dos o tres años- ha asumido toda esa responsabilidad:

qué importante soy. Ha hecho una película tan buena, con tanta crítica, tantos premios; ahora está en la obligación de hacer una película mejor y fracasa. Entonces se dice: cómo es posible, si ese tipo antes había empezado tan bien y ahora ha hecho una película tan mala. Y es que metió mucho la cabeza adentro, ahogó su propia capacidad intuitiva. Una fórmula, no una receta, podría ser encontrar en sí mismo el equilibrio entre esa capacidad intuitiva que todo creador tiene y la razón, que también es un instrumento.

¿Encontró usted ese equilibrio en el cine?

Yo creo, por ejemplo, en una película como *La nación clandestina*, que yo quiero mucho, como quiero a *Ukamau*, que fue producto también de esa intuición, de solo la intuición, tenía mucho menos experiencia que cuando *La nación clandestina*, en la que hemos logrado probablemente ese extraño o misterioso equilibrio entre saber lo que se quiere y lograr desde el fondo del alma crear con la libre intuición que un creador puede tener. Pero es muy difícil eso, no siempre ocurre, no se logra, porque después hemos hecho otra película como *Para recibir el canto de los pájaros*, con la que yo no estoy contento porque probablemente se me escapó ese equilibrio. No es fácil.

Mirando hacia atrás: ¿cuáles prefieres entre tus obras cinematográficas?

Puedo ser muy pretencioso, porque voy a citar muchas. Creo que *Ukamau*, *Sangre de cóndor*, *El coraje del pueblo*, *El enemigo principal* y *La nación clandestina* son cinco de las ocho que yo he hecho con las cuales estoy muy contento y otras que

no, con las que digo: aquí faltó eso, faltó aquello, no se logró, por qué.

¿Cómo fue la experiencia con el cortometraje *Revolución*?

Se hizo con los pedazos que quedaban de una película frustrada. Originalmente la historia era distinta, íbamos a hacer una película más ambiciosa, más larga y no logramos sino filmar algunas tomas de ese proyecto. Yo las llevé a Buenos Aires a revelar porque estábamos haciendo otra película, esa película de encargo que hicimos que se llamó *Sueños y realidades, una jornada difícil*, y cuando ya vi el material revelado me dije: bueno, vamos a unir esto y uniendo los pedazos unos con otros, las tomas, me di cuenta que ahí había una película, muy corta, nueve minutos tiene nada más.

Yo creía que había una película sin palabras, cine de puro montaje; y se hizo. Pero ahí cuento la historia de cómo casi no se hizo. Porque cometí el error de invitar a un amigo arquitecto, cuando ya la película estaba montada, a que viera, porque decía: esto dirá algo, comunicará algo esto. Y en ese tiempo en Alex había algunas moviolas que eran unos mamotretos impresionantes, unos bichos negros que hacían unos ruidos espantosos. Entonces se la mostré en esa moviola con un ruido tremendo de motocicleta, apenas se oía la banda sonora porque tenía una musiquita ahí y después le pregunto: ¿qué te pareció?, ¿entendiste algo? No entendí un carajo, me dice, nada. Me dije: un desastre, ¿no? y estuve como una semana y media caminando los parques de Buenos Aires, tratando de sacarme este prejuicio de encima y de pronto me di cuenta que no, que la película estaba ahí. Corrí al laboratorio y la terminé como la había montado y eso es *Revolución*.

¿Qué nos puede decir sobre El coraje del pueblo?

En *El coraje del pueblo* ya no desarrollamos un protagonista individual, sino que cambiamos al protagonista individual por el protagonista colectivo. Ese cambio fue fundamental. Cuando hicimos *El enemigo principal* también hicimos un protagonista colectivo, pero dimos otro salto más. Fuimos contra el proceso normal de una narrativa europea que busca y consigue un suspenso, contra la idea de suspenso, porque en toda la narrativa no existe el suspenso. Por eso en esa película el viejo narrador cuenta lo que ya va a pasar, fulano de tal va a ir a hablar con el patrón y el patrón lo va a degollar, lo va a matar. Entonces nadie está preocupado de qué es lo que le irá a pasar a ese tipo allá. Está preocupado por otras cosas más importantes, preocupado por la vida de este y su inserción en esa realidad. Ya no por lo que le vaya a pasar en términos dramáticos.

Ese proceso fue creciendo y haciéndose más nítido para nosotros con el tiempo. *La nación clandestina* es la película donde se conjuga toda esa búsqueda, por ejemplo: un plano secuencia que le llamamos el plano secuencia integral y ese plano secuencia no es un manierismo ni una búsqueda gratuita, sino que tiene que ver con la concepción del tiempo en el mundo andino. Y la concepción del tiempo en el mundo andino es circular, no es lineal. Las cosas no tienen un comienzo, un desarrollo y un final como en la cultura helénica, judea, cristiana, sino que la muerte puede ser el comienzo de la vida. El futuro puede no estar adelante y puede estar atrás y esa manera de entender el tiempo que explica toda la cultura andina está lográndose en esa película donde la cámara no corta, son cien secuencias, cien planos y la cámara casi siempre regresa al punto de partida. Y en el

entierro final del protagonista, donde se ve cómo se le traslada y se le entierra, el último hombre del cortejo es él mismo que mira su propio entierro porque el futuro está atrás en esa concepción; él es el hombre nuevo ahí. Esa observación transforma nuestra narrativa, la integra coherentemente a una cultura que nosotros tenemos allá. Y ese es un ejemplo para decir: bueno, en cada país busquemos nuestros ritmos internos y nuestras propias maneras de decir las cosas, que las tenemos. Dónde están, hay que buscarlas.

¿Cómo es la búsqueda del lenguaje en el Grupo Ukamau?

Eso es muy importante, muy interesante. Lo que a nosotros nos pasó con una película como *Sangre de cóndor* a propósito del lenguaje fue dramático, porque manejábamos una narrativa europea que funcionó muy bien en los festivales. *Sangre de cóndor* es una película que ha obtenido una cantidad inmensa de premios, que ha cosechado una crítica muy buena en todas partes, pero que no funcionaba con los destinatarios para la cual había sido construida. Y era muy doloroso decir: nosotros hemos hecho una película para movilizar a los campesinos bolivianos y resulta que los campesinos bolivianos ven a esa película como otra nueva intromisión cultural en su cultura, en su medio. No la sentían como propia. Porque no estábamos manejando el lenguaje bien, un lenguaje que fuera coherente con esa cultura y no se trata de rebajar el tono y la didáctica, sino de entender los ritmos internos y otra cosmovisión que tenía y que tiene esa gente, la gente cuantitativamente más importante en mi país. Lo descubrimos a raíz de una anécdota que también está contada, cuando estuvimos a punto de ser expulsados de la comunidad porque no comprendíamos que el poder en la

comunidad andina no reside en ningún individuo, sino en la comunidad misma, en el colectivo y pensábamos que el jefe de la comunidad, que era nuestro amigo, tenía que resolver todo y tenía el poder. No entendíamos que él era el representante del poder y no el poder. Cuando en el último momento, en la última noche, nos dimos cuenta de ese proceso, le pedimos disculpas a la comunidad y le dijimos: son ustedes los que van a decidir si nos quedamos o nos vamos. Y gracias a que nos sometimos a esa consideración y a esa manera democrática de proponer las cosas, pudimos hacer la película.

¿Hasta que punto la distribución del cine latinoamericano funciona?

No es un problema solamente nuestro, es de otros cineastas también. El propio cine latinoamericano que se hace actualmente es difícil encontrarlo, aún dentro del propio país, porque los americanos les han puesto candados a los circuitos de distribución y eso forma parte de una política cultural, no es un accidente económico de mercado. Ahí hay una cosa premeditada, evidente, porque ellos pelean y desde su punto de vista mercantilista tienen razón. Ellos intentan que el mundo piense que la palabra o el concepto cine es igual a cine americano, porque así van a vender más y a dominar más culturalmente, que significa también dominar políticamente. Y en esa política cultural a ellos no les interesa una circulación de identidad, una afirmación de la identidad, porque cuanto más identidad tengamos los países latinoamericanos, los pueblos latinoamericanos, menos productos van a vender ellos. Es un problema muy simple y eso dificulta la circulación de nuestras películas. Nosotros no vemos cine argentino en Bolivia como veíamos antes. Antes el cine argentino o el

cine mexicano formaban parte del imaginario colectivo, de la memoria colectiva, de la cultura colectiva. Todo el mundo sabía de Sandrini o de Zorro o de María Félix o del Indio Fernández, porque estaban en las pantallas siempre. Hoy tú pones una gran película latinoamericana en Buenos Aires y generalmente es un fracaso de público; con tantos millones de habitantes -aunque fueran cien mil, que es una suma imposible para una película latinoamericana- es un fracaso. Entonces todo eso hay que revertirlo, hay que hacer toda una lucha para que no ocurra.

Siempre me he opuesto a la circulación por el video; el cine es cine y es para ver en una pantalla de ese tamaño. Por ejemplo, cada año damos un ciclo en cine, en buena sala, que lleva cinco mil, siete mil personas, en una ciudad pequeña como La Paz. Si ponemos videos a circular, -la piratería es tan alta que lanzan videos de tan mala calidad que te copian de la pantalla con una cámara mala, ni siquiera digital y sacan copias pésimas que las venden a diez bolivianos la copia, dos dólares el casete- entonces se desvirtúa, se destruye todo el proyecto de la película. Se tiene que encontrar una solución. Ahora estamos transfiriendo todo nuestro material a Betacam para hacer videos y por lo menos ciertos grupos culturales, cinematecas latinoamericanas, puedan contar con nuestro material. Pero falta hacer una lucha fuerte para que recuperemos los espacios y pueda el cine latinoamericano circular, existiendo tan buen cine latinoamericano. Yo soy miembro del jurado de este festival y me sorprende la cantidad de buenas películas que estamos viendo, películas que no van a llegar a los mercados, que se van a quedar aquí. Este es un país privilegiado, porque las van a ver. Pero, aparte de Cuba: ¿dónde?

Es importante trabajar con el marco legal de cada país para proteger y fomentar.

Tienen que pelear a niveles supraestructurales, tienen que hacer presión en cada país a las instancias del poder para que sea el poder en cada país el que a través de convenios y acuerdos cree una legislación de protección a la distribución, a la circulación del cine latinoamericano. Hay que crear conciencias en esas instancias políticas. Verdaderamente los políticos representan el sector más inculto de la sociedad, pero hay que educarlos. Algunos pasos se han hecho, hay una serie de reuniones que se han realizado para buscar caminos de acuerdos que permitan y que garanticen la circulación del cine latinoamericano. Creo que ese es el único camino que nos queda para aspirar a que el cine latinoamericano se conozca y circule como debe circular. De otra manera lo veo muy difícil.

El proceso democrático en Bolivia y el retorno de Hugo Banzer por los votos: ¿cómo se explica?

Ahora no tenemos ningún problema, hay absoluta expresión allá. El ex dictador ha tenido que seguir las cartas del juego y aceptar las nuevas condiciones para sobrevivir como figura política. Él es el resultado de acuerdos políticos, porque Banzer sale electo habiendo perdido la elección, llega a la Presidencia con sólo el veintidós por ciento de la votación. El setenta y ocho por ciento de la población, en los votos, le dijo no. Pero los acuerdos políticos internos de los partidos que se reparten dentro del Congreso, lo hicieron Presidente. Y ese es un condicionante muy sui generis en el caso boliviano. Porque afuera siempre se dice: cómo un pueblo como el boliviano, que tiene tanta tradición de lucha política, tiene

hoy de Presidente a Banzer; realmente el pueblo le dijo no.

¿Qué relación establece entre arte y política?

Esa relación tiene que ver con lo que yo expliqué al comienzo, porque la política no es hacer politiquería. La política es el arte de interpretar los deseos y las ansiedades colectivas. Y en ese proceso de interpretar esas ansiedades, de marchar junto a los deseos históricos de la sociedad, el arte cumple una función constitutiva, no importante. Las sociedades se constituyen cuando toman conciencia de sí mismas y eso es un hecho político.

¿Cómo valora hoy su trayectoria?

Yo no he pensado nunca en una trayectoria. He intentado insertarme en una lucha que nos tocó muy de cerca en los años en que comencé a hacer cine. Una época y un momento de la historia latinoamericana en la que era imposible ser indiferente a lo que pasaba. Creo que eso no ha cambiado mucho, pero se han sumado circunstancias que han desviado, de alguna manera, la mirada colectiva que en aquellos años estaba muy centrada en el proceso de liberación de nuestros pueblos, cuando se creía que esa liberación era alcanzable como lo fue aquí en Cuba o que era fácilmente alcanzable o más rápidamente alcanzable. Y todo ese cine está volcado al intento de construir un espacio de reflexión sobre la realidad y un instrumento de formación y una conciencia social y política que contribuya a ese proceso de liberación.

¿Qué relación tiene el Grupo Ukamau con los jóvenes cineastas bolivianos?

Es una relación muy cordial con todos ellos. Algunos han trabajado asistiendo, contribuyendo a las últimas producciones. Creo que esa relación se va a incrementar mucho más y vamos a poder gozar de su experiencia, del conocimiento de ellos cuando la Escuela Andina de Cinematografía se ponga a funcionar.

¿En qué consiste el proyecto de la Escuela Andina de Cinematografía?

Se abrirá un espacio muy interesante para ellos ahí. Nosotros queremos abrir espacios para jóvenes del sur del Perú, del Ecuador y de Bolivia que están unidos por la presencia de la cultura quechua. Son países que comparten la misma cosmovisión, de alguna manera diferente a otros países, y que tienen muy escasas posibilidades de acceder por razones económicas, por razones de cuota de espacio, a una escuela como la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. En esta habría una o dos plazas para Bolivia, para Perú, para Ecuador, habiendo un potencial muy grande; cada año son cincuenta o cuarenta jóvenes los que, solamente en Bolivia, quedan frustrados sin tener donde estudiar cine.

Pensamos que eso de alguna manera la escuela va a resolverlo, no integralmente, pero en parte. Es un proyecto que busca formar cineastas integrales en cuatro años. Nosotros quisiéramos darle una formación no solo técnica, sino más a fondo. Una formación más completa de tal suerte que un director pueda hablar con un músico en términos musicales,

un bagaje cultural más grande. Que al momento de salir de esa escuela tenga más posibilidades de decidir qué hacer y de conocer mejor su propia realidad.

¿Cuándo se haría la apertura oficial de la escuela?

Con seguridad el 17 de enero de 2000. Vamos a trabajar con Jorge Goldenberg, después va a venir Humberto Solás para hacer una puesta en escena, va a venir Fernando Solanas, va a venir Caca Diegues, va a venir Nelson Pereira dos Santos, grandes figuras del viejo Nuevo Cine Latinoamericano para hacer veinticuatro talleres, doce de ellos talleres magistrales para gente que ya tiene formación, que ya tiene experiencia, con maestros de este calibre que van a venir con sus películas para discutir las, para contar cómo las han hecho, para entrar en una relación intensa con los estudiantes y luego doce talleres de iniciación para jóvenes vírgenes que no tienen ninguna experiencia en el audiovisual, pero que al cabo de dos años de estudios a través de esos talleres, van a tener una idea polivalente de casi todo el espectro del cine. Van a estar más preparados para venir a los talleres de la Escuela Internacional de Cine y TV o para estudiar dentro de esta escuela o para entrar a los cursos regulares que se van a abrir de aquí a dos años en nuestra escuela. Porque los cursos regulares recién se abrirán de aquí a dos años. Ahora vamos a hacer las convocatorias en Ecuador, en Arequipa, en Cuzco y en el norte argentino también.

¿Qué le diría a los jóvenes que se acercan al cine hoy?

Ser, intentar ser profundamente honestos consigo mismos para poder ser honestos con su sociedad.

¿Qué es el cine para Jorge Sanjinés?

El cine es la posibilidad de mirar a fondo la vida, como lo es el arte en su conjunto. Es un instrumento de conocimiento de la realidad, más preciso o más profundo que cualquier otro instrumento que el hombre ha creado. Mira la realidad más a fondo que la ciencia, la lógica y la razón. Eso es el cine.

¿Qué significa, por lo tanto, hacer películas?

Verla yo e intentar hacer que otros las vean a través de nuestra mirada.