

**Universidad de La Habana
Facultad de Artes y Letras**

Entre las dictaduras y la democracia: El cine de Jorge Sanjinés

Trabajo de Diploma para optar por el título de Licenciado en Historia
del Arte

Autor: José Eduardo Iriarte Tineo

Tutora: Lic. María Caridad Cumaná

**Cuba
2006**

Agradecimientos en primera persona:

El hacer los agradecimientos de una tesis ha sido tan difícil como escribirla, hay tanta gente a la que debo agradecer y espero no omitir ningún nombre, si fuera el caso les ruego me disculpen.

La tesis es la culminación de la carrera de cinco años, cinco años fuera de mi país en un lugar que me ha acogido como uno más y me ha hecho sentir muchas veces como en mi propia casa. En estos cinco años he vivido en casa de mi tía Matilde, a ella el primer agradecimiento, junto a mis incomparables y también cariñosas tías Aurora, Maricusa y Gabriela, a todas ellas mi cariño de un nieto adoptivo.

Debo un agradecimiento muy especial a Kathy y su familia, principalmente, por la paciencia y el cariño. A algunos de mis compañeros de aula por esa amistad inolvidable y por todo lo compartido: Kathy, Yane, Ruslán, Yadier, Jorge, Gretel y Arlette. Todos los amigos que he hecho en Cuba, nombro algunos que me vienen a la mente: Michel, Luís Ernesto, Sussete, Laura, Yalemi, Maikel, Andra, Yasek y familia, Abel, Lucas, Mariana, and Carla y otros tantos más, gracias por esa amistad desinteresada y llena de sorpresas.

A mi tutora Caridad y a Mirta, por supuesto, por todo el apoyo, los buenos consejos y la amistad.

En la Facultad debo agradecer a tanta gente, desde Lupe Ordaz -quien me aprobó el examen de aptitud para ingresar a la carrera- hasta Mario Piedra, quien me dió la última clase, mi admiración y respeto para todos ellos. Igualmente mi aprecio para todo el personal administrativo.

En Bolivia, debo agradecer especialmente a dos personas sin las cuales la investigación no hubiera resultado, por su amistad desinteresada a Gabo y Gustavo Guzmán.

Finalmente, siempre presentes, a TODA mi familia, muchas gracias por el apoyo, el cariño, el amor y los buenos deseos. A todos ustedes con todo el cariño del mundo les dedico este trabajo.

Índice:

	Pg.
Introducción	3
Capítulo I	
El contexto histórico y su obra teórica	9
Capítulo II	
Las dictaduras:	18
<i>Revolución y Aysa: los primeros pasos, los temas de siempre.</i>	19
<i>Ukamau</i>	23
<i>Yawar Mallku: El cóndor sangrante.</i>	27
<i>El coraje del pueblo</i>	35
<i>El enemigo principal</i>	41
<i>Fuera de aquí</i>	48
Las banderas del amanecer	52
Capítulo III	
La democracia:	57
<i>La nación clandestina y la búsqueda de la identidad.</i>	58
<i>Para recibir el canto de los pájaros.</i>	63
<i>Los hijos del último jardín: la ciudad y los jóvenes.</i>	68
Conclusiones	71
Bibliografía	73
Anexos	

Introducción

En Bolivia, la producción cinematográfica ha sido siempre escasa como consecuencia de una historia marcada por serias dificultades sociopolíticas y económicas, así como por el atraso tecnológico que esto ha ocasionado¹. A pesar de estos problemas Jorge Sanjinés, fundador del grupo Ukamau,² ha realizado una cantidad significativa de películas de muy buena calidad, constituyéndose en el cineasta más representativo de esta nación latinoamericana.

Su obra se enmarca dentro del nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento en el cual es considerado por muchos críticos como una de sus figuras más representativas, junto a cineastas también fundadores de este movimiento como Fernando Birri, Fernando Solanas y Raymundo Gleyzer de Argentina, Miguel Littin de Chile, o los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García-Espinosa, por solo citar algunos nombres.

Desde su primer cortometraje, titulado *Revolución*, que data del año de 1963, hasta su más reciente largometraje, *Los hijos del último jardín*, de 2003, han transcurrido cuarenta años. El panorama político en Bolivia se ha mantenido en constante cambio durante estos años, sucediéndose muchas dictaduras desde los años sesenta hasta principios de los años ochenta, seguidos de la vuelta al sistema democrático representativo mantenido hasta el día de hoy.

Con un cine que aspira a ser del pueblo, como expresara el propio Sanjinés³, su obra va a definirse por su carácter de denuncia, cuya temática central gira siempre en torno al pueblo, encarnado por el habitante de ascendencia indígena que representa en Bolivia la mayor parte de la población. De esta forma, Sanjinés ha

¹ Desde la década de los sesenta hasta la actualidad se cuenta con solo 40 largometrajes hechos por cineastas bolivianos.

² Al ser el cineasta el fundador del Grupo y su figura más relevante en adelante solo nos referiremos al mismo.

³ Para mayor información sobre estos postulados consultar: Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México D.F., Editorial Siglo XXI, 1979.

conseguido dar a conocer aspectos muy interesantes de una realidad prácticamente ignorada por el mundo.

Esta temática central será abordada desde distintas perspectivas a lo largo de la obra del cineasta, quien busca siempre una mejor manera de comunicar sus ideas y de hacer llegar su mensaje al receptor que le interesa, el pueblo.

Es por esto que a lo largo de los años y de la obra cinematográfica que ha venido realizando, siempre con el comprometimiento que le ha caracterizado, se puede evidenciar un desarrollo muy singular de una obra que se inserta en el contexto boliviano y convive con los acontecimientos políticos que se suceden en el país y en toda América Latina, puesto que la política ha jugado en el cine de Jorge Sanjinés siempre un papel fundamental y no se puede tratar de comprender la obra de este cineasta desligándola de su contexto histórico, político y social.

Sin embargo, no por ser una obra eminentemente política, la obra de Sanjinés carece de valores artísticos, y como él mismo señalara: *“El cine político, para ser más eficaz no debe dejar, ni abandonar jamás su preocupación por la belleza, en términos revolucionarios, y a nuestro entender, debe ser un medio y no un objetivo (...) nosotros reiteramos que un film bello podrá ser más eficazmente revolucionario, pues no se quedará a nivel de panfleto.”*⁴

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de estudiar la filmografía del cineasta en cuestión es su labor como teórico y crítico de su propio cine, por lo que sus libros: *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* y *Las asechanzas del desprecio* son de obligatoria consulta para entender y valorar correctamente su obra cinematográfica. Así mismo, luego de nuestra búsqueda bibliográfica consideramos importante señalar el *Dossier sobre Jorge Sanjinés* de la Cinemateca Boliviana, el cual cuenta con entrevistas, críticas y reseñas de las

⁴ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F., Editorial Siglo XXI, 1979, p. 156.

obras del cineasta realizadas por distintos autores en publicaciones especializadas, recortes de periódicos o mecanografiadas. Este documento presenta una visión amplia, abarcadora y desigual de la obra del realizador, lo que no desmerita la calidad de los textos que contiene.

De igual forma, los trabajos de los críticos cinematográficos bolivianos Alfonso Gumucio Dagron y Carlos Mesa son importantes pues son acercamientos serios e introductorios a la obra del cineasta. Sin embargo, estos adolecen de actualización para una filmografía que sigue creciendo con el tiempo. De Gumucio Dagrón es de destacar su libro *Historia del cine boliviano*, pues es una obra que engloba toda la producción fílmica realizada en el país, desde sus inicios hasta el momento de su edición, de una cinematografía que ha sido muy poco estudiada. Sobre la obra crítica de Carlos Mesa es relevante señalar lo diverso de esta en los distintos acercamientos al cine boliviano y especialmente al realizado por Jorge Sanjinés, así como su colaboración con Pedro Suzs –otro importante crítico boliviano- en las labores de la Cinemateca Boliviana y la colección de libros sobre el cine nacional editados por esta fundación.

El libro de José Sanchez-H, *Art and Politics of Bolivian Cinema* es también significativo, pues, aunque no se refiera solamente a la obra del cineasta en cuestión, presenta un acercamiento muy interesante a la cinematografía nacional y a la obra del realizador. Es además el libro más actualizado sobre cine boliviano, editado en 1999.

Nuestro objeto de estudio se centra en toda la producción fílmica del realizador, quien cuenta con once obras –dos cortometrajes y nueve largometrajes- realizado el primero en el año de 1963 y el más reciente en 2003, así como en sus dos obras teóricas fundamentales: *“Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”* (1979) y *“Las asechanzas del desprecio”* (1996).

En la obra de Jorge Sanjinés se puede distinguir la recurrencia de un tema central: el indígena, abordado desde distintas perspectivas. Sin embargo, conocemos, mediante el estudio de sus textos de corte teórico, que las diversas aproximaciones al mismo responden principalmente a su necesidad de expresar con claridad los problemas que afectan integralmente a la comunidad indígena.

Al ser un cineasta comprometido con el pueblo, su trayectoria profesional ha sido afectada por diversos inconvenientes políticos en un país donde se han sucedido varias dictaduras militares, durante una de las cuales, el realizador se vio forzado a marchar al exilio. Ya en el periodo democrático, el cineasta continúa con su labor, la que desempeña por más de cuatro décadas. Es precisamente, por lo antes expresado, que nos planteamos el siguiente problema. ¿Las perspectivas o variaciones en torno al tema central de la filmografía de Sanjinés, responden a los cambios políticos sucedidos en Bolivia?

La poética del cine de Sanjinés se sostiene en un compromiso con el pueblo indígena que constituye el tema central de toda su obra. Su trayectoria fílmica también manifiesta de distintos modos la situación política del país, lo cual contribuye en buena medida a una diversidad de miradas al panorama socio-cultural. Es por eso que nos permitimos proponer a manera de hipótesis que los cambios políticos ocurridos en Bolivia no solamente influyen en la obra del cineasta, sino que también sirven para conseguir una clasificación periódica de la obra del realizador en dos periodos fundamentales: el de las dictaduras y el de la democracia.

Los objetivos que nos hemos planteado en esta investigación son los siguientes:

1. Describir el contexto político en el cual se ha desarrollado la obra fílmica de Jorge Sanjinés.
2. Analizar la obra teórica del propio cineasta en torno a su filmografía.

3. Valorar la producción cinematográfica del realizador producida durante el período de las dictaduras en Bolivia y la realizada después de la restauración de la democracia, desde el punto de vista de su relación con estos contextos políticos particulares, y teniendo en cuenta los rasgos estéticos que las conforman.
4. Comparar las diferencias existentes entre las obras realizadas durante el período de las dictaduras y aquellas correspondientes al período democrático.

En cuanto a los procedimientos investigativos empleados, en primer lugar puede mencionarse el rastreo y fichaje bibliográfico de todo tipo de fuente escrita a nuestra disposición –fundamentalmente, libros, publicaciones periódicas especializadas, dossier del artista, y sitios y páginas web, así como las dos obras teóricas capitales del cineasta-. Igualmente, se ha apelado a la entrevista concedida por Sanjinés al autor de esta investigación, lo cual ha aportado información actualizada sobre el tema tratado. No obstante, el trabajo directo con el objeto de estudio, el visionaje de aquellos filmes analizados, ha sido el método fundamental en este estudio, puesto que la observación nos ha dado fundamentos precisos de la calidad de las obras.

Otros métodos empleados han sido el histórico-valorativo, el inductivo-deductivo y el analítico, instrumentos imprescindibles en el estudio e interpretación de la obra del cineasta que se inscribe, por supuesto, en el eje de la historia del cine boliviano, y cuya evaluación crítica presupone detectar, relacionar y valorar múltiples aristas que en no pocas ocasiones rebasan lo meramente artístico.

Esto ha llevado a dividir el presente estudio en tres capítulos fundamentales. El primero que trata sobre el contexto histórico en la relación con la vida del cineasta y su obra teórica en torno a su filmografía. El segundo en el cual se analizan los filmes realizados por Jorge Sanjinés en la etapa de las dictaduras, y el tercero, que trata sobre los filmes de la etapa democrática en Bolivia.

Desarrollo.-

Capítulo I

El contexto histórico y su obra teórica.-

Jorge Sanjinés decide estudiar cine en 1958, año en que abandona sus estudios de filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia para viajar a Chile, donde busca un trabajo y consigue estudiar cine en la Universidad Católica. Regresa a Bolivia a mediados de 1960 con una formación bastante amplia. A su retorno, crea junto a Oscar Soria la productora de filmes Kollasuyo, y al año siguiente funda la Escuela Fílmica Boliviana, la primera de su tipo en el país, pero que tuvo una vida breve ya que fue cerrada por el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que no veía con buenos ojos la existencia de realizadores independientes que compitieran con el Instituto de Cine Boliviano (ICB), organismo oficial creado bajo ese gobierno.

Durante este período se vieron precisados a realizar diversas obras por encargos como una vía de poder realizar su propio cine. Con el material sobrante de estas películas por encargo es que realizan su primer cortometraje titulado *Revolución*, en el año 1963. Un año después, en noviembre de 1964, el general René Barrientos Ortuño inaugura la etapa de dictaduras en Bolivia mediante un golpe de estado, la misma que durará dieciocho años, con algunos fugaces periodos democráticos. Es durante esta etapa que el cineasta realiza la mayor cantidad de filmes de su carrera.

Posteriormente al golpe de estado, el general Barrientos clausura el ICB para reabrirlo tiempo después bajo la dirección de Jorge Sanjinés. Esta institución, creada como plataforma propagandística del gobierno anterior, funcionó como escuela formativa de jóvenes cineastas en el país. Una vez que Sanjinés acepta este cargo realiza dos filmes importantes en su carrera, producidos por este

organismo: el mediodocumental *Aysa* y su primer largometraje titulado *Ukamau*. El carácter indigenista de este último provocó la expulsión de la institución del cineasta y su grupo, lo cual conllevó a la clausura definitiva de la misma.

El grupo liderado por Jorge Sanjinés asume el nombre de Grupo Ukamau en el año 1969, fecha de realización de su siguiente largometraje titulado *Yawar Mallku*, como consecuencia del éxito obtenido con su primera película realizada en 1966. Durante el periodo transcurrido entre estos años se suceden determinados acontecimientos sumamente relevantes para la historia del país, que afectaron la visión del cineasta y su grupo. En 1967 hace su aparición en el oriente boliviano un grupo guerrillero liderado por Ernesto Che Guevara, el mismo que es derrotado meses después por el ejército con apoyo del gobierno de los Estados Unidos. En junio de ese mismo año los militares perpetran una de las masacres más sangrientas en la historia del país con el fin de prevenir el apoyo de los mineros a la guerrilla. Estos dos sucesos tendrán mucha importancia en las futuras realizaciones del director.

El general Barrientos muere en un accidente de aviación a principios de 1969, lo cual produce un vacío de poder que ocasiona la sucesión de tres gobiernos diferentes en un mismo año. Uno de estos gobiernos, el presidido por el general Alfredo Ovando, derrota en 1970 a otro foco guerrillero en la zona de Teoponte. Entre los integrantes de dicho grupo se encontraban algunos de los participantes en la película *Yawar Mallku*, quienes son asesinados junto a sus compañeros. A fines de ese año toma el poder el general Juan José Torres, identificado con algunas posturas de izquierda, y bajo su gestión son expulsados aquellos Cuerpos de Paz que Sanjinés había denunciado en el filme antes mencionado. Durante este gobierno el cineasta también realiza uno de sus filmes más combativos, *El coraje del pueblo*, en el que denuncia veinticinco años de masacres cometidas por los militares. Mientras Sanjinés se encuentra editando esta producción, se produce el golpe de estado protagonizado por el general

Hugo Banzer, lo cual obliga al cineasta a mantenerse en el exilio durante los siete años que este se mantuvo en el poder.

En su etapa del exilio Sanjinés radicaliza aun más sus posturas políticas, lo cual queda evidenciado en su obra tanto filmica como teórica. *“Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”*, publicado en México en 1979, reúne una serie de ensayos, guiones y entrevistas, realizados por Sanjinés con el fin de teorizar en torno a su obra cinematográfica. Junto a *“La estética de la violencia”* del brasileño Glauber Rocha, *“La teoría del Tercer Cine”* de los argentinos Solanas y Gettino, y *“Por un cine imperfecto”* del cubano Julio García Espinosa, este libro de Sanjinés representa un importante base expositiva de los principios fundamentales del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

El libro nace de la experiencia adquirida por el realizador durante estos años de su carrera, y es contenedor de sus postulados con respecto a la creación y consolidación de lo que él denominara cine revolucionario. La idea fundamental sobre la cual se articula este texto es la visión del realizador con respecto a la creación de un cine junto al pueblo. El mismo autor refiere sus propósitos al expresar: *“un filme sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un filme hecho por el pueblo por intermedio de un autor; como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal.”*⁵ Por sí misma dicha idea intenta eliminar el concepto de autor, ampliamente consolidado en la historia del cine, por lo cual observamos en esta actitud una postura sumamente revolucionaria.

Al referirse a los cambios necesarios en cuanto al contenido, Sanjinés está hablando básicamente sobre una nueva orientación en cuanto a la manera de reflejar la realidad boliviana. En relación a esto expresa: *“...fueron las proyecciones populares, las proyecciones en las minas o barrios marginales las*

⁵ Idem., p. 61.

que les abrieron los ojos a esos jóvenes cineastas y los ubicaron correctamente (...). Fue la misma gente del pueblo las que les hizo notar esos defectos (...). Se dieron cuenta que la miseria era mejor conocida por el pueblo que por los cineastas que intentaban mostrarla (...). Entonces surgió la pregunta: ¿qué es lo que le interesa conocer al pueblo, puesto que es al pueblo a quien hay que dirigirse? La respuesta, entonces era clara: al pueblo le interesará mucho más conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesará conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesará conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesará conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada. (...) Así se comenzó a repensar ese tipo de cine (...) Y se realizaron filmes que contenían y cumplían esos postulados y que pasaron de esta manera a la ofensiva. Se los ofreció como armas de lucha contra la clase dominante y el imperialismo yanqui, puesto que se reconocía en el país este enemigo bicéfalo.”⁶ De esta manera, Sanjinés reflexiona sobre la evolución de un planteamiento descriptivo de la realidad hacia una postura de enfrentamiento y denuncia de la situación de opresión y exterminio a que era sometida la comunidad indígena del país, la cual el realizador identifica como el pueblo por ser la mayoría de la población boliviana. El cineasta ofrece entonces las obras que realiza durante este periodo de exilio como filmes-armas para la lucha, estas son *El enemigo principal* y *Fuera de aquí*.

Al referirse a un cambio de forma Sanjinés explica la causa de la transición de un protagonista individual a un protagonista colectivo. Según sus propias palabras el realizador señala: “La presencia de un protagonista general y no particular determina a su vez la objetividad y la distancia útiles a la actividad reflexiva del espectador. (...) Los indios, por sus tradiciones sociales, tienden a concebirse antes como grupo que como individuos aislados. Su manera de existir no es individualista. Entienden la realidad en la integración a los demás y practican

⁶ Idem., pp. 16-18.

estas concepciones con naturalidad, pues forman parte inseparable de su visión del mundo.”⁷

Otro elemento importante en el cambio de orientación formal, muy vinculado al protagonista colectivo, es el plano secuencia. *“Cuando decidimos utilizar los planos secuencias en nuestras películas estábamos determinados por la exigencia surgida del contenido. Teníamos que utilizar un plano de integración y participación del espectador (...) El movimiento de cámara interpretaba únicamente los puntos de vista, las necesidades dramáticas del espectador que podía dejar de serlo para transformarse en participante.”⁸*

El libro también recoge ideas importantes sobre diversas problemáticas como la difusión del cine en el espacio latinoamericano y preocupaciones en cuanto a la belleza estética que toda obra debe conservar a pesar del contenido que aborde. De forma general, el texto denota una fuerte influencia marxista del cineasta, la misma que se encuentra latente en los filmes que realiza en esta etapa de las dictaduras.

En el año 1978 el general Hugo Banzer Suárez deja el poder presionado por protestas populares. A partir de este año y hasta 1982 se produce una sucesión de breves gobiernos democráticos y dictaduras militares. Sanjinés ha regresado al país luego de la renuncia del general Banzer y realiza un documental que narra los acontecimientos sucedidos con posterioridad a la renuncia de dicho general y hasta el retorno definitivo de la democracia a Bolivia. Este se titula *Las banderas del amanecer*.

En 1982, después de casi veinte años de dictaduras militares y algunos fugaces gobiernos democráticos, Bolivia retorna a una organización política caracterizada por la democracia. En el período anterior las películas de Jorge Sanjinés y el

⁷ Idem., p. 65.

⁸ Idem., p. 63.

Grupo Ukamau fueron prohibidas en Bolivia por muchas dictaduras, bajo la pena de prisión para los que las exhibiesen. En estos primeros años de vuelta a la democracia las películas que realizara en el exilio se exhiben en las salas de cine del país, donde consiguen un gran éxito de espectadores. Estos mismos filmes también se muestran en las pequeñas poblaciones indígenas con equipos portátiles, y luego de cada función se hacen debates y discusiones por parte de los espectadores y los realizadores, logrando el contacto real con el pueblo para el que fueron realizados. Esto enriquece la visión de los cineastas, abriéndoles nuevas problemáticas a tratar en sus filmes siguientes⁹.

A principios de la década de 1980 en el país se viven tiempos de cambios promisorios por la vuelta a la democracia y la libertad de expresión. En el transcurso de estos años se aprueban muchas leyes en favor del desarrollo de la cultura, incluida la puesta en vigor de la Ley del cine¹⁰, que apoyaba la creación del CONACINE (Consejo Nacional del Cine). Integrado por cineastas y ministros del ramo, este consejo garantiza el otorgamiento de un crédito para la financiación del cine nacional, lo cual ocasiona un auge en la producción de filmes de cineastas reconocidos como Jorge Sanjinés y de otros de nueva promoción como Marcos Loayza, Paolo Agazzi y Juan Carlos Valdivia. Sin embargo, por los intereses elevados y los plazos que se exigen para la devolución de los créditos, después de un repunte muy importante la producción de largometrajes se ve de nuevo estancada.

Desde la década de los años de 1980 hasta la actualidad, Bolivia ha convivido con un sistema democrático frágil, muchas veces amenazado por el retorno de los militares al poder. Han vuelto a la presidencia electos democráticamente Hernán Siles Suazo y Víctor Paz Estensoro, quienes fueron presidentes anteriormente, y Hugo Banzer Suárez, dictador desde 1971 hasta 1978.

⁹ Cf. Entrevista realizada al cineasta el 8 de junio de 2005. La guía temática de la entrevista se encuentra en el anexo 1 de este texto.

¹⁰ La ley del cine fue promulgada dos veces en 1978 por el gobierno dictatorial del general Hugo Banzer Suárez, sin embargo, no fue puesta en vigencia hasta principios de la década de los años noventa.

Se han vivido tiempos de graves crisis económicas y en la década de los noventa se inició el proceso de privatización de las empresas del estado con capitales extranjeros, lo que redundó en la pérdida de la hegemonía de los recursos naturales por parte de los bolivianos en favor de las empresas transnacionales y una pérdida de importantes ingresos para el país, paradójicamente el proceso de “capitalización” como fue llamado por el gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada, produjo una fuga del capital boliviano a manos de intereses extranjeros.

Con el establecimiento de los poderes democráticos surgen en el país otras cuestiones que se habían dejado de lado en la lucha por la democracia, es así que Sanjinés vuelve a retomar como ejes temáticos de sus obras problemas como la identidad, la marginación, el racismo y la corrupción de las instituciones del estado y de sus funcionarios, que actualmente son algunos de los más graves problemas que aquejan a Bolivia en su periodo democrático.

La situación de la población indígena se ve mejorada de alguna manera en lo económico y social. Se crean escuelas y hospitales en los principales asentamientos indígenas del país. Sin embargo, debido a la carencia de servicios básicos en la mayoría de estas poblaciones, puesto que los de nueva creación no resultaban suficientes, la caída de los precios del metal en las minas y la hiperinflación durante el gobierno de Siles Suazo, la emigración de estos hacia las principales ciudades del país, para servir de mano de obra barata, se ve incrementada de forma masiva.

Durante estos años la población de las ciudades se incrementa considerablemente y se producen también muchas migraciones a las ciudades del oriente boliviano. Con el crecimiento tan acelerado de la población en las capitales de departamento se comienza a producir un gran déficit en la generación de empleos por parte del estado y las empresas privadas, lo que lleva a que muchos de estos nuevos pobladores ciudadanos no consigan trabajos, teniendo que

mendigar para poder subsistir. Debido a la emigración a la que se ven forzados, estos pierden muchos valores identitarios que los identificaban como sujetos de una comunidad de cultura milenaria, con su estructura social propia muy diferente a la tradición occidental judeocristiana que se mantiene en las urbes bolivianas.

En 1996 el cineasta reúne en un libro titulado *“Las asechanzas del desprecio”* los extractos de tres de sus discursos y un artículo. En estos aborda cuestiones retomadas en el país durante este nuevo período: la diversidad cultural, el problema de la identidad y el racismo. Todos estos temas son tratados en su filmografía de esta etapa. A diferencia de los ensayos aparecidos en *“Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”*, en estos trabajos Sanjinés presenta una visión más amplia de la sociedad boliviana en su conjunto. Al desaparecer el peligro de los militares y la violencia directa ejercida sobre las comunidades indígenas, persisten con la democracia temas como el racismo y el rechazo ante la cultura indígena, así como las diferencias existentes, desde el punto de vista racial y cultural, entre las distintas capas de la sociedad.

El cineasta al referirse al tema del racismo señala: *“...además de sus consecuencias denigrantes y penosas para la gente que lo sufre en nuestra sociedad, condiciona en parte la manera de querer a este país; en mucha gente perturba el fenómeno identificador que es una fuerza muy importante de la que disponen otros pueblos, que no se miran a si mismos con desconfianza, discriminación y desprecio.”*¹¹ Esta visión habla de las afectaciones que este problema conlleva en la sociedad boliviana.

Al reflexionar en torno a la identidad del país en uno de los capítulos apunta: *“Y es que la construcción de una nación orgánica, sin discriminaciones, integradora racial y socialmente, en la que el conjunto de sus habitantes participe de los mecanismos que generan decisiones; de aquella sociedad que vele por todos sin omisiones, que proporcione justicia y protección a todos, que se enorgullezca de*

¹¹ Jorge Sanjinés. *Las asechanzas del desprecio*. La Paz, Grupo Ukamau, 1996, pp. 46-47.

*todos, está pues todavía lejos.*¹² Sanjinés analiza, por tanto, que mientras no exista esta integridad que él ha señalado tanto en esta obra como en los filmes que realizara durante esta etapa, no podrá existir una verdadera solución para los problemas de Bolivia.

En estos textos también reflexiona sobre algunas opiniones emitidas por los espectadores en torno a sus películas, y resulta muy interesante la relación que establece entre cine y sociedad en el último de los trabajos recogidos, en el que señala sobre la necesidad de un cine que refleje la realidad nacional: *“Lo que pasa, a mi entender, cuando una sociedad no se mira o tarda demasiado en mirarse a sí misma, es que diluye su proceso identificador, pierde identidad, esta empieza a confundirse y ahí es cuando puede pasar cualquier cosa, porque cuando no sabemos quienes somos, seremos capaces de aceptar la corrupción como sistema social de interrelacionamiento...”*¹³

Estos son los temas principales que traza el cineasta en este texto. También se refiere a la penetración cultural por parte de Estados Unidos en un sector de la población boliviana y contiene interesantes pensamientos en torno al problema de la corrupción, que ha afectado al país desde hace mucho tiempo. Observamos que el fuerte contenido de ideas marxistas de su anterior libro, se diluye en este texto a través de la incorporación de otros sistemas ideológicos que el cineasta cita y reconoce en los distintos capítulos del mismo. Ya no existe, o por lo menos no es planteado, el afán de lucha que caracterizaba las ideas sobre el contenido de sus filmes en *“Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo”*. Las reflexiones en este sentido apoyan más la búsqueda de una identidad boliviana, y reflejan todas las cuestiones alrededor del racismo, entre otros temas.

En febrero de 2003, bajo el gobierno reelecto de Gonzalo Sánchez de Lozada se produce la primera manifestación popular a nivel nacional en repudio a la

¹² Idem., p. 34.

¹³ Idem., p. 65.

corrupción y el mal manejo de los intereses del estado. En octubre del mismo año el presidente renuncia y huye en su avión privado con el dinero de las arcas del Banco Central de Bolivia, dejando al país sumido en otra crisis. Esta situación es recreada en su más reciente película *Los hijos del último jardín*. Posteriormente, asume el poder su vicepresidente Carlos Mesa, quien es obligado a renunciar un año después, dejando un vacío político que es llenado por el presidente de la Corte Suprema de Justicia, Eduardo Rodríguez, quien llama a elecciones para diciembre de 2005, donde resulta ganador con más del cincuenta por ciento el líder indígena Evo Morales.

Finalmente, no puede dejarse de concluir que existe una clara diferenciación entre estos dos períodos de la historia de Bolivia en cuanto a la situación política, lo cual ha marcado la carrera cinematográfica e intelectual de Jorge Sanjinés, quedando esto evidenciado a través del análisis de los dos libros de su autoría que reúnen una parte importante de su obra teórica. Se puede apreciar que se produce un cambio en los objetivos que se propone el realizador en tanto que su propósito fundamental no es más el de enfrentamiento a unas dictaduras sangrientas que habían desaparecido y a los poderes ocultos detrás de las mismas. Con la democracia finalmente instaurada, Sanjinés asume ahora el problema de la identidad boliviana y de la inclusión de la población y la cultura indígena en la misma. A pesar de estos cambios en el contenido, mantiene en el aspecto formal algunos de los elementos que habían caracterizado sus obras de la primera etapa, y que se encontraban fundamentados en *“Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”*.

Anunciados ya estos cambios en la obra escrita del cineasta, podemos observar mediante el análisis de su filmografía como estos se evidencian en la práctica, lo cual se erige como el propósito principal en los siguientes capítulos.

Capítulo II

Las dictaduras

Revolución y Aysa: los primeros pasos, los temas de siempre.

La carrera cinematográfica del realizador boliviano Jorge Sanjinés se inicia con *Revolución y Aysa*. En la mayor parte de la bibliografía existente sobre el cineasta –fundamentalmente la extranjera–, no se mencionan estos dos trabajos iniciales, los cuales consideramos fundamentales a la hora de hablar de su filmografía, si bien es cierto que también existen otros materiales, sobre todo encargos, que no se encuentran incluidos en casi ningún texto.¹⁴ Igualmente en esta investigación hemos considerado no acercarnos a estas obras, pues tanto el cineasta como la crítica especializada consultada han considerado, planteamiento con el cual coincidimos, que dichos trabajos fueron realizados con el fin de hacer cine y cumpliendo los planteamientos que le exigía el productor, en este caso el estado boliviano a través del ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano) o la Lotería Nacional.

Es *Revolución*, como afirma Pedro Susz, el primer cortometraje del grupo que luego se llamaría Ukamau¹⁵, y desde el cual ya se enuncian aquellas problemáticas que abordará el cineasta con posterioridad en más de cuatro décadas de trabajo. La lucha del pueblo por su liberación, la pobreza a la que es sometido el habitante de ascendencia indígena, así como la inminente muerte que le acompaña, son temáticas que abordará y profundizará en su obra posterior.

Rodado entre 1962 y 1963 con restos de película de los trabajos de encargo que realizaba en el momento, esta primera obra independiente muestra, con un poder de síntesis impresionante, una reconstrucción de la revolución boliviana iniciada en 1952 y el final de la misma, que habría de terminar en noviembre de 1964 con el golpe de estado del General René Barrientos Ortuño, lo cual daría paso a casi dos décadas de sucesivas dictaduras en el país.

¹⁴ *Sueños y Realidades* (1961), *Un día Paulino* (1962), *Bolivia avanza* (1964), *El Mariscal de Zepita* (1965) y los noticieros mensuales desde 1965 hasta 1967, en el ICB.

¹⁵ Carlos Mesa y Pedro Susz. *Jorge Sanjinés*. Colección Notas Críticas N° 22, La Paz, Ediciones de la Cinemateca Boliviana, 1979, s.p.

Construido mayormente sobre la base de primeros planos de rostros o planos muy cercanos, el corto narra en solamente diez minutos la pobreza de los habitantes indígenas de la ciudad, la indiferencia con que estos conviven y la muerte de los más pequeños y débiles, mostrada a través del personaje de un carpintero que construye ataúdes para niños.

El cortometraje está dividido claramente en dos partes fundamentales mediante la utilización de la banda sonora y las imágenes: una primera parte caracterizada a través de una triste melodía interpretada por una guitarra, la cual acompaña las miradas melancólicas de los niños y ancianos que piden limosna, y donde prácticamente no se suceden acciones; y una segunda parte, que ocupa los minutos centrales del corto, dominada por instrumentos de percusión y el sonido ambiente, en la cual se muestra una concentración donde un orador habla a una multitud y solo se escucha el bullicio de la gente así como los balazos de la guerrilla urbana que derrota a los militares.

Podemos afirmar que este cortometraje muestra el futuro final de la revolución boliviana de 1952 puesto que, tras el triunfo de las guerrillas urbanas sobre el ejército, regresan las tomas de rostros de niños con la misma música en off, y el filme culmina con una toma del rostro de un niño sucio, desarreglado, mientras la cámara desciende y muestra los pies descalzos del niño, para fundirse a negro finalmente. Esta resulta entonces una metáfora interesante en tanto reflejo del verdadero fracaso de la revolución de 1952, que después de los primeros años de grandes reformas prometedoras, retrocede a gobiernos conservadores que se apropian del poder para beneficio de ellos mismos, saqueando al Estado y dejando a las futuras generaciones desamparadas.

Como obra inaugural de la producción cinematográfica de Jorge Sanjinés resulta imprescindible, puesto que se puede apreciar el comprometimiento del cineasta con las causas de los pobres de Bolivia y su posición de denuncia ante las

injusticias de las que son víctimas las poblaciones indígenas del país. Sin duda alguna este primer trabajo vacila todavía en cuanto al lenguaje, con muchos cortes en las escenas y en la misma puesta, pero la belleza que se consigue al contar la historia solo con imágenes prácticamente fijas, la música y el sonido, hacen de este filme uno de los más hermosos cortometrajes realizados en Bolivia. Igualmente, *Revolución* va a poner en evidencia que la labor del director sería reconocida internacionalmente, todo lo cual se demuestra con los numerosos premios que cosecha el filme en festivales extranjeros¹⁶.

El término *¡Aysa!*, en lengua quechua, significa derrumbe. Este mediodrama de 1965 narra la tragedia de un minero y su familia, mostrando la pobreza con que viven estos en el país. Dicha obra fue realizada como preparación para rodar *Ukamau* -su primer largometraje- y fue producida por el ICB, organismo del cual Sanjinés había sido nombrado director unos meses antes. Este cargo se lo ofreció un amigo de su familia después del golpe de Estado del Gral. Barrientos. Cuenta Sanjinés que conocía que iba a tener que hacer algunas concesiones para poder realizar sus propios filmes, y por eso aceptó.

Al igual que *Revolución*, el mediodrama carece de diálogos y la única palabra que se escucha es *aysa*, en el momento en que el hijo del minero avisa del derrumbe en el que su padre ha quedado enterrado. Es un filme bastante pesimista que nos muestra, una tras otra, las desgracias de un minero que explota una de las minas ya gastadas y abandonadas por las grandes empresas. Con respecto al lenguaje, es interesante apuntar la utilización de los flashbacks para narrar los recuerdos del minero, que cumplen a su vez la función de mostrar al personaje trabajando y buscando el mineral, incluso en los peores momentos.

Como primer acercamiento a la problemática de los mineros resulta interesante puesto que este tema se retomará en otros filmes del cineasta, pero presenta

¹⁶ Premio Joris Ivens, Festival de Leipzig, Alemania en 1964, Primer Premio Viña del Mar, Chile en 1967 y Premio Especial Mérida, Venezuela en 1968.

fallas de contenido, quizás por ignorancia, en cuanto a conseguir un retrato fiel de la vida de estos trabajadores, cuestión que se había propuesto Sanjinés en esta ocasión. Por solo citar algunos ejemplos, el filme obvia la relación de ofrendas y procedimientos que realizan los mineros antes de entrar a una mina, o también el hecho de que el protagonista trabaje solo cuando los mineros nunca lo hacen así por miedo a los mismos derrumbes. A pesar de estas cuestiones, el mediometraje cuenta una historia simple, interesante y sobre todo muy triste. La melancolía y la tristeza son reflejadas a través de los continuos fracasos del minero a la hora de extraer el mineral. Esto se acentúa con una banda sonora en la que prima una melodía melancólica y la quena¹⁷ interpretada por el minero cuando se encuentra en soledad. En muchas escenas la música aporta textura y crea el ambiente de desesperanza que prima en el filme. Alberto Villalpando, que trabajará con Sanjinés en sus primeros filmes, consigue transmitir con su música experimental e instrumentos andinos dichos sentimientos. Igualmente es de resaltar la transición que se produce desde la esperanza evidenciada desde los primeros minutos en los rostros y actitudes de los actores, hasta la resignación y pérdida de la fe que se nos describe fundamentalmente en el rostro de la mujer del minero cuando este es sacado de la mina moribundo, donde se puede ver el talento de una mujer que no ha estudiado actuación y la seguridad de Sanjinés para dirigir actores no profesionales.

La importancia de estos dos primeros filmes –un corto y un mediometraje- está dada por la introducción del director en las temáticas que abordará durante el resto de su carrera. Son también los primeros pasos del cineasta en la búsqueda y consolidación de su lenguaje narrativo. Se puede apreciar igualmente en ambos el comprometimiento característico de Sanjinés, algo esencial en toda su obra.

¹⁷ La quena es un instrumento de viento andino, muy parecido a la flauta.

Ukamau

Ukamau es el primer largometraje de Jorge Sanjinés. Realizado en 1966, significó la ruptura definitiva del realizador con el gobierno dictatorial del general Barrientos y su expulsión de la dirección del ICB, lo cual trae como consecuencia el cierre definitivo del Instituto. Cuenta el cineasta que el día de la premier del filme, con la asistencia de las autoridades del gobierno y el cuerpo diplomático, uno de los ministros presentes, mientras lo felicitaba públicamente, le decía entre dientes que eso era una traición y que se la iban a pagar¹⁸. Al poco tiempo, cuando Sanjinés recibía el premio de los jóvenes directores en Cannes por la película, se le notificaba su destitución del cargo de director.

Ukamau es el primer filme boliviano hablado en aymara y español. El título significa *Así es*, y resume con gran sobriedad la intención de este primer largometraje del cineasta: mostrar la realidad de los indígenas. Dicho acercamiento al mundo indígena, como ya se había observado en sus realizaciones anteriores, no tiene nada de paternalista; más bien es una visión bastante respetuosa de las costumbres de ese pueblo, lo cual se evidencia desde la dedicatoria del filme a Mama Ocllo y Manco Cápac -los fundadores mitológicos del Imperio de los Incas- hasta la forma en que es captada una de las ceremonias rituales de los pobladores de las islas del lago Titicaca.

El filme narra la historia de una venganza. Un mestizo –Ramos, que es el intermediario entre los campesinos indígenas y la ciudad- viola y asesina a la mujer de uno de los campesinos –Andrés- cuando este se encuentra de viaje. Al regreso del campesino el asesino ha huido, y su mujer, antes de morir, alcanza a decirle el nombre del violador. Andrés, en vez de recurrir a la policía o a su comunidad por justicia, espera para vengar la muerte de su esposa.

¹⁸ Cf. José Sanchez-H. *Art and Politics in Bolivian Cinema*. Maryland, Scarecrow Press Inc., 1999, p.83.

En la larga espera de Andrés para tomar venganza es que el cineasta nos muestra con profundidad a sus dos personajes principales como arquetipos de las clases que representan. Por una parte se encuentra Ramos, quien representa al mestizo o cholo que explota a los productores indígenas por su posición de poder, se emborracha y pierde la cabeza, pelea con los de su propia clase, es una persona solitaria que vive con una mujer a la que golpea. Ramos representa el lado negativo en la vida del mestizo, al mentir y engañar a todo el que puede. Mientras que Andrés, a pesar de su pérdida y soledad, se encuentra acompañado por los demás campesinos. El personaje es encarnado por un hombre joven que trabaja en su parcela y está cansado de ser robado por el intermediario, por lo que decide hacer el viaje a vender su producción a la ciudad.

Sanjinés contrapone estas dos visiones con un cierto esquematismo a la hora de describir a los personajes, pero con una riqueza en las actitudes y las tomas que utiliza para captarlas, consiguiendo realmente mostrar una historia humana, de enfrentamiento, en la que el realizador toma partido por el indígena. A pesar de las contraposiciones en las que se basa el filme, como la diferencia de edades y actitudes, no se puede decir que la caracterización de estos personajes sea maniquea por la riqueza con que son trazados.

El filme tiene muy pocos diálogos, y la riqueza de la narración recae en la visualidad. Filmada en blanco y negro, la fotografía maneja muy bien los contrastes y los grises para presentarnos un espacio andino muy rico, en el que se nota una clara pertenencia y correspondencia del espacio con los habitantes indígenas. Otro elemento esencial es la música, que como hiciera en *Revolución* y *Aysa*, se basa en instrumentos de viento indígenas, así como guitarras y percusiones. La música recrea atmósferas en el filme, apoya las imágenes oportunamente y consigue esa sobriedad latente en toda la película. La composición de los temas musicales corre a cargo nuevamente de Alberto Villalpando, de una muy destacada labor en la composición de la música en el cine boliviano.

Uno de los mayores logros del guión es sin dudas la inclusión de la quena interpretada por Andrés, la cual consigue transmitir el estado de ánimo del personaje a través de una melodía característica; mientras que en los minutos finales del filme, cuando Andrés se encuentra siguiendo a Ramos para tomar venganza, va tocando la melodía que sabe que el violador escuchó cuando se estaba escondiendo después de su crimen, lo cual crea una tensión en el personaje de Ramos muy útil para la dramaturgia del filme, puesto que genera en la acción una intensidad en ascenso hasta desembocar en el clímax. El protagonismo de la banda sonora es apoyado por el montaje que consigue un ritmo lento de espera en la mayor parte de la película, para agilizarse en los momentos finales, donde un montaje alterno de la pelea entre Andrés y Ramos sugiere que la lucha va más allá de la venganza que propone la obra.

Este enfrentamiento cierra de una manera soberbia la historia con la victoria de Andrés, a través de un alejamiento de la cámara desde un plano medio del vencedor hasta un plano general del mismo de pie en la inmensidad del altiplano, lo cual enfatiza el sentido de pertenencia del indígena con su geografía. Esta lucha entre el indio y el mestizo se debe también a una influencia del indigenismo literario, una corriente donde sus máximos representantes proponían esa confrontación por considerar al mestizo como el causante de todos los males de la sociedad¹⁹. Es importante también destacar la influencia en este primer filme del neorrealismo italiano en sus planteamientos escénicos.

En esta obra, si bien todavía no se puede hablar de una intencionalidad política clara como se dejará ver posteriormente en *Yawar Mallku*, lo que será una de las características fundamentales del cineasta a lo largo de su carrera, si se puede apreciar claramente la idea del enfrentamiento como forma de solucionar los problemas del indígena en Bolivia, lo cual es mostrado a través de la lucha del

¹⁹ Cf. Leonardo García Pabón. “Indigenismo y sujetos literarios en *La nación clandestina*” en: *La patria íntima y otros relatos*. La Paz, Ediciones CESU/Plural, 1998, p. 252.

protagonista de *Ukamau* contra el violador de su mujer. Esto se puede considerar como el primer paso en una de las soluciones que plantea el cineasta en los filmes realizados durante el periodo de las dictaduras.

Con estas películas iniciales el cineasta se adentra en una temática sumamente cara a su filmografía toda: los indígenas y sus problemas, los indígenas y su cultura, los indígenas y su lugar en el complejo tejido social de Bolivia. En el próximo acápite examinaremos uno de sus filmes más conocidos internacionalmente, *Yawar Malku (Sangre de Cóndor, 1969)*, extensamente estudiado dentro y fuera de Bolivia, portador en esencia de los principios que animaron al Grupo Ukamau por una parte, y por otra, de la madurez y el dominio que ya poseía Sanjinés en el tratamiento de estos sujetos sociales cuya marginación, ignorancia y pobreza es representada tan vívidamente, con novedosos recursos estéticos, que ha devenido una obra insoslayable del llamado movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano surgido y desarrollado en América Latina desde los años sesenta hasta nuestros días.

Yawar Mallku: El cóndor sangrante

El filme comienza con tres citas que definen la tesis que se propone el cineasta. La primera es del Papa Pablo VI discursando sobre el derecho del hombre a tener los hijos que viera conveniente. La segunda cita se extrae de una carta del nazi Martin Gorman, en la cual este personaje habla sobre la invasión de Ucrania, y aconseja toda una serie de atrocidades para con ese pueblo con el fin de destruirlo por ser considerado una raza menor. La tercera, que reproducimos a continuación, es tomada de Associated Press:

“Pronóstico para la próxima centuria por Ralph Dighton en una conferencia ante el Instituto Tecnológico de California. James Dohner declaró: “El habitante de una nación desarrollada no se identifica con el hambriento de la India o Brasil. Vemos a esta gente como una raza o especie distinta y en realidad lo son. Tendremos, antes de cien años, métodos apropiados para deshacernos de ellos. Son simplemente animales, diremos, constituyen una verdadera enfermedad. Resultado las naciones ricas y fuertes devorarán a los pobres.”

Ya desde los primeros instantes del filme podemos observar la clara intencionalidad política que caracterizará a la cinematografía del realizador en lo adelante y que irá variando en cada obra. En este caso se trata de una denuncia relacionada con las noticias escuchadas por la radio sobre las mujeres de algunas comunidades indígenas que habían sido esterilizadas sin su conocimiento y consentimiento, en un centro de salud atendido por los Cuerpos de Paz de los Estados Unidos. Estas noticias habían sido repentinamente acalladas y los periodistas no querían abordar el asunto. Unos ginecólogos les confirmaron a los cineastas que habían conocido a una mujer esterilizada, la cual había sido tratada en ese centro.²⁰ Así fue como nació la historia cuyo principal objetivo era el de

²⁰ Cf. Carlos Mesa et Al. *Cine Boliviano del realizador al crítico*. La Paz, Editorial Gisbert, 1979, pp. 149-150. La entrevista que aparece en el libro señalado fue tomado de la Revista Afterimage (Nº 3, verano 1971, Londres)

denunciar el genocidio que estaban cometiendo los supuestos cooperantes extranjeros.

Yawar Mallku es la ficcionalización de esa noticia. Sanjinés y Óscar Soria como co-guionista cuentan la historia de Ignacio Yanahuaya, jefe de su comunidad en el campo, y de su hermano –Sixto- quien vive en la ciudad y trata de negar su origen indio. El filme nos plantea una serie de cuestiones alrededor de estos dos personajes que son realmente importantes para el contexto boliviano, como la dominación del mestizo sobre el indio, pero ya despojada de toda influencia del indigenismo literario como en *Ukamau*. Se plantea también la denuncia contra la burguesía entregada a la influencia del extranjero, que agradece la ayuda internacional para el progreso, pero que es a la vez completamente indiferente ante los problemas de los indios a los que trata con menosprecio. Es muy importante señalar que el filme habla también de la dignidad humana y de una necesaria toma de conciencia para la lucha, por eso la secuencia final es la de los brazos levantados con los fusiles en las manos. Ya no se trata de una venganza personal como se podía entender en *Ukamau*. Sanjinés propone la lucha armada como solución a todos los problemas que plantea la realidad social reflejada en la película.

Esta obra fue realizada en 1969, en un momento de transición entre una dictadura militar y otra, ya que el General Barrientos había muerto en un accidente de aviación pocos meses antes. Bajo el gobierno del mismo General se había derrotado, con visible ayuda de Estados Unidos, a la guerrilla comandada por Ernesto “Che” Guevara; corrían rumores sobre las masacres cometidas por el ejército en las poblaciones mineras –que sería el tema de su siguiente realización- y otra serie de atentados contra el orden civil. Es por esto que consideramos que Sanjinés radicaliza su postura y propone la lucha ante el genocidio y la indiferencia. En palabras de Roque Dalton al hacer un análisis del filme en la revista Cine cubano el mismo expresa: “*Yawar Mallku es algo más que un filme, Yawar Mallku es un hecho cinematográfico-revolucionario que plantea profundos y*

*palpitantes problemas de la realidad de América Latina, que además adhiere a las posiciones la línea verdaderamente revolucionaria al plantear un problema concreto de la potencialidad revolucionaria de los sectores indígenas de nuestros países, integrantes –en cuanto campesinos- de la fuerza principal de las revoluciones nacionales del continente.*²¹ Como hemos señalado anteriormente, este será el primer filme de denuncia y lucha en la extensa carrera del cineasta, y es esta la característica principal de sus realizaciones en el periodo de las dictaduras, cuando lo más importante para el cineasta y su grupo era denunciar la situación que se vivía en el país y en Latinoamérica.

El filme está resuelto de manera interesante, dividido en dos espacios y tiempos fundamentales: el del campo, mayormente narrado en flashback; y el de la ciudad, relatado en tiempo presente. La utilización del flashback para narrar la historia de Ignacio Yanahuaya, el jefe o Mallku de la comunidad campesina, se comienza a utilizar después de que este es llevado moribundo a la ciudad por su esposa y es ella entonces la que cuenta la historia a su cuñado Sixto. Anteriormente, se había mostrado la infelicidad de Ignacio al ver que sus hijos han muerto y su mujer no puede tener más debido a que algo que él desconoce se lo impide. Ignacio consulta con el yatiri²² y justo entonces se le ve a él y a otros campesinos conducidos por el intendente y unos policías a un sitio descampado donde les empiezan a disparar mientras les dicen que huyan y después los rematan, excepto a Ignacio, quien es perdonado por un soldado,²³ sin que sepamos la causa de esta masacre. Ya muy malherido y perdiendo mucha sangre, es trasladado a la ciudad donde se necesita de una transfusión para salvar su vida, dando comienzo así al drama de su hermano Sixto, quien reniega de ser indio²⁴. Sin embargo, no analizaremos aun la historia de Sixto, sino que nos centraremos en las situaciones

²¹ Roque Dalton. “*Yawar Mallku. Algo más que un filme.*” en: *Cinecubano*, N° 60-62, La Habana, 1970, p. 26.

²² El yatiri es el sacerdote o sabio de la comunidad.

²³ Este soldado es también un indígena como Ignacio y por eso dispara a un lado que es lo único que puede hacer por él.

²⁴ En la escena de presentación de Sixto se lo ve jugando fútbol y cuando un compañero le dice indio este reacciona molesto negándolo.

que conducen al Mallku a encontrarse al borde de la muerte, todo lo cual es narrado en flashback.

Las historias se desarrollan en paralelo con la ayuda de un montaje alterno muy suave, que en el caso del flashback se utiliza para narrar como los campesinos – en especial Ignacio- se dan cuenta de lo que está ocurriendo en el centro de maternidad del “Cuerpo de Progreso”, como es denominado en el filme este grupo de médicos norteamericanos. De esta forma, poco a poco, alternando con las peripecias de Sixto para conseguir el dinero y la sangre en la ciudad, es que la historia del desenmascaramiento se va construyendo hasta el momento en que los campesinos, liderados por Ignacio, castran a los “gringos” en represalia por la esterilización de las mujeres indígenas sin su conocimiento. Esto es representado con escenas de gran fuerza dramática en las que las interpretaciones de los campesinos, verdaderos habitantes de una comunidad, y los extranjeros –actores de teatro- muestran un gran desenvolvimiento. Así mismo, de estas largas secuencias de flashback se puede resaltar el respeto que muestra el filme con las tradiciones y ritos quechuas, lo cual se evidencia, por ejemplo, mediante una cámara que nos muestra escenas tan bellas como la toma de Ignacio sentado en la punta del cerro mirando al sol, “llenándose de luz” para entender la verdad.

La presencia de los extranjeros en el país también se encuentra muy bien representada en la caracterización de estos personajes. Ellos se muestran falsamente amistosos cuando regalan la ropa usada para que los niños de la comunidad tengan ropa como ellos, y representan a su vez la completa ignorancia y desprecio por las costumbres de los campesinos, en una actitud como la referida en la cita que reproducimos al inicio del texto. Alguna crítica²⁵ ha puntualizado que el filme idealiza la vida de los indígenas, lo cual nos parece que en esta obra puede ser así realmente, aunque consideramos que esto se debe en lo fundamental a la contraposición necesaria que tiene que realizar el cineasta para lograr el objetivo que se propone.

²⁵ Cf. Dossier de la Cinemateca Boliviana (sin catalogar) En fotocopias.

Como habíamos señalado, la película se divide en dos espacios²⁶, el que ya hemos estudiado del campo y el que veremos a continuación de la ciudad. El espacio de la ciudad es el que se desarrolla en el tiempo presente; y es caracterizado por la angustia y la desesperación, muy bien captadas por la cámara de Antonio Eguino²⁷ en su primer trabajo con Sanjinés. Como bien observa la investigadora Zuzana Pick: “En la secuencias de la ciudad, la cámara observante aísla a Paulina y a Sixto, exponiendo un ambiente duro y racista que silencia y deja indefenso al indio.”²⁸ Se observa entonces claramente como el indio desde que llega a la ciudad -en el caso de Paulina- siente temor ante esos grandes edificios amenazantes, o la forma de menosprecio con que son tratados, siempre dirigiéndose a ellos como si fueran niños (hijos es la expresión que se utiliza para dirigirse a ellos), y la impotencia que sienten porque no hablan español –también Paulina- o porque no pueden conseguir la sangre para Ignacio.

Sixto, quien en el comienzo del filme intenta esconder su origen indio para no ser despreciado en la ciudad, a medida que avanza la historia va tomando conciencia de los problemas de su pueblo y de la indiferencia y menosprecio del que es víctima, hasta que llega el momento en que decide dejar de callar y esperar como lo ha hecho hasta entonces, por lo que irrumpe en la ceremonia de agradecimiento a los científicos extranjeros²⁹ para exigir que lo atiendan. Al final, su hermano muere por la falta de sangre –o por la indiferencia- pero él regresa a la comunidad acompañando a su cuñada y vestido con ropas indígenas.

La puesta en escena en la ciudad es muy rica en significados. En esta se alternan tomas construidas con gran perfección y tomas de marcado carácter documental.

²⁶ El investigador hace la división del film en dos zonas aunque esto es mencionado solo como estructura del filme el acápite que el autor le dedica al filme es muy interesante. Cf. Alfonso Gumucio Dagrón. *Historia del cine boliviano*. México D.F., Ediciones UNAM, 1988, pp.126-130.

²⁷ El director de fotografía después de la partida al exilio de Jorge Sanjinés, seguirá la carrera como director de cine en filmes importantes dentro de la historia del cine boliviano como Chuquiago y Amargo Mar.

²⁸ Zuzana Pick. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin, University of Texas Press, 1993, p. 119.

²⁹ tremenda ironía la que se atreve a mostrar el cineasta.

De estas últimas, las dos más relevantes son las que muestran a Sixto en el acto de salir a vender su catre, cuando tiene que aguardar a que pase un desfile militar para poder cruzar la calle. Mientras se observan las botas de los militares se produce un corte rápido y se muestra a una niña llorando asustada que nos recuerda a los niños de *Revolución*. La sutileza con que la metáfora es planteada como denuncia al daño que hacen los militares al país es muy inteligente, teniendo en cuenta sobre todo el momento en que se realizó la película. Otra secuencia interesante donde se combinan estas tomas se aprecia cuando Sixto se ve tentado a robarle la cartera a una mujer en medio de la multitud de la feria de Alasitas.³⁰ Los rostros indiferentes de los transeúntes contrastan con la cara desesperada de Sixto, hasta que estos rostros se vuelven máscaras de diablos que se venden en la feria.

Las escenas puramente construidas también son complejas y llenas de signos y sutilezas. Así, por ejemplo, cuando Sixto sale a buscar dinero y está entrando a la primera de las casas que visita, detrás de él atraviesa la escena un hombre llevando un ataúd cargado y amarrado a la espalda, en directa alusión o premonición de la muerte del hermano. Si bien hay escenas muy inteligentes y audaces, hay una en particular que nos parece que evidencia un error en la concepción. Se trata de la escena en el cuarto de Sixto, donde entre otras cosas colgadas en la pared hay una foto del Che Guevara, lo cual si bien tiene alguna correspondencia con la actitud final del levantamiento de las armas, nos parece que no tiene que ver con la caracterización inicial del personaje de Sixto. La audacia de colocar una fotografía del Che dentro de un filme realizado en medio de una dictadura enfrentada a este personaje es de gran valentía, pero le resta creatividad a la caracterización del personaje de Sixto que es un obrero que reniega de su pasado indígena.

³⁰ Esta feria es uno de los acontecimientos populares más grandes de Bolivia donde se compran objetos en miniatura para pedir que se vuelvan realidad.

Esta obra de Sanjinés tiene una importancia singular dentro del contexto político-social boliviano. Desde el día de su estreno en La Paz la función fue cancelada por la Alcaldía Municipal y se produjo una marcha espontánea de protesta hacia la misma alcaldía, en la que los manifestantes iban pintando en las paredes Ukamau –en alusión al primer filme del grupo- y fueron dispersados con gases y carros antimotines. Gracias a esta presión y a la opinión pública es que se logró que el filme se estrenara en Bolivia³¹, y como narra el propio cineasta: “A raíz de la denuncia formulada por *Yawar Mallku*, grupos de universitarios, periodistas, médicos y políticos se preocuparon de investigar, comprobar y acusar la labor de los Cuerpos de Paz yanquis que operaban en Bolivia, levantándose una verdadera campaña nacional contra esa organización. Como resultado inmediato de la difusión de *Yawar Mallku* se puede anotar que los norteamericanos suspendieron totalmente la distribución masiva de anticonceptivos, sacaron del país a todos los miembros de su organización que habían trabajado en los tres centros de esterilización que funcionaban en Bolivia y afrontaron la renuncia interna de otros componentes, sin animarse a desmentir la acusación que se proyectó contra ellos inclusive desde periódicos conservadores como “Presencia”. Más tarde se pudo conocer el caso de una población campesina, que estuvo a punto de linchar a tres norteamericanos del Cuerpo de Paz, acusándolos de esterilizadores. Una semana antes se había proyectado ahí *Yawar Mallku*. Por vía indirecta, la película actuó sobre otras zonas. Dos comunidades campesinas del Altiplano impidieron el acceso de los cuerpos de Paz, alegando que conocían sus prácticas por las denuncias del filme difundidas por la radio. En 1971, ante la evidencia de documentos sobre las diversas actividades antinacionales y la presión popular creciente, el gobierno boliviano expulsa al Cuerpo de Paz.³²

³¹ La película con un fuerte carácter de denuncia y con un mensaje de lucha es la única de su filmografía durante las dictaduras que puede estrenarse en Bolivia una vez terminada, las demás serán vistas muchos años después por el exilio al que se ve obligado el cineasta cuando está terminando su tercer largometraje.

³² Cf. Julianne Burton. *Cinema and Social Change in Latin America, Conversations with Filmmakers*. Austin, University of Texas Press, 1986, p.38.

A pesar de estos logros políticos y los premios conseguidos en festivales como el de Venecia,³³ el cineasta se sentía insatisfecho ya que la población indígena campesina, que era el primer destinatario al que él había querido llegar, se mostraba fría e inconforme con el filme por la estructura compleja y el protagonista individual, entre otras cosas. Por esto, en su siguiente obra, *El coraje del pueblo*, Sanjinés opta por una realización distinta, siempre en la búsqueda de la identificación del pueblo con su cine y las ideas que propugna.

³³ Premio Timón de Oro en la 30 Muestra Internacional de Venecia, Gran Premio “Espiga de Oro” XV Semana Internacional de Cine de Valladolid, en 1970, Premio “Georges Sadoul” al mejor filme extranjero estrenado en Francia, en 1969 y Primer Premio en el Festival Internacional de Cine de San Francisco, en 1971.

El coraje del pueblo

Antes de comenzar el análisis de este film realizado en 1971, debemos referirnos brevemente a otra producción del Grupo Ukamau: el proyecto truncado *Viaje a la independencia por los caminos de la muerte*. Diversos problemas internos y externos dificultaron la realización del mismo, sin embargo, lo que determinó que el cineasta abandonara el proyecto fue que el 70% de los negativos enviados a Alemania Federal –país coprodutor- fueron velados. ¿Accidente o sabotaje? Se pregunta Gumucio Dagrón,³⁴ lo cierto es que las cosas no iban bien en uno de los proyectos más ambiciosos del cineasta, quien pensaba abordar con el filme la presión política de la Embajada de Estados Unidos para que el gobierno boliviano ocupara militarmente las minas, en tiempos en que Federico Escobar era el dirigente de los mineros.

Después del éxito internacional que lograra el cineasta con *Yawar Mallku* se le abrieron muchas puertas y financiamiento, razón por la cual puede emprender el proyecto de *Los caminos de la muerte* con una productora de Alemania Federal. De la misma forma, un año después, la televisora italiana RAI en su programa “*América Latina vista por sus cineastas*” contactó con el realizador para realizar un trabajo sobre las minas en Bolivia. Después de algunos meses surge la idea del filme *El coraje del pueblo*, que tiene mucho en común con el anterior proyecto truncado del cineasta.

Con esta película Sanjinés realiza una especie de cronología de las masacres cometidas por el ejército boliviano en los campos mineros durante los últimos veinticinco años antes de la realización de la obra, que fue filmada durante la presidencia del general progresista Juan José Torres, uno de los pocos momentos en que los mineros y el gobierno no tuvieron conflictos. A los pocos meses de concluida la filmación de la película, y cuando Jorge Sanjinés se encontraba en Italia terminando la postproducción del trabajo, el entonces coronel Hugo Banzer,

³⁴ Cf. Alfonso Gumucio Dagrón. *Op. cit.*, p. 219.

con un golpe de estado fulminante, toma el poder en Bolivia. Así comienza el largo exilio de Sanjinés y sus obras cinematográficas, que fueron prohibidas en el país durante los ocho años de dictadura del, ya para ese tiempo, general Banzer.

El filme acreedor de premios importantes³⁵ en el extranjero consolida al cineasta como uno de los más interesantes de su tiempo en el mundo. A pesar de esto la película no es vista en Bolivia hasta 1979, e incluso en ese momento tiene problemas con su exhibición³⁶ por los temas que trata y la manera en que articula su denuncia, mucho más directa e incisiva, haciendo hincapié en mostrar a los responsables de las masacres realizadas en contra del pueblo boliviano.

Sanjinés aborda nuevamente el tema de los mineros aunque de manera muy distinta a como lo hiciera en *Aysa*, donde se trata más bien de una aproximación a la vida de una familia minera y la pobreza en que vive desde un punto de vista más descriptivo, sin cuestionar la realidad directamente. Vemos entonces que la temática que desarrollará el cineasta no es nueva en su filmografía aunque sí lo es el tratamiento y realización del filme, que responden a la radicalización política del director, evidenciada ya en *Yawar Mallku*.

El coraje del pueblo, que fuera calificado por el crítico e historiador francés de cine Guy Hanabelle como una de las veinte películas más bellas de toda la historia del cine,³⁷ se basa en hechos verídicos, como queda expresado en uno de los intertítulos de la película, para narrar y esclarecer una parte importante de la historia boliviana que se pretendía ocultar por parte de los militares y los gobiernos de turno en Bolivia.

³⁵ El Premio al mejor filme en el Festival de Pésaro en 1971, Premio OCIC del XXII Festival Internacional de Cine de Berlín, en 1972 y el Premio “Georges Sadoul” al mejor filme extranjero exhibido en Francia, en 1974.

³⁶ En un ciclo sobre la filmografía del cineasta organizado por la Cinemateca Boliviana a su regreso al país, el día en que se presentaba este título, elementos paramilitares colocaron unas bombas en la entrada del edificio, felizmente no se tuvo que lamentar ninguna muerte.

³⁷ En el artículo, “*Una de las veinte películas más bellas de la historia del cine*” publicado en Revista *Ecran*, París, Mayo de 1974. La traducción que consultamos se encuentra en: *Dossier de la cinemateca boliviana*, (sin catalogar) En fotocopias.

La película está dividida en dos partes fundamentales: la primera parte recrea la matanza de Catavi en 1942, primera matanza de mineros incluida dentro de la historia, hasta la masacre de la noche de San Juan el 24 de junio de 1967; y la segunda parte que revive, con relatos de los sobrevivientes, los días anteriores a la masacre perpetrada por el ejército la noche de San Juan para prevenir la realización del ampliado de mineros, estudiantes y trabajadores, al día siguiente en apoyo a la guerrilla liderada por Ernesto “Che” Guevara.

La primera parte del film, una suerte de prólogo de la segunda, se inicia en Catavi en el año de 1942 y muestra a una multitud de hombres, mujeres y niños bajando una loma en una marcha de protesta. Estas imágenes se alternan con otras en las que el ejército escondido espera para iniciar la emboscada que acabará con la marcha liderada por la legendaria María Barzola³⁸, conocida en Bolivia por su valentía. Cuando la multitud se acerca a las posiciones donde los militares esperan, estos empiezan a disparar, produciendo innumerables bajas entre los manifestantes indefensos y desarmados, quienes comienzan a huir desordenadamente y a protegerse de los tiros. Esta secuencia de gran impacto recuerda quizás por el tono épico de la desigual batalla,³⁹ la cercanía ideológica del cineasta al cine soviético de la década de los veinte y en especial a la secuencia de la escalinata de Odessa en *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein.

La secuencia termina con los militares enterrando a los muertos en una fosa común, mientras los intertítulos señalan el número de muertos, heridos y desaparecidos. Unos segundos después se muestran fotografías de los responsables señalando su grado de culpabilidad y conocimiento. Esta secuencia de fotos fijas que alternan imágenes de los responsables de las distintas masacres perpetradas por el ejército en los campos mineros y poblaciones pobres, dura

³⁸ María Barzola fue una importante líder minera que luchó por mejorar las condiciones de los trabajadores en las minas bolivianas.

³⁹ Cf. Carlos Mesa y Pedro Susz. *Cine boliviano 1970-1982*. Colección Notas críticas N°41, La Paz, Cinemateca Boliviana, 1983, p. 8.

unos cinco minutos, donde el montaje ágil aporta toda la información relacionada con las masacres, los culpables y las víctimas en el período de veinticinco años de la historia boliviana que recupera la película.

Esta primera parte del filme es una expresión de la influencia del cine de Jean Luc Godard por estos años, pero sobre todo establece paralelismos con obras como *La hora de los hornos*, de los argentinos Fernando Pino Solanas y Octavio Gettino, por su cercanía geográfica e ideológica con el pensamiento que Sanjinés ya había madurado para esta etapa de su carrera, en que radicaliza su producción cinematográfica. La urgencia con que se plantean estas fotos, junto con la agilidad del montaje, culminan con la acusación al recientemente fallecido general Barrientos y a otros generales que fueron los que planearon y ordenaron ejecutar la matanza de la noche de San Juan. Los días anteriores a esta masacre son los que se recrean en la segunda parte de la película.

Esta se inicia con una secuencia que es recurrente en la filmografía del cineasta. Se trata de aquella en que un hombre aparece cargando un ataúd sobre la espalda (especie de metáfora alusiva a la cercanía de la muerte), que esta vez pasa por entre unos niños en una de las calles del asentamiento minero de Siglo XX. Un corte brusco nos muestra a un hombre sentado en una silla de ruedas mientras el narrador dice: “Este hombre es Saturnino. El ametrallamiento aéreo le ha lesionado dos vértebras y lo ha dejado paralítico durante la última masacre, la masacre de la noche de San Juan, el 24 de junio de 1967. La silla de ruedas que usa le fue regalada por la mujer del General Alfredo Ovando Candia, comandante en jefe del ejército que ordenó la masacre.”

Este es solo uno de varios personajes que van reviviendo lo que hicieron los días antes de la masacre y lo que ha sido de sus vidas como sobrevivientes. Después de la presentación de Saturnino Condori, el minero de la silla de ruedas, el narrador en off calla para dar paso a las voces de los propios protagonistas de su historia. Estos inician su relato hablando mientras hacen sus tareas para pasar a

una dramatización donde ellos mismos, actuando sus propias vidas, reviven los momentos de alegría, esperanza, hambre o de caos que pasaron en los momentos anteriores a la masacre y durante la misma.

De estas reconstrucciones hay que señalar dos que son las más impactantes. En primer lugar la de un minero que es secuestrado por agentes mientras caminaba borracho durante la noche, y es apaleado hasta quedar moribundo. Esta secuencia es de gran fuerza por la forma en que se trata la tortura y por la actitud del propio personaje, quien se ofrece a que lo aten nuevamente y lo cuelguen con la cabeza para abajo para poder revivir esos momentos frente a la cámara. El otro momento importante es el de las amas de casa que protestan frente al administrador de la bodega. Estas mujeres se dejan de llevar por los recuerdos colectivamente y llegan a alzar a tal punto la voz que se pierde una parte de lo que dicen porque sobrepasa el poder del micrófono. Dicha exaltación es quizás formalmente un error porque hace que se pierda un tanto el hilo de la discusión, pero en general es muy interesante y digno de mencionar el trabajo de estos sobrevivientes que devienen actores en este filme.

Con respecto a los actores naturales –campesinos que hacen de campesinos como vimos en *Ukamau* y *Yawar Mallku*- apreciamos que esto se corresponde con las proposiciones de Sanjinés sobre un cine junto al pueblo, donde los actores naturales –en este caso mineros que interpretan a mineros- devienen actores históricos,⁴⁰ que reviven lo que les sucedió y aportan al relato fílmico con sus ideas y vivencias reales.⁴¹

Sobre este tema, es difícil precisar los límites o tratar de delimitar la ficción en la reconstrucción de lo que es documental. Aunque, como hemos señalado, la participación de estos personajes históricos en la construcción del guión ha sido

⁴⁰ En: Alfonso Gumucio Dagrón. *Op. cit.*, p. 221.

⁴¹ Óscar Soria relativiza el aporte de los mineros que Sanjinés había destacado. Cf. Carlos Mesa. *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz, Editorial Gisbert, 1985, p. 94. A pesar de esto, después de analizar el filme es claro que aunque mínimo el aporte es notorio por el grado de improvisación que se puede ver en algunas actuaciones.

cuestionada, es muy importante en la relación director-pueblo que al cineasta le interesa y que plantea en su producción teórica en torno a su filmografía. Por tanto, esta relación es algo que el cineasta desarrollará para llegar a una comunicación horizontal en los dos filmes siguientes, donde también su compromiso político estará presente.

En el aspecto formal, lo más destacable, aparte del guión, es la fotografía que dirige Antonio Eguino. Es el primer filme –tanto para Sanjinés como para Eguino– realizado en colores, y ambos consiguen gran belleza en las tomas y la coloración, tal y como lo habían hecho en *Yawar Mallku*, en blanco y negro.

Habiendo planteado la belleza y la fuerza de la secuencia inicial, en la que la multitud baja en la marcha de protesta, y de la violencia que se logra transmitir en la secuencia de la tortura del minero, otro elemento a señalar en *El coraje del pueblo*, es el hecho de que la cámara se vuelve un participante más, se confunde entre el pueblo que protesta, que festeja y que muere. Con la agilidad de la cámara en mano que filma escenas prolongadas –un primer atisbo del plano secuencia integral de Sanjinés que veremos posteriormente– el filme transcurre con relativa facilidad, acompañado de un buen montaje del propio Sanjinés y una música muy distante a la que habíamos escuchado en sus filmes anteriores, puesto que en esta ocasión la misma pierde protagonismo.

Siguiendo en esa línea de combatividad que mantiene el cineasta, la película finaliza con una multitud bajando de un cerro – como al inicio del filme– pero esta vez todos sonríen y gritan vivas, mientras unos intertítulos cierran diciendo: “El pueblo luchará hasta la victoria.”

El enemigo principal

A raíz del exilio al que es obligado Jorge Sanjinés después del golpe de estado de Banzer en agosto de 1971, el Grupo Ukamau queda dividido. En Bolivia se mantienen Óscar Soria, el argumentista de todos los filmes anteriores del grupo, y Antonio Eguino, director de fotografía de los dos últimos trabajos, además del personal técnico calificado. No es hasta 1973 que el cineasta se establece en Perú y consigue agrupar a un equipo para la realización de *El enemigo principal*.

El filme está basado en una historia real sucedida en el Perú en la década de los años sesenta. Esta es tomada del libro del guerrillero peruano Héctor Béjar, quien narra una de las experiencias de su guerrilla. Según Béjar: “En enero de 1963 Miguel Carrillo estranguló personalmente y luego degolló a Julián Huaman, colono de Oronjoy, uno de los “pagos”: este había cometido el atrevimiento de reclamarle un toro que Carrillo había vendido sin pertenecerle. No contento con eso amenazó con hacer lo mismo a cualquier futuro quejoso. El crimen sublevó a los campesinos. El 8 de enero de 1963, la mujeres de Oronjoy apresaron y ataron a Miguel Carrillo y lo condujeron sin hacerle ningún daño donde el Juez de paz de Chungui, en cuyo despacho hicieron una larga lista de quejas. (...) Como es costumbre en estos casos se inició un largo y tedioso expediente. A pesar de ser culpable de un homicidio perpetrado en la presencia de numerosos testigos, Miguel Carrillo fue liberado inmediatamente y los quejosos fueron presos “por atentar contra la libertad del señor Carrillo. (...) así era la provincia La Mar cuando llegaron los guerrilleros.”⁴²

El filme, que no pretende ser una reconstrucción objetiva de este hecho, sino reflexionar y polemizar en torno al mismo, cambia algunas cuestiones de la historia de Béjar al adaptarla a la pantalla. En ella un narrador anciano es el que cuenta -como en la tradición andina- lo que sucederá a continuación para permitir

⁴² Citado por Alfonso Gumucio y Marcelo Quezada. “Apuntes sobre *El enemigo principal*: Un film sobre el foquismo.” en: *Ultima Hora*. La Paz, domingo 31 de agosto de 1979, p.3.

al espectador reflexionar sobre lo que verá, eliminando el suspenso que había caracterizado a los anteriores filmes del cineasta.⁴³

El enemigo principal se inicia con unas tomas de las ruinas de Machu Pichu, antigua capital de los Incas, dando paso posteriormente a un narrador - Saturnino Huilca, un viejo líder indígena⁴⁴ - quien comienza a contar, en lengua quechua, la historia del pasado glorioso de sus antecesores indígenas, y cómo estos fueron engañados y esclavizados por los conquistadores. Seguidamente, el personaje expresa que aquellos que han explotado a su pueblo continúan en el país, por lo cual es necesario expulsarlos. La cámara continúa enfocándolo mientras el narrador introduce entonces lo que será el argumento de la primera parte de la historia, que no es más que los sucesos relativos al personaje de Julián Huamantica y su asesinato por parte del gamonal cuando el primero intenta reclamarle un toro. Finalmente, Saturnino Huilca exhorta al espectador a seguir la narración y reflexionar sobre ella. Seguidamente pasamos a la dramatización de esa parte de la historia.

El narrador reaparece posteriormente para separar el filme en tres capítulos o secciones y comentarlos. Esta narración del cuentista es una antigua tradición de las comunidades aymara-quechuas, en las que este va de pueblo en pueblo contando sus historias, y que Sanjinés adapta a su filme con el doble propósito de lograr una mayor identificación del pueblo con su obra y solucionar así el problema del suspenso en el filme, que tiene que ver a su vez con la teoría de Brecht del distanciamiento del espectador para conseguir una reflexión por parte del público.

⁴³ *Ukamau* se construye a partir de la larga espera de Andrés en la que el espectador no sabe cómo ni cuándo tomará venganza. En *Yawar Mallku*, el suspenso está dado por el montaje alterno que nos va develando como Ignacio descubre el verdadero propósito de los Cuerpos de Paz. En *El Coraje del pueblo* se da el primer paso hacia esta eliminación cuando los intertítulos nos dicen que reviviremos los días anteriores a la masacre pero no es enteramente logrado porque solo se enuncia y no se reflexiona en torno a lo que sucederá, como el film que estamos analizando.

⁴⁴ Huilca es un líder indígena ampliamente conocido en el Perú por las protestas y las reivindicaciones que había logrado. En el espectador indígena peruano la presencia de este personaje como narrador en el filme debió de ser un elemento importante para su identificación con el trabajo.

Ya hemos visto, en los primeros párrafos del texto, como se desarrolla la película hasta el momento en que llegan los guerrilleros a la comunidad. Este es el punto más polémico de la misma por la ambigüedad con que está realizado. La crítica en torno al filme ha visto, por una parte, una apología al foquismo; y por otra, una crítica a la guerrilla que fuera protagonizada por los jóvenes idealistas en toda América Latina y que tuvo su máximo exponente en la figura del Che Guevara, asesinado en Bolivia unos años atrás.

En nuestra opinión el análisis más completo de este filme desde este punto de vista es el realizado por Alfonso Gumucio y Marcelo Quezada.⁴⁵ Su texto está dividido en dos partes en las que analizan el contexto histórico sobre el cual se basa la historia y cuestionan el método empleado por los guerrilleros en América Latina. El ensayo también enuncia el didactismo de la película, aunque como se señala: “este film es didáctico pero no en el nivel primario que se ha pretendido. No es la ilustración de un curso de teoría del foco, pero sí un film que debe ser tomado en relación con las grandes contradicciones que han sacudido a todos los movimientos de la izquierda revolucionaria en América Latina.”⁴⁶ A pesar del didactismo el filme no renuncia a la belleza y los matices de los que Sanjinés se ha servido en sus anteriores realizaciones, y que distancia su filmografía de una buena parte del Nuevo Cine Latinoamericano realizado en la década de los años setenta, cuando muchos realizadores se escudaron en la politización para justificar muchos errores en la concepción y realización de sus obras.

La ambigüedad a la que nos referimos anteriormente está dada por la relación entre los guerrilleros y campesinos. El narrador anuncia la llegada de estos jóvenes para ayudar a los indígenas. Se muestra en el filme como, poco a poco, los guerrilleros van ganando la confianza de los indígenas ayudándolos en sus

⁴⁵ Originalmente publicado en francés por Cahiers du Cinema en su número 275 correspondiente a mayo-junio de 1975. El texto que consultamos está dividido en dos entregas. “Apuntes sobre *El enemigo principal: El contexto histórico*” en: *Ultima Hora*. La Paz, domingo 24 de agosto de 1979, p.3. y “Apuntes sobre *El enemigo principal: Un film sobre el foquismo*.” en: *Ultima Hora*. La Paz, domingo 31 de agosto de 1979, p.3-4.

⁴⁶ Cf. Alfonso Gumucio y Marcelo Quezada. *Op. cit.*, p. 4.

trabajos y curándolos. Esta actitud denota un cierto paternalismo por parte de los guerrilleros. Después de un tiempo de convivencia, los campesinos le cuentan a los guerrilleros los abusos del gamonal. Estos lo toman preso y lo juzgan en un juicio popular en el cual es condenado a muerte junto con su capataz, y fusilado por los guerrilleros. Posteriormente estos deciden partir y quieren reclutar campesinos para su lucha, pero solo tres se les unen porque los demás deciden quedarse en su tierra resistiendo como lo han hecho desde hace más de cuatrocientos años. Por una parte, se observa que hay una cierta admiración para con los guerrilleros, pero el hecho de que se unan a la lucha tan pocos campesinos es lo que le da el carácter ambiguo al filme. Se nota que hay una decepción por parte de los guerrilleros, que esperaban más adeptos en su lucha. Esta es una de las escenas mejor resueltas de la película. Filmada en la cima de una montaña, solo se ven las lomas despobladas y se escucha el viento de los Andes, mientras los guerrilleros esperan impacientes por los campesinos. Cuando estos llegan y les comunican que solo tres los acompañarán porque los demás tienen que cuidar de las tierras y trabajarlas, los guerrilleros permanecen callados mientras se miran unos a otros. Este silencio dura unos segundos y dice muchísimo sobre la ignorancia de estos sobre la cultura de los indígenas. Los guerrilleros tratan de convencer a más campesinos para que se unan hablando sobre el peligro que correrían al quedarse en ese lugar, lo cual denota que saben que irán tras ellos y refuerza el aspecto crítico del film hacia el foquismo. Los campesinos, a pesar de las advertencias, deciden quedarse y seguir resistiendo desde sus tierras. Los guerrilleros no lo entienden, pero lo aceptan.

Este no es el primer filme donde Sanjinés trata el tema de las guerrillas, ya que la lucha y la resistencia son quizás los mensajes más importantes que quiere transmitir el cineasta en los filmes realizados entre las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado. En *Revolución* –su primer trabajo– se ve como la guerrilla urbana derrota a los militares. La escena final de *Yawar Mallku* está sin dudas prendada de este espíritu cuando de la nada se levantan los brazos con los fusiles levantados, y en *El coraje del pueblo*, en las minas antes de la masacre, se

habla con gran entusiasmo del apoyo a la guerrilla liderada por el Che Guevara, y que es la razón principal por la que intervienen los militares para prevenir el apoyo a la guerrilla.

En *El enemigo principal* los militares no aparecen sino hasta la parte final del filme. Como hemos señalado, este se divide en tres capítulos o secciones: la primera es la del asesinato del campesino, la segunda es cuando llegan los guerrilleros y la tercera empieza cuando los guerrilleros se van a la selva.

En esta tercera parte es cuando aparece “el enemigo principal”. La noticia de que un gamonal ha sido asesinado por guerrilleros llega a la capital. El gobierno comienza a tomar acciones y quienes asesoran a los militares son oficiales estadounidenses que toman el mando de la operación y deciden que se castigue a los campesinos por colaborar con los guerrilleros. Una vez tomada esta decisión los militares invaden la comunidad campesina, asesinando a una gran parte de los indígenas ante su débil resistencia. Después se libra una batalla en una zona boscosa donde se diezma la fuerza guerrillera, aunque estos causan muchas bajas a los militares que utilizan equipos de la armada estadounidense.

El filme termina tal y como empieza, con el cuentista comentando lo sucedido y expresando su confianza en que a pesar de ello los campesinos lograrán su liberación, pues son mayoría. Esta valoración de su experiencia inmediata queda expresada justo después de que los campesinos y guerrilleros se despidieran. En ese momento, el narrador comenta que si tan solo los revolucionarios no se hubieran marchado, “nos podríamos haber defendido mejor.”⁴⁷

Entre los errores que se le señala al filme, se expresa que se abusa de un esquematismo que hace una diferenciación maniquea entre los personajes.⁴⁸ Este es un problema que Sanjinés había sorteado con bastante destreza en sus

⁴⁷ Víctor Wallis. “*The Principal Enemy: Fighting Imperialism in the Andes.*” en: *Jump Cut* N° 12/13, U.S.A., December 30, 1976, p. 8.

⁴⁸ Cf. Carlos Mesa. *Op. cit.*, p. 96.

realizaciones anteriores, pero que en esta ocasión la caracterización esquemática está hecha con toda intención. Veamos, en la caracterización de los campesinos indígenas hay mucha riqueza de matices en sus actitudes, en los diálogos entre ellos y las decisiones que toman en conjunto. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de los guerrilleros, donde no existe ningún tipo de diálogo enriquecedor entre ellos o con los campesinos. Se presenta a los guerrilleros como personajes que traen la verdadera justicia –como dice el cuentista- y que están muy concientes de la realidad que los rodea, pero a pesar de esto no comprenden –por el paternalismo con que son presentados- la actitud de los indígenas cuando estos deciden quedarse a resistir en sus tierras como lo han hecho desde hace varias centurias. Nos parece que al mostrarnos a estos jóvenes guerrilleros cegados por la verdad que han descubierto, por la cual luchan y que les impide ver la realidad de los campesinos; el cineasta, persigue dos objetivos: el primero –para el público indígena al cual está dirigido- es enseñar la verdadera historia de los guerrilleros y contrarrestar la mala propaganda que las dictaduras hacían de estos movimientos a través de las radios y otros medios. El segundo –para un público más avisado y comprometido- mostrar los errores paternalistas en que habían caído estos grupos en su contacto con los campesinos indígenas. También se puede ver una autocrítica, ya que los cineastas también llegaban a las comunidades campesinas, cargados con mochilas, como estos guerrilleros a querer imponer sus verdades.

En cuanto a la caracterización de los militares y los asesores norteamericanos, es tan breve y sintetizada su presencia en el filme que no se puede hablar de un esquematismo en su caracterización. En todo caso se sigue un estereotipo, pero esto no constituye un error, ya que en el caso de los militares estadounidenses solo personifican al enemigo principal, cumpliendo su rol dentro de la dramaturgia del filme. Podemos concluir entonces que la diferenciación entre los personajes, por lo antes señalado, no resulta maniquea.

El principal acierto que se puede apuntar desde el punto de vista formal es la fotografía. Sanjinés regresa aquí al blanco y negro para narrarnos esta historia, en

la que los contrastes son muy pronunciados. La cámara se integra por momentos al filme de una manera en que se vuelve un personaje más –como en *El coraje del pueblo*. En la película, el protagonista colectivo que enuncia Sanjinés en su obra teórica es logrado con plenitud y en esto la fotografía es fundamental, porque a la hora de captar a los campesinos indígenas logra también mostrar esa unión de ellos con la tierra en que viven, especialmente en los planos generales en los cuales la escala de grises es fundamental. El plano secuencia que ya Sanjinés está buscando desarrollar no está totalmente logrado por limitaciones técnicas,⁴⁹ pero el montaje le ayuda muchísimo por la suavidad en la transición entre escenas y planos.

Este es el filme del cineasta que se corresponde mejor con su obra teórica por todos los planteamientos y quiebres que propone. Inclusive, en los títulos finales, se puede apreciar esa relación donde los nombres de los realizadores aparecen sin ninguna jerarquía y solo se puede distinguir el nombre del cineasta porque es el primero de la lista.

⁴⁹ Cf. Carlos Mesa, et al. *Op. cit.*, 1979, p.163.

¡Fuera de aquí!

Este filme, realizado entre 1976 y 1977 en Ecuador, con el apoyo de la Universidad de Los Andes de Venezuela y la Universidad Central de Ecuador, sigue la línea de radicalización política de las anteriores películas del cineasta y es un paso más en la búsqueda estética que había supuesto *El enemigo principal*. El filme analizado en el acápite anterior, junto la obra que analizaremos a continuación, son los dos filmes que siguen con mayor fidelidad los postulados teóricos de Sanjinés con respecto a realizar un cine junto al pueblo.

Jorge Sanjinés traslada su residencia a Ecuador para realizar esta película que sería la más vista de sus obras. Según estudios de la Universidad de Ecuador, la película fue vista y discutida en este país por cinco millones de personas durante cinco años,⁵⁰ favorecida por el muy buen trabajo de divulgación que realizó la universidad. El filme es también la primera colaboración de Beatriz Palacios – compañera del cineasta- en el guión y la producción, la misma que seguirá hasta el fallecimiento de ella en 2003.

Fuera de aquí es el menos logrado de los filmes que realizara en esta primera parte de su carrera. La película presenta muchos errores tanto conceptuales como técnicos, que han llevado al reconocido crítico boliviano Pedro Susz a escribir incluso que la misma es una obra esencialmente inmadura, aunque parezca paradójico con el quinto largometraje de un cineasta que había mostrado firmeza tanto técnica como estética desde sus primeros trabajos.⁵¹

Con un argumento muy similar al de *Yawar Mallku* –la participación de los estadounidenses en la esterilización de una comunidad indígena- el cineasta se propone denunciar esta vez a los supuestos misioneros que llegan a las comunidades campesinas para dividir las culturalmente y esterilizarlas, mientras

⁵⁰ Cf. José Sánchez-H. *Op. cit.*, p.87.

⁵¹ Cf. Carlos Mesa y Pedro Susz. *Op. cit.*, p.17.

estudian los suelos donde están asentadas estas poblaciones para comprobar si tienen algún mineral que les sirva a las empresas multinacionales.

La diferencia principal entre este filme y *Yawar Mallku* se da en el planteamiento. Mientras que en *Yawar Mallku* la historia giraba en torno a un protagonista principal que va descubriendo la verdadera misión de los “cooperantes extranjeros” a través de una narración apoyada en el flashback; en esta realización se trata de ver el problema enfocado desde toda la comunidad indígena, siguiendo el lineamiento del protagonista colectivo, para que sea toda la población la que protagonice el filme, narrando además la historia linealmente. Desde este punto de vista surgen cuestiones que en *Yawar Mallku*, por estar orientado hacia un conflicto personal o familiar, no habían sido planteadas y que son abordadas en esta ocasión, como las causas por las cuales estos extranjeros quieren dañar a la comunidad, o la penetración cultural que estos ejercen – representada en la película por las prédicas religiosas- hacia la misma con el fin de dividirla. Este último conflicto, aunque se diluye en el filme entre tanto otros, resulta muy interesante, ya que había sido esbozado en *Yawar Mallku* cuando los extranjeros les regalan ropa usada a los niños de la comunidad para que se vistan igual que los niños extranjeros de la ciudad. Veremos que en su obra posterior, de regreso en Bolivia, este tema será abordado con profundidad. A pesar del enriquecimiento argumental en relación a *Yawar Mallku*, al pretender captar estos problemas desde el punto de vista de toda la comunidad campesina, la falla se da en que muchos de estos temas o problemas están solo enunciados y se pierden dentro de la trama.

Este es precisamente el principal error que le vemos al filme en cuestión, la cantidad de objetivos que se propone y que no llega a resolver. La denuncia a los políticos corruptos, a los falsos misioneros y a los militares asesinos, entre otras cuestiones, convierten al filme, junto con el didactismo que de esta propuesta emana, casi en un panfleto. Si bien no consideramos el didactismo como una característica esencialmente negativa, lo cual queda demostrado en un filme como

El enemigo principal, muy similar en su planteamiento al que analizamos en esta oportunidad, y en el cual Sanjinés consigue mayor claridad en el cumplimiento de los objetivos trazados, mostrando la perfecta armonía entre su obra teórica de ese tiempo con su obra cinematográfica; *Fuera de aquí* no alcanza una correspondencia coherente con aquellos principios que motivaron la realización de esta película.

El narrador que en *El enemigo principal* contaba y comentaba lo que sucedía en el filme en lengua quechua para sus compañeros campesinos, en la obra que analizamos es sustituido por una voz en off en español, que para quien no conoce las anteriores realizaciones del cineasta puede parecer paternalista, ya que es el propio cineasta quien narra los hechos. Nos parece que a diferencia de su realización anterior, la voz en off en vez de ayudar al filme hace que este se vuelva en exceso didáctico por los comentarios que hace, la mayoría de las veces refiriéndose a una situación ya pasada que se convierte en la reflexión que el espectador debe sacar y que, en nuestro criterio, minimiza la reflexión que se espera haga el espectador al darle ya una opinión concluyente.

Las interpretaciones habían sido uno de los mayores aciertos en la dirección de Jorge Sanjinés, que al trabajar con actores que salen de sus propias comunidades para interpretarse a ellos mismos muchas veces, había logrado un grado de naturalidad de estas digno de elogiar. En el caso del filme en cuestión observamos muchos altibajos, quizás por el grado de improvisación aportado por los campesinos a la realización del filme; que no logra, en muchas ocasiones, una articulación entre la interpretación actoral y la fotografía, elemento este último que también presenta muchos altibajos. En el caso de los diálogos entre los campesinos vemos que la cámara se integra como un espectador más, pero a veces se pierde entre las interpretaciones. La fotografía también ha sido uno de los puntos más altos de la filmografía del cineasta, donde la visualidad ha sido muchas veces más importante que los propios diálogos, algo esencial dado el fuerte contenido ideológico de sus películas. Secuencias como la del entierro de

un niño de la comunidad, captadas con gran sobriedad por la cámara que resalta los contrastes para mostrar el pequeño ataúd blanco, contrastan con lo desprolijo de algunas tomas de cámara en mano, y ayudan en la artísticidad del filme para evitar el panfleto.

En el plano conceptual, a pesar de los errores que hemos visto y que perjudican en gran manera el filme, existen también algunos aciertos. Es importante ver que en el objetivo principal de denuncia de esta primera parte de la filmografía del cineasta, *Fuera de aquí* es el único filme que articula la denuncia mostrando a los culpables de masacres o genocidios y a los esterilizadores con sus motivos ocultos, algo de mucha relevancia para el espectador campesino que no sabe por qué quieren acabar con él y con su comunidad. Así como muestra cómo y por qué estos políticos y extranjeros actúan de esa manera, el filme muestra la solidaridad entre los campesinos de las diferentes comunidades.

Algo muy positivo en *El enemigo principal* y esta película, ambas realizadas en el exilio, es que a pesar de trabajar fuera de Bolivia el cineasta visita comunidades con las mismas raíces andinas para continuar con su labor. Esto redundo en un positivo internacionalismo, ya que se elimina el referente nacional en favor de lo antes mencionado, y hace de su público objetivo a todos los habitantes de origen aymara-quechua, logrando proyectar su denuncia a otros países con antecedentes similares, ya que en ese tiempo no lo puede hacer en Bolivia.

Las Banderas del amanecer

Jorge Sanjinés regresa a Bolivia en 1978, después de la renuncia del dictador, el general Hugo Banzer Suárez, quien convoca a elecciones bajo protestas populares en todo el país. El cineasta ha pasado siete años en el exilio y ha realizado dos filmes que son, a su vez, los que expresan con mayor fidelidad los principios de su obra teórica. En estos siete años su compromiso político no ha disminuido, más bien, el carácter de denuncia y llamado a la lucha latente en su obra fílmica se ha mantenido en ascenso constante.

Las banderas del amanecer es el último filme de esta etapa de las dictaduras en la filmografía del cineasta. Es el único documental de su carrera y también es el único trabajo de co-dirección, crédito que comparte con su compañera Beatriz Palacios, que había colaborado en el guión y la producción de su película anterior, *Fuera de aquí*. Esta vez su colaboración se extiende también a la edición, compartida con Sanjinés.

La obra se articula de manera cronológica, desde el 1º de noviembre de 1979, cuando el Coronel Natusch en un golpe de estado toma el poder y se desatan las protestas populares, que llevarán a su renuncia treinta días después, hasta que después de tres años en los cuales se suceden regímenes militares caracterizados por la brutalidad represiva contra amplios sectores de la población boliviana como los indígenas, intelectuales, los movimientos de izquierda, entre otros; y breves períodos democráticos, retorna el sistema democrático representativo a la palestra política del país.

La película refleja, por tanto, una serie de hechos fundamentales ocurridos durante todo este período. Entre ellos pueden ser mencionados los siguientes: el asesinato del periodista y crítico de cine, el sacerdote Luís Espinal, quien fuera victimado bajo la dictadura del general Luís García Mesa, por orden del también general Luís Arce Gómez, para prevenir la publicación de un artículo que vinculaba a la

dictadura con el narcotráfico; el asesinato y desaparición del líder izquierdista Marcelo Quiroga Santa Cruz, quien aparece en este filme mediante una entrevista concedida a Sanjinés un año antes de este hecho; la huelga de hambre protagonizada por dirigentes de la Central Obrera Boliviana (COB); la consolidación del Pacto Obrero Campesino, a través del cual se toman varias medidas como bloqueos de caminos, paros nacionales, entre otras actividades, que obligan a los militares a abandonar el poder.

El documental se estructura sobre la base de entrevistas y escenas filmadas en los momentos de mayor agitación política del país, aunque también presenta escenas construidas para apoyar al relato. La voz en off que había comentado las historias acontecidas en sus dos anteriores producciones, es prácticamente sustituida en esta ocasión por varios narradores, lo cual aporta mayor riqueza argumental a un filme que no pretende polemizar sobre los hechos pasados, sino más bien mostrarlos en toda su dimensión, tal y como fueron captados en el momento en que acontecían. Debemos señalar, sin embargo, que Sanjinés no evita transmitir a través de los acontecimientos su propia visión política y global del asunto que trata, todo lo cual queda evidenciado mediante la forma en que se conducen las entrevistas y la prioridad que otorga a ciertos planos en las manifestaciones políticas que filma, con el fin de comunicar su propia perspectiva del tema tratado.

Un aspecto sumamente interesante en la película es la utilización de la gráfica en función de apoyar ideas expresadas por manifestantes o personas entrevistadas durante el transcurso de la misma; lo cual queda evidenciado a través del énfasis con que se muestran ciertos carteles exhibidos en las manifestaciones populares captadas⁵². Quizá el ejemplo más polémico, por el contenido manifestado, que se puede señalar, es la toma que recoge el mensaje de un cartel en el cual se expresa que la democracia burguesa no es la solución. Posteriormente,

⁵² Este recurso puede verse como parte de la influencia de la utilización de este elemento en la obra documentalística del realizador cubano Santiago Álvarez.

abordaremos con más profundidad este aspecto referido a lo controversial que resulta el contenido del mensaje en el filme. La sucesión de fotos fijas aparecidas en la película también cumple un objetivo similar al que motiva la utilización de los carteles en el filme. Estas son utilizadas en lo fundamental para mostrar los rostros de los desaparecidos y las víctimas de las dictaduras, así como también los rostros de los causantes de estas situaciones. Sin embargo debemos señalar que, a diferencia de otros filmes en los cuales también se recurre a este elemento, las fotos fijas en esta obra no guardan una unidad estilística en su aplicación a lo largo del documental⁵³.

La intertextualidad es otro recurso que Sanjinés utiliza de forma inteligente en esta obra. Las citas a dos de sus filmes, *El coraje del pueblo* y *Revolución*, le sirven al cineasta para reafirmar la idea de continuidad de esta película con respecto a su obra anterior en cuanto a su posición de enfrentamiento directo ante los regímenes militares. En el caso de *El coraje del pueblo*, Sanjinés la refiere mediante un cartel anunciante de este filme, que se encuentra en el interior del local destruido de la COB. Recordemos que este filme denunciaba la participación de los militares en la masacre de San Juan. La cita a *Revolución* se produce mediante la reproducción de un fragmento de la música de esta obra y la recreación de imágenes similares en su concepción a las de este primer trabajo del realizador, en las cuales se muestra la pobreza de los niños de ascendencia indígena. La tercera de las citas aparecidas en el filme es una cita homenaje al documental del argentino Fernando Birri, *Tire Die*, obra precursora del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

El tratamiento de la fotografía en este filme se diferencia del realizado en sus obras anteriores, puesto que *Las banderas del amanecer* requirió de otra forma de enfocar este elemento para así poder reflejar mejor el contenido de la realidad documentada. Tanto la fotografía como el montaje se encuentran vinculados en este caso por una fragmentación necesitada para caracterizar el contexto y la

⁵³ Carlos Mesa. *Op. cit.*, p. 99.

historia que se describe. La urgencia con la que se filmaron muchas de las escenas y entrevistas de la película es palpable en la misma a través del montaje, que utiliza cortes secos y bruscos para enlazar diversos acontecimientos de una realidad muchas veces caótica. En nuestra opinión, se evidencia un abuso de este tratamiento en un filme que igualmente pretende incluir demasiadas historias, lo cual ocasiona la reiteración de hechos en su esencia muy similares, y genera cierta sensación de cansancio en el espectador por el alto volumen de información aportado.

Finalmente, esta obra puede ser apreciada como el último filme de esta primera etapa de la carrera del cineasta, y como un trabajo de transición en muchos sentidos, puesto que en él se evidencian algunas de las características fundamentales de los trabajos anteriores y se anuncian ciertos aspectos que trabajará con posterioridad, por lo cual puede afirmarse que representa el cierre de un ciclo en la producción fílmica del realizador, ya que el filme se terminó de editar a fines de 1983, año en que se afianza el sistema democrático que aun perdura en el país.

La obra aborda los últimos tres años de dictaduras militares en Bolivia y la lucha del pueblo para expulsar a los militares del poder. Este será entonces el último filme del realizador que profundice en este tema con un sentido de denuncia y de enfrentamiento, y se preocupa por mostrar en él el final de período y el principio de otra etapa en la historia de Bolivia. Otra de las características que hacen que la obra pertenezca a esta etapa es el tratamiento documental de la historia. Hemos podido observar cómo en sus trabajos anteriores, desde *Yawar Mallku* hasta *Fuera de aquí*, el referente de la realidad o documental ha estado presente para tratar diferentes temáticas, en las cuales retoma un suceso real para articular el guión de los filmes. El más logrado de estos ejemplos, a nuestro entender, es *El coraje del pueblo* que combina, en la reconstrucción de la masacre de San Juan, un argumento con elementos de la ficción y lo puramente documental.

Por otro lado, en *Las banderas del amanecer* ya se introducen elementos que anuncian la nueva etapa, como puede ser la apertura hacia un público mucho más amplio (el ciudadano), al tener el mismo nivel de profundidad en la construcción de los personajes, tanto rurales o indígenas, como en aquellos urbanos. Igualmente, se hace necesario retomar un elemento que en su momento resultó sumamente polémico, y que no es más que la tesis representada a través de uno de los carteles aparecidos en la obra. En dicho cartel, portado por un personaje anónimo de ascendencia indígena durante los minutos finales del filme, aparece expresado que la democracia burguesa no es la solución. Este mensaje ha sido interpretado por el crítico Carlos Mesa⁵⁴ en el año 1985 como una filiación del realizador hacia ideas de un fuerte sustrato trotskista, al demandar un cambio en el orden social imperante en Bolivia, lo cual no ha sido resuelto con la instauración de una democracia burguesa tras la derrota de los militares. Sin embargo, aunque pensamos que esta idea no es totalmente desechable, consideramos que esto también puede tener otra lectura a la luz de los tiempos actuales y luego de haber visto los filmes posteriores del realizador. El hecho de que un personaje anónimo de ascendencia indígena sea el portador del cartel, nos lleva a pensar en que este filme ya contiene el germen de lo que Sanjinés aborda en realizaciones posteriores, y que no es más que la idea de que mientras al indio no se le reconozca junto a su cultura como parte integrante de la sociedad boliviana el sistema no podrá ser verdaderamente justo. Precisamente este problema de la cultura boliviana será abordado desde diversos puntos de vista en la nueva etapa de su carrera cinematográfica, en la cual resaltar la riqueza de la cultura indígena será su propósito fundamental.

⁵⁴ Ídem. pp. 99-100.

Capítulo III

La democracia

***La nación clandestina* y la recuperación de la identidad.**

La nación clandestina es un filme cuyo tema central es la pérdida de la identidad y la búsqueda de la misma a través de la expiación, el arrepentimiento y la muerte. A través de la historia de su personaje protagónico, Sebastián Mamani, un carpintero⁵⁵ aymara que regresa a su comunidad luego de haber emigrado a la ciudad e integrado las fuerzas represivas del régimen militar en contra de su propia gente y haberse cambiado el apellido por el de Maisman, Sanjinés recrea una narración de lo que ha sido, en términos generales, la historia de la comunidad indígena en América Latina a partir de la colonización y conquista del territorio por los españoles y otros europeos desde el siglo XV.

En este filme el cineasta explora, con mucho tino, el problema de la identidad en el sujeto indígena dentro de una sociedad citadina que lo margina y rechaza. El protagonista de la película es llevado a vivir a la ciudad cuando es todavía un niño, y por tanto pierde todos los valores comunitarios que le fueran inculcados. De esta forma, Sebastián crece en un medio ajeno al de su comunidad, marcado por un estilo de vida occidental que lo desprecia a él y a los valores celosamente cuidados por su pueblo, lo cual ocasiona una serie de sucesos que lo llevarán a tomar partido, en múltiples ocasiones, en contra del pueblo que lo vio nacer, asumiendo una posición egoísta e individualista ajena a la forma de vida tradicional de la comunidad aymara. Así, cuando Sebastián vuelve a vivir a su comunidad tras la muerte de su padre, incurre en malos manejos y robo a los habitantes de su pueblo. La comunidad reunida lo juzga y Sebastián es expulsado y condenado a no volver jamás. Sin embargo, al final de su vida, Sebastián Mamani decide retornar a su pueblo para danzar el Jacha Tata Danzante, con lo cual revive *“un ritual practicado hace más de 50 años atrás en algunas zonas del Altiplano, en la que como sacrificio para aplacar el castigo de los dioses se escogía a un joven danzante que debía bailar hasta caer muerto por el*

⁵⁵ Es un guiño interesante, quizás una cita a toda su obra anterior, que el protagonista del filme sea en el final de su vida un carpintero que confecciona ataúdes para niños. Hemos podido apreciar como, desde *Revolución*, los ataúdes blancos han estado presentes en sus películas con distintas significaciones.

*esfuerzo*⁵⁶. De esta forma, el protagonista pretende alcanzar la muerte a manera de sacrificio por su comunidad, y como forma de regresar a sus raíces originarias.

En relación a la obra fílmica del cineasta, recordemos que en los últimos momentos de *Yawar Mallku*, Sixto -un personaje muy parecido a Sebastián en su caracterización- regresa a su comunidad de origen tras la muerte de su hermano para luchar por la liberación de su pueblo. Se puede apreciar que en este caso se produce todo lo contrario una vez que el realizador pretende tratar otras cuestiones, ya que el protagonista de esta película cuando retorna a su comunidad no puede adaptarse a ella por todo lo que ha vivido en la ciudad y que ha cambiado su modo de pensar, a tal punto, que ha olvidado las costumbres fundamentales de su cultura, las que pretende retomar una vez muera por el bien de la misma.

Este argumento está sumamente relacionado con la afirmación cultural que caracteriza el cine de Sanjinés, y muestra la historia de Bolivia en una especie de revisión de lo transcurrido en los últimos treinta años, desde la revolución obrera de 1952 hasta el pacto militar-campesino de la década de los sesenta, y los golpes de estado y represiones de los años posteriores. Asimismo, cuestiona muchos problemas latentes en la sociedad boliviana y en los sectores de izquierda del país, la cual es simbolizada por un estudiante solitario en la carretera que es perseguido y asesinado por el ejército⁵⁷.

Uno de los valores más significativos del filme es la afirmación de esa otra nación, la nación clandestina que retrata Sanjinés. La puesta en evidencia de las cualidades de esa cultura milenaria despreciada por muchos pobladores bolivianos, e inclusive por los propios hijos de esa cultura, así como la recreación de los valores que tiene la comunidad y su relación con la naturaleza, resultan elementos sumamente interesantes, y se adaptan a la cosmovisión andina

⁵⁶ En: Dossier de la Cinemateca Boliviana (sin catalogar) En fotocopias.

⁵⁷ Antes de ser asesinado se encuentra con una pareja de indígenas pero como no habla aymara no los comprenden y él termina maldiciéndolos.

representada. Lo que diferencia a este filme de los anteriores es que se puede apreciar claramente que la intención de Sanjinés no es solamente defender las cualidades de la cultura aymara, sino también darlas a conocer y cuestionar el proceso de aculturación al que es sometido el habitante de ascendencia indígena que se ve obligado a vivir en las ciudades. Coincidimos con Javier Sanjinés en la idea de que al cineasta lo que le interesa es mostrar lo complejo que significa ser indígena en el espacio ciudadano⁵⁸ que lo margina y rechaza constantemente, prácticamente obligándolo a olvidar su cultura si es que pretende ser una parte de la sociedad.

La cosmovisión indígena, con su visión cíclica de la historia, es reflejada a través del viaje que realiza Sebastián desde la ciudad hacia su pueblo, donde este va recordando su pasado y reviviéndolo, elemento fundamental para las comunidades aymaras. Como señala el viejo Yatiri⁵⁹ en un diálogo en la película: *“Nuestro pasado está en el presente, estamos viviendo nuestro pasado y el presente juntos, sólo podemos avanzar si miramos atrás, sólo podemos ser lo que somos o mejor de lo que somos si recordamos que hacían nuestros abuelos, nuestros muertos.”* En este diálogo el viejo maestro muestra la concepción del tiempo que tienen los aymaras y que Jorge Sanjinés intenta adoptar durante el filme. Es por eso que cuando Sebastián Mamani emprende el camino de retorno a su pueblo con la máscara en la espalda, en su andar observa y forma parte de sus propios recuerdos mientras va cerrando ciclos de su vida. Esto también explica por qué en la escena final del filme, cuando pasa el cortejo fúnebre llevando el cuerpo muerto de Sebastián, este aparece en la última fila acompañando el entierro, pues ha vuelto a renacer en su comunidad y en su identidad, es parte nuevamente del *ajayu*⁶⁰ de la comunidad.

⁵⁸ Cf. Javier Sanjinés. *“Transculturación y subalternidad en el cine boliviano (III).”* en: *El juguete rabioso Semanario*. La Paz, 22 de agosto de 2004, p. 4.

⁵⁹ Sacerdote o persona mayor de la comunidad indígena, encargado de las ofrendas más importantes a los achachilas (dioses)

⁶⁰ Gran espíritu.

Visualmente, la representación de un tiempo y espacio propio de los habitantes de los Andes se consigue por los excelentes movimientos de cámara dirigidos por el peruano César Pérez, que ha comprendido muy bien la idea del *plano secuencial integral* o andino como también es llamado por la crítica. La película tiene 130 escenas y 136 planos, es decir, un poco más de un plano por escena. Esto no es solamente una curiosidad de cinéfilo, sino que tiene mucho que ver con los presupuestos teóricos del cineasta esgrimidos en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* y que complementa con la idea de captar la cosmovisión indígena aymara.

En un texto publicado en 1989 por el Grupo Ukamau, Jorge Sanjinés explica lo que para él significa el *plano secuencia integral*: “Poco a poco se nos hizo claro qué la cámara debía movilizarse sin interrupción y motivada por la dinámica interna de la escena. Solo así podía lograr su imperceptibilidad y la integración espacial. Al no fragmentar la secuencia en diversos planos, se podía transmitir un ordenamiento nuevo, un ordenamiento propio de los pueblos que conciben todo como una continuidad de ellos. El ritmo estaría dado internamente, por los desplazamientos de personas y cosas que, a su vez, motivan y generan los movimientos de cámara los acercamientos, los primeros planos y los planos abiertos integradores del grupo...”⁶¹ Y continúa diciendo: “Por todo esto para narrar la vida y conflictos de los hombres andinos, en particular de aquellos grupos humanos como los aymaras que constituyen un porcentaje gigantesco en la población boliviana (...) es más propio utilizar un lenguaje cinematográfico de mayor continuidad escénica, menos fragmentado que permita sentir la misma integridad colectiva que ellos han creado y desarrollado como forma de resolver su relación interna y su relación con la naturaleza de la que no se creen a mos sino parte.”⁶²

⁶¹ Citado por Pedro Suzs. “Película boliviana galardonada en San Sebastián” en: *Época*, N°3, La Paz, noviembre de 1989, p. 42.

⁶² Idem., p. 43.

El plano secuencia integral como explica Sanjinés sirve para dar un ritmo más acorde con el que viven los pobladores de los Andes. Sin saltos bruscos a primeros planos, sino con transiciones que se dan por los movimientos de cámara, consigue que la narración fluya de una manera más clara, por tanto más fácil de comprender. Es también una solución técnica a la hora de dirigir actores porque se filman escenas completas y así el actor no se tiene que estar preocupando por los puntos en los que terminó la toma anterior. En el caso de la obra cinematográfica de Sanjinés, que trabaja la mayor parte del tiempo con actores que son los mismos pobladores donde se filman sus películas, esto resulta muy conveniente y simplifica el trabajo con estos actores sin formación. Hemos podido observar que el germen de estas ideas se puede apreciar en los últimos filmes que realiza el cineasta en la etapa de las dictaduras y donde empieza a utilizar largos planos secuencia.

La Nación Clandestina ha sido galardonada con varios premios en festivales de cine, quizás los más importantes sean los obtenidos en San Sebastián, donde se le concedió la Concha de Oro (premio máximo de este certamen) y el Premio Especial del Jurado en el XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana.

Unas últimas palabras en torno al filme y al mensaje que puede inferirse con la muerte de Sebastián para renacer en su comunidad. Esto no quiere decir que haya una fractura o diferencia insalvable entre la cultura de los indígenas y los mestizos o blancos, lo que se plantea es que mientras al indígena se le rechace y margine en la sociedad citadina, este conflicto no será resuelto; y si bien el filme no propone ninguna salida a este problema que afecta de una u otra forma a todos los países que han sido colonizados, sirve para que los espectadores se den cuenta de la existencia y riqueza de una cultura que convive junto con la de ellos.

Para recibir el canto de los pájaros: el racismo que todos llevamos dentro.

Para recibir el canto de los pájaros cuenta la historia de un grupo de cineastas de ideas izquierdistas que se proponen ir a una comunidad indígena para filmar una reconstrucción de las barbaries de la conquista ambientada en el siglo XVI. Para conseguir su objetivo necesitan que la comunidad coopere, y en su afán de conseguirlo no hacen más que reproducir las actitudes que los conquistadores españoles habían tenido cinco siglos atrás.

El título del filme está basado en una ceremonia que se realiza en la comunidad, donde cada año los pájaros enseñan a los habitantes las nuevas melodías para interpretar con sus instrumentos, y cuando los cineastas se aprestan a filmarlas, sus equipos no pueden captarlos y ellos tampoco pueden oírlos, debido a su incapacidad para comprender a la naturaleza y su relación con los habitantes de la comunidad. Al finalizar el filme, los cineastas y comuneros hacen las paces después de consultar con el yatiri y las hojas de coca. Así, los cineastas finalmente comprenden el accionar de la comunidad.

El filme fue rodado en 1992 y tenía que ser estrenado ese mismo año en conmemoración del V Centenario del descubrimiento de América, pero por problemas económicos su postproducción no pudo terminarse hasta principios de 1995, cuando se estrenó en Bolivia. La polémica que se creó alrededor de la película duró varios meses y se puede decir, sin temor a equivocarse, que ha sido la mayor desatada en torno a un filme en el territorio boliviano.⁶³ En la polémica participaron cineastas, críticos cinematográficos, críticos culturales, periodistas, políticos y hasta funcionarios públicos. La mayoría de estas publicaciones fueron recogidas por los periódicos *Presencia* y *La Razón* en sus secciones culturales dominicales *Literaria* y *Ventana* respectivamente.

⁶³ Véase en la bibliografía los numerosos artículos en periódicos publicados entre enero y abril de 1995.

Se habló y se escribió mucho sobre el filme y como en toda polémica hubo posiciones que se manifestaron a favor del mismo, obviando los errores formales de este, y otras que le criticaban fallas de todo tipo. Entre las personas que participaron se encuentran voces de la crítica cinematográfica boliviana tan reconocidas como Pedro Susz y Alfonso Gumucio Dagrón. Este último, con un ensayo profundo sobre el filme, resume en un párrafo la mayor parte de la polémica. Dice:

*“... las principales críticas que se le hacen a esta nueva película del Grupo Ukamau señalan su esquematismo exacerbado, su falta de profundidad en el análisis del tema del racismo. Varios han escrito que los personajes son caricaturales, que la tesis es maniquea y que no corresponde a una realidad política y cultural mucho más compleja. Se subraya la representación pastoril de los indígenas, personajes puros, positivos, buenos, mientras muestra a los q`aras⁶⁴ como personajes negativos...”⁶⁵ Como hicieran hace casi 500 años fray Bartolomé de las Casas y el religioso dominico Sepúlveda, las diferentes personas empezaron a discutir sobre los problemas raciales reflejados en el filme que, por primera vez, mostraba *“una visión de afuera hacia adentro, de los cineastas sobre los campesinos indígenas.”*⁶⁶*

La película ya no está dirigida principalmente a los pueblos indígenas. Es más, la mayor parte del filme está hablado en español.⁶⁷ Sanjinés ahora está también interesado en alcanzar un público más grande que es el que habita en las ciudades y hacerlo reflexionar sobre problemáticas como el racismo latente en toda la sociedad boliviana, esto también se puede apreciar en *La Nación Clandestina*, pero desde otra perspectiva.

⁶⁴ Q´ara en aymara quiere decir blanco o mestizo de la ciudad.

⁶⁵ Alfonso Gumucio Dagrón. “*Para recibir el canto de los pájaros: La búsqueda de la identidad.*” en: *Literaria suplemento cultural del periódico Presencia*, La Paz, domingo 9 de abril de 1995, p. 12.

⁶⁶ Orlando Mercado Camacho. “*Diálogo con Jorge Sanjinés.*” en: *Los Tiempos*, Cochabamba, domingo 24 de marzo de 1996, p. 7.

⁶⁷ Ya desde su anterior película *La nación clandestina* se puede evidenciar que esto va cambiando lentamente.

La idea que da origen al filme es original, interesante, autocrítica y con matices autobiográficos. En su libro *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo*, el cineasta relata cómo, cuando pretendía filmar *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor) en el año de 1968, le sucedió una situación muy parecida a la que se muestra en la película. En este filme reflexiona sobre las posiciones que había asumido entonces, la intolerancia de la que fueron presos él y su grupo. Esto lo hace sobre todo en la voz de Rodrigo (el director de cine en *Para recibir el canto de los pájaros*) quien se cuestiona su incapacidad para comprender a los indígenas y la negativa de estos a participar en la película, así como su posición pseudo izquierdista.

A pesar de tener un fuerte sentido autocrítico, y lo interesante y original que pueda ser la idea central de la película, ésta no consigue todos sus propósitos y sus reflexiones son mal entendidas por la mayor parte de los espectadores, aunque esto quizás se deba también a que el filme es una crítica constante a distintos estratos de la población citadina y a los maquillajes con los que el racismo se esconde en Bolivia. Quizás por eso se desató una polémica tan grande en torno al filme en cuestión.

Uno de los puntos más fuertes en los que se sostenía la crítica negativa en torno al filme se basa en el esquematismo y didactismo de los personajes, así como la poca veracidad en la construcción de los mismos. No pretendemos ser los defensores a ultranza de los filmes del Grupo Ukamau, pero debemos decir que esta es la película menos esquemática de las que ha realizado el grupo y en esto coincidimos con el crítico Gumucio Dagrón.⁶⁸ El filme está sustentado en la relación de varios personajes principales o un protagonista colectivo como lo llama Sanjinés. Estos personajes muestran distintas posiciones y actitudes en las cuales se aprecian muchas contradicciones entre ellos. Quizás la más relevante – en lo que a la filmografía del cineasta se refiere- sea la de los distintos habitantes

⁶⁸ Cf. Alfonso Gumucio Dagrón. “*Para recibir el canto de los pájaros: La búsqueda de la identidad.*” en: *Literaria suplemento cultural del Periódico Presencia*. Op. cit., p. 13.

de la comunidad indígena. Entre los distintos personajes que habitan en la comunidad existen los que se manifiestan por no tener ningún contacto con los cineastas, los de una comunidad vecina que quieren que vayan a filmar allá para cobrar los sueldos que los cineastas ofrecen, los que han perdido sus valores por vivir en la ciudad, y los que mantienen sus valores culturales, pero tienen a la vez contacto con los realizadores. De esta forma, Jorge Sanjinés crea un mosaico de actitudes que en *La Nación Clandestina*, su filme anterior, estaban dentro de la personalidad de Sebastián Mamani. Sin embargo, a pesar de la riqueza que se puede ver en las posiciones de estos personajes, estos resultan un tanto caricaturescos, por la pobreza de sus actuaciones y los diálogos que pueden parecer un poco ingenuos, quizás porque, como explicaba el cineasta al pretender hacer la película de afuera hacia adentro, es decir, desde la perspectiva de los cineastas en el filme, los habitantes de la comunidad se ven desdibujados.

Otro problema del filme se da en la construcción de la estructura del guión. La película empieza con una secuencia de la danza de unos arcángeles arcabuceros -típicos de la imaginería española del siglo XVIII- que después de un momento nos damos cuenta que es rodada por los cineastas. Sin embargo, estos arcángeles no aparecen más en el filme y lo mismo pasa con otras secuencias que serían filmadas por los cineastas dentro de la película y que no tienen ninguna relación unas con otras, aunque la fotografía ayuda a separar las distintas secuencias de la supuesta realidad, estas secuencias de cine dentro del cine son tan breves, escasas y desordenadas, que hacen que el espectador pierda el interés por lo que le puedan decir.

A pesar de estos errores, el filme se erige como una crítica frontal al racismo y la intolerancia. Como hiciera en *La Nación Clandestina*, Jorge Sanjinés pretende hacer que el público que vea el filme reflexione sobre sus actitudes hacia los pobladores discriminados de Bolivia, pero en el filme en cuestión lo hace con una visión que pretende ser la del habitante mestizo de la ciudad. Es interesante la posición que asume este cineasta que ha sido criticado por su postura de

mistificación de la cultura indígena y por eso nos parece que, a pesar de los errores formales que hemos visto en el filme, este resulta importante dentro de la filmografía del cineasta, pues indica que el cambio que percibimos en su filme anterior ha sido enriquecido con nuevos matices en una obra que tiene mucho por recorrer.

Los hijos del último jardín: la ciudad y los jóvenes.

Los hijos del último jardín es la película más reciente del cineasta. Estrenada en enero de 2004, fue producida el año anterior y es la obra póstuma como productora de Beatriz Palacios, compañera de Jorge Sanjinés por más de veinte años y productora de una parte importante de los filmes del Grupo Ukamau.

La película se puede ver como un nuevo giro en la obra cinematográfica del realizador por los cambios de lenguaje que analizaremos a continuación. Como en los dos filmes anteriores se nota que hay una continuidad en las búsquedas temáticas que ha venido realizando el cineasta desde su vuelta al país, después del retorno de la democracia en Bolivia.

El filme muestra por primera vez –en la filmografía del cineasta- la ciudad como protagonista. Su obra se ha caracterizado por representar a los pobladores andinos en sus comunidades alejadas de los grandes espacios urbanos y cuando aparecen estos espacios ciudadanos, son caracterizados amenazadoramente como lugares donde los protagonistas indígenas son humillados, engañados y despreciados. En el caso del filme, la ciudad de La Paz es el lugar donde viven y se desenvuelven los cinco protagonistas de la historia. Estos son amigos que se encuentran una vez por semana para jugar al fútbol, jóvenes de clase media baja que tienen distintas ocupaciones. Fernando –el líder del grupo- es el que convence a tres de ellos para robarle el dinero a un senador corrupto. Él es un joven idealista que ha visto como sus esperanzas por la izquierda del país han sido constantemente traicionadas y por eso decide tomar las cosas por su cuenta. En una actitud deudora del espíritu de Robin Hood, pretende robarle el dinero al senador corrupto para repartirlo entre los pobres. De esta forma convence a los otros tres muchachos para realizar el atraco, estos lo hacen por distintos motivos. Óscar, que es uno de los ladrones, es un pandillero habituado a robar para vivir bien, quiere el dinero para él y representa el lado opuesto de Fernando. Después del robo y con la policía persiguiéndolos, deciden ir a buscar al quinto

protagonista, un profesor universitario de origen aymara que es el que los lleva por caminos de laderas y montañas a la comunidad de Pankar Marka donde Fernando pretende regalar el dinero. En el camino, los cinco personajes en una serie de flashbacks van recordando pasajes de su vida, en los cuales reflexionan y después de unas cuantas discusiones entre Óscar y Fernando por el destino del dinero llegan a la comunidad donde son bien recibidos por los habitantes indígenas, pero cuando estos jóvenes les quieren dar el dinero, los comunarios no lo aceptan porque dicen que es dinero mal habido y que al final les traerá más problemas que soluciones.

Los hijos del último jardín reflexiona en torno a los jóvenes que son el futuro de Bolivia y con una visión por momentos bastante pesimista, pretende hacer reflexionar a los jóvenes ciudadanos sobre la pérdida de la identidad –personificada en Óscar-, la pérdida de los ideales – Fernando-, y sobre la corrupción reinante en el país donde el caso del senador corrupto tiene especial importancia. La película tiene secuencias muy interesantes como aquella en la que es captada la movilización popular de los rentistas en febrero de 2003, y en la cual se mezclan realidad y ficción eficazmente⁶⁹. Otra es la de un jubilado, ex combatiente de la guerra del Chaco, que se ve obligado a vender sus medallas por unos centavos para poder comer.

En general, el filme no es de los mejores realizados por el cineasta, donde fallan nuevamente las actuaciones y la construcción de los personajes, que parecen un poco acartonados, así como en los flashbacks de los personajes principales que por su reiteración pierden fuerza. Pero, a pesar de estos errores, las contraposiciones que se sugieren en el filme son muy interesantes y bien logradas, además de estar muy en la línea que ha mantenido el cineasta durante décadas. Las contraposiciones más interesantes que se dan en el filme son las que sugiere al presentar el espacio desordenado, a ratos caótico de la ciudad, que

⁶⁹ En esta ocasión, la utilización de escenas de un carácter documental no tiene la intención de lucha que tenía en los filmes realizados durante las dictaduras. En el caso del filme son presentadas para mostrar el caos en que vivía la ciudad en ese momento y el sentimiento de desesperanza que acompaña a los protagonistas.

es enfrentado a la belleza y tranquilidad de los paisajes deshabitados que recorren los protagonistas para llegar a la comunidad. Otra es la que se da en la actitud individualista, egoísta y corrupta del senador, que es la imagen del poder en Bolivia, contrapuesta con la decisión tomada en una asamblea donde los comunarios indígenas rechazan el dinero robado. Vemos nuevamente en este filme las preocupaciones del cine del Grupo Ukamau, aunque con una visión ya citadina de los problemas de la sociedad boliviana, por eso también el lenguaje visual del filme es distinto.

La película fue filmada en formato digital y con una estética que se acerca a los postulados de Dogma 95. El cineasta decide contar la historia con muchas tomas cámara en mano y algunos breves planos secuenciales que se ven disminuidos por las necesidades de un relato mucho más ágil que el de sus filmes anteriores para contar la historia de cinco jóvenes ciudadanos. En una ficción donde los jóvenes y la ciudad cobran importancia protagónica, el cineasta adapta sus tradicionales puntos de vista y tomas para contarla con la distancia necesaria para retratar la complejidad, el caos y las consecuencias de vivir en un país signado por la corrupción en todos los estratos de la sociedad citadina que rehuye de esa otra nación, de esa otra cultura en la que tanto confía el realizador.

Los puntos más altos del filme se alcanzan en la fotografía, que consigue diferenciar muy bien los espacios ciudadanos urbanos de los rurales, y captar la belleza de los paisajes bolivianos. A pesar de la distancia con que narra el cineasta esta historia y los cortes bruscos que utiliza, que podrían verse como un nuevo cambio en su filmografía, este mantiene muchos puntos de contacto con sus dos filmes anteriores. Se mantiene el protagonista colectivo, tan caro a Sanjinés, para mostrar la pluralidad de las actitudes y posiciones, así como se ve que su interés por capturar al público citadino, que veíamos ya desde *La Nación Clandestina*, ahora ha crecido de tal manera que son los jóvenes y la ciudad los protagonistas de este, el más reciente filme del cineasta.

Conclusiones.-

Con el desarrollo de esta investigación en torno a la obra teórica y fílmica de Jorge Sanjinés se ha podido concluir, en primer lugar, que en las dos obras teóricas fundamentales del artista, “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo” y “Las asechanzas del desprecio”, Jorge Sanjinés explica el tema principal que motiva toda su obra cinematográfica: el habitante indígena en Bolivia. A su vez, el cineasta teoriza y fundamenta aquellos aspectos principales que caracterizan el contenido y el lenguaje formal de su filmografía, notándose entonces una diferencia en el enfoque con el cual el autor aborda su temática esencial, condicionado por los cambios políticos acontecidos en Bolivia, todo lo cual queda evidenciado mediante el análisis de sus filmes.

El período de las dictaduras (1964-1982) es en el que el cineasta realiza su mayor número de películas y está caracterizado por el tratamiento del tema indígena mediante una postura de enfrentamiento y denuncia ante la represión desatada por los militares durante estos gobiernos. En los últimos filmes de este período el cineasta pone en práctica aquellos elementos de orden formal que apunta en su obra teórica con el fin de reflejar más convenientemente algunos rasgos de la cultura indígena, y de esta forma acercar sus películas al público que más le interesa y del cual trata su filmografía.

El período de la democracia, iniciado en octubre de 1982, presenta un giro en la obra del realizador con respecto al tratamiento del tema, en el que la postura de enfrentamiento y denuncia da paso a obras que reflexionan sobre la identidad, el racismo, la marginalidad, la discriminación, y más recientemente sobre la corrupción. En esta etapa también se perfeccionan los rasgos formales que venían identificando la obra del artista.

Por tanto, como conclusión final puede decirse que la carrera cinematográfica de Jorge Sanjinés puede ser vista desde su relación con el contexto político en esas

dos etapas fundamentales. Por lo que se pueden apuntar notables diferencias a partir de los objetivos perseguidos por el cineasta y la forma de reflejarlos en una y otra etapa.

El cine de Jorge Sanjinés es eminentemente político. Esto no quiere decir que el artista, al crear sus obras, eche a un lado la búsqueda de la belleza y la preocupación por los valores estéticos, los cuales se encuentran muy relacionados con el interés del cineasta por representar la cosmovisión y la cultura indígena.

Bibliografía.-

Fuentes escritas

Acosta de Arriba, Rafael (compilador). Cien años de cine latinoamericano 1896-1995. La Habana, Ediciones ICAIC, 1995.

Arauz Crespo, Germán. “Jorge Sanjinés: A esta sociedad le conviene respetarse.” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 26 de febrero de 1995, pp. 12-13.

Archondo, Rafael. “Para recibir el canto de los pájaros. El retorno al blanco y negro.” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 26 de marzo de 1995, pp. 4-5.

Bajo, Ricardo. “Sanjinés: nos esperan días muy duros.” en: Fondo Negro suplemento cultural del periódico La Prensa. La Paz, domingo 28 de diciembre de 2003, pp.4-5.

------. “El coraje de Sanjinés; entrevista en profundidad con un gigante.” en: Fondo Negro suplemento cultural del periódico La Prensa. La Paz, domingo 24 de junio de 2001, pp.1-3.

Basualdo, Marco. “El último jardín de Jorge Sanjinés.” en: El juguete rabioso Semanario. La Paz, 20 de enero de 2004, p. 4.

Benavente, Claudia. “Los hijos del último jardín.” en: Fondo Negro suplemento cultural del periódico La Prensa. La Paz, domingo 4 de enero de 2004, p 3.

Burton, Julianne (Editora). Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers. Austin, University of Texas Press, 1988.

Cajías, Lupe. “Jorge Sanjinés: el hombre y el mito.” en: Tele Guía suplemento del periódico La Razón. La Paz, sábado 2 de marzo de 2001, pp. 16-19.

Casetti, Francesco y Federico di Chio. Como analizar un film. Tercer reimpresión, Barcelona, Ediciones Paidós, 1998.

Clavijo Montesinos, Rossio Angélica. Análisis del tempo ritmo de la cosmología andina en el cine de Jorge Sanjinés. (Tesis de grado de Comunicación Social) La Paz, Universidad Católica Boliviana, 1995.

Contreras, Pilar. “La fiesta, giros de vida y muerte.” en: Puerta Abierta revista dominical de Presencia. La Paz, domingo 28 de junio de 1998, pp. 8-9.

- Cumaná, María Caridad y Joel del Río. Pletóricas latitudes del margen: El cine latinoamericano ante el tercer milenio. La Habana, Coeditan Fundación Autor, Universidad de Alcalá y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.
- Daicich, Osvaldo. Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano: Entrevistas a realizadores latinoamericanos. La Habana, Coeditan Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Escuela Internacional de Cine y Televisión, 2004.
- Dalton, Roque. "Yawar Mallku. Algo más que un filme." en: Cinecubano. N° 60-62, La Habana, 1970, p. 26-32.
- Echalar, Agustín. "Para recibir el canto de los pájaros, una película for export." en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 19 de marzo de 1995, p. 8.
- Elena, Alberto y Marina Díaz López (editores), The Cinema of Latin America. London, Wallflowers Press, 2003.
- Estellano, Washington. "La película de Sanjinés. Cantar de pájaros." en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 5 de febrero de 1995, pp. 14-15.
- Festival Iberoamericano de cine de Santa Cruz (Editor). El cine de Jorge Sanjinés. Santa Cruz, Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media-FEDAM, 1999.
- Galiano, Carlos y Rufo Caballero (compiladores). Cien años sin soledad. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.
- García Pabón, Leonardo. "Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de La nación Clandestina" en: La Patria Íntima: Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia. La Paz, Editorial CESU/Plural, 1998, pp. 249-262.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina. La Paz, Ediciones Film/Historia, 1979.
- . Historia del cine boliviano. México D.F., Ediciones Filmoteca de la UNAM, 1983.
- . Luis Espinal y el cine. La Paz, Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa/CIMCA, 1986.

- . “Para recibir el canto de los pájaros: La búsqueda de la identidad.” en: Literaria suplemento cultural del periódico Presencia, La Paz, domingo 9 de abril de 1995, pp. 11-13.
- y Marcelo Quezada. “Apuntes sobre *El enemigo principal: El contexto histórico*” en: Ultima Hora. La Paz, domingo 24 de agosto de 1979, p.3.
- . “Apuntes sobre *El enemigo principal: Un film sobre el foquismo.*” en: Ultima Hora. La Paz, domingo 31 de agosto de 1979, p.3-4.
- King, John. “*Andean Images: Bolivia, Ecuador and Peru.*” en: New Latin American Cinema: Studies of National Cinemas. Volume Two, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp. 483-504.
- López, Roberto y María Cristina Arias. “*Jorge Sanjinés en entrevista exclusiva con Televisión.*” en: Televisión. La Paz, sábado 11 de marzo de 1995, pp.14-17.
- Martin, Michael T. (editor), New Latin American Cinema: Studies of National Cinemas. Volume Two, Detroit, Wayne State University Press, 1997.
- Mercado Camacho, Orlando. “*César Pérez al habla: amores como el de Rosita se han dado.*” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 5 de marzo de 1995, pp. 8-9.
- . “*Los mitos de la verosimilitud anticreadora. Notas a propósito de los críticos de Sanjinés.*” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 23 de abril de 1995, p. 8.
- . “*Diálogo con Jorge Sanjinés.*” en: Los Tiempos. Cochabamba, domingo 24 de marzo de 1996, p. 7.
- Mesa, Carlos et al. Cine boliviano del realizador al crítico. La Paz, Editorial Gisbert, 1979.
- Mesa, Carlos. El cine boliviano según Luis Espinal. La Paz, Editorial Gisbert, 1982.
- . Óscar Soria. Colección Notas Críticas N° 47, La Paz, Ediciones de la Cinemateca Boliviana, 1984.
- . La aventura del cine boliviano 1952-1985. La Paz, Editorial Gisbert, 1985.

- y Pedro Susz. Jorge Sanjinés. Colección Notas Críticas Nº 22, La Paz, Ediciones de la Cinemateca Boliviana, 1976.
- . Cine boliviano 1970-1982. Colección Notas Críticas Nº 41, La Paz, Ediciones de la Cinemateca Boliviana, 1982.
- Mesa, José de, Teresa Gisbert y Carlos Mesa. Historia de Bolivia. Cuarta edición. La Paz, Editorial Gisbert, 1999.
- Mezzena, Lona A. “Jorge Sanjinés, el mito.” en: Los Tiempos. Cochabamba, domingo 8 de diciembre de 1996, p. 2.
- Molina, Fernando. “Para recibir el canto de los pájaros; otro Sanjinés y el mismo”. en: La Razón. La Paz, Sábado 4 de febrero de 1995, p. 17.
- . “Para recibir el canto de los pájaros. ¡Vaya, qué polémica!” en: La Razón. La Paz, Sábado 25 de febrero de 1995, p. 13.
- Molina, Sergio y Miguel Bustos. “Para recibir el canto de la participación popular.” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 12 de marzo de 1995, pp. 14-15.
- . “El canto de los pájaros. La participación que no se quiere ver.” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 16 de abril de 1995, p. 12.
- Nogales Guzmán, Eduardo. “Del boomerang y el laberinto; La Nación Clandestina.” en: Última Hora. La Paz, domingo 20 de mayo de 1990, p.12.
- Ortega, Erick. “Sanjinés desnuda la desgracia de un Robin Hood local.” en: La Razon. La Paz, domingo 4 de enero de 2004, p. C11.
- Palacios, Beatriz. “Jorge Sanjinés tenía todo previsto; diálogo con el director de fotografía de La Nación Clandestina.” en: Ultima Hora, La Paz, domingo 15 de abril de 1990, pp. 2-3.
- Peñaloza Bretel, Julio C. “Desde dónde ver La Nación Clandestina”, en: Literaria suplemento cultural del periódico Presencia, La Paz, domingo 22 de abril de 1990, p. 2
- Peñaranda, Raúl. “Sanjinés no sabe de amores.” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 2 de abril de 1995, p. 5.

- Portugal, Pedro. "El otro canto de los pájaros." en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 2 de abril de 1995, pp. 4-5.
- Pérez Uberchaga, Edwin. "Jorge Sanjinés, cineasta: la sociedad boliviana es racista." en: Presencia. La Paz, miércoles 29 de julio de 1998. p. 9.
- Rodríguez, María José. "De pájaros cantores y otras hierbas." en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 9 de abril de 1995, p. 9.
- Romero Pitarrí, Salvador. "Historia y geografía de un prejuicio". en: Literaria suplemento cultural del Periódico Presencia. La Paz, domingo 19 de febrero de 1995, p.2.
- Ruffinelli, Jorge. "The Clandestine Nation." en: The Cinema of Latin America. London, Wallflowers Press, 2003, pp.193-201.
- Saavedra, Bautista. El ayllu. La Paz, Editorial Juventud, 1971.
- Sánchez-H, José. The Art and Politics of Bolivian Cinema. Maryland, The Scarecrow Press Inc., 1999.
- Sanjinés C., Javier. "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano." en: El juguete rabioso Semanario. La Paz, 25 de julio de 2004, pp. 4-5.
- ."Transculturación y subalternidad en el cine boliviano II." en: El juguete rabioso Semanario. La Paz, 8 de agosto de 2004, pp. 6-7.
- ."Transculturación y subalternidad en el cine boliviano (III)." en: El juguete rabioso Semanario. La Paz, 22 de agosto de 2004, pp. 4-5.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México D.F., Editorial Siglo XXI, 1979.
- ."Testimonio en Mérida", en: Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen I, México D.F., Coeditan Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 103-106.
- ."La estupidez del racismo." en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 12 de febrero de 1995, pp. 8-9.

- . “Diversidad y futuro.” en: Revista Semana. La Paz, domingo 24 de diciembre de 1995, pp. 8-10.
- . Las asechanzas del desprecio. La Paz, Grupo Ukamau, 1996.
- . “El valor de la diversidad.” en: Pulso Semanario. La Paz, 15 al 21 de junio de 2001, pp. 22-23.
- Siles, Juan Ignacio. “El cine y la cuestión racial.” en: Ventana suplemento cultural del periódico La Razón. La Paz, domingo 23 de abril de 1995, p. 9.
- Soto, Gustavo. “La profundidad del retorno”, en: Los Tiempos. Cochabamba, domingo 9 de junio de 1991, edición matutina, p. 4.
- Souza Crespo, Mauricio. “Dos apuntes sobre La nación clandestina”, en: Ultima Hora. La Paz, sábado 31 de marzo de 1990, Edición matutina, p. 3.
- Susz Kohl, Pedro. La pantalla ajena; El cine que vimos (1975-1984). La Paz, Editorial Gisbert, 1985.
- . “Película boliviana galardonada en San Sebastián” en: Época. N°3, La Paz, noviembre, 1989, pp. 42-43.
- . “Para recibir el canto de los pájaros.” en: Contratapa suplemento cultural del periódico Hoy. La Paz, sábado 4 de febrero de 1995, p.16.
- . Cronología del cine boliviano (1897-1997). Colección Notas Críticas N°61, La Paz, Ediciones de la Cinemateca Boliviana, 1997.
- . “Los hijos del último jardín.” en: Pulso Semanario. La Paz, 16 al 22 de enero de 2004, p. 16.
- Taboada Terán, Néstor. “La soberanía mágica boliviana.” en: Literaria suplemento cultural del Periódico Presencia. La Paz, domingo 26 de febrero de 1995, p. 5
- . “La cotidianidad del País secreto.” en: Literaria suplemento cultural del Periódico Presencia. La Paz, domingo 26 de febrero de 1995, p. 8.
- Valencia Vega, Alipio. El pensamiento político en Bolivia. La Paz, Editorial Juventud, 1985.

Vargas del Carpio, Óscar. "Para recibir el canto de los pájaros". en: El Diario. La Paz, domingo 26 de marzo de 1995, p. 18.

Wallis, Victor. "The Principal Enemy: Fighting Imperialism in the Andes." en: Jump Cut N° 12/13, U.S.A., December 30, 1976, p. 8.

Zavaleta Mercado, René. 50 años de historia. Cochabamba, Editorial Los Amigos del Libro, 1998.

Fuentes digitales:

www.bolivia.com/cine.html 14 de diciembre de 2003.

www.cinelatinoamericano.org 14 de diciembre de 2003.

www.conacine.net 14 de diciembre de 2003.

www.jornadanet.com 14 de diciembre de 2003.

www.ukamau.org 21 de diciembre de 2003.

Documentos:

Dossier de la Cinemateca Boliviana (sin catalogar) En fotocopias.

Archivo personal de Jorge Sanjinés (sin catalogar) En fotocopias.

Fuentes Orales:

Jorge Sanjinés. (Cineasta) Estudio Fundación Ukamau. La Paz, entrevista realizada el 8 de junio de 2005.