

Un cinema de combat al costat del poble.

Entrevista amb el cineasta bolivià Jorge Sanjinés

A combative cinema with the people.

Interview with Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés

Cristina Alvares Beskow

RESUM

Jorge Sanjinés va ser el primer director de cinema a produir pel·lícules en aymara i quechua a Bolívia, un país format en la seva majoria per comunitats indígenes (aymara, quechua i guaraní) que fins a la dècada de 1960 només va produir pel·lícules en l'idioma del colonitzador. El 2013, vaig tenir l'oportunitat d'entrevistar el cineasta bolivià a la ciutat de La Paz, Bolívia. Sanjinés, que va escriure el clàssic manifest *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), va parlar més d'una hora sobre diferents temàtiques, des del cinema militant de les dècades de 1960 i 1970 fins a la seva producció actual. A més de fer una reflexió sobre l'actualitat de les idees que defensava en aquells anys, va parlar del procés de producció i exhibició de les seves pel·lícules de combat al costat dels pobles indígenes.

PARAULES CLAU

Jorge Sanjinés, cinema bolivià, cinema llatinoamericà, cinema polític, cinema militant, Nuevo Cine Latinoamericano.

ABSTRACT

Jorge Sanjinés was the first film director to produce films in Aymara and Quechua in Bolivia, a country formed mostly by indigenous communities (Aymara, Quechua and Guarani) that until the 1960s had only produced films in the language of the colonizer. In 2013, I had the opportunity to interview the Bolivian filmmaker in the city of La Paz, Bolivia. Sanjinés, who wrote the classic manifesto *Theory and Practice of a Cinema With the People* (1979), spoke for more than an hour on different topics, from the militant cinema of the 1960s and the 1970s to his current productions. In addition to making a reflection on the relevance of the ideas that he advocated in those years, he spoke of the process of production and exhibition of the films he did about struggle together with indigenous people.

KEYWORDS

Jorge Sanjinés, Bolivian film, Latin American Cinema, political film, militant cinema, New Latin American Cinema.

Jorge Sanjinés va ser el primer director de cinema a produir pel·lícules en aymara i quechua a Bolívia. En un país format en la seva majoria per comunitats indígenes (aymara, quechua i guaraní), és sorprenent que fins a la dècada de 1960 totes les pel·lícules fossin en l'idioma del colonitzador. *Ukamau* (1966) va ser la primera pel·lícula boliviana en aymara. El títol significa "Així és", una paraula que més tard es va convertir en el nom del grup de cineastes de què forma part Sanjinés. Des de llavors, el Grup Ukamau ha dedicat la seva cinematografia a la resistència cultural i política de les comunitats indígenes de Bolívia. *Revolución* (1963), de Sanjinés, pot ser vist com una de les llavors d'aquesta història. El curt es va presentar en el V Festival de Viña del Mar, Xile, el 1967, coincidint amb la I Trobada de Cineastes Llatinoamericans i la fundació del moviment del Nuevo Cine Latinoamericano, del qual ben aviat el cineasta va esdevenir un dels exponents. El 1968, en una trobada de documentalistes a Mérida, Veneçuela, Sanjinés va declarar que no n'hi havia prou amb denunciar, que era necessari fer pel·lícules de combat, per intervenir en la realitat. *Yawar Mallku* (1969) i *El coraje del pueblo* (1971) es van fer a la llum d'aquest pensament, convertint-se en veritables instruments de lluita. El 1979, va escriure *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, obra que s'ha convertit en una referència entre els cineastes militants. Amb el temps, Sanjinés va anar construint un llenguatge de diàleg amb la cultura indígena, incorporant, per exemple, elements narratius que ressaltessin les nocions de comunitat i temps circular, com el seu famós "pla-seqüència integral", present a *La nación clandestina* (1989). El 2012, la pel·lícula *Insurgentes* interactua directament amb la nova situació política a Bolívia, governada per primera vegada per un president que es declara indígena. El gener de 2013, vaig tenir l'oportunitat de veure la pel·lícula a la seu d'Ukamau, a La Paz, en una petita i encantadora sala de projecció. Aquell mateix dia, vaig entrevistar Jorge Sanjinés. La conversa va caminar per les vies del cinema i de la política, convergint les idees d'ahir i d'avui, i temes com el personatge col·lectiu, el genocidi indígena i el cinema compromès amb la causa popular van escalfar la freda tarda de l'altiplà bolivià.

Jorge Sanjinés: Fins i tot la Revolució Francesa deu als indis. Uns intel·lectuals francesos em van visitar i els vaig preguntar: «Vosaltres creieu que França i la Revolució Francesa deuen alguna cosa als indis?». Es van mirar entre ells com dient: «Què ens està preguntant aquest boig?». Els vaig explicar la història de l'obra de teatre *Larlequí salvatge* i Rousseau. *Larlequí salvatge* és una obra que es va escriure al segle XVIII i fou vista a París per Rousseau, que era bastant jove. En aquella obra el dramaturg¹,

que havia conviscut amb els indis iroquesos, va plasmar les idees de llibertat, igualtat i fraternitat que ells practicaven quotidianament... La societat iroquesa es cohesionava, articulava i desenvolupava sense Estat i sense propietat privada, amb espais de llibertat individual impressionants, espais de llibertat que els europeus no coneixien perquè venien de la tenebrosa Edat Mitjana, fins i tot del Renaixement. En aquells temps la gent tenia molt poc espai llibertari, estaven arraconats pels prejudicis, per la pressió religiosa, per les monarquies absolutistes que disposaven dels seus cossos per a les guerres, i la dona, principalment, no tenia cap paper, estava censurada, mentre que els iroquesos li reconeixien el mateix lloc que l'home i la constitució iroquesa rebutjava l'esclavitud. És a dir, que els indis estaven més desenvolupats que els europeus ideològicament, i això no es té en compte. Les idees de llibertat, igualtat i fraternitat que es troben en aquesta obra, *Larlequí salvatge*, són vistes a París per Rousseau, que surt corrents a escriure *El contracte social*, bíblia de la Revolució Francesa. «Llavors, senyors», els deia jo als francesos, «ja heu vist tot el que deveu als indis sense saber-ho». A Bolívia la major part de la societat dominant blanc mestissa és una societat que conviu amb els indis (ara a contracor, perquè va perdre el poder), però no els coneix i sempre els ha menyspreat per ignorància i per prejudici racista: res de l'indi servia, no valia, no era important conèixer-ho. Prejudicis que s'han entronitzat en la memòria col·lectiva dominant per justificar l'explotació i el genocidi. Al Brasil el mateix. Com matem els indis fàcilment? Cal dir a la gent que els indis no serveixen, són una nosa, són gent que no té valor.

Crec que podem començar amb la seva última pel·lícula. Les seves pel·lícules sempre s'han inspirat en la resistència del poble, principalment indígena, i ara tenim un indígena a la presidència. Volia que parlés dels desafiaments d'un cinema militant amb l'aristocràcia d'avui en comparació amb l'aristocràcia d'ahir, com mostra a la pel·lícula.

Hi ha un fenomen sociològic molt interessant que es produeix a partir del triomf electoral de l'aymara Evo Morales. En primer lloc, la classe dominant que perd les eleccions l'any 2005 estava en la seva major part totalment convençuda que aquest indi no duraria ni tres mesos en el poder, perquè era un indi, un incapaç, que per avatars del joc democràtic de sobte va treure més vots que ells i va sortir de president. Molt tranquils, estaven molt tranquils: jo vaig parlar amb alguns d'ells per saber què en pensaven i em van dir que estaven completament tranquils, segurs que seria un fracàs total i caldria convocar novament eleccions. Ara no, ara estan desconcertats, perquè mai Bolívia

1. Louis François Delisle de la Drevetière.

ha estat econòmicament millor que avui. Estem pràcticament al capdavant en creixement dels països llatinoamericans: estem creixent més que el Brasil, més que l'Argentina, més que Xile, més que l'Uruguai. Després de molts anys, desenes d'anys, tenim un govern que estima aquest país, que respecta aquest país, que no assumeix el poder per robar. Perquè abans el govern i el poder eren vistos com els llocs per enriquir-se personalment. Assumien el poder però no estaven pensant «anem a engrandir el nostre país, anem a millorar-lo», sinó «com jo em faré ric, ara que tinc la possibilitat d'arribar al poder, i com més aviat millor»; i els que no ho feien estaven, de tota manera, representant una classe social que els coaccionava i els pressionava per prendre aquesta mesura, nomenar al Fulano, nomenar al Zutano. Llavors era com el model dels Estats Units: el governant era una mena de ninot del poder dominant amb poc espai d'iniciativa pròpia. I quan se sortia d'aquest control social li passava el que li va passar a Villarruel, que sent un home de l'estament blanc mestís es va identificar amb el destí indígena i va dir «no!». Jo ho conec de molt a prop perquè el meu pare va ser un amic molt proper del president Villarruel: era economista i Villarruel li va demanar que l'assessorés en un projecte de reforma agrària radical, que crec que va ser el veritable motiu pel qual el van matar. No va ser l'únic. Què li va passar al general Torres quan es va posar del costat del poble? On va acabar? Assassinat en un carrer de Buenos Aires. Per tant, aquest desconcert que avui dia té la classe dominant davant de la irrupció dels indis és molt complex, perquè s'estan adonant que aquest espai, aquest territori polític en què abans ells manaven i dominaven, està perdent-se cada dia més. Cada vegada tenim a Bolívia més autoritats d'origen indígena, cada vegada són més els indis que assumeixen responsabilitats polítiques, amb ministres que són dones del *pueblo de pollera*, com es diu despectivament, o amb un governador indígena, amb un president indígena, amb un alcalde d'origen indígena, i no els agrada, estan molt enutjats. Això no és una novetat, sempre han estat enutjats amb el país i han transmès aquest enuig als seus fills. Me'n recordo d'un noi de dotze anys a l'aeroport que deia al seu pare: «Per fi ens n'anem, papa, d'aquest país de merda!». El marrec de dotze anys. On havia après aquest vailet de dotze anys que aquest era un país de merda? Del seu pare, de la seva família, del seu entorn. Per tant, hi ha un pànic en la societat boliviana amb la irrupció d'un aymara, no perquè és un aymara, sinó perquè és un procés que ha irromput. Tant de bo no passés res de dolent, però si demà li ocorregués alguna cosa al president Evo Morales no passaria el que em temo que passaria en d'altres països com Veneçuela, on l'escapçament del líder pot significar l'escapçament del procés. Però aquí no, aquí això ja és irreversible: demà falla Evo Morales i pot ser reemplaçat. Són

els indis que van a recuperar el poder i no el deixaran anar, perquè aquesta lluita, com mostra la pel·lícula *Insurgentes*, ve de molt enrere, de molt lluny: la idea de recuperar la sobirania perduda ha estat permanentment en el seu cap, lògic, perquè saben que són la majoria, el 62-63% de la població, i tenen tot el dret de conduir el seu país, el seu territori. Aquest procés és molt interessant, perquè no sé si els que exerceixen el poder, tot i que indígenes, tenen plena consciència del que significa recuperar el poder inspirant-se en els principis ideològics i filosòfics de la cultura indígena, que és el més valuós que té el procés bolivià: la filosofia d'una societat que ha prioritzat el nosaltres i després el jo. És la gran diferència, és el que ha fet possible l'octubre del 2003, sense líder, sense partit polític, perquè el nosaltres actua com un ens col·lectiu. És com passa amb els ocells, que es coordinen tots al mateix temps i semblen un únic organisme quan volen, perquè tots saben en quin moment han de girar o seguir, i la imatge sempre és la mateixa. Les cultures indígenes han conservat això, aquest sentiment d'acció, de pertinença col·lectiva. És molt difícil entendre aquest fenomen, perquè com hem estat educats, o deformats, en la cultura occidental, pensem «jo, primer jo, després els altres». I donar el salt és el gran desafiament d'aquest procés per als polítics que dirigeixen el país, perquè la major part d'ells han estat educats en l'individualisme i actuen moltes vegades d'aquesta manera sense adonar-se que estan renyint amb la ideologia que hauria de guiar els seus passos, la ideologia d'aquestes majories que pensen «primer nosaltres, després jo».

El Grup Ukamau sorgeix a la dècada dels seixanta. Quins van ser els principis que orientaren la seva creació?

Bé, primer de tot, l'interès de participar en el procés de transformació de la societat boliviana, que s'estava efectuant encara com a conseqüència de la revolució de l'any 52. En aquell moment s'havien transformat les estructures d'un país semifeudal en les d'un país democràtic burgès. Aquest trànsit estava generant unes noves expectatives polítiques i sociològiques. Els joves d'aquella època estàvem encara molt impressionats pels processos de la revolució del 52, positivament impressionats, tot i que també érem crítics amb allò en què aquest procés havia fallat, allò que havia traït. Però creïem que s'estaven obrint possibilitats revolucionàries, particularment perquè havia triomfat la Revolució Cubana. Era la Revolució Cubana la que ens havia enfervorit l'ànima: un país tan enganxat a l'enemic, a l'imperi, que s'allibera. Per això ens semblava que l'alliberament del nostre país estava molt a la vora, que era una qüestió d'organitzar-se i de lluitar. En aquella època pensàvem i creïem en la lluita armada, com

tot el món revolucionari en aquell moment, perquè era l'única alternativa visible, i a més una alternativa que havia triomfat. Per tant, vam considerar el nostre treball de cineastes com un treball de militància política: no vam veure el cinema com el lloc per realitzar-nos nosaltres, no ens interessava, sinó com el lloc per realitzar el país, contribuir amb el nostre treball a crear una major consciència en la societat dominada, amb el cinema com a instrument de lluita.

En aquest període també es va crear el moviment cinematogràfic del Nuevo Cine Latinoamericano. Com va ser la participació del Grup Ukamau?

Bé, la primera sorpresa ens la vam endur quan la nostra pel·lícula *Revolución*, un documental petit, un curtmetratge experimental, es va presentar en el festival de Viña del Mar l'any 67. Nosaltres no hi vam anar, no hi assistírem, però hi va anar la pel·lícula i va tenir bona repercussió; al jurat estava el famós documentalista Joris Ivens, a qui li va encantar la pel·lícula i se la va emportar per presentar-la en el Festival de Leipzig, on va guanyar el gran premi. I llavors ens vam assabentar que en aquell festival hi havia diversos cineastes que estaven fent un cinema polític; no molts, però sí alguns. Després, immediatament, l'any següent arriba a Bolívia Carlos Rebollo, per convidar-nos a assistir a la trobada de cinema llatinoamericana organitzada pel departament de cinema de la Universidad de Mérida, Veneçuela. I allà sí que vam comprendre que estàvem davant d'un procés extraordinàriament important perquè vam descobrir que diversos dels cineastes cubans, brasilers, peruans, colombians, veneçolans... estaven treballant en un cinema compromès amb la causa popular. Com els brasilers, amb Glauber buscant un cinema amb identitat brasilera, o com el Tercer Cine amb Getino i Solanas; va ser una gran festa ideològica per l'alegria de trobar altres cineastes llatinoamericans embarcats en la mateixa preocupació, en el mateix projecte polític contra l'imperialisme. A Mérida jo vaig fer un petit discurs improvisat, com altres cineastes; no pensava que havia de parlar, però resulta que *Revolución* i *Ukamau* havien creat un clima molt interessant i m'ho van demanar².

Quin va ser l'impacte d'aquest discurs?

Molt bo, perquè, fixa't, són quaranta i molts anys des que es va parlar així, i en tot el procés posterior hem intentat ser conseqüents amb aquestes paraules, amb aquest postulat ideològic que nosaltres estàvem plantejant. I ja la propera

pel·lícula va ser precisament això, *Sangre de condor* (*Yawar Mallku*), que és la denúncia de l'esterilització sense consulta de les dones camperoles.

Aquesta pel·lícula va tenir un gran impacte polític.

Però enorme, enorme. Fins llavors jo també estava d'acord que una pel·lícula no fa història, però aquesta pel·lícula sí que va canviar la història, perquè va provocar... Primer va ser una commoció, perquè ningú podia creure que els bons, simpàtics i nobles *gringuitos*, tot el cos de pau enviat per Kennedy, el simpaticot, poguessin fer el que estaven fent. Ningú podia creure que estiguessin esterilitzant les dones camperoles en un país de poca població, amb alt índex de mortalitat maternoinfantil, com era possible? Llavors era fàcil acceptar que semblava una diabòlica mentida, una calúmnia, es va desencadenar una controvèrsia en la societat boliviana i van aparèixer diversos articles, uns a favor i d'altres en contra. El congrés del país i la universitat van nomenar comissions per investigar. Després d'uns mesos, gairebé al mateix temps, les dues comissions van assegurar que el que la pel·lícula estava denunciant era veritat i que disposaven de diverses proves, testimoniatges i documents. Això li va servir al govern bolivià del general Torres per expulsar el cos de pau de Bolívia, com va fer Evo amb la DEA³. Va ser un cop ben donat als morros de l'imperi (*riures*).

... com un resultat del cinema polític. A més, les seves pel·lícules tenien un paper pedagògic en les exhibicions i als debats. En el manifest *Hacia un tercer cine* (1969), Getino i Solanas diuen que el cinema revolucionari té el paper de discutir la política al costat del poble i pensar l'acció. Com va ser el procés de producció i exhibició de les pel·lícules d'Ukamau aquí a Bolívia?

Exactament. Nosaltres ens vam adonar que no n'hi havia prou amb fer les pel·lícules, perquè les pel·lícules podien ser molt revolucionàries però si servien per guanyar premis als festivals o per impressionar la gent de les ciutats estaven contradient el seu objectiu. Per tant vam muntar un sistema de difusió: mentre preparàvem una altra pel·lícula, tots els que formàvem part del petit grup Ukamau ens dedicàvem a difondre els films a les fàbriques, a les escoles, al camp, a les mines... Durant 18 anys hem fet aquest treball de portar el nostre cinema a llocs recòndits del país. Ha estat un procés de gran enriquiment perquè hem après moltíssim, com vam aprendre amb *Yawar Mallku* quan vam fer la pel·lícula i vam entendre per primera

2. El discurs integral es pot llegir a: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/497.pdf>

3. Drug Enforcement Administration (Estats Units).

vegada que els indis tenien una cultura no individualista que s'organitzava entorn de la idea del poder democràtic, que va de baix cap a dalt; ho vam viure en carn pròpia. Ens vam adonar que el protagonista individual no tenia sentit en la comunitat indígena aymara o quechua i que havíem d'aconseguir un protagonista col·lectiu, que és el d'*El coraje del pueblo*. Vam tornar a tenir un protagonista individual a *La nación clandestina*, però és premeditat, perquè aquest protagonista individual viu i mor per integrar-se en el col·lectiu: el protagonista veritable d'aquesta pel·lícula és el col·lectiu, i Sebastián intenta redimir-se per poder formar-ne part.

Com va ser aquest procés de pensar una estètica política i militant?

És important aquesta pregunta, perquè també vam comprendre que aquest cinema que tenia com a objectiu arribar a la major quantitat possible d'espectadors bolivians havia de construir-se sota els preceptes inspirats en els mecanismes interns d'una altra visió del món, la visió majoritària, la visió de les cultures indígenes. I vam anar elaborant una estètica pròpia, un llenguatge, una narrativa que culminaria després en *La nación clandestina*, on ja construïm el pla-seqüència integral, que és una manera d'explicar que interpreta el sentit del temps circular del món andí. Entre els aymares i quechues el temps no és lineal, com amb els europeus, no respon a la lògica cartesiana. Un espai en què el temps gira i tot torna, això és el que fa també la càmera en narrar cada seqüència.

Enfront de tot el futur, el passat està davant, oi?

És clar, els aymares ho entenen així, que el futur no sempre està davant, pot estar darrere, com es mostra tranquil·lament a la pel·lícula: a l'última presa es veu que enterren Sebastián, que ha mort en la dansa de la mort, passa el cos i, quan la càmera torna sense talls, l'últim que acompanya l'escorta fúnebre és ell; però és el Sebastián renaixut, ell és el futur, el futur està darrere mirant el passat al davant.

Com es desenvolupava el pla-seqüència integral?

Buscàvem un pla en què el protagonista fos col·lectiu, un pla que els pogués integrar a tots i que prescindís del *close up*, que és propi del llenguatge europeu, de l'individualisme, on s'incrementa i s'exalta la individualitat. No és que a *La nación clandestina* no tinguem primers plans, els tenim, però no

per tall, sinó perquè arribem a ells en un moviment natural amb la càmera, integrant a tots en el moviment. Això va ser determinant perquè aquest pla ve de la manera d'explicar les històries dels mateixos pobles indígenes.

En aquest procés m'agradaria saber de les seves influències. A *Ukamau* se sent la influència del cinema soviètic i a *El coraje del pueblo*, a més, la del neorealisme italià.

És clar, és possible, però en el cas d'*El coraje del pueblo* no va ser una cosa premeditada, no va ser que veiéssim *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) i llavors decidíssim fer un cinema com aquell, no. Les influències positives i també les negatives se sedimenten a la ment dels éssers humans, estem influenciats per coses bones i per coses dolentes. I diverses vegades, o moltes vegades, no en som gaire conscients, fem una cosa d'una determinada manera i ens sembla original. I si ens posem a gratar una mica en la memòria, podríem descobrir que això prové d'unes imatges que van ser molt poderoses, que ens van influenciar en un determinat moment i es van assentar inconscientment. El mateix amb els soviètics. Jo he llegit els escrits d'Eisenstein i Kulechov, que van ser els primers textos de formació del meu treball, i segurament les seves concepcions del muntatge, de la juxtaposició d'elements per ajuntar dos conceptes diferents i donar naixement a un de nou, van entrar poderosament, perquè estàvem buscant justament un cinema sense paraules, com a *Revolución*. El mateix amb *Ukamau*: *Ukamau* és una pel·lícula que es pot entendre perfectament sense llegir els subtítols, sense parlar aymara. Això ja ho vam veure en el Festival de Marsella, on els directors del festival tenien molta por de passar-la al públic francès, i no volien; jo els vaig dir: «no, no us preocupeu, això ja està pensat, aquesta pel·lícula ha de funcionar amb aquest públic sense subtítols». I es van animar i van llançar la pel·lícula, va haver-hi un bonic debat, ningú del públic va preguntar «per què no està subtítolada?». No els interessava, no era necessari.

Com va ser la recepció de les pel·lícules a les comunitats?

Una de les primeres pel·lícules, *Yawar Mallku*, que nosaltres vam fer per alertar els pobles indígenes d'aquella tasca d'esterilització criminal, no va funcionar gaire bé: no perquè no la compreguessin, perquè tot i que no és lineal i fa *flashbacks* permanentment això s'entenia; el que ells segurament trobaven a faltar era la poca presència del col·lectiu, se'ls feia estrany que la pel·lícula estigués centrada en els individus. Ja quan vam fer

El coraje del pueblo va canviar la recepció, la percepció a les projeccions era molt més intensa, i a *La nación clandestina* ja ni t'explico. Quan vam passar *La nación clandestina* a la sala de la Cinemateca, la Beatriz⁴ va entrevistar la gent i molts li van preguntar: «i per què en Sebastián apareix una altra vegada, ell no s'havia mort ja?». No entenien aquest joc, no? Aquesta pregunta mai es va produir a la sala popular del bar de Lima, perquè a la gent aymara que va veure aquesta reaparició els semblava molt natural; això demostra que estàvem coincidint amb els codis culturals aymares.

Les seves pel·lícules són polítiques ja en el procés de producció. Així doncs, com es realitzaven el treball en equip i la relació amb les comunitats?

Primer, va caldre lluitar contra el tema econòmic, perquè abans, quan vam començar, fer pel·lícules era molt més car del que és avui dia. *Ukamau* està filmada en 35mm, vam fer servir una càmera silenciosa de 35mm molt gran, molt pesada, necessitàvem 14 bateries grans per mobilitzar-la, l'equip de so portava cinta magnètica perforada, tot era molt car. Ho vam poder fer perquè va intervenir l'Estat, però quan vam posar en marxa *Yawar Mallku* vam tenir greus problemes econòmics, perquè ja no teníem el suport de l'Estat, érem nosaltres i proud. Teníem un pressupost ínfim de 300 dòlars per anar a filmar, que era com dir ara 1000 dòlars més o menys, una càmera amb una sola lent de 35, sorollosa, no teníem gravadora... i fèiem servir un xec sense fons (*riures*). Un xec sense fons, i va haver-hi una discussió a l'equip molt forta sobre això. Alguns companys, en Soria per exemple, estaven molt espantats perquè acabaríem a la presó. Llavors a mi se'm va ocórrer una reflexió i vaig dir: «bé, de la presó podem sortir, segur que en sortirem en algun moment, però de la frustració de no fer la pel·lícula no en sortirem mai. Així que som-hi!». I així vam seguir, i després es van muntar problemes enormes. Recordo que quan va acabar el rodatge a la comunitat de Cata encara no hi havia els diners per pagar la gent; el productor, que era en Ricardo⁵, havia fet diversos viatges a La Paz i no havia pogut aconseguir-los. El 30 de desembre, amb tots els amics volent tornar per celebrar la nit de Cap d'Any amb les seves famílies, jo els vaig dir: «no, jo no me'n vaig, no puc anar-me'n perquè ens n'anirem com sempre, repetirem el que fan els blancs i mestissos a la societat, usem els indis i després desapareixem, no! Així que em quedo d'ostatge, jo no em moc d'aquesta comunitat fins que vosaltres no torneu de La Paz amb els diners per pagar la gent». I un dels companys, un assistent, em va dir: «jo no et deixaré sol, Jorge, em quedaré». Ens vam quedar, i gairebé morim. Gairebé morim perquè es va muntar el dia 31 una festa tremenda a la comunitat, un beure

generalitzat amb alcohol de cremar (*riures*), que a ells no els feia res, però a nosaltres ens cremava la llengua, ens trèiem trossos de pell de la llengua. I ens vam intoxicar d'una manera que ens vam quedar tirats a l'habitació on dormíem, no teníem forces ni per anar al llit, podríem haver mort; el fet que érem molt joves ens va salvar. A la gent tampoc podíem dir-li que no a un glop, no era que a nosaltres ens agradés beure, sinó que venien i... «company, germà, germà»... amb mi, tots volien brindar, així que calia beure amb tots, amb el col·lectiu; no, aquí sí que el col·lectiu ens va costar molt (*riures*).

L'equip era petit?

Era petit, molt petit. L'equip de *La nación clandestina* eren 12 persones; el d'*Insurgentes* són 84.

El guió es creava col·lectivament?

Sí. Bé, no és que féssim el guió entre tots, això no ho hem fet, perquè no hi crec. Jo crec que cada creador té el seu camp específic en el treball cinematogràfic: el músic en la seva música, el director de fotografia en la seva fotografia, el guionista i el director cadascun en el seu camp. Ara bé, es pot col·laborar, es pot observar, es pot criticar, es pot millorar amb la intervenció, i això sempre ho hem fet. Així li consta a l'Alejandro⁶, que ha intervingut diverses vegades en l'última pel·lícula i amb aquesta saviesa que el caracteritza ha aportat diverses coses molt importants, que si l'Alejandro no hi hagués estat probablement la pel·lícula hagués estat pitjor del que és (*riures*). Així que sempre hem estat atents a sentir i a atendre les observacions crítiques i consells dels companys de l'equip, perquè se sentin tots participants i creadors de la pel·lícula. Jo també intervenia en la fotografia i li deia a l'Antonio Gino, per exemple: «aquí per què estàs il·luminant d'aquesta manera? Si canviessis els teus reflectors podrem veure més aquella altra part», coses així; i l'Antonio em deia: «tens raó», i ho arreglava i ens sentíem tots fent-ho tot. Això era important i així s'ha mantingut sempre.

Alguns grups de cinema, com l'argentí Grupo Cine de la Base, del que formava part el cineasta Raymundo Gleyzer, tenien una relació molt forta amb organitzacions revolucionàries i la guerrilla... Aquí, el seu cinema també estava en contacte amb organitzacions així?

No, per una raó molt senzilla: l'esquerra boliviana era una esquerra, crec que encara ho és, molt nana, una esquerra senyorial, que no s'ha guarit de senyorialisme en la seva relació amb l'indi. Per això menyspreaven el treball que fèiem amb els

4. Beatriz Palacios fou cineasta i companya de Jorge Sanjinés.

5. Ricardo Rada, que també formava part del Grup Ukamau.

6. Alejandro Zárate Bladés, que treballà com a assistent de direcció de Sanjinés.

indis. Jo me'n recordo d'una discussió amb un gran intel·lectual, que no anomenaré per no malmetre la seva imatge, un gran home, un home molt intel·ligent, que em deia: «No, estàs equivocats, esteu equivocats: no s'ha d'exaltar la cultura dels indis, als indis hem de portar-los a ser proletaris, hem de fer-los revolucionaris. Deixeu les seves tradicions, són coses del passat, això els perjudica. Són petitburgesos i propietaristes i hem d'incorporar-los i convertir-los en revolucionaris». Un gran dirigent de l'esquerra boliviana. Per tant, com es podia tenir relació amb gent que pensava així? I per això han fracassat, per això no han entès mai el seu propi país, per racistes, en el fons, per racistes.

Com era el procés de producció? Les seves pel·lícules tenien relació directa amb el moviment indígena?

Més que amb el moviment, amb les comunitats directament, amb els sindicats miners per exemple. Així es va fer *El coraje del pueblo*, no es podria haver fet d'una altra manera, i per això participen a la pel·lícula d'una manera creativa. Com li podíem dir nosaltres a Domitila Chungara⁷ «tu has de dir això»? Com? És impossible! Havíem de sentir el que ella havia dit, respectar el que havia dit i dir-li: «Bé, anem a repetir-ho». Res més. I la participació dels sindicats a les mines va ser determinant: sense el suport d'ells, suport militant, no s'hauria fet la pel·lícula. Ens protegien de moltes maneres, perquè era molt perillós treballar aquí. En aquell moment la mina Siglo XX estava controlada pel Ranger⁸, que estava conduït per Siles⁹, que venia després d'haver assassinat el Che i tot això. Si aquesta gent ens hagués descobert traslladant armament i roba militar enmig de la nit ens hagués assassinat directament. Ho vam fer perquè vam tenir la protecció de la població; ens avisaven, venien corrents i deien: «Està arribant l'exèrcit». Llavors, a desarmar-nos tots i a amagar-nos i ficar-nos a les cases, i passaven les patrulles. Així es va fer *El coraje del pueblo*, i es va fer d'una manera vertiginosa: des que me'n vaig anar a fer el guió durant dues setmanes a Yungas fins que la pel·lícula es va estrenar amb ampliació en el Festival de Pesaro van passar 4 mesos. Una pel·lícula que tenia dues hores i mitja de durada quan tot es va acabar, amb milers d'èxtres i amb pirotècnia, amb efectes, amb reconstruccions bèl·liques. Jo encara no sé com la vam poder fer, perquè avui dia si em poso a pensar a produir una pel·lícula com aquella diria que, almenys, estem un any, no podríem fer-la abans.

7. Domitila Chungara fou una important militant i líder obrera de Bolívia. El 1967 va sobreviure a la Massacre de San Juan, perpetrada per una acció militar del govern de René Barrientos contra miners que lluitaven per millors condicions de treball. La massacre va ser reconstruïda a la pel·lícula *El coraje del pueblo*, amb la participació dels obrers.

8. Exèrcit de Bolívia.

I quin va ser l'impacte de la pel·lícula en aquell període?

A Bolívia es va donar set anys després, es va estrenar l'any 78. Va ser molt fort, crec... Els militars estaven encara en el poder i la pel·lícula va aguantar una setmana als cinemes, però quan va començar a impactar en la societat la van tallar, la van censurar. Abans, als dos dies de l'estrena, com que la pel·lícula acusava el comandant de l'exèrcit, el general Arce, es va publicar al diari un avís dient que tot el que aquesta pel·lícula calumniosa diu sobre l'exèrcit és mentida, que són calúmnies d'un grup terrorista anomenat grup Ukamau i que s'exigeix al director d'aquest grup, el senyor Fulano de Tal, retractar-se públicament. L'endemà, en els mateixos periòdics, aquesta va ser la nostra resposta al comandant de l'exèrcit: «Senyor General Arce, no podem retractar-nos de la veritat, i si vostè ens amenaça amb un judici civil-militar estem plenament disposats a assistir, perquè aquest judici ens donarà l'oportunitat de revelar a la societat boliviana una sèrie de documents i de testimoniatges que no hem tingut temps de posar a la pel·lícula» (*riures*). I aquí es va acabar tot, aquí es va quedar callat el comandant de l'exèrcit, i poc temps després la pel·lícula va tornar a la pantalla.

Vau tenir altres problemes amb la repressió de la dictadura?

Bé, és clar. Amenaces per telèfon, moltes vegades: que em mataran, rojos desgraciats, que em taparan la boca. Després vam tenir un assalt en un local que teníem a Sopocachi, d'on se'n van endur còpies i documents. Vam entrar a la llista de la gent que havia de ser assassinada, ocupàvem el tercer lloc al costat de Luis Espinal¹⁰. Vam haver de caminar clandestinament per la ciutat, buscats pels militars, vam haver de sortir clandestinament del país, vam estar set anys exiliats... ens va costar.

Què va canviar a les seves pel·lícules des de l'inici del grup?

El cinema de la primera etapa del grup Ukamau és un cinema de confrontació directa, perquè en aquella època, per exemple, no hi havia televisió. Quan van ocórrer els fets que van inspirar el tema d'*El coraje del pueblo*, l'any 67, tan sols va sortir en un diari un avís petit sobre la Massacre de San Juan, en què havien mort tres persones en una baralla entre la policia i uns borratxos miners. I ningú va reclamar, ningú va rectificar-ho, cap organització, ni la federació de miners, ningú, ningú va rectificar¹¹. Aquí va ser quan vam prendre la decisió de fer *El*

9. Luis Adolfo Siles Salinas.

10. Luis Espinal fou un sacerdot jesuïta, cineasta i comunicador social. Durant les dècades de 1960 i 1970 va recolzar les lluites dels moviments miners i va lluitar contra les dictadures a Bolívia. El 1980 fou assassinat pels militars.

11. En realitat, a la massacre foren assassinats desenes de miners.

coraje del pueblo, perquè era una barbaritat. És una memòria que s'està perdent, allà hi ha hagut una matança de gent, tenia motivacions polítiques, presència de l'imperialisme... i ningú diu res. Així que vam fer aquesta pel·lícula, perquè jugava aquell paper en aquell moment: el cinema com a instrument per recollir una memòria perquè no hi havia un altre mitjà. Després va venir el procés democràtic, i a partir de llavors ja vam poder deixar el cinema d'enfrontament directe i fer un cinema de major profunditat, com el cas de *La nación clandestina* i d'altres pel·lícules que toquen temes de la identitat, del racisme.

És molt interessant pensar com el cinema militant pot ajuntar l'emoció amb la reflexió.

Amb la reflexió, és clar, és el gran repte i la preocupació permanent del nostre treball. Per això hem arribat al semidocumental o a la ficció documentada, perquè creiem, i ho hem pogut comprovar, que una persona que s'emociona pensa, pot pensar millor. Perquè en sortir de la pel·lícula si no s'ha emocionat s'oblida del que ha vist, però si s'ha emocionat està un, dos, tres dies pensant, reflexionant, i li tornen les imatges que li han tocat el cor.

Tinc dues preguntes més ... El Nuevo Cine Latinoamericano va ser un moviment molt important per a tot el cinema de Llatinoamèrica, no només el polític. Per a vostè quines són les conseqüències d'aquest moviment en les cinematografies llatinoamericanes?

Bé, jo crec que l'art cinematogràfic, pel seu abast multitudinari en les societats, amb el temps ha anat construint i enfortint la nostra identitat llatinoamericana. Almenys, a Buenos Aires van fer servir *El coraje del pueblo* i *Yawar Mallku* abans de la repressió del 76, molt intensament, eren les pel·lícules que juntament amb *La hora de los hornos* (Octavio Getino i Fernando E. Solanas, 1968) i *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964) anaven i circulaven a les fàbriques, als col·legis, a les institucions. I ningú deia "aquesta pel·lícula brasilera", o "aquesta pel·lícula boliviana". És la pel·lícula la que ens està parlant, la que ens està retornant els nostres problemes, la que ens fa reflexionar sobre

el nostre alliberament, i ha hagut de contribuir enormement a crear el que avui sentim els llatinoamericans quan veiem Chávez malalt. A tots els llatinoamericans amb un compromís revolucionari ens ha d'importar la vida de Chávez, perquè no només és el president de Veneçuela, és un líder de l'Amèrica Llatina, de la pàtria gran, que ha obert camins, que ha creat institucions molt importants que enfortiran aquest procés que un dia es farà realitat quan Amèrica Llatina sigui una pàtria gegantina, poderosa, agermanada, perquè tenim més raons per unir-nos que els europeus. Els europeus han fet una unitat formal perquè en el fons dins seu se senten molt enemics: a veure, parla-li a un francès d'un alemany o a un alemany d'un francès. Se segueixen odiant, a mi em consta això, encara que ara estiguin amb la mateixa moneda per raons pràctiques. Però nosaltres tenim aquest gran avantatge, no ens odiem: els llatinoamericans ens estimem, i això és un salt revolucionari, és un avantatge enorme; per a nosaltres serà molt més fàcil construir una pàtria gran però realment molt sòlida. En això estem.

Del grup Ukamau, quina és la diferencia entre el cinema militant del moment en què va néixer i el cinema militant d'avui?

D'avui? No hi ha cap diferència, estem en la mateixa moguda (*riures*), en la mateixa aventura, no? I aquí és on hem de seguir, perquè també l'imperialisme s'està començant a desarmar. El que passa és que quan un gegant maligne com aquest cau arrossega moltes desgràcies; encara ens poden sobreviure moments molt difícils i molt perillosos per al projecte llatinoamericà, perquè el desastre en el sistema dominant és inevitable, és un sistema autodestructiu en camí d'explotar, de rebentar. Molt bé. He parlat massa. •

Agraïments

Jorge Sanjinés, pel preciós diàleg.

Alejandro Zárate Bladés, Flávio Galvão, Marília Franco, Rafael Pereira, Viviana Echávez i Yanet Aguilera, per les inestimables contribucions.

CRISTINA ALVARES BESKOW

Cristina Alvares Beskow és Doctora en Mitjans i Processos Audiovisuals per l'Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (ECA-USP). Des de 2008, treballa com a realitzadora audiovisual, especialment amb la producció

de documentals. En l'actualitat és membre del Grup d'Estudis de Cinema Llatinoamericà i Avantguardes Artístiques (GECILAVA) i investiga el cinema llatinoamericà de les dècades de 1960 i 1970.