

Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés

A combative cinema with the people.

Interview with Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés

Cristina Alvares Beskow

RESUMEN

Jorge Sanjinés fue el primer director de cine en producir películas en aymara y quechua en Bolivia, un país formado en su mayoría por comunidades indígenas (aymara, quechua y guaraní) que hasta la década de 1960 sólo produjo películas en el idioma del colonizador. En 2013, tuve la oportunidad de entrevistar al cineasta boliviano en la ciudad de La Paz, Bolivia. Sanjinés, que escribió el clásico manifiesto *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), habló más de una hora sobre diferentes temáticas, desde el cine militante de las décadas de 1960 y 1970 hasta su producción actual. Además de hacer una reflexión sobre la actualidad de las ideas que defendía en esos años, habló del proceso de producción y exhibición de sus películas de combate junto a los pueblos indígenas.

PALABRAS CLAVE

Jorge Sanjinés, cine boliviano, cine latinoamericano, cine político, cine militante, 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 fue el primer director de cine en producir películas en aymara y quechua en Bolivia. En un país formado en su mayoría por comunidades indígenas (aymara, quechua y guaraní), es sorprendente que hasta la década de 1960 todas las películas fueran en el idioma del colonizador. *Ukamau* (1966) fue la primera película boliviana en aymara. El título significa "Así es", una palabra que más tarde se convirtió en el nombre del grupo de cineastas del que forma parte Sanjinés. Desde entonces, el Grupo Ukamau ha dedicado su cinematografía a la resistencia cultural y política de las comunidades indígenas de Bolivia. *Revolución* (1963), de Sanjinés, puede ser visto como una de las semillas de esta historia. El corto se presentó en el V Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967, coincidiendo con el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y la fundación del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, del cual el cineasta pronto se convirtió en uno de los exponentes. En 1968, en un encuentro de documentalistas en Mérida, Venezuela, Sanjinés declaró que no era suficiente denunciar, que era necesario hacer películas de combate, para intervenir en la realidad. *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971) se hicieron a la luz de este pensamiento, convirtiéndose en verdaderos instrumentos de lucha. En 1979, escribió *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, obra que se ha convertido en una referencia entre los cineastas militantes. Con el tiempo, Sanjinés fue construyendo un lenguaje de diálogo con la cultura indígena, incorporando, por ejemplo, elementos narrativos que resaltasen las nociones de comunidad y tiempo circular, como su famoso "plano secuencia integral", presente en *La nación clandestina* (1989). En 2012, la película *Insurgentes* interactúa directamente con la nueva situación política en Bolivia, gobernada por primera vez por un presidente que se declara indígena. En enero de 2013, tuve la oportunidad de ver la película en la sede de Ukamau, en La Paz, en una pequeña y encantadora sala de proyección. Ese mismo día, entrevisté a Jorge Sanjinés. La conversación caminó por las vías del cine y de la política, convergiendo las ideas de ayer y de hoy, y temas tales como el personaje colectivo, el genocidio indígena y el cine comprometido con la causa popular calentaron la fría tarde del altiplano boliviano.

Jorge Sanjinés: Incluso la Revolución Francesa les debe a los indios. Unos intelectuales franceses me visitaron y yo les pregunté: «¿Ustedes creen que Francia y la Revolución Francesa les deben algo a los indios?». Se miraron entre ellos como diciendo: «¿Qué cosa este loco nos está preguntando?». Les conté la historia de la obra de teatro *El arlequín salvaje* y Rousseau. *El arlequín salvaje* es una obra que se escribió en el siglo XVIII y fue vista en París por Rousseau, que

estaba bastante joven. En esa obra el dramaturgo¹, que había convivido con los indios iroqueses, plasmó las ideas de libertad, igualdad y fraternidad que ellos practicaban cotidianamente... La sociedad iroquesa se cohesionaba, articulaba y desarrollaba sin Estado y sin propiedad privada, con espacios de libertad individual impresionantes, espacios de libertad que los europeos no conocían porque venían de la tenebrosa Edad Media, incluso del Renacimiento. En ese tiempo la gente tenía muy poco espacio libertario, estaban arrinconados por los prejuicios, por la presión religiosa, por las monarquías absolutistas que disponían de sus cuerpos para las guerras, y la mujer, principalmente, no tenía ningún papel, estaba censurada, mientras que los iroqueses le reconocían el mismo lugar que el hombre y la constitución iroquesa rechazaba la esclavitud. Es decir, que los indios estaban más desarrollados que los europeos ideológicamente, y eso no se toma en cuenta. Las ideas de libertad, igualdad y fraternidad que van en esta obra, *El arlequín salvaje*, son vistas en París por Rousseau, que sale corriendo a escribir *El contrato social*, biblia de la Revolución Francesa. «Entonces, señores», les decía yo a los franceses, «vieron cómo ustedes les deben tanto a los indios y no lo saben». En Bolivia la mayor parte de la sociedad dominante blanco mestiza es una sociedad que convive con los indios (ahora a regañadientes, porque perdió el poder), pero no los conoce y siempre los ha despreciado por ignorancia y por prejuicio racista: todo lo del indio no servía, no valía, no era importante conocerlo. Prejuicios que se han entronizado en la memoria colectiva dominante para justificar la explotación y el genocidio. En Brasil lo mismo. ¿Cómo matamos a los indios fácilmente? Hay que decir a la gente que los indios no sirven, son un estorbo, son gente que no tiene valor.

Creo que podemos empezar con su última película. Sus películas siempre fueron inspiradas en la resistencia del pueblo, principalmente indígena, y ahora tenemos a un indígena en la presidencia. Quería que hablara de los desafíos de un cine militante con la aristocracia de hoy en comparación con la aristocracia de ayer, como muestra en la película.

Hay un fenómeno sociológico muy interesante que se produce a partir del triunfo electoral del aymara Evo Morales. En primer lugar, la clase dominante que pierde las elecciones en el año 2005 estaba en su mayor parte totalmente convencida de que ese indio no iba a durar ni tres meses en el poder, porque era un indio, un incapaz, que por avatares del juego democrático de pronto sacó más votos que ellos y apareció de presidente. Muy tranquilos, estaban muy tranquilos: yo hablé con varios

1. Louis François Delisle de la Drevetière.

de ellos para saber qué pensaban y me dijeron que estaban completamente tranquilos, seguros de que iba a ser un fracaso total y habría que convocar nuevamente elecciones. Ahora no, ahora están desconcertados, porque nunca Bolivia ha estado económicamente mejor que hoy. Estamos prácticamente a la cabeza en crecimiento de los países latinoamericanos: estamos creciendo más que Brasil, más que la Argentina, más que Chile, más que Uruguay. Después de muchos años, decenas de años, tenemos a un gobierno que ama este país, que respeta este país, que no asume el poder para robar. Porque antes el gobierno y el poder eran vistos como los lugares para enriquecerse personalmente. Asumían el poder pero no estaban pensando «vamos a engrandecer nuestro país, vamos a mejorarlo», sino «cómo yo me voy a hacer rico ahora que tengo la posibilidad de llegar al poder, y cuanto antes mejor»; y los que no lo hacían estaban, de todas maneras, representando a una clase social que los coaccionaba y los presionaba para tomar esa medida, nombrar a fulano, nombrar a zutano. Entonces era como el modelo en Estados Unidos: el gobernante era una especie de muñeco del poder dominante con poco espacio de iniciativa propia. Y cuando se salía de ese control social le pasaba lo que le pasó a Villarruel, que siendo un hombre del estamento blanco mestizo se identificó con el destino indígena y dijo «¡no!». Yo conozco eso muy de cerca porque mi padre fue un amigo muy próximo del presidente Villarruel: era economista y Villarruel le pidió que lo asesorara en un proyecto de reforma agraria radical, que creo que fue el verdadero motivo por el cual lo mataron. No fue el único. ¿Que le pasó al general Torres cuando se puso del lado del pueblo? ¿Dónde terminó? Asesinado en una calle de Buenos Aires. Entonces, ese desconcierto que hoy día tiene la clase dominante frente a la irrupción de los indios es muy complejo, porque ellos están dándose cuenta de que ese espacio, ese territorio político en que antes ellos mandaban y dominaban, está perdiéndose cada día más. Cada vez tenemos en Bolivia más autoridades de origen indígena, cada vez son más los indios que asumen responsabilidades políticas, con ministras que son mujeres del *pueblo de pollera*, como se dice despectivamente, o con un gobernador indígena, con un presidente indígena, con un alcalde de origen indígena, y no les gusta, están muy enojados. Eso no es novedad, siempre estuvieron enojados con el país y han transmitido ese enojo a sus hijos. Me acuerdo de un muchacho de doce años en el aeropuerto que decía a su padre: «¡Por fin nos vamos a ir papá de este país de mierda!». El chiquito de doce años. ¿Dónde aprendió ese niño de doce años que este era un país de mierda? De su padre, de su familia, de su entorno. Entonces, hay un pánico en la sociedad boliviana con la irrupción de un aymara, no porque

sea un aymara, sino porque es un proceso que ha irrumpido. Ojalá no pase nada malo, pero si mañana le ocurriera algo al presidente Evo Morales no pasaría lo que me temo que pasaría en otros países como Venezuela, donde el descabezamiento del líder puede significar el descabezamiento del proceso. Pero aquí no, aquí eso ya es irreversible: mañana falla Evo Morales y puede ser remplazado. Son los indios que se van a recuperar el poder y no lo van a soltar, porque esa lucha, como muestra la película *Insurgentes*, viene de muy atrás, de muy lejos: la idea de recuperar la soberanía perdida ha estado permanentemente en su cabeza, lógico, porque saben que son la mayoría, el 62-63% de la población, y tienen todo el derecho de manejar su país, su territorio. Este proceso es muy interesante, porque no sé si los que ejercen el poder, aun indígenas, tienen plena consciencia de lo que significa recuperar el poder inspirándose en los principios ideológicos y filosóficos de la cultura indígena, que es lo más valioso que tiene el proceso boliviano: la filosofía de una sociedad que ha priorizado el nosotros y después el yo. Es la gran diferencia, es lo que ha hecho posible octubre del 2003, sin líder, sin partido político, porque el nosotros actúa como un ente colectivo. Es como pasa con los pájaros, que se coordinan todos al mismo tiempo y parecen un solo organismo cuando vuelan, porque todos saben en qué momento tienen que girar o seguir, y la imagen siempre es la misma. Las culturas indígenas han conservado eso, ese sentimiento de acción, de pertenencia colectiva. Es muy difícil entender ese fenómeno, porque como hemos sido educados, o deformados, en la cultura occidental, pensamos «yo, primero yo, después los demás». Y dar el salto es el gran desafío de este proceso para los políticos que manejan el país, porque la mayor parte de ellos han sido educados en el individualismo y actúan muchas veces de esa manera sin darse cuenta de que están riñendo con la ideología que debería guiar sus pasos, la ideología de esas mayorías que piensan «primero nosotros, después yo».

El Grupo Ukamau surge en la década del sesenta. ¿Cuáles fueron los principios que nortearon su creación?

Bueno, antes que nada, el interés de participar en el proceso de transformación de la sociedad boliviana, que se estaba efectuando todavía como consecuencia de la revolución del año 52. En ese momento se habían transformado las estructuras de un país semifeudal en las de un país democrático burgués. Ese tránsito estaba generando unas nuevas expectativas políticas y sociológicas. Los jóvenes de ese tiempo estábamos todavía muy impresionados por los procesos de la revolución del 52, positivamente impresionados, aunque éramos críticos también

con respecto a aquello en lo que ese proceso había fallado, lo que había traicionado. Pero creíamos que se estaban abriendo posibilidades revolucionarias, particularmente porque había triunfado la Revolución Cubana. Era la Revolución Cubana la que nos había enfervorizado el alma: un país tan pegado al enemigo, al imperio, que se libera. Entonces nos parecía que la liberación de nuestro país estaba a la vuelta de la esquina, que era una cuestión de organizarse y de luchar. En ese tiempo pensábamos y creíamos en la lucha armada, como todo el mundo revolucionario en ese momento, porque era la única alternativa visible, y además una alternativa que había triunfado. Por lo tanto, consideramos nuestro trabajo de cineastas como un trabajo de militancia política: no vimos al cine como el lugar para realizarnos nosotros, no nos interesaba, sino como el lugar para realizar al país, contribuir con nuestro trabajo a crear mayor consciencia en la sociedad dominada, con el cine como instrumento de lucha.

En ese periodo también se creó el movimiento cinematográfico Nuevo Cine Latinoamericano. ¿Cómo fue la participación del Grupo Ukamau?

Bueno, la primera sorpresa nos la llevamos cuando nuestra película *Revolución*, un documental pequeño, un cortometraje experimental, se presentó en el festival de Viña del Mar en el año 67. Nosotros no fuimos, no concurrimos, pero fue la película y tuvo buena repercusión; ahí entre el jurado estaba el famoso documentalista Joris Ivens, a quien le encantó la película y se la llevó para presentarla en el Festival de Leipzig, donde ganó el gran premio. Y entonces ahí nos enteramos de que en ese festival había varios cineastas que estaban haciendo un cine político; no muchos, pero sí algunos. Luego, inmediatamente, el año siguiente llega a Bolivia Carlos Rebolledo, para invitarnos a asistir al encuentro de cine latinoamericano organizado por el departamento de cine de la Universidad de Mérida, Venezuela. Y allí sí comprendimos que estábamos ante un proceso extraordinariamente importante porque descubrimos que varios de los cineastas cubanos, brasileros, peruanos, colombianos, venezolanos... estaban trabajando en un cine comprometido con la causa popular. Como los brasileros, con Glauber buscando un cine con identidad brasileña, o como el Tercer Cine con Getino y Solanas; fue una gran fiesta ideológica por la alegría de encontrar a otros cineastas latinoamericanos embarcados en la misma preocupación, en el mismo proyecto político contra el imperialismo. En Mérida yo hice un pequeño discurso improvisado, como otros cineastas; no pensaba yo que

tenía que hablar, pero resulta que *Revolución* y *Ukamau* habían creado un clima muy interesante y me lo pidieron².

¿Cuál fue el impacto de ese discurso?

Muy bueno, porque hay que ver, son cuarenta y tantos años desde que se habló así, y en todo el proceso posterior intentamos ser consecuentes con esas palabras, con ese postulado ideológico que nosotros estábamos planteando ya. Y de ahí ya la próxima película fue precisamente eso, *Sangre de cóndor* (*Yawar Mallku*), que es la denuncia de la esterilización sin consulta de las mujeres campesinas.

Esa película tuvo un gran impacto político.

Pero enorme, enorme. Hasta entonces yo también estaba de acuerdo en que una película no hace historia, pero esa película sí cambió la historia, porque provocó... Primero fue una conmoción, porque nadie podía creer que los buenos, simpáticos y nobles gringuitos, todo el cuerpo de paz enviado por Kennedy, el simpaticón, pudieran hacer lo que estaban haciendo. Nadie podía creer que estuvieran esterilizando a las mujeres campesinas en un país de poca población, con alto índice de mortalidad materno-infantil, ¿qué era eso? Entonces era fácil aceptar que parecía una diabólica mentira, una calumnia, se desató una controversia en la sociedad boliviana y aparecieron varios artículos, unos a favor y otros en contra. El congreso del país y la universidad nombraron comisiones para investigar. Después de unos meses, casi al mismo tiempo, las dos comisiones aseguraron que lo que la película estaba denunciando era verdad y que disponían de varias pruebas, testimonios y documentos. Eso le sirvió al gobierno boliviano del general Torres para expulsar al cuerpo de paz de Bolivia, como hizo Evo con la DEA³. Fue un golpe bien dado en el hocico del imperio (*risas*).

... como un resultado del cine político. Además, sus películas tenían un papel pedagógico en las exhibiciones y en los debates. En el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969), Getino y Solanas dicen que el cine revolucionario tiene el papel de discutir la política junto al pueblo y pensar la acción. ¿Cómo fue el proceso de producción y exhibición de las películas de Ukamau aquí en Bolivia?

No Exactamente. Nosotros nos dimos cuenta de que no bastaba con hacer las películas, porque las películas podían

2. El discurso integral puede ser leído en: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/497.pdf>

3. Drug Enforcement Administration (Estados Unidos).

ser muy revolucionarias pero si servían para ganar premios en los festivales o para impresionar a la gente de las ciudades estaban contradiciendo su objetivo. Por tanto montamos un sistema de difusión: mientras preparábamos otra película, todos los que formábamos parte del pequeño grupo Ukamau nos dedicábamos a difundir los filmes en las fábricas, en las escuelas, en el campo, en las minas... Durante 18 años hemos hecho ese trabajo de llevar nuestro cine a lugares recónditos del país. Ha sido un proceso de gran enriquecimiento porque hemos aprendido muchísimo, como aprendimos con *Yawar Mallku* cuando hicimos la película y entendimos por primera vez que los indios tenían una cultura no individualista que se organizaba en torno a la idea del poder democrático, que va de abajo hacia arriba; lo vivimos en carne propia. Nos dimos cuenta de que el protagonista individual no tenía sentido en la comunidad indígena aymara o quechua y que teníamos que lograr un protagonista colectivo, que es el de *El coraje del pueblo*. Volvimos a tener un protagonista individual en *La nación clandestina*, pero es premeditado, porque ese protagonista individual vive y muere para integrarse en el colectivo: el protagonista verdadero de esa película es el colectivo, y Sebastián intenta redimirse para poder formar parte de él.

¿Cómo fue ese proceso de pensar una estética política y militante?

Es importante esta pregunta, porque también comprendimos que ese cine que tenía como objetivo llegar a la mayor cantidad de espectadores bolivianos tenía que construirse bajo los preceptos inspirados en los mecanismos internos de otra visión del mundo, la visión mayoritaria, la visión de las culturas indígenas. Y fuimos elaborando una estética propia, un lenguaje, una narrativa que va a culminar después en *La nación clandestina*, donde ya construimos el plano secuencia integral, que es una manera de contar que interpreta el sentido del tiempo circular del mundo andino. Entre los aymaras y quechuas el tiempo no es lineal, como con los europeos, no responde a la lógica cartesiana. Un espacio en el cual el tiempo gira y todo regresa, eso es lo que hace la cámara también al narrar cada secuencia.

Ante todo el futuro, el pasado está al frente, ¿no?

Claro, los aymaras lo entienden así, que el futuro no siempre está delante, puede estar atrás, como se muestra tranquilamente en la película: en la última toma se ve que entierran a Sebastián, que ha muerto en la danza de la muerte, pasa el cuerpo y, cuando la cámara vuelve sin cortes, el último que acompaña

el cortejo fúnebre es él; pero es el Sebastián renacido, él es el futuro, el futuro está atrás mirando el pasado por delante.

¿Cómo se desarrollaba el plano secuencia integral?

Buscábamos un plano en el que el protagonista fuera colectivo, un plano que los pudiera integrar a todos y que prescindiera del *close up*, que es propio del lenguaje europeo, del individualismo, donde se incrementa y se exalta la individualidad. No es que en *La nación clandestina* no tengamos primeros planos, los tenemos, pero no por corte, sino porque llegamos a ellos en un movimiento natural con la cámara, integrando a todos en el movimiento. Eso fue determinante porque ese plano viene de la manera de contar las historias de los propios pueblos indígenas.

En ese proceso me gustaría saber de sus influencias. En *Ukamau* se siente la influencia del cine soviético y en *El coraje del pueblo*, además, la del neorrealismo italiano.

Claro, es posible, pero en el caso de *El coraje del pueblo* no fue una cosa premeditada, no fue que viéramos *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) y entonces decidiéramos hacer un cine como ese, no. Las influencias positivas y también las negativas se sedimentan en la mente de los seres humanos, estamos influenciados por cosas buenas y por cosas malas. Y varias veces, o muchas veces, no somos muy conscientes de eso, hacemos una cosa de una determinada manera y nos parece original. Y si vamos a rascar un poco en la memoria, podríamos descubrir que eso proviene de unas imágenes que fueron muy poderosas, que nos influenciaron en un determinado momento y se asentaron inconscientemente. Lo mismo con los soviéticos. Yo he leído los escritos de Eisenstein y Kulechov, que fueron los primeros textos de formación de mi trabajo, y seguramente sus concepciones del montaje, de la yuxtaposición de elementos para juntar dos conceptos distintos y dar nacimiento a uno nuevo, entraron poderosamente, porque estábamos buscando justamente un cine sin palabras, como *Revolución*. Lo mismo con *Ukamau*: *Ukamau* es una película que se puede entender perfectamente sin leer los subtítulos, sin hablar aymara. Eso ya lo vimos en el Festival de Marsella, donde los directores del festival tenían mucho miedo de pasarla al público francés, y no querían; yo les dije: «no, no se preocupen, eso ya está pensado, esta película tiene que funcionar con ese público sin subtítulos». Y se animaron y lanzaron la película, hubo un lindo debate, nadie del público preguntó «¿por qué no está subtitulada?». No les interesaba, no era necesario.

¿Cómo fue la recepción de las películas en las comunidades?

Una de las primeras películas, *Yawar Mallku*, que nosotros hicimos para alertar a los pueblos indígenas de esa tarea de esterilización criminal, no funcionó muy bien: no porque no la comprendieran, porque aunque no es lineal y hace *flashbacks* permanentemente eso se entendía; lo que ellos seguramente extrañaban era la presencia de lo colectivo, se les hacía raro que la película estuviera centrada en los individuos. Ya cuando hicimos *El coraje del pueblo* cambió la recepción, la percepción en las exhibiciones era mucho más intensa, y en *La nación clandestina* ni qué decir. Cuando pasamos *La nación clandestina* en la sala de la Cinemateca, Beatriz⁴ entrevistó a la gente y muchos le preguntaron: «¿y por qué Sebastián aparece otra vez, él no había muerto ya?». No entendían ese juego, ¿no? Esa pregunta nunca se dio en la sala popular de la garita de Lima, porque a la gente aymara que vio esa reaparición les parecía muy natural; eso demuestra que estábamos coincidiendo con los códigos culturales aymaras.

Sus películas son políticas ya en el proceso de producción. Así, ¿cómo se daban el trabajo en equipo y la relación con las comunidades?

Primero, hubo que luchar contra el tema económico, porque antes, cuando comenzamos, hacer películas era mucho más caro de lo que es hoy. *Ukamau* está filmada en 35mm, utilizamos una cámara silenciosa de 35mm muy grande, muy pesada, necesitábamos 14 baterías grandes para movilizarla, el equipo de sonido llevaba cinta magnética perforada, todo era muy caro. Lo pudimos hacer porque intervino el Estado, pero cuando fuimos con *Yawar Mallku* tuvimos graves problemas económicos, porque ya no teníamos el apoyo del Estado, éramos nosotros y nada más. Teníamos un presupuesto ínfimo de 300 dólares para ir a filmar, que era como decir ahora 1000 dólares más o menos, una cámara con un solo lente de 35, ruidosa, no teníamos grabadora... y usábamos un cheque sin fondos (*risas*). Un cheque sin fondos, y hubo una discusión en el equipo muy fuerte sobre eso. Algunos compañeros, Soria por ejemplo, estaban muy asustados porque íbamos a terminar en la cárcel. Entonces a mí se me ocurrió una reflexión y dije: «bueno, de la cárcel podemos salir, con seguridad vamos a salir en algún momento, pero de la frustración de no hacer la película no vamos a salir nunca. ¡Así que vamos!». Y así fuimos, y después se armaron problemas enormes. Me acuerdo de que cuando terminó el rodaje en la comunidad de Cata todavía no había el dinero para pagar a la gente; el productor, que era

Ricardo⁵, había hecho varios viajes a La Paz y no había podido conseguirlo. El 30 de diciembre, con todos los amigos queriendo regresar para celebrar la noche del Año Nuevo con sus familias, yo les dije: «no, yo no me voy a ir, no puedo irme porque vamos a irnos como siempre, vamos a repetir lo que hacen los blancos y mestizos en la sociedad, usamos a los indios y después nos desaparecemos, ¡no! Entonces me voy a quedar de rehén, yo no me muevo de esta comunidad hasta que ustedes no vuelvan de La Paz con la plata para pagarle a la gente». Y uno de los compañeros, un asistente, me dijo: «yo no lo voy a dejar solo Jorge, me voy a quedar». Nos quedamos, y casi morimos. Casi morimos porque se armó el día 31 una fiesta en la comunidad tremenda, una chupa generalizada con alcohol de quemar (*risas*), que a ellos no les causaba nada, pero a nosotros nos quemaba la lengua, nos sacábamos pedazos de piel de la lengua. Y nos intoxicamos de una manera que quedamos tirados en la pieza donde dormíamos, no teníamos fuerza ni para ir al catre, podríamos haber muerto; el hecho de que éramos muy jóvenes nos salvó. Tampoco podíamos decirle no a la gente para tomar, no era que a nosotros nos gustara chupar, sino que venían y... «compañero, hermano, hermano»... conmigo, todos querían brindar, había que tomar con todos pues, con el colectivo; no, ahí sí el colectivo nos costó mucho (*risas*).

¿El equipo era pequeño?

Era pequeño, muy pequeño. El equipo de *La nación clandestina* eran 12 personas; el de *Insurgentes* son 84.

¿El guion se creaba colectivamente?

Sí. Bueno, no es que hiciéramos el guion entre todos, eso no lo hemos hecho, porque no creo en eso. Yo creo que cada creador tiene su campo específico en el trabajo cinematográfico: el músico en su música, el fotógrafo en su fotografía, el guionista y el director cada uno en su campo. Ahora, se puede colaborar, se puede observar, se puede criticar, se puede mejorar con la intervención, y eso siempre lo hemos hecho. Así le consta a Alejandro⁶, que ha intervenido varias veces en la última película y con esa sabiduría que le caracteriza ha aportado varias cosas muy importantes, que si no hubiera estado Alejandro probablemente hubiera sido la película peor de lo que es (*risas*). Entonces siempre hemos estado atentos a oír y a atender las observaciones críticas y consejos de los compañeros del equipo para que se sientan todos partícipes y hacedores de la película. Yo también intervenía en la fotografía y le decía a Antonio Gino, por ejemplo: «¿aquí por qué estás iluminando

4. Beatriz Palacios fue cineasta y compañera de Jorge Sanjinés.

5. Ricardo Rada, que también formaba parte del Grupo Ukamau.

6. Alejandro Zárate Bladés, que trabajó como asistente de dirección de Sanjinés.

de esta manera? Si cambias tus reflectores podremos ver más aquella otra parte», cosas así; y Antonio me decía: «tienes razón», y lo arreglaba y nos sentíamos todos haciendo todo. Eso era importante y así se ha mantenido siempre.

Algunos grupos de cine, como el argentino Grupo Cine de la Base, del que formaba parte el cineasta Raymundo Gleyzer, tenían una relación muy fuerte con organizaciones revolucionarias y la guerrilla... ¿Su cine también estaba en contacto con organizaciones aquí?

No, por una razón muy sencilla: la izquierda boliviana era una izquierda, creo que todavía lo es, muy enana, una izquierda señorial, que no se ha curado de señorialismo en su relación con el indio. Por eso despreciaban el trabajo que hacíamos con los indios. Yo me acuerdo de una discusión con un gran intelectual, que no voy a nombrar para no malograr su imagen, un gran hombre, un hombre muy inteligente, que me decía: «No, estás equivocado, están equivocados: no hay que exaltar la cultura de los indios, a los indios tenemos que llevarlos a ser proletarios, tenemos que hacerlos revolucionarios. Dejen sus tradiciones, son cosas del pasado, eso los perjudica. Son pequeñoburgueses y propietarios y tenemos que incorporarlos y convertirlos en revolucionarios». Un gran dirigente de la izquierda boliviana. Entonces, ¿cómo se podía tener relación con gente que pensaba así? Y por eso han fracasado, por eso no han entendido nunca su propio país, por racistas, en el fondo, por racistas.

¿Cómo era el proceso de producción? ¿Sus películas tenían relación directa con el movimiento indígena?

Más que con el movimiento, con las comunidades directamente, con los sindicatos mineros por ejemplo. Así se hizo *El coraje del pueblo*, no se podría haber hecho de otra manera, y por eso participan en la película de una manera creativa. ¿Cómo le podíamos decir nosotros a Domitila Chungara⁷ «tú tienes que decir esto»? ¿Cómo? ¡Es imposible! Teníamos que oír lo que ella había dicho, respetar lo que había dicho y decirle: «Bueno, lo vamos a repetir». Nada más. Y la participación de los sindicatos en las minas fue determinante: sin el apoyo de ellos, apoyo militante, no se habría hecho la película. Nos protegían de muchas maneras, porque era muy peligroso trabajar ahí.

En ese momento la mina Siglo XX estaba controlada por el Ranger⁸, que estaba manejado por Siles⁹, que venía después de haber asesinado al Che y todo eso. Si esa gente nos hubiera descubierto trasladando armamento y ropas militares en medio de la noche nos hubiera asesinado directamente. Lo hicimos porque tuvimos la protección de la población; nos avisaban, venían corriendo y decían: «Está llegando el ejército». Entonces, a desarmarnos todos y a escondernos y meternos en las casas, y pasaban las patrullas. Así se hizo *El coraje del pueblo*, y se hizo de una manera vertiginosa: desde que me fui a hacer el guion durante dos semanas en Yungas hasta que la película se estrenó con ampliación en el Festival de Pesaro se pasaron 4 meses. Una película que tenía dos horas y media de duración cuando ya se terminó todo, con miles de extras y con pirotecnia, con efectos, con reconstrucciones bélicas. Yo todavía no sé cómo la pudimos hacer, porque hoy día si yo me pongo a pensar en producir una película como esa diría que, por lo menos, estamos un año, no podríamos hacerla antes.

¿Y cuál fue el impacto de esa película en ese periodo?

En Bolivia se dio siete años después, se estrenó en el año 78. Fue muy fuerte, creo... Los militares estaban todavía en el poder y la película aguantó una semana en los cines, pero cuando empezó a golpear en la sociedad la cortaron, la censuraron. Antes, a los dos días del estreno, como la película acusaba al comandante del ejército, el general Arce, se publicó en el diario un aviso diciendo que todo lo que esa película calumniosa dice sobre el ejército es mentira, que son calumnias de un grupo terrorista llamado grupo Ukamau y que se exige al director de ese grupo, el señor Fulano de Tal, retractarse públicamente. Al día siguiente, en los mismos periódicos, esta fue nuestra respuesta al comandante del ejército: «Señor General Arce, no podemos retractarnos de la verdad, y si usted nos amenaza con un juicio civil-militar estamos plenamente dispuestos a asistir, porque ese juicio nos va a dar la oportunidad de revelar a la sociedad boliviana una serie de documentos y de testimonios que no hemos tenido tiempo de poner en la película» (*risas*). Y ahí terminó todo, ahí quedó callado el comandante del ejército, y poco tiempo después la película volvió a la pantalla.

¿Tuvieron otros problemas con la represión de la dictadura?

7. Domitila Chungara fue una importante militante y líder obrera de Bolivia. En 1967, sobrevivió a la Masacre de San Juan, perpetrada por una acción militar del gobierno de René Barrientos contra mineros que luchaban por mejores condiciones de trabajo. La masacre fue reconstituida en la película *El*

coraje del pueblo, con la participación de los obreros.

8. Ejército de Bolivia.

9. Luis Adolfo Siles Salinas.

Bueno, claro. Amenazas por teléfono, muchas veces: que me van a matar, rojos desgraciados, que me van a tapan la boca. Después tuvimos un asalto en un local que teníamos en Sopocachi, de donde se llevaron copias y documentos. Entramos en la lista de la gente que tenía que ser asesinada, ocupábamos el tercer lugar junto a Luis Espinal¹⁰. Tuvimos que andar clandestinos por la ciudad, buscados por los militares, tuvimos que salir clandestinamente del país, estuvimos siete años exiliados... nos costó.

¿Qué cambió en sus películas desde el inicio del grupo?

El cine de la primera etapa del grupo Ukamau es un cine de confrontación directa, porque en ese tiempo, por ejemplo, no había televisión. Cuando ocurrieron los hechos que inspiraron lo de *El coraje del pueblo*, en el año 67, solamente salió en un periódico un aviso pequeño sobre la Masacre de San Juan, en la que habían muerto tres personas en una reyerta entre la policía y unos borrachos mineros. Y nadie reclamó, nadie rectificó eso, ninguna organización, ni la federación de mineros, nadie, nadie rectificó¹¹. Ahí fue cuando tomamos la decisión de hacer *El coraje del pueblo*, porque era una barbaridad. Es una memoria que se está perdiendo, ha habido una matanza de gente allí, tenía motivaciones políticas, presencia del imperialismo... y nadie dice nada. Así que hicimos esa película, porque jugaba ese papel en ese momento: el cine como instrumento para recoger una memoria porque no había otro medio. Después vino el proceso democrático, y a partir de entonces ya pudimos dejar el cine de enfrentamiento directo y hacer un cine de mayor profundidad, como el caso de *La nación clandestina* y otras películas que tocan temas de la identidad, del racismo.

Es muy interesante pensar cómo el cine militante puede juntar la emoción con la reflexión.

Con la reflexión, claro, es el gran desafío y la permanente preocupación de nuestro trabajo. Por eso hemos llegado al semidocumental o a la ficción documentada, porque creemos, y lo hemos podido comprobar, que una persona que se emociona piensa, puede pensar mejor. Porque al salir de la película si no se ha emocionado se olvida de lo que ha visto, pero si se ha emocionado está uno, dos, tres días pensando, reflexionando, y le vuelven las imágenes que le han tocado el corazón.

10. Luis Espinal fue un sacerdote jesuita, cineasta y comunicador social. Durante las décadas de 1960 y 1970, apoyó las luchas de los movimientos mineros y luchó contra las dictaduras en Bolivia. En 1980 fue asesinado por los militares.

Tengo dos preguntas más ... El Nuevo Cine Latinoamericano fue un movimiento muy importante para todo el cine de Latinoamérica, no solamente el político. ¿Para usted cuáles son las consecuencias de ese movimiento en las cinematografías latinoamericanas?

Bueno, yo creo que el arte cinematográfico, por su alcance multitudinario en las sociedades, con el tiempo ha ido construyendo y fortaleciendo nuestra identidad latinoamericana. Por lo menos, en Buenos Aires utilizaron *El coraje del pueblo* y *Yawar Mallku* antes de la represión del 76, muy intensamente, eran las películas que junto con *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando E. Solanas, 1968) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964) iban y circulaban en las fábricas, en los colegios, en las instituciones. Y nadie decía “esa película brasileña”, o “esa película boliviana”. Es la película la que nos está hablando, la que nos está devolviendo nuestros problemas, la que nos hace reflexionar sobre nuestra liberación, y ha habido de contribuir enormemente a crear lo que hoy sentimos los latinoamericanos cuando vemos a Chávez enfermo. A todos los latinoamericanos con un compromiso revolucionario nos tiene que importar la vida de Chávez, porque no solo es el presidente de Venezuela, es un líder de la América Latina, de la patria grande, que ha abierto caminos, que ha creado instituciones muy importantes que van a fortalecer ese proceso que un día se va a hacer realidad cuando América Latina sea una patria gigante, poderosa, hermanada, porque tenemos más razones para unirnos que los europeos. Los europeos han hecho una unidad formal porque en el fondo dentro de ellos se sienten muy enemigos: a ver, háblale a un francés de un alemán o a un alemán de un francés. Se siguen odiando, a mí me consta eso, aunque ahora estén con la misma moneda por razones prácticas. Pero nosotros tenemos esa gran ventaja, no nos odiamos: los latinoamericanos nos amamos, y eso es un salto revolucionario, es una ventaja enorme; va a ser para nosotros mucho más fácil construir una patria grande pero realmente muy sólida. En eso estamos.

Del grupo Ukamau, ¿cuál es la diferencia entre el cine militante del momento en que nació y el cine militante de hoy?

11. En realidad, en la masacre fueron asesinados decenas de mineros.

¿De hoy? No hay ninguna diferencia, estamos en la misma pomada (*risas*), en la misma aventura, ¿no? Y ahí es donde debemos seguir, porque también el imperialismo se está empezando a desarmar. Lo que pasa es que cuando cae un gigante maligno como ese arrastra muchas desgracias; nos pueden todavía sobrevenir momentos muy difíciles y muy peligrosos para el proyecto latinoamericano, porque la debacle en el sistema dominante es inevitable, es un sistema autodestructivo en camino de explotar, de reventar. Muy bien. Hablé demasiado. •

Agradecimientos

Jorge Sanjinés, por el precioso diálogo.

Alejandro Zárate Bladés, Flávio Galvão, Marília Franco, Rafael Pereira, Viviana Echávez e Yanet Aguilera, por las inestimables contribuciones.

CRISTINA ALVARES BESKOW

Cristina Alvares Beskow es Doctora en Medios y Procesos Audiovisuales por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidade de São Paulo (ECA-USP). Desde 2008, trabaja como realizadora audiovisual, especialmente con la producción

de documentales. En la actualidad es miembro del Grupo de Estudios de Cine Latinoamericano y Vanguardias Artísticas (GECILAVA) e investiga el cine latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970.