

# Medio siglo de Jorge Sanjinés: una revisión al cine y a la sociedad boliviana a partir de los largometrajes del autor

## Half a century of Jorge Sanjinés: A review of Bolivian society and cinema through the films of the author

Óscar Gracia Landaeta\*  
Andrés Laguna Tapia\*\*

### Resumen

El artículo hace una revisión de las obras principales de la carrera cinematográfica de Jorge Sanjinés y de la relación de ésta con los procesos de evolución del pueblo boliviano en cuanto colectivo marginado en busca de su emancipación. Así, desde *Ukamau* (1966), se va elaborando un análisis en el que se comprende la relación profunda que existe entre el cine y los procesos sociales del indio boliviano. Por otro lado, al margen de la sincronía obra-sociedad, también se figura el despliegue propio de la esencia de la cinematografía de

\* Oscar Gracia es estudiante de último semestre de la carrera de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Boliviana y columnista del diario Opinión.

Contacto: landaeta\_oscar@yahoo.com

\*\* Andrés Laguna es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Católica Boliviana y doctor en el programa Sociedad y Cultura por la Universidad de Barcelona. Actualmente es docente de las materias de Taller de Grado II, Literatura Boliviana y Filosofía de las Ciencias Humanas en la carrera de Filosofía y Letras de la UCB.

Contacto: andres.laguna@gmail.com

Sanjinés, que, a través de su desarrollo, se va consolidando como una expresión política genuina del proceso de liberación.

**Palabras clave:** Cinematografía; Bolivia; Sanjinés; Sociedad; Marginalidad.

## Abstract

The article reviews the major works of Jorge Sanjinés film career and its relationship with the processes of evolution of Bolivian people as a collective marginalized in search of emancipation. Thus, from *Ukamau* (1966), the paper develops a comprehensive analysis of the deep relationship between cinema and social processes. On the other hand, apart from the oeuvre-society synchrony, the work also envisions the deployment of the “essence” of Sanjinés filmmaking, which, through its development, is consolidate as a genuine political expression of the liberation process.

**Key words:** Cinema; Bolivia; Sanjinés; Society; Marginality.

## 1. Introducción

Ha transcurrido medio siglo desde la producción de *Ukamau*, la *opera prima* del director cinematográfico Jorge Sanjinés, cuyo trabajo ha sido señalado como la pieza esencial del cine boliviano. Por esta razón, algo debe ser dicho, y si algo se puede decir, de manera inmediata, sobre el cine de Sanjinés, es que no se trata de un “hacer” aislado de su contexto, sostenido en la intención de algo así como el *ars gratia artis*. El cine sanjinesiano es, más que un instrumento, la exhalación cinematográfica del proceso de liberación de un colectivo marginado, y, como tal, resuena *desde* la situación de evidencia que constituye la circunstancia de ese colectivo. Sanjinés construye *desde* el “ahí”, *desde* la coyuntura, *desde* el “frente” de la liberación. Y, en tal sentido, su cine no es únicamente la representación de un objeto o de una realidad, sino la voz misma (a veces enigmática) del movimiento de una comunidad que está siempre *hacia* el “allá” de su emancipación. Ése es el *desde* del cine de Sanjinés y en tal *desde* se contiene la plenitud acabada, completa, de su esencia.

Se podrá argumentar, entonces, que el cine de Sanjinés no es efectivo. Y se sabrá responder que los efectos son únicamente la dimensión de realidad con que Occidente ha pensado la política a partir de la categoría medios-fines. Pero el

cine de Sanjinés es, en cuanto político, un fin en sí mismo, y, así, es profunda y fundamentalmente andino.

¿Pero, no es una contradicción que hayamos apuntado que la obra sanjinesiana nada tenía que ver con “el arte por el arte” y que ahora la cataloguemos como un fin en sí mismo? La confusión es sólo aparente. El arte por el arte es una consigna que trata de pensar el hacerse de la obra como técnica desinteresada, desligada de las otras esferas de lo social. Así, el arte no tiene una intención política, pues ésta sería prevista como una contaminación del arte. Pero el arte de Sanjinés es, en este sentido, el concepto dentro del cual nuestro sentido común occidental trata de acomodar rígidamente la levedad de la voz sanjinesiana. Y es ese mismo sentido común el que aplica un igual rigor reduccionista al encajar a la emanación colectiva y social del andino el adjetivo de política.

Remitámonos, a modo de aclaración, a una experiencia propia de la obra del autor. En *El coraje del pueblo*, se llega a una escena profundamente significativa. Los mineros de Siglo XX han decretado su adhesión a la columna guerrillera del Che Guevara. Pero mientras se dan los preparativos de una emboscada militar en su contra, el campamento entero se vuelca “con bombos y platillos” en una supina borrachera danzante. Ahora bien, el desenlace puede reconocerse (para un espectador desatento) como una consecuencia obvia del choque de un movimiento planificado con un movimiento desorganizado. La emboscada reflejaría, entonces, un ejercicio violento (pero político) dirigido al aprovechamiento de un momento no político en el otro bando. El problema de este entendimiento radica, justamente, en la presuposición del baile, de la música y del alcohol como instancias no políticas.

En tal sentido, se hace necesario considerar que, de hecho, tales momentos son, para el colectivo minero, un movimiento activamente político del *hacia* la guerrilla, del *hacia* la liberación. Mediante la *ch'alla* se realiza el favor de la tierra y de las quebradas del Churo, mientras mediante la danza y la música se crean las condiciones cósmicas del mañana combativo, cuya suerte será enteramente decidida por el ahora festivo. Debemos imaginar que en cada gatillazo del arma futura tendría lugar la esencia y la fortuna extendida de aquel movimiento semicircular de la mano en la cueca.

Esta confusión del ritual, de la festividad y de la política se debe a que lo andino no piensa el mundo en forma de categorías y objetividades, lo andino piensa (con un genuino pensar extático) el ser de la vida y del universo. Así, lo que nosotros llamamos su arte y su política, no son más que delimitaciones forza-

das al interior de un universo (simple y no mediado) de sentido. Su simpleza es, indudablemente, la de una sincronía esencial con el cosmos.

Es, justamente, por hacer *desde* el ahí de esa circunstancia, de esa relación hombre-mundo, que el cine de Sanjinés puede ser un fin en sí mismo sin ser arte por el arte, porque trasciende la política y el arte por algo más simple, más cercano, más in-mediató y, justamente por ello, más infinitamente lejano a nuestro ojo. El cine de Sanjinés es voz esencial que define el *desde* de su matriz, convirtiéndose así en expresión de una circunstancia cósmica. Y he ahí mismo su fin, el de ser. Al ser y ser expresión, este cine es la realización plena del sentido (político, artístico, ético, pleno) del movimiento de la liberación. Porque, como hemos visto, cada expresión de lo verdaderamente simple del mundo andino contiene la totalidad enigmática de esa simplicidad que es.

Es por esto y mucho más que en el presente ensayo se pretende realizar un homenaje al hacer que ha sido (y es) piedra angular del cine (y por ello del universo) boliviano. Y sólo hay un modo de homenajear y de respetar la dignidad del cine de Jorge Sanjinés: dejándolo ser. Por eso, los ocho diferentes análisis que a propósito de las películas fundamentales de la obra sanjinesiana se hacen aquí pretenden revelar a este cine, dejando que él mismo se hable en su escenario esencial, el de la circunstancia. En este sentido, se intentan hacer contextualizaciones que pongan en perspectiva histórica la sustancia de la cinematografía de Sanjinés. Se verá, así, que tal obra adquiere, más que características, matices (y por ello mismo decisivos) distintos en referencia a las profundas transformaciones de los escenarios de lucha del indio. Pero como voz, como expresión que es, se verá también que el cine de Sanjinés es apenas representable o retratable. Se trata, indudablemente, de una experiencia que debe ser vivida y suscitada, pensada y repensada.

Se trabaja, de tal modo, a *Ukamau* (1966), *Yarwar Mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971), *Las banderas del amanecer* (1983), *La nación clandestina* (1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Los hijos del último jardín* (2004) e *Insurgentes* (2012), constituyendo éstos la totalidad de sus largometrajes rodados en Bolivia. En cada uno de ellos se trata de contextualizar la situación social desde la cual la obra de Sanjinés se habla. Por lo demás, sólo nos ha quedado recordar, mediante esta reverencia, la importancia de vivir la obra Sanjinés. Lo que acá no se ha dicho se debe en parte a la limitación obvia de la extensión y en parte por atender al silencio esencial que en la obra de Sanjinés nos habla.

## 2. El alejamiento del granizo. Sociedad post Revolución y narrativas en *Ukamau* (1966)

*Ukamau* (Así es) es el primer largometraje que Sanjinés dirigió, empleando para ello el andamiaje del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). Esta obra puede considerarse como el momento introductorio del lenguaje sanjinesiano en la dinámica del cine nacional.

Un primer dato fundamental que vale la pena remarcar viene dado por el hecho de que en esta pieza inaugural ya se percibe con claridad meridiana el surgimiento de dos lenguajes que serán característicos de la cinematografía indigenista del autor. Primero, se tiene una narrativa formal en la que se presentan personajes, circunstancias, escenarios y desarrollos a partir de una concatenación de escenas cuya función es la de contribuir al despliegue de una historia con contrastes y señalamientos evidentes. Pero por otro lado existe –o mejor dicho, coexiste–, con las circunstancias evidentes y la narración transparente de la historia desarrollada, una segunda narrativa, un lenguaje profundo, velado, intuitivo y vital que es fundamental a las sensaciones de la película y que se convierte en el parámetro fundamental *desde* el cual Sanjinés comercia con las condiciones de sentido del mundo indígena<sup>1</sup>.

1 La existencia de dos lenguajes en la obra de Jorge Sanjinés constituye, junto con el análisis de la relación contexto social-cinematografía, el concepto fundamental a partir del cual se tejen las reflexiones del presente artículo. En este sentido, algunas aclaraciones deben hacerse de forma adelantada.

Diversas expresiones cinematográficas contienen un trasfondo simbólico y una profundidad narrativa que otorga a sus personajes, al drama y a las situaciones más triviales un sentido renovado y esencial. Esta otorgación de un carácter pleno a hechos que cotidianamente pueden ser poco significativos no es una prerrogativa del cine de Sanjinés y queda más bien abierto el debate de si ella constituye o no la *conditio per quam* del arte. Sin embargo, la suscitación de un fondo afectivo y esencial en el que, a través de un lenguaje profundo y simbólico, se otorgue una nueva realidad a lo superficial, no habilita a la distinción formal entre un primer y un segundo lenguaje. Integrándose en una única sensación de sentido, ambos hechos se fusionan y lo que se tiene en realidad es un nuevo y único lenguaje más esencial: el lenguaje del arte.

Pero esto no ocurre en la obra de Sanjinés. En ningún momento el indio, el colectivo humano o la vida son puestos sobre la corriente dramática de un lenguaje simbólico que los realce de un modo cuasi romántico. Para el espectador común, las escenas y la narración misma cobran una ambigüedad y un extraño suspenso que nada tiene que ver con emociones reconocibles sino específicamente misteriosas.

Esto ocurre porque en la obra de Sanjinés el producto de una técnica occidental (el cine y sus escenas) es usado para “exhalar” los hechos propios del “ahí” de un colectivo humano no occidental. En ese sentido, un lenguaje por esencia lineal, narrativo, “estético” y explícito entra en *tensión* con un lenguaje inefable, paradójico, extrañamente afectivo y esencialmente ontológico. La tensión es la marca de este cine que nace de la paradoja. Y donde hay tensión, existen dos polos que encuentran su armonía en la oposición. Ésta es la vena central y la excepcional armonía que nutre la obra sanjinesiana.

A sus dos polos hemos decidido nombrarlos “lenguajes”. El primer lenguaje, occidental y narrativo, tiene una dinámica que puede pensarse a partir de la estética, es decir, en términos de una afectación sensorial inmediata que presenta datos fácilmente reconocibles. El segundo lenguaje, por otra parte, tiene una raíz no occidental y es, por esencia, ontológico y relativo a los aspectos más definitivos del *ser* andino, esto es, del mundo tal y como es vivenciado por una colectividad no occidental.

Si se considera, a propósito de esto, que el momento de producción del film coincide con el de desencanto del proyecto del '52, se verá que el primer lenguaje parece intentar una crítica frontal a los afanes “mestizantes” del MNR, resaltando para ello las sentidas diferencias existentes entre los mundos indio y mestizo.

Ahora bien, en el transcurso de la obra se hace perceptible la manifestación de un algo primordial que excede la simple narración lineal. Ello es, justamente, el soporte del segundo lenguaje, que apoya aquel primer contraste mediante la “suscitación” de un pensamiento intuitivo acerca del carácter irreductible y enigmático del mundo andino (ello en contra de las caracterizaciones “facilonas” del indio que habían surgido alrededor del nacionalismo revolucionario). Estas relaciones de crítica entre la obra y el contexto social serán para nosotros una de las columnas que vertebré el análisis del *Ukamau* de Sanjinés.

En líneas generales, el film relata la historia del indio Andrés Mayta y de su mujer, Sabina. Tal núcleo familiar es el pequeño escenario que sirve para la caracterización breve y modesta de las condiciones de la pareja indígena. Se ve, en el binomio Andrés-Sabina, la naturaleza complementaria de los roles del hombre y la mujer en los espacios rituales y domésticos. Los esposos Mayta, en el breve tiempo en el que permanecen juntos en la película, cifran un micro-universo en el que, a través de su caminar, se deja sentada la sensación de una articulación plena con el espacio-escenario de la tierra pisada. Todo este retrato se complementa, cabe resaltar, con algunas escenas externas a la pareja concreta, como aquélla –memorable– en la que se advierte, en el trabajo de campo, la coordinación entre el hombre que surca la tierra y la mujer que esparce las semillas tratadas. Se da ahí un triángulo de sentido perfecto entre hombre, mujer y tierra, cuya profundidad es clásica del cine de Sanjinés.

La historia del matrimonio Mayta se entrecruza con la del mestizo Rosendo Ramos, un personaje aprovechador y tramposo en cuya vida se condensan los caracteres ciudadanos del mestizo (existen escenas de la relación posesiva respecto de su esposa, de sus tratos con los indios y de su vida de juerga). Es a partir del universo vital de sentido de este personaje que se realizan en la película numerosos contrastes en torno al carácter profundamente distinto de la vida del indio. Este dualismo (de uno u otro modo maniqueo) persistirá también como dato en lo posterior del cine sanjinesiano.

---

Para un espectador no occidental, por otro lado, la presencia extraña de un primer lenguaje supone la introducción a un valor puramente estético cuya carácter enigmático señala también el límite de sentido de lo propio y el inicio de lo otro.

En el desarrollo del film, ambos mundos convergen a través de un acto de sangre. Ramos, aprovechando la ausencia de Mayta, viola y asesina a Sabina en las primeras escenas de la obra. Entre la caracterización cultural, el establecimiento del contraste entre mundos y el despliegue de la venganza de Andrés (que se da al final de la película), transcurre la historia relatada por el primer lenguaje.

Existen, sin embargo, momentos inentendibles, de una intensidad incierta. Se presiente un determinado plus-valor en determinadas escenas. El relato velado de una segunda historia penetrante se da a partir de lo intuitivo de algunas circunstancias presentadas en la obra. Este segundo lenguaje conecta plenamente con el mundo irreductible de la vitalidad indígena. Tiene un tránsito circular en vez de lineal y, en lugar de proponer imágenes transparentes, arroja un conjunto de datos vagos e irreductibles que la intuición integra en una sensación única.

Hay, en este sentido, una primera escena ambivalente. En su muerte, Sabina susurra el nombre de su victimario y empieza, así, la concatenación de hechos relatados en el primer lenguaje. Sin embargo, la reacción en el rostro de Andrés impregna la escena de una sensación de desfase, de quiebre de la naturalidad que se dejaba percibir en la atmosfera de la isla. Ello continúa, no por una secuencia escénica sino emocional, cuando el mismo odio que posee al indio le impide ser franco con el consejo de su comunidad. Se presiente entonces que el equilibrio se ha roto y que un elemento caótico (un factor externo) se ha introducido en el desenvolvimiento regular de la lógica de la comunidad. Las diferentes escenas de Mayta visitando la tumba de su mujer y habitando la casa del matrimonio sostienen este carácter enigmático, en el que se advierte el desequilibrio. El indio, aislado de su relación con la esposa, parece una lúgubre caricatura amorfa. Tal serie de momentos consagra un rompimiento con el carácter individualizante del relato tradicional cuando se vincula escénicamente la circunstancia de Andrés con el empeoramiento del clima (que no necesariamente esta reducido al paroxismo de las lluvias). Esta vinculación queda, por último, adecuadamente rematada en aquella secuencia en la que se intercalan primeros planos atómicos de los rostros de la



comunidad comentando la situación de soledad de Mayta y las tendencias de su futuro, a lo que se suma, con gran exquisitez, una aseveración declarada del acrecentamiento del granizo.

Todo ello construye una articulación de imágenes intuitivas que empujan casi al suspiro cuando Mayta da muerte a Ramos. Quisiéramos decir entonces que “el granizo se va a detener”. Tal predisposición se basa en la sensación visceral del círculo equilibrio-desequilibrio-equilibrio que el film deja discurrir.

Es justamente a partir de la armonización de estos dos lenguajes que Sanjinés consagra el poder y extensión de su crítica al contexto post revolucionario de mediados de los años sesenta. Se demarca claramente la distancia entre los mundos indígena y mestizo en términos de lógicas, relaciones y vitalidad. Pero lo verdaderamente genial de Sanjinés es la introducción posible de los datos del segundo lenguaje. A través de él se entra en algo más profundo que la posición política.

Podemos decir, en líneas generales, que la sensación circular del equilibrio en el mundo indígena, la intuición íntegra y enternecedora con que se representa el binomio hombre-mujer (cielo-tierra), los modos en que las escenas del habitar indio parecen indicar que la tierra posee y sostiene al hombre, la forma en que la música de flauta se liga al viento convirtiéndose en símbolo de la soledad, y, en fin, las mil maneras en que se presentan las condiciones del mundo indígena como excedentes a la posibilidad de una reducción occidentalizadora, constituyen, todas ellas, la sensación primera del sentido profundo y complejo que Sanjinés introdujo en la relación cine-crítica social en la cinematografía nacional.

Ahora bien, si es cierto que en esta película se halla presente ya la paradójica armonía de lenguajes que caracteriza el cine de Sanjinés, no es menos cierto que no se ha encontrado todavía una homogeneidad técnica que exprese de forma lisa la tensión de los lenguajes. La utilización del primer plano y de algunos recursos convencionales de la cinematografía hace que los lenguajes de la obra tengan cierto carácter abigarrado y no necesariamente ritmos propios. Esto irá cambiando con el tiempo y la experiencia del cine sanjinesiano, aunque de cierta forma se mantendrá todavía en la próxima obra del grupo: *Yarwar Mallku*.

### 3. “...como a un animal dañino”. La distancia con lo occidental en *Yaɽwar Mallku* (1969)

No hay una gran distancia de tiempo entre las producciones de *Ukamau* y *Yaɽwar Mallku*. Existe, sin embargo, un desplazamiento considerable entre los quiebres socioculturales representados en la trama. De un primer largometraje que se enfoca decisivamente en la escisión cultural indio-mestizo, llegamos a una segunda obra en la que el dato fundamental de distancia se da entre las mentalidades india y occidental. Por supuesto, tal distancia es notoriamente afirmada a propósito de la historia de la comunidad que lidera Ignacio y la disputa de ésta con el grupo extranjero “Cuerpo de Paz”.

Pero debe señalarse enfáticamente que la extrañeza no es privativa de este particular clivaje. El carácter ajeno de lo extranjero se impone también en los sectores nacionales. El desenvolvimiento de la posterior historia de Sixto en pro de la salud de su hermano (Ignacio), supone la descripción clara de un horizonte urbano imbuido hasta la médula de un carácter sólidamente eurocéntrico. Si en *Ukamau* se mostraba al mestizo de Copacabana como un ser tendiente a determinadas actividades que de uno u otro modo lo acercaban a la herencia india, en *Yaɽwar Mallku*, el hombre urbano es un ente profundamente alienado.

Para lograr entender el desplazamiento existente entre los nudos problemáticos que la trama cinematográfica de Sanjinés representa en una y otra película, tal desplazamiento no debe ser pensado como una variación arbitraria sino como un ejercicio de llevar a lo cinematográfico. Debe entenderse, en todo caso, que el interés del argumento en Sanjinés es correlativo a la transformación histórica, que lleva de una atmósfera social post Revolución a una atmósfera social postguerrilla.

La incidencia de la guerrilla de Ernesto Guevara en Bolivia pone en el centro de la atención del pensamiento nacional el clivaje local-extranjero, no sólo por el hecho de que el foco de armas fuese comandado por un cubano-argentino sino porque tal foco supuso la intervención directa de especialistas extranjeros en el entrenamiento de las fuerzas militares bolivianas, fuerzas que, a la sazón, se convirtieron, por la situación política del país, en el principal mecanismo de represión social de la época. Es conocida también, a propósito de esto, la anécdota aquella, recordada por el propio Sanjinés, de la denuncia de las acciones de un grupo de médicos extranjeros en términos de la esterilización forzada de mujeres campesinas en el altiplano. De este modo, de un ámbito post Revolu-

ción en el que el contrapeso más importante para la indianidad era el discurso mestizo homogeneizante del MNR, se cambia a un espacio marcado por el intervencionismo y la injerencia material directa de las “lógicas occidentales” de la primera potencia continental.

Este desplazamiento en el cine de Sanjinés es, sin embargo, solamente identificable en el nivel de lo que aquí hemos llamado primer lenguaje. El segundo lenguaje, con el que Sanjinés había planteado en *Ukamau* una nueva forma intuitiva, emotiva y heterodoxa de acercarse a la atmosfera de sentido indígena, persiste en lo central de sus determinantes. Se tiene, con él, los elementos de circularidad temporal, de sacralidad profunda y de metáfora esencial con los que, en Sanjinés, se distingue la experiencia indígena del mundo.

El escenario para la construcción compleja de esta obra en particular se da a partir del quiebre presente-pasado. El presente se halla representado por Sixto y la buena voluntad con la que éste quiere ayudar a su hermano Ignacio. Tal buena voluntad fungirá en el personaje como representación de una potencia moral india, la misma que se despliega completamente al final del film, devolviendo a Sixto a su comunidad. El pasado, por su parte, se halla figurado en Ignacio y su lucha contra el grupo de salud foráneo que ha llegado a la comunidad.

En ambos escenarios se establecen quiebres esenciales que permiten el desarrollo de la historia. En la urbe (presente), este quiebre toma la forma indio-urbanidad; y en la comunidad (pasado), adquiere el modo del antagonismo indio-extranjero. Sin embargo, debe notarse que, en el caso de la historia de Sixto, la trama está dirigida a caracterizar principalmente la lógica occidental, definiendo a la misma como secular, egoísta, racional y frívola. La frase que abre el acceso a ese mundo negativo es la que Sixto dirige a Paulina: “...la ciudad se ha olvidado de los dioses”. Por su parte, la historia de Ignacio está dirigida a caracterizar el mundo indio en términos de mundo ritual, religioso, irracional e irreductible. Sabemos ya que en ambos casos la historia culmina decantando en la reafirmación del indio (por la recuperación moral de Sixto o por la expulsión de los extranjeros) y la negación de la lógica occidental foránea. Tal es la estructura del “primer lenguaje” en *Yarwar Mallku*.

El segundo lenguaje, como ya dijimos, no es muy distinto, en su esencia, del de *Ukamau*. Se inicia con un espasmo. Los golpes de Ignacio a Paulina nos alejan del enternecimiento propio de *Ukamau*; se resalta así el carácter complejo del sujeto indio. Posteriormente, el equilibrio se rompe, la presencia del extranjero supone un desequilibrio señalado por la infertilidad. Pero éste no es un hecho

medico así interpretado. En la comunidad se “respira” un aire de irregularidad. Esto se debe a que existe una asimilación vivencial entre el útero femenino y el “vientre” de la tierra. Tal asimilación está representada simbólicamente por la escena en la que Ignacio y Paulina entierran las miniaturas en esa tierra uterina. Las miniaturas son semillas mágicas en ese espacio subterráneo de fecundidad. Podemos, entonces, decir que lo que confirma el desequilibrio a Ignacio no es, a pesar de lo que pudiera pensarse, una deducción racional (tal condición sería imposible para un ritualista mayor). Lo que señala la anomalía es, más bien, la hoja de coca, la luz solar y la irregular negligencia de la Pachamama para con los rituales. En este sentido, es evidente que Ignacio y la comunidad no pueden entender el fundamento médico de la esterilización, sino únicamente vivirlo como un apagarse de la vitalidad, un “apagarse” causado por la presencia extranjera.

El contraste de esas dos mentalidades está plenamente representado en la escena del asalto indígena al centro, escena en la que los jefes de ambos grupos conversan, manteniendo, sin embargo, una enorme distancia de sentido. La historia, de este modo, consagra su circularidad última cuando la castración (que no es una vendetta) devuelve el equilibrio al escenario vital de la comunidad.

En líneas generales, podemos decir que si *Ukamau* marcaba la irrealidad de un proyecto mestizo, *Yawar Mallku* marca la imposibilidad de cualquier proyecto occidental (sea éste local o foráneo). Lo común a ambas películas es la vitalidad con la que el segundo lenguaje sanjinesiano estructura la representación de la experiencia india del mundo, enfrentando y reafirmando la sacralidad de tal experiencia (y del sujeto indio que la contiene) respecto de las mentalidades que coexisten con ella en el escenario diverso de lo boliviano.



#### 4. La “matriz” minera y los apremios del contexto nacional en *El coraje del pueblo* (1971)

Hay un movimiento notorio que vertebra el cine de Jorge Sanjinés. En él se adecuan los elementos cinematográficos a la circunstancia que el contexto histórico impone sobre la naturaleza de la lucha de los colectivos marginales. En este sentido, *El coraje del pueblo* es una cifra sintomática. Se trata de un docu-ficción que retrata, a partir de los verdaderos involucrados, la historia de la masacre de San Juan, suscitada en el año 1967, durante el gobierno de René Barrientos Ortuño.

Hagamos, para la tratativa de esta película, un recuento en la evolución temática sanjinesiana. *Ukamau*, a partir de la construcción innovadora de sus dos lenguajes, desarrolla el conflicto cultural entre lo mestizo y lo indio. Inmediatamente después, y a causa del posicionamiento histórico del clivaje local-extranjero (que la injerencia material norteamericana logró a partir de su respuesta a la presencia del foco guerrillero en Ñancahuazú), *Yawar Mallku* se concentra en la oposición del indio a la intervención extranjera, la misma que se halla representada no sólo en su aspecto físico sino también espiritual. Debe notarse, en este sentido, que ambas obras, a pesar de la distancia relativa entre los ejes de conflicto representados, emplean un formato cinematográfico similar. En los dos films se evidencia un lenguaje visual y argumental convencional, compenetrado con un segundo lenguaje profundamente privado, emotivo, cíclico e intuitivo que soporta el excedente simbólico del sujeto andino. Del mismo modo, en ambos escenarios prima la escenografía rural como espacio del indio y la sensación comunal como ámbito de referencia social de este mismo colectivo.

Ahora bien, es prudente notar que este “formato” de coincidencias no se extiende a la producción de *El coraje del pueblo*. En esta pieza se traslada la acción del ámbito comunal indígena al ámbito colectivo-sindical de la mina. Además de esto, existe, en la primera mitad de la película, lo que parece ser un lenguaje de contextualización no presente en las anteriores dos obras de Sanjinés. El requerimiento de este lenguaje introductor deriva de la diferente caracterización de los sujetos sociales, pasándose del sujeto cultural indio al sujeto histórico obrero. En definitiva, se construye la figura del minero como representación

elemental de un proletariado explotado que responde orgánicamente a la situación de opresión<sup>2</sup>.

Esta transformación, que ya a primera vista es perceptible en *El coraje...*, responde decisivamente también a las circunstancias históricas del país. La situación de marginalidad se traslada desde los ejes del no reconocimiento de la particularidad india (escenario post '52 en *Ukamau*) y de injerencia extranjera (escenario post guerrilla en *Yarwar Mallku*) hacia el espacio de confrontación militar-sindical propio del primer periodo (al menos) de la etapa dictatorial en Bolivia (segunda mitad del siglo XX).

Ahora bien, es necesario reconocer que esta pieza del cine de Sanjinés, a diferencia de la estructura de *Ukamau* y *Yarwar Mallku*, consolida una evolución técnica en los recursos del cine de nuestro autor. La utilización del plano secuencia integral, de los actores originales del conflicto y de la nueva mentalidad de selección en las escenas, consolida en esta obra y en *La nación clandestina*, la perfección más acabada del cine de Jorge Sanjinés. Pero nótese, siempre y en todo caso, que esta evolución no tiende a fusionar los lenguajes sino a otorgarle a la tensión de ambos el carácter homogéneo y regular de una armonía entre extremos antagónicos.

La trama de *El coraje...* es simple y presenta los hechos decisivos sin ahondar en historias demasiado enrevesadas. Se enfoca primero la situación de pobreza extrema en la que se encuentra el proletariado minero en 1967. Esta suerte de descripción de la circunstancia abarca un periodo relativamente largo (cerca del 40%) de la película. En tal espacio del film es relativamente difícil ubicar la presencia de cualquier resonancia lingüística<sup>3</sup> propia de *Ukamau* o *Yarwar...* Existen, sin embargo, dos hechos que no deben pasarse por alto. La imagen primerísima del colectivo minero adentrándose en la arena desértica de los cerros tiene un extraño señalamiento en el que parecen identificarse el bullicio de la multitud marchista y el sonido arremolinado del viento. Por otro lado,



2 Cabe resaltar, sin embargo, que la centralidad del rol de la mujer en tales protestas deja una suerte de distancia respecto de la imagen tradicional de la protesta proletaria. Sobre esta distancia habremos de volver líneas más abajo.

3 Empleamos este término en referencia a la presencia de lo que hemos llamado el segundo lenguaje.

el rol de la mujer como vanguardia de la protesta no sólo otorga diferencia al colectivo (en tanto no ortodoxamente proletario) sino que establece una nota algo inexplicable de enternecimiento y calor que nos permite pensar el núcleo de la movilización como una matriz. Con tales elementos (viento y matriz), Sanjinés compatibiliza germinalmente al sujeto histórico minero con el “cobijar” de la tierra y del cerro.

Tal es el despliegue a partir del cual se construye la singularidad andina del minero. Por supuesto, caer en cuenta de ello sólo es posible después, cuando, casi a la mitad de la película, el colectivo tiene una reunión decisiva al interior de la mina, adentro del cobijar del cerro y del mineral. Ahí se despierta una sensación y se deja anunciado que el lenguaje hombre-tierra-destino que se reclamaba se hallaba parcialmente velado, pero no por el hecho de estar ausente sino por el de haber encontrado un nuevo canal, mucho menos abigarrado, de transmisión. Ésta es la nueva sensación de las técnicas sanjinesianas. Y tal intuición queda plenamente sellada cuando la sirena de alarma, que construye un trasfondo tenebroso durante la masacre, parece, después de haber sido encendida, cobrar vida propia y rehusarse a callar.

Existe en *El coraje...* una prueba de la vivencia correcta de este lenguaje. En una de las escenas finales se denotan los cuerpos de los muertos horizontalizados en la tierra. Si la película se ha sentido con la intuición adecuada, se despliega una sensación ambigua de lástima (tacto occidental) y de alivio, como si los masacrados hubiesen llegado a un estado de muerte “no muerta”. Es la sensación de que han sido recibidos por su esencia.

Claro está que el nuevo sistema de estrategias de Sanjinés alcanza en esta etapa un rostro propio, pero sólo porque ella arroja una nueva luz sobre hechos que ya estaban presentes en la cinematografía de Sanjinés.

## 5. El resplandor del personaje colectivo. La conquista de la democracia en *Las banderas del amanecer* (1983)

*Las banderas del amanecer* es una pieza singular en el corpus de la obra de Sanjinés. No sólo es su primer y, hasta la fecha, único largometraje enteramente documental, sino también marca el retorno del realizador al país después de un largo exilio, en Perú y Ecuador, donde realizó las cintas *El enemigo principal* (1973, *Jatumauka*) y *¡Fuera de aquí!* (1977, *Llocsicaimanta*), respectivamente.

Aunque se estrenó en 1983 en el Festival de la Habana, *Las banderas...* recién pudo verse en Bolivia cerca de 1985, con una serie de imágenes agregadas correspondientes a los acontecimientos ocurridos entre enero y marzo de 1984 (Mesa, 1985: 98). En el film se denuncian de manera concreta los golpes militares de Alberto Natusch Busch y de Luis García Meza, y se hace una inapelable crítica a la democracia burguesa en su versión local, que ha sido incapaz de resolver en lo más mínimo los problemas esenciales de las grandes mayorías del país. *Las banderas...* muestra la brutalidad de estos regímenes dictatoriales, sus perversos mecanismos de represión y su autoritarismo; pero, además de esto y de rendir homenaje a los caídos —entre ellos, dos íconos de la lucha social en Bolivia: Marcelo Quiroga Santa Cruz y Luis Espinal Camps—, en lo que se concentra es en la resistencia del pueblo, en cómo los obreros, los campesinos y los ciudadanos se organizaron en contra de la violencia estatal y el autoritarismo, en cómo exigieron un cambio y en cómo ese personaje colectivo buscó un país distinto.

El documental está montado con gran ritmo; en él vemos y escuchamos múltiples rostros y voces que de manera manifiesta reclaman un cambio, una auténtica revolución, un régimen que desplace al capitalismo, a esa sociedad racista y excluyente en la que el Estado no es sino un represor violento.

Por su construcción formal, por su tipo de montaje e, incluso, por su objetivo aparente, *Las banderas...* recuerda al cine soviético clásico. A diferencia de lo que hace en otras de sus obras, en ésta Sanjinés recurre a pocos planos-secuencia largos y más bien las escenas son casi como imágenes postales en las que se ve y se escucha la voz de uno de los actores sociales. Los cuadros con frecuencia están compuestos por olas de gente marchando, por ese personaje colectivo que, aunque se mueva lento, es aparentemente imparable en su caminar. Las otras escenas son como explosiones, son casi atómicas. En *Las banderas...* el pueblo boliviano parece fundirse en una misma voluntad, parece ser un mismo organismo, que está imaginando lo imposible, que está luchando por conseguirlo.

A nivel de lo que hemos llamado el primer lenguaje, ésta parece ser la cinta más deudora del cortometraje de Sanjinés, *Revolución*, de 1963. Muy probablemente, como lo reconoce Carlos D. Mesa, ésta sea la película de Sanjinés con más ecos marxistas (Mesa, 1985: 100-1). Justamente por ello puede también pensarse que sea una de las más contaminadas por una vena occidental. De pronto, surge la posibilidad de la disociación de lo ritual y de la emancipación política. Eso se traduce en la posibilidad de división del personaje co-

lectivo, que se nos presenta, ahora, en dos entidades políticas, la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB) y la Central Obrera Boliviana (COB). A través de estas dos instituciones, el personaje colectivo es la representación de lo popular en el mundo rural y en el urbano, respectivamente. Justamente estas dos organizaciones son determinantes para entender la vida del país en los años 80, aunque también forjarán la dinámica política en las décadas siguientes. Con frecuencia, el colectivo es mostrado movilizándose, protestando y enfrentándose a las fuerzas coercitivas, pero se deja fuera de plano la vida en comunidad y la ritualidad, es decir, lo esencial para entender las acciones del personaje colectivo. La urgencia de las situaciones, fuerza del mundo urbano, hace que la cámara no enfoque lo trascendentalmente andino.

La película tiene como punto culminante y esencial la recuperación de la democracia a fines de 1982. Si en *El coraje del pueblo* el personaje colectivo es una víctima del Estado represor, en *Las banderas...* es un héroe triunfal que se sobrepone, que parece haber conquistado un régimen de gobierno mejor, más justo. Pero, según lo que nos plantea Sanjinés, eso está lejos de ser suficiente. La democracia, burguesa, occidental, jamás será suficiente para el país. Como en *Yawar Mallku* (1969), Sanjinés hace un llamado a la lucha, pero en su discurso no se puede contener el optimismo: la victoria parece estar cerca. Muy pocas veces Sanjinés realizó una cinta tan eufórica. Ese mosaico compuesto por los distintos rostros de lo que parece ser lo boliviano tiende a parecer también una celebración de la revolución. Como si se quisiese celebrar el surgir de un nuevo país, *Las banderas...* pretende anunciar el nacimiento de una nación, de una nación renovada. La emancipación de las mayorías, la reconciliación con lo que realmente somos, y la posibilidad de un pacto nacional, parecen estar en el horizonte.

A nivel del segundo lenguaje cinematográfico, hay algo que llama la atención poderosamente; la dualidad que se plantea no es aquélla que se da entre el indio

y el mestizo, ni entre el indio y el occidental, ni entre el indio y el extranjero; es, más bien, la que se suscita entre el pueblo y sus represores. En esta película, en la que lo indio parece ser lo que vitaliza y da sentido a la emancipación popular (pero que por momentos se mimetiza

120



en un todo más amplio), no se nos permite intuir o vaticinar que el país, en lugar de concretar una revolución, terminaría sumergido en la dinámica de un Estado neoliberal.

Aunque la cinta es absolutamente emocionante, y en ello notamos que mantiene la compleja articulación de lenguajes que confiere su rostro propio al cine de Sanjines, cuando uno la ve años más tarde, es inevitable sentir una gran desazón. Cuando se sabe lo que vendrá, sabemos que las banderas que se irguieron en el país no fueron multicolores *whipalas*. *Las banderas del amanecer*, aunque no lo parecía, vista en su contexto, es otra película sobre la derrota del pueblo, sobre la imposibilidad de la emancipación social.

## 6. “...hasta caerse muerto”. El nuevo contexto de resistencia en *La nación clandestina* (1989)

Seis años separan *Las banderas del amanecer* de *La nación clandestina*. La transformación de la atmosfera social, política y cultural durante esa media década no puede ser más evidente. Si en *Las banderas...* se sigue construyendo cine a partir de una experiencia arraigada en el horizonte problemático del autoritarismo, *La nación...*, (pese a situar históricamente su trama en un “tiempo de golpes”) habla de una maquinaria distinta de opresión: la de la levedad democrática.

En este sentido, el nombre del film es clave en orden de ambientarse con la naturaleza de las oposiciones que en él se plantean. Si bien lo clandestino tiene una nota de ocultamiento propia de las actividades de resistencia del tiempo de regímenes militares, la idea de nación implicada consagra la imposibilidad de una representación conceptual simple. La construcción de lo nacional (como dato sociológico) no es, propiamente, una construcción. No se trata de un ejercicio arbitrario de estructuración de un objeto sino de una circunstancia que se da en la experiencia colectiva de la vida. Como tal, una nación no puede ser un proyecto voluntariamente ocultado (esto es, clandestino).

Atendiendo a tal contradicción estructural, la idea de una nación clandestina produce, ya a nivel intuitivo, una suerte de autodefinition propia del modo en que la marginalidad se expresa en el mundo democrático liberal contemporáneo. Es nación por ser emanación cultural de una colectividad histórica, y es “clandestina” justamente por ser negada como nación. Pero esta negativa no tiene que ver con una posición radical de Occidente o siquiera con algo que

podiera entenderse como mala voluntad. Los datos culturales de la nación son tomados aquí (por Occidente) como curiosidades, como folklore o como costumbres, pero nunca como una forma de comprensión real de la vida. Y, de este modo, se desconoce la realidad esencial de lo nacional de la nación.

Eso es una nación clandestina: una in-existencia producida activamente por el ritmo de la cotidianidad demo-burguesa.

Sanjinés emplaza *La nación...* a partir del empleo (tradicional en él) de una concatenación de hechos que vertebran la historia (primer lenguaje) y de una serie secundaria de escenas (segundo lenguaje), aparentemente atómicas y desfasadas, que levantan la intuición de una vitalidad distinta para y en el relato. Es la compenetración de estos dos lenguajes, empleada de un modo por demás alto en *La nación...*, lo que caracteriza y hace comunes los distintos periodos que, contextualmente, se pueden advertir en la evolución social<sup>4</sup> del cine de Sanjinés. Sin embargo, y esto no puede ser suficientemente recalado, si mencionábamos líneas más arriba que *La nación...* y *El coraje del pueblo* caracterizan la etapa más lograda del cine de Sanjinés, esto debe ser dicho con un tono aun más firme de la primera, *La nación*, que es, a todas luces, la *opus magnum* del cine sanjinesiano. En ninguna otra obra de nuestro autor existe una historia tan homogéneamente tensionada con el profundo trasfondo de sentido. Y, por esto, *La nación...* puede ser considerada como la cifra más significativa del cine de Sanjinés; ella ilumina el antes y el después de la esencia de los elementos contenidos en cada compuesto cinematográfico de este autor.

Hay, decíamos, una historia central. Sebastián parte de su ámbito siendo aún un niño. Se enchola en la urbe renegando de su indianidad y, en medio de ello, traiciona los principios de su comunidad y es expulsado. Finalmente, retorna a la comunidad a realizar un sacrificio de sangre y danza, expiándose así de sus pecados. Tal historia termina (o debería terminar) cuando Sebastián muere. Éstos son los hechos y la relación de sucesos relatados por el film.

Ahora bien, hay un fenómeno poderoso en *La nación...* El segundo lenguaje se halla a tal punto compenetrado (en la armonía de la tensión) con el primero, que la caracterización de ambos es, para este punto, un ejercicio algo artificial. Esta imposibilidad en la distinción puede también asociarse con el carácter brumoso de la atmosfera democrática en la que toda diferencia parece (de un modo no forzado) esconderse de la experiencia mundana. De cualquier modo,

4 Con evolución social nos referimos al ritmo de transformación que, en el cine de Sanjinés, marcan los apremios del contexto de lucha, es decir, la evolución a partir de la cual este cine trata de adecuarse al carácter específico del frente de la liberación.

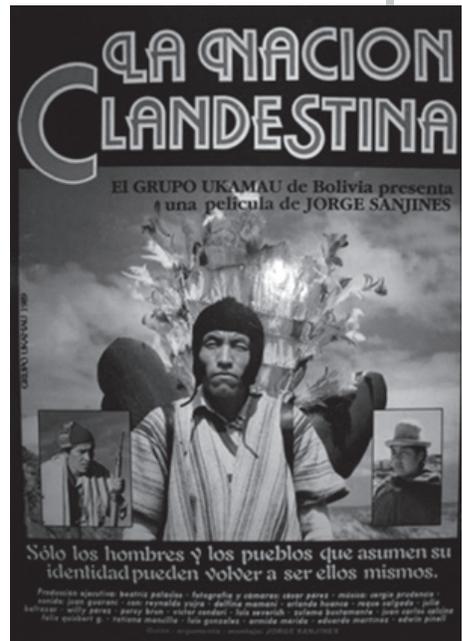
lo que se piensa acá (a partir de nuestra distinción formal) como segundo lenguaje viene dado por las siguientes intuiciones subterráneas.

En primer lugar, la primera danza del señor danzante es presenciada por Sebastián siendo éste aún un niño. En esta escena hay para el espectador una aprehensión de la imagen del niño sobre la piedra que no puede sino arrojar un dato ambiguo: parece no hacerse patente una división entre el muchacho y la tierra, por lo que no hay algo así como un sentido de extrañeza entre el niño y el baile (que es una expresión frenética de la tierra); es como si pudiéramos intuir que la tierra se está reconociendo a sí misma a partir de uno de sus excedentes.

En segundo lugar, Sebastián está comprando la máscara que ha encargado, y esta reminiscencia de la tierra (la máscara) parece indicarle su destino sin que, para Sebastián, se haga evidente un proceso consciente o intelectualizado de ir hacia él. El protagonista está como arrebatado por una fuerza. Muestra de ello es que la mentalidad de Sebastián se mantiene alienada. Hay una escena en la que nuestro personaje habla, en un lenguaje totalmente impropio, de la experiencia del “gran señor danzante” que presenció años atrás; “...hasta caerse muerto...” es la frase con la que describe su comprensión im-propia de la situación.

En tal momento, el Sebastián de la ciudad, poseído por otra realidad, se muestra como profundamente alejado de la tierra misma al tratar de describir el carácter de sus ritos. Hay en esta escena, por otra parte, una evidencia notoria de la oposición rural-urbano. Estar en la urbe es como no poder hablar de la tierra, y ello queda sentado en la siguiente escena. Sebastián trata de instalarse en el ritual de quema de la ropa, pero éste se ve avasallado por el hambre en el que la situación económica ha puesto a los niños. La fuerza del mundo urbano y sus sistemas parecen estar dejando sin espacio al mundo ritual andino.

Todo este remolino de intuiciones se cierra, finalmente, cuando Sebastián, el “gran señor danzante”, se reencuentra a sí mismo. La intuición de esto en el itinerario de la película es por demás hermosa. Primero el niño, uno con la



pedra. Después el hombre, poseído pero esencialmente distinto (aún)<sup>5</sup> de la tierra. Finalmente, el reencuentro, y tal trámite supone la adecuación del cuerpo al ritmo “irracional” de la ritualidad. La muerte es, entonces, la renovación en toda la ley de la palabra. El Sebastián que ve pasar su propio cuerpo, el Sebastián renacido, ya no podrá entender el baile como un simple “...hasta caerse muerto...”.

Como hemos mencionado, la homogeneidad que integra los lenguajes cinematográficos en la tensión característica de Sanjinés es, en esta obra, tan grande que se hace difícil la polarización formal de los mismos. Pero no debe olvidarse que la atmosfera de *La nación...* no es romántica o “plana”, sino que mantiene toda la ambigüedad y el carácter enigmático de la obra sanjinesiana, y éste es, sin dudar, el sello más notorio de lo que aquí hemos llamado la tensión entre lenguajes.

## 7. El cineasta ciego dentro del cineasta iluminado. *Para recibir el canto de los pájaros* (1995)

*Para recibir el canto de los pájaros* es una de las películas más subestimadas de Jorge Sanjinés. Se puede decir que la película hace parte de la segunda etapa de su obra, que se inauguró con *La nación clandestina* y que se caracteriza por un modo más perfecto de trabajar con la articulación de lenguajes. Pero, además de esto, es también interesante notar que *Para recibir el canto...* es elemento integrante de un periodo en el que, sin dejar de ser militante, Sanjinés no realizó filmes de denuncia de una realidad concreta, pues ahonda más bien en un cine que reflexiona con mayor atención sobre las identidades, sobre los movimientos internos de los personajes, sobre lo que significa ser boliviano, y sobre la profundidad de lo andino, entre otras cuestiones.

La primera secuencia de la película es de una belleza formal impactante, abre con un atardecer en el altiplano, con una imagen teñida de tonos amarillentos, sepías y rosáceos. Una columna de arcángeles arcabuceros desfila por la pantalla, camina en fila; poco a poco la luz disminuye; esos seres casi andróginos, rubios, con el rostro inerte y con sus vestimentas ostentosas, comienzan entonces a caminar en círculo, alrededor de la cámara, alrededor de los espectadores .

5 Este “aún” es significativo. Por el modo en que se intercalan las escenas, Sebastián siempre está de camino de vuelta a su comunidad.

La escena es tan bella como dura, recurriendo a su celebrado plano de secuencia integral, contiene, representa y expresa lo esencial de la película, retrata la violenta irrupción de la Colonia española, de Occidente y del catolicismo romano (con su sistema de creencias, con sus hábitos y costumbres, con sus armas y su prepotencia) dominando el paisaje altiplánico. Esa secuencia registra sutilmente un acto de agresión, representa una puesta de sol, un anochecer que es la extinción de la luz para un pueblo, para los que ya estaban acá, para las mayorías, para los más. Pronto advertimos que lo que estamos viendo es el rodaje de una película ambientada en el siglo XVI, en tiempos de la Colonia. Cine dentro del cine. El pasado en el presente. El presente en el pasado. Inmediatamente, se nos muestra a Rodrigo, el director, dando declaraciones a un grupo de periodistas, dejando en claro que sus intenciones son reivindicativas y críticas y que lo que quiere es hacer una “gran película” que revise el relato histórico clásico, que reescriba la versión oficial de los hechos, que denuncie lo que realmente pasó durante la conquista. Sanjinés en Sanjinés, pero manifestándose de manera parcial.

En esta pieza, el primer lenguaje cinematográfico se centra en un equipo que viaja al altiplano para rodar en el pequeño ayllu Janko Amaya. Quieren filmar una cinta que recree los primeros contactos y los primeros enfrentamientos entre el imperio incaico y los españoles. El entusiasmado director pretende filmar en una comunidad en la que no existen “ni ladrones, ni tiendas”, que está protegida y alejada de la bestia voraz neoliberal; él quiere observar y registrar al “buen salvaje”, al “reservorio moral”. Busca verosimilitud.

El equipo de producción, encandilado por la belleza de la región, está convencido de que todo irá sobre ruedas, de que están destinados a hacer cine transgresor y revolucionario. Además, el equipo está convencido de que le están haciendo un favor a la comunidad al filmar ahí y al ofrecerles trabajo remunerado como extras. Pero, al ser incapaces de entender las prioridades, las costumbres y la cosmología de la comunidad, y, peor aún, creyendo que sólo con hablar con el jilakata del ayllu, Ubaldino, tendrán permiso para hacer lo que sea, pronto generarán resistencias y fricciones con los comunarios.

Algo que puede resultar sugerente en esta película es el hecho de que el drama histórico, como el cine occidental lo ha entendido, es el intento por reproducir, y representar un tiempo pasado, algunas veces de manera rigurosa y/o convincente, pero con mayor frecuencia tomándose libertades creativas, por ejemplo, haciendo que un faraón se parezca a una estrella de hip hop. Una de las imposibilidades a las que se enfrenta el equipo de filmación es, justamente, el he-

cho de querer representar la conquista en tiempos del neoliberalismo. Lo que no entiende, sin embargo, es que en el ayllu Janko Amaya, en el mundo andino, el presente está en el pasado. Lo que es, no es representable, es vivenciable. Y, como es usual, toda esta compleja estructura de dualidades, contraposiciones e imposibilidades está presente en la pieza de Sanjinés de un modo emotivo y enigmático, siempre siendo erigida a partir del recurso al segundo lenguaje. Él es el depositario específico de los planteamientos que hacen al *ser* más profundo de cada cultura.

En esta cinta, nuestro autor muestra la voluntad de dos realidades distintas por encontrarse, pero muestra también que sus estructuras e historias singulares constantemente se interponen. No sólo hace falta tener buena voluntad para aproximarse al otro y acogerlo, pues éste, por su alteridad misma, se nos impone e incomoda, implicando siempre una relación de violencia. Además, en la película se devela que la búsqueda del encuentro es meramente nominal, y, por esto, se confirma como una imposibilidad.



*Para recibir el canto...* narra el encuentro de dos Bolivias, la rural y la urbana, la andina y la mestiza; registra el careo entre una cultura originaria y otra que no posee referentes claros; retrata el desencuentro y la incapacidad de comunicación. Tal vez quien encarna todos los prejuicios, toda la violencia, toda la opresión, es el productor de la película, Pedro Barrón. Se trata de un sujeto que no hace el menor esfuerzo por entender a los que lo rodean, que califica a los indios de flojos, que es totalmente insensible a la ritualidad del ayllu, que desprecia, subestima y teme al otro.

Los momentos más interesantes de la película son aquéllos que se dan cuando casi todo el equipo de producción, en situaciones extremas y críticas, deja salir lo que tiene dentro. Ese equipo va en busca de un pasado mítico, pero al enfrentarlo, su presente no puede lidiar con él. Los cineastas que tienen rasgos aymaras reniegan de su relación con lo indio. La imagen que tiene Sanjinés de los mestizos, de las clases medias, de los “progres” de café, es dura, los retrata como pusilánimes, inconsecuentes, frágiles y racistas. A través de un bello ejemplo que pone en boca del kallawayaya, con la imagen de una lagartija que conoce cada “piedrecita que pisa”, se nos recuerda

que los mestizos urbanos no conocemos el país al que pertenecemos, el país que además nos produce miedo y extrañación.

*Para recibir el canto...* reflexiona sobre el rol del cineasta en la sociedad. Tal vez Sanjinés se cuestiona a sí mismo y al trabajo del grupo Ukamau, y es cierto que por primera vez su reflexión se concentra en sujetos urbanos de clase media. En esta película se reflexiona y se cuestiona la función del cine. Se pone en tela de juicio la validez y la legitimidad que tiene el cineasta mestizo de origen burgués a la hora de intentar filmar al mundo indígena, a la Bolivia profunda, a la nación clandestina. Sin dar respuestas claras, ni mucho menos absolutas, parece sugerirnos, entre líneas y sutilmente, que lo único que puede hacer un cine de este tipo es ayudar al pueblo a que encuentre sus propias herramientas, a que encuentre los utensilios que le permitan amplificar su propia voz. Más allá de eso, tal vez el cineasta para Sanjinés deba hacer solamente algo como un ejercicio creativo de memoria y tener la responsabilidad de registrar la ritualidad de un pueblo que corre el riesgo de olvidar lo que realmente es; el cineasta debe registrar nuestros saberes, nuestra riqueza, nuestra conexión con el universo.

Reflexionando sobre el segundo lenguaje, hay algo que resulta sugerente y llamativo. Por lo general, en toda la obra de Sanjinés (y esta película no es la excepción) los personajes urbanos, de clase media, suelen ser muy inverosímiles, no son más que una representación caricaturizada, están mal logrados. Como si lo occidental le estuviese prohibido a Sanjinés, como si su cine, al ser la voz de lo andino, no pudiese serlo de nada más. En estos casos, la tensión ejercitada por el segundo lenguaje se hace evidente como ocultamiento, es decir, a la representación estética del primer lenguaje se la señala como ontológicamente vacua, desarraigada. Se trata, en todo caso, de remarcar el carácter frívolo del sujeto Occidente.

En el año en que esta cinta se estrenó, se auguraba el renacimiento del cine boliviano, con el “boom del ’95”. Se anunciaba un cine menos político, un cine que trascienda lo indígena. Por otro lado, Gonzalo Sánchez de Lozada le hacía creer al país que la salida a todos nuestros problemas estaba en las reformas neoliberales. Ese país que fue incapaz de entender lo indígena, que no logró reivindicar los derechos de sus grandes mayorías, creía que había entrado en el ritmo de un mundo posmoderno, en el ritmo veloz y eficiente. Creíamos que con la inversión extranjera e implementando medidas “sugeridas” por organismos internacionales, dejaríamos atrás a una Bolivia arcaica y primitiva. Una vez más caímos en la ilusión del desarrollismo. Nos concentramos en lo pedes-

tre. En *Para recibir el canto...* vemos a una comunidad que está aislada del país, que está lejos del ruido del fantasma del neoliberalismo, que puede, sin duda, escuchar la voz más profunda del país.

En una de las secuencias finales de la película, haciendo uso de un registro que recuerda al documental antropológico, para poder recibir el canto de los pájaros que llenará de música a sus instrumentos, la comunidad se viste con bellos trajes rituales de pájaros. Se convierten en pájaros para poder escuchar su canto. Curiosamente, las máquinas del equipo de filmación no pueden registrar esos sonidos. Los artefactos de Occidente no pueden atrapar en su memoria a la esencia de lo indio. El ruido de Occidente no deja escuchar la voz de los achachilas.

## 8. La noche sin fin. Los últimos aleteos del neoliberalismo. *Los hijos del último jardín* (2004)

*Los hijos del último jardín* es la película de Sanjinés que ha tenido el peor recibimiento por parte de la crítica hasta la fecha. Ciertamente, no abundan las razones felices para recordarla. Cuenta la historia de un grupo de universitarios que, en los oscuros días de “Febrero negro”<sup>6</sup>, se envuelve en una empresa complicada que cambiará las vidas de sus integrantes para siempre. Los chicos son urbanos, mestizos y tienen ideas de izquierda. Están convencidos de que el país pide a gritos justicia, están cansados de la corrupción que los rodea y de un Estado que se empeña en excluir y en explotar, están cansados de vivir en un país que mantiene clandestina a una nación que constantemente es agredida por la Bolivia oficial y blancoide, en un país que desprecia al indio y al pobre; están, finalmente, hartos de la situación social y de la coyuntura nacional... Por esta razón, deciden allanar la casa de un político corrupto para robar una pequeña fortuna. Deciden hacer justicia con sus propias manos, deciden hurtar para repartir equitativamente la riqueza. Inexperimentados y poco serenos, se meten en un montón de problemas y las cosas no salen como se habían planificado. Deben, así, huir de La Paz. Gracias a la ayuda y a la guía de uno de sus docentes universitarios, logran escapar. Se disponen a entregar, entonces, el dinero a quienes según ellos más lo necesitan, quieren dárselo a la comunidad indígena de Pankar Marka.

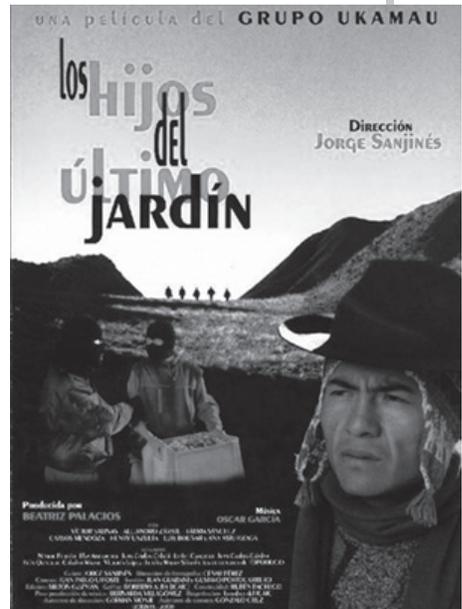
En el camino, el grupo de amigos se enfrenta a diferentes fantasmas, a lo que tiene más escondido, a sus taras, complejos, prejuicios, debilidades y miserias.

6 En febrero de 2003, el gobierno de Sánchez de Lozada lanzó un “impuestazo” que provocó una revuelta, preludio de la que posteriormente, en noviembre de ese año, terminó con el ciclo llamado “neoliberal” en Bolivia.

Deberán superarse a sí mismos para cumplir con su cometido, para mantenerse fieles a sus ideales y a sus códigos morales. Lo que es más importante es que se encontrarán con una Bolivia que creían conocer, pero que es mucho más compleja y fascinante. Sus intenciones paternalistas se derrumbarán ante la ética de la comunidad indígena, ante el pensamiento colectivo, ante una cosmovisión ferviente y vital. Paralelamente, La Paz, la gran urbe, está revuelta. Cansado de los abusos de un gobierno maniobrero, incapaz y cínico, el pueblo está comenzando a dar vivas muestras de su descontento, de su voluntad y de su sed de equidad. Ante los impuestazos: la revuelta. Ante los abusos de poder: la rebeldía. Es interesante, en este sentido, observar la contraposición de dos mundos que, a partir del uso, algo menos magistral en este film, de sus dos lenguajes cinematográficos, Sanjinés hace evidente en esta película; ver al caos y a la velocidad del mundo urbano, frente a la serenidad del mundo indígena.

La película termina dejándonos con un sentimiento de desasosiego: los oprimidos no pueden tomar el poder y se dan cuenta de que existen muchas visiones antagónicas en el país. Los jóvenes pretenden ser el motor del cambio pero no tienen ni la madurez ni la lucidez para aproximarse a él. Estos personajes individuales, los protagonistas de la cinta, son de una debilidad enorme, Sanjinés no les ha dado profundidad y complejidad. Nuevamente vemos, en ello, que Occidente y sus actores parecieran estar prohibidos para su cine, éste no se constituye en eco de aquella sociedad.

Lo verdaderamente complejo, otra vez, es el personaje colectivo, que en este filme vuelve a tener dos cabezas. La primera, los comunarios de Pankar Marka, los indígenas que rechazan ese dinero manchado y que son capaces de lidiar con sus propios problemas manteniéndose fieles a su ser. La segunda, los movimientos sociales, que espontáneamente comienzan a dinamitar los cimientos del neoliberalismo. Con un impresionante registro audiovisual, vemos a los estudiantes del colegio Ayacucho protestando en la plaza Murillo en contra del impuestazo. Esas imágenes violentas en las que el Estado reprime al pueblo son hoy parte del registro de la transformación del país. Ahí está el mayor



valor de la cinta, el de ser un documento historiográfico, un registro casual de eventos fundamentales para este país, y no una mera recreación.

*Los hijos...* tiene pocos aciertos. Tal vez, casi de manera poco intencional, resalta algo importante del discurso sanjinesiano: como individuos poco es lo que podemos lograr, es fundiéndonos en la multitud, haciéndonos parte del todo, que la transformación del país es posible. Como en *Las banderas del amanecer*, la emancipación es popular, aunque siempre teniendo como elemento legitimador y articulador al mundo indígena.

## 9. El individuo (al) frente del colectivo. *Insurgentes* (2012)

*Insurgentes* es la última película de Jorge Sanjinés hasta la fecha en que se escribió este artículo, aunque ya se anunció *Juana Azurduy. Guerrillera de la Patria Grande*. En ella se pretende narrar la historia de los indígenas que lucharon a lo largo de la historia de Bolivia para posibilitar la toma del poder de las mayorías. Según la crítica de cine y de literatura Mary Carmen Molina, en esta película Sanjinés busca:

... armar un tejido de sucesos no contados por la historia oficial que justifiquen el presente de Bolivia, rescatar del olvido a héroes indígenas que protagonizaron estos sucesos, ponerles nombre a los insurgentes de la Bolivia insurgente, la de Evo Morales. Ahí donde lo plurinacional, en los mecanismos de poder del gobierno de turno, deviene en lo aymara; ahí donde el proceso de cambio ha sido reducido a un mito con un solo rostro, el de Evo Morales; ahí donde este rostro aglutina los significados de insurgencias ahora oficializadas; ahí donde la contra-historia no es tal, sino la postulación de una nueva historia oficial; en estos nudos de sentido es donde la película interpela a los que debiéramos ser sus protagonistas —y no lo somos (Molina, 2012: 7-8).

Por otra parte, para el crítico de cine Sergio Zapata:

En *Insurgentes*, como en cualquier pieza audiovisual que busca justificar un presente, lo ideológico se evidencia de manera transparente en el vaciamiento de todos los personajes, convertidos en íconos cuya única función es la de demostrar la tesis subrepticia de la película. Es en este caso que el gobierno de Evo Morales es la culminación de un proceso histórico —lineal— caracterizado por la insurgencia, resistencia y valor de pueblos originarios de la región andina de Bolivia (fin de la historia). Los pueblos son simplificados en la figura de sus héroes, los cuales actúan como contenedores de significados y valores de contenido ético y místico irrenunciables (Zapata, 2012: 77).

Es evidente que el cine de Sanjinés tiene una agenda ideológica y que en Bolivia su obra siempre fue urgente. Pero parece problemático que en *Insurgentes* la toma del poder de un representante de los marginados implique la marginación y/o la invisibilización de otros sectores del país, como los indígenas de tierras bajas o cualquier etnia que no sea la aymara. Que Sanjinés ponga en el centro del Estado a lo andino y subordine a eso andino todo lo demás, puede ser un gesto preocupante. Aunque tal vez sea lo más coherente con su obra, que siendo la voz de lo andino, dice y entiende al país desde ese ahí.

También llama la atención, como lo afirman Molina y Zapata, que el autor haya optado por contar la historia de las insurgencias nacionales desde personajes individuales, a partir de figuras individuales. Es bien entendido que una cinta no puede ni debe ser la síntesis total de la historia de un país y, por lo tanto, es obvio que Sanjinés se limita a tratar en su obra lo que él conoce y lo que le interesa. Su discurso puede nutrir a la (re)escritura de una historia oficial, pero evidentemente sus películas no deben, ni pueden, ser la historia oficial en sí misma. Cuando la figura del héroe, del personaje individual, subordina a la del personaje colectivo, hay un problema y una contradicción con el discurso de las obras más importantes de Sanjinés. Si bien en *La nación clandestina* utilizó a un personaje individual como metáfora, Sebastián Mamani/Maisman, en *Insurgentes* pareciera que la figura de los “héroes indígenas” fueran una representación del “heroico pueblo boliviano”.

Se esperaba que *Insurgentes* fuera la obra total sobre la Bolivia post-Evo Morales, es decir, la obra posterior a la refundación de Estado a partir de lo indígena. Pero la película no es todo eso. Tal vez el problema está en que los protagonistas, Santos Marca Tula, Eduardo Nina Quispe, Bartolina Sisa, Tupac Katari y Gualberto Villarroel, no pueden abarcar la totalidad de lo boliviano, ni de lo indígena, ni de lo andino. A diferencia de Sebastián Mamani/Maisman y de su periplo en *La nación clandestina*, estos personajes históricos, y los eventos que protagonizaron, dan pautas para entender sólo fragmentariamente lo que somos, sin revelar lo esencial. Todos tienen en común la insurgencia, pero eso



no es suficiente para entendernos, para conocernos, para ser el discurso del momento histórico que estamos viviendo.

Si a esto se suma el hecho de que en *Insurgentes* la balanza de los dos lenguajes cinematográficos -que había encontrado su tensión perfecta en el equilibrio clásico del cine sanjinesiano- se inclina notoriamente por la dinámica propia del primer lenguaje (aquel lenguaje explícito, narrativo y, de algún modo, lineal) es notorio que estamos ante una producción que no es de las más esenciales del cine de Jorge Sanjinés.

Otro de los elementos que más ha incomodado de *Insurgentes* es que Evo Morales aparezca en la película, y que lo haga de la forma que lo hace. Primero se cruza con el cacique insurrecto Santos Marca Tula, que va a pie por el mismo camino por el que Morales viaja en un moderno automóvil. Ambos se miran, se interpelan, avanzan en direcciones opuestas y en condiciones muy distintas. La otra escena se da en un teleférico. En algunas de las cabinas que suben están los insurgentes, los protagonistas de la película, Santos Marca Tula, Eduardo Nina Quispe, Bartolina Sisa, Túpac Katari y Gualberto Villarroel. En otra cabina, de las que bajan, está Evo Morales. Luego, estos personajes se cruzan.

Muchas interpretaciones se pueden dar y se han dado de estas dos secuencias. Pero hay algo que parece innegable. Sanjinés sitúa a Morales en la misma senda que a sus insurgentes, pero jamás está al lado de ellos. Si asumimos que los protagonistas de la película son metáforas y/o representaciones de la lucha del pueblo boliviano, Evo Morales también se manifiesta como la gran metáfora de la actualidad del país. Nadie mejor que él representa lo que se está viviendo, con todas las contradicciones y actos decepcionantes. Bolivia vive un proceso de movilidad social en la que sectores que fueron excluidos están comenzando a administrar el poder, lo que no quiere decir que hayan desaparecido los marginados y la injusticia social. Morales, con sus inconsistencias y errores, no es más que la encarnación de un proceso que está hecho a su medida, y, lo que es más importante, a la medida de lo que Bolivia y los bolivianos somos.

Seguramente, la intención de Sanjinés era celebrar el glorioso pasado de resistencia y lucha que culminó en una auténtica emancipación, en un proceso de cambio. Pero lo que termina siendo es un relato en el que la historia se construye a partir de una serie de mitos, de postales, de láminas escolares, como lo señala Gilmar Gonzáles (Gonzáles, 2012: 49-58). *Insurgentes* es una película en la que casi olvidamos al personaje colectivo, en la que se da la construcción de un relato épico, con condiciones de producción que son épicas (cuando menos para nuestro país). Es un despilfarro de recursos materiales y argumen-

tales. Y, tal vez sin quererlo, contiene justamente al tiempo en el que estamos viviendo, en el que un proyecto político se justifica en un pasado mítico que se quiere recuperar.

Uno de los problemas está en que la imagen que se está recreando, justamente, se parece demasiado a la de una lámina escolar: llena de lugares comunes, colores artificiales, chauvinismos y un nacionalismo folklórico. En esta cinta en la que el pasado está en el presente y viceversa, como en buena parte del cine más reciente de Sanjinés, lo occidental ha contaminado lo indígena. Así como las pretensiones de los que han tomado el poder cada vez son más burguesas, *Insurgentes* es una película que busca ser la voz de lo andino, pero lo hace con pretensiones de cine industrial. Aunque indudablemente el cine de Sanjinés es una expresión de lo indio, en esta cinta tiende a ser una representación de algo que le está vedado, lo mestizo. El problema de *Insurgentes*, tal vez sea el mismo que, hoy por hoy, tiene el país: el planteamiento de un proyecto imposible.

*Recibido: diciembre de 2105*

*Aceptado: mayo de 2016*

## Referencias

1. Espinoza, Santiago y Andrés Laguna. *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. La Paz: Editorial Gente Común, 2010.
2. ------. *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba: Editorial Nuevo Milenio, 2011.
3. FEDAM. *El cine de Jorge Sanjinés*. Festival Internacional de Cine de Santa Cruz, Santa Cruz de la Sierra: Editorial imprenta Landívar, 1999.
4. 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 al cine*. La Paz: Plural Editores, 1998.
5. Gonzáles, Gilmar, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (editores). *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, 2012.
6. Gumucio Dagrón, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Editorial Los amigos del libro, 1982.
7. Mesa Gisbert, Carlos de. *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*. La Paz: Editorial Gisbert, 1985.
8. Molina, Mary Carmen. "Presentación". En: Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (editores). *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, 2012, pp. 7-8.
9. Sánchez, José. *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 1999.
10. Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.
11. ------. *La nación clandestina*. La Paz, Grupo Ukamau, 1990.
12. Zapata, Sergio. "La insurgencia de insurgentes". En: Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (editores). *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, 2012, pp. 77-82.



