



# INSURGENCIAS

ACERCAMIENTOS CRÍTICOS A  
INSURGENTES DE JORGE SANJINÉS

© María Elvira Álvarez, Alba Balderrama, Luis Brun, Alan Castro, Santiago Espinoza, Gilmar Gonzáles, Mónica Heinrich, Andrés Laguna, Mary Carmen Molina, Sebastian Morales, Mauricio Souza, Sergio Zapata, 2012.

© Fundación Cinemateca Boliviana ("Reseña biográfica de Jorge Sanjinés", en el acápite Biografía y filmografía de Jorge Sanjinés).

© Portal del Cine Latinoamericano y Caribeño, de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. <http://www.cinelatinoamericano.org> ("Biografía de Jorge Sanjinés", en el acápite Biografía y filmografía de Jorge Sanjinés).

PRIMERA EDICIÓN: septiembre de 2012

EDICIÓN: Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina, Sergio Zapata.

CUIDADO DE EDICIÓN: Mary Carmen Molina

DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO: José Villanueva Criales

PRODUCCIÓN:

Cinemas Cine

[www.cinemascine.net](http://www.cinemascine.net)

Calle Rosendo Gutiérrez 536

Teléfono: 705 20884 / La Paz, Bolivia

e-mail: [revistacinemascine@gmail.com](mailto:revistacinemascine@gmail.com)

Escuela Popular para la Comunicación

Calle 53 Chasquipampa

Teléfono: 725 15323 / La Paz, Bolivia

e-mail: [srgzapata@gmail.com](mailto:srgzapata@gmail.com)



# INSURGENCIAS

Acercamiento crítico a  
*Insurgentes* de Jorge Sanjinés



# ÍNDICE

Presentación 7

## APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA OBRA DE JORGE SANJINÉS

Jorge Sanjinés y el renacer del pueblo 11  
*por Andrés Laguna*

Sanjinés o el cine boliviano con y como teoría 17  
*por Santiago Espinoza*

## TEXTOS CRÍTICOS SOBRE *INSURGENTES*

La Historia Oficial 27  
*por Elvira Álvarez*

Cosas que no dije 33  
*por Alba Balderrama*

La misteriosa dialéctica de nuestra historia:  
el cine de Sanjinés, después de Sanjinés 37  
*por Luis Brun*

El silencio de *Insurgentes* 45  
*por Alan Castro*

Ser insurgente hoy <i>por Gilmar González</i>	49
Todo tiempo pasado fue mejor <i>por Mónica Heinrich</i>	59
<i>Insurgentes: Pensar el cine boliviano</i> <i>por Sebastián Morales</i>	65
Ocho y medio x 2 <i>Insurgentes: catecismo para conversos</i> <i>por Mauricio Souza</i>	71
La insurgencia de insurgentes <i>por Sergio Zapata</i>	77

### **BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA DE JORGE SANJINÉS**

Reseña biográfica de Jorge Sanjinés <i>por Carlos Mesa</i>	85
Biografía	87
Filmografía	89
Bibliografía general	97

# Presentación

por Mary Carmen Molina Ergueta<sup>1</sup>

**D**espués de ocho años del estreno de *Los hijos del último jardín*, Jorge Sanjinés vuelve a las pantallas. El regreso, que generó una expectativa de algo más de un año, comentarios que iban y venían, rumores de todo tipo, en fin, emoción, finalmente es. Lo es en tanto regreso del director más importante del cine boliviano, título que no pesa por viejo sino por tremendamente actual, hecho verificable en las últimas décadas: Sanjinés como figura y sombra continuamente aludida, citada, homenajeada, resignificada, negada. Presente.

Es imposible separar la obra de Sanjinés de un compromiso político claro, una posición que responde a una forma de entender la realidad social e intervenirla a través de las imágenes en movimiento. Ahí es donde radica la fuerza de la obra de Sanjinés, lo que hace que ésta sea referente indiscutible a la hora de ver cualquier película boliviana. Éste es un hecho innegable que no desaparece

frente a la más reciente producción de este director: *Insurgentes*.

Película para contar la historia que se negó antes. Película para hacerle frente a lo oficial decadente. Película de contra historia, de insurgentes velados, indígenas germinales, profecías cumplidas. Glosario etimológico de nuevos poderes. *Insurgentes* no niega de donde viene ni a dónde se dirige. Esta es una película en la voz del propio director, gesto por demás sugerente que nos habla de una toma de posición que no puede divorciarse de lo que llamamos proceso de cambio. ¿Qué fue lo que pasó que nos trajo hasta donde estamos? ¿Qué de lo que ocurrió no lo sabemos verdaderamente? ¿Quiénes nos hicieron lo que somos? ¿Cuál es el panteón de contra-héroes del Estado Plurinacional? ¿Qué es, finalmente, Estado Plurinacional?

La búsqueda de Sanjinés es, a la luz de estas preguntas, la siguiente: 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, ponerle nombre a los insurgentes de 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. Todos los que somos bolivianos, plurinacionales o republicanos, bolivianos a secas, bolivianos de este, nuestro y ajeno, proceso de cambio.

Indudablemente, la obra de Sanjinés se ha caracterizado por la configuración de un discurso crítico sobre la política, la sociedad, la historia, los bolivianos: cine

político que cuestiona y abre las perspectivas, permite la confluencia del desacuerdo, la articulación de discursos que se enfrentan al poder. *Insurgentes* es una película de Sanjinés, pero de un Sanjinés que hace cine, digámoslo así, en tiempos de Evo. *Insurgentes* no tiene un discurso crítico con respecto al gobierno de turno: Evo es el *summum* de los insurgentes de Sanjinés. Sin Evo, sin su protagonismo tangible, esta película no sería lo que es. Transparente en sus búsquedas, acordes con las de este gobierno, *Insurgentes*, lo repetimos, no niega de donde viene ni a donde se dirige.

Hablar de Evo es y no es hablar del proceso de cambio, es y no es ponerle cara al Estado Plurinacional. Éstas no son preguntas en la película de Sanjinés, pero sí en esta compilación de textos críticos sobre *Insurgentes*.<sup>2</sup> Para no negar el innegable valor de la obra de Sanjinés en el cine boliviano, esta publicación le hace un homenaje crítico. Necesario y urgente, humilde y, esperamos, interpelador ■

<sup>1</sup> Editora de la Revista on-line Cinemas Cine [www.cinemascine.net](http://www.cinemascine.net). Crítica de cine en medios digitales y radiales. Co-editora de esta publicación.

<sup>2</sup> Esta compilación reúne, en una primera parte, textos críticos sobre la obra de Jorge Sanjinés, escritos por los críticos, ahora radicados fuera del país, Santiago Espinoza y Andrés Laguna. En una segunda parte, reúne textos publicados en diversos medios, nuevas versiones de estos textos, además de textos inéditos. La tercera parte presenta la biografía y filmografía de Sanjinés.



PRIMERA PARTE

○

**Aproximaciones críticas  
a la obra de  
Jorge Sanjinés**





# Jorge Sanjinés y el renacer del pueblo!

por Andrés Laguna?

Pocas cosas pueden resultar más complejas y desafiantes para un crítico de cine boliviano serio que escribir sobre la obra de Jorge Sanjinés. Bien sabido es que es nuestro director más conocido, uno de los más premiados y durante muchísimos años nuestra más prestigiosa carta de presentación. Se han dedicado innumerables textos a su obra, existen libros especializados, tesis académicas, reseñas y críticas, en varios idiomas, en diferentes soportes y distintos tenores. En gran medida, sus películas han servido para leer a la historia del cine nacional, así como a la historia del país. Es decir, es imposible hacer referencia al indigenismo como corriente de pensamiento continental sin citarlo. No existe un tratado sobre el cine político y de denuncia en Latinoamérica que lo ignore. Junto con Alcides Arguedas, Franz Tamayo, Ricardo Jaimes Freire y Jorge Ruiz, es el único creador boliviano que es un referente mundial, que es esencial para la historia del arte. Es una de nuestras raras figuras

imprescindibles. La cinematografía de Jorge Sanjinés es nuestro gran portento, nuestra enorme contribución creativa al mundo. Ningún artista boliviano ha sido más influyente y ha tenido un proyecto más ambicioso. En su obra hay teoría del arte, discurso político, una reflexión estética y un compromiso humano, que lo ha llevado a poner en riesgo su vida. A esta altura, todo lo apuntado no suena más que a lugar común. Pues, en realidad, escribir sobre Sanjinés no es tan difícil. Tanto los que lo admiramos casi religiosamente, como sus furiosos detractores, tenemos una serie de ideas instauradas, de apreciaciones casi rígidas, un sinnúmero de prejuicios, en torno a este realizador nacional, al único boliviano que tiene absolutamente todas las credenciales para ser considerado un autor. Incluso los que no han visto sus películas tienen una opinión sobre su obra. Por tanto, lo que realmente es complicado, lo que se nos pone cuesta arriba, es proponer algo nuevo, iluminar aspectos de su obra sin

caer en lo trillado, en lo obvio o en el refrito. Decir que *Ukamau* (1966) es fundacional, que *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971) fueron obras de una valentía admirable, que *La nación clandestina* (1989) es la obra suprema del cine nacional, sería de una trivialidad y de un facilismo ofensivo. ¿Qué más queda por decir del cine de Jorge Sanjinés?

Aunque haya insistido en que sus películas sean proyectadas, que se haya resistido a las ediciones en DVD, que haya sido un acérrimo enemigo de la piratería y un defensor de la experiencia espectral colectiva, en gran medida, la perdurabilidad y verdadera potencia de la obra de Sanjinés radica en la experiencia personal, en lo que nos hace a los individuos ver sus películas, en las transformaciones internas. Aunque suene a budismo postmoderno fuera de lugar, la iluminación siempre nos llega de manera individual. Lo que no quiere decir que la experiencia colectiva, el debate post-película, las condiciones de visionado, entre otras cuestiones, no completen nuestra relación con el filme. Pero, a lo primero que contamina, afecta e influye el cine, es al individuo, al sujeto. Que, aunque esté acompañado, gracias a la sala oscura, también está solo. En ese sentido, siempre se podrá escribir sobre Sanjinés, y sobre lo que sea, gracias a las relaciones particulares.

Durante los últimos años mi lectura ha intentado buscar puntos comunes y ele-

mentos que se puedan encontrar en todo el corpus de su obra y que, evidentemente, vayan más allá de la presencia del mundo indígena, de la cultura andina, de la denuncia y de los elementos teórico/técnicos más conocidos, como el siempre deslumbrante *plano secuencia integral*. He intentado encontrar otro tipo de línea discursiva en el cine de Sanjinés. En esa búsqueda, me animo a decir que creo que su obra más importante, desde lo estético y lo ético, es *Revolución* (1963), ese bello cortometraje, anterior a todas sus obras maestras, que contiene buena parte de las obsesiones del autor, y que por momentos recuerda al mejor Sergei M. Eisenstein y a Dziga Vertov. Es el registro de un pueblo que sobrevive a la miseria, que tiene la capacidad de reivindicarse, una riqueza cultural apabullante y una fuerza vital inextinguible. Montado de manera mucho más dinámica que sus largometrajes, con pocos planos largos, esta invaluable cinta ya anuncia el registro que preferirá Sanjinés a lo largo de su obra, estar a medio camino del documental y de la ficción. Algo que en mayor o menor medida ha marcado a su obra, pues hasta en *Las banderas del amanecer* (1982) se intuye la construcción de un relato que no es puramente observacional y hay un espectro ficcional.

Sin duda, *Revolución* es una pieza que de alguna forma celebra lo conseguido en el '52, pero a la vez es muy crítica con el proceso y devela que poco o

nada ha cambiado en la situación real del pueblo, de esa nación que permanecía clandestina. Su carácter reivindicatorio es evidente. Y, seguramente, esa es la gran constante de cada una de sus películas, aunque es un concepto que ha evolucionado a través del tiempo. Cintas como *Ukamau*, *Yawar Mallku*, *El coraje del pueblo* y *Las banderas del amanecer*, hacen un llamado abierto a tomar las armas, a la organización social para la conquista del poder a través la fuerza. Incluso, en las dos primeras, la venganza se convierte en la gran alegoría de la emancipación. El Sanjinés anterior al exilio está lleno de rabia, no sin motivo, hacia una sociedad que sistemáticamente ha violado, asesinado, torturado y explotado a los más débiles, a los más pobres, al indio, al obrero, a las clases populares. Hay una transformación en *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), que aunque sea una de las cintas más vilipendiadas de su filmografía, tiene gran importancia, pues es la primera que tiene por protagonistas centrales a los mestizos. El meollo del asunto gira en torno a la toma de conciencia de éstos, al develamiento de sus taras y de sus prejuicios. Lo que no quiere decir que se haya desplazado a lo andino. Pero, al igual que en *Los hijos del último jardín* (2002), la reflexión se desarrolla en torno a lo que germina a partir del descubrimiento real del indígena y de lo incómoda que puede resultar su presencia para el mestizo. Como el mismo Sanjinés lo reconoció en una

entrevista para la televisión cubana, las izquierdas bolivianas no han estado a la altura de las masas, porque más allá de sus buenas intenciones son “señoriales”, paternalistas y racistas. Ésa es la gran reivindicación de su obra más reciente, el indio ya está listo para emanciparse y para construir una nueva Bolivia. En cambio, los mestizos son incapaces de superar un pasado colonial, tienen inseguridades y complejos. Es más, en *Los hijos del último jardín* el mundo indígena es tratado de manera casi mística, se lo representa estando más allá de los dilemas morales y banales de los mestizos.

Si *La nación clandestina* sirve como la gran bisagra de la obra de Sanjinés y del pensamiento boliviano, es justamente porque se encuentra en medio de este discurso. Por su historia singular, Sebastián Mamani, Sebastián Maizman, es el sujeto que está en medio de dos universos. Por un lado, el indígena que busca reivindicarse y ocupar el lugar que le corresponde en el país, siendo muy conciente de la solidez y del valor de su cultura, de su código de conducta, de sus responsabilidades y de su identidad. Y por otro, el universo mestizo que detiene el poder de un país al que no quiere pertenecer, que debe lidiar con profundos problemas identitarios y que está condenado a vivir en una suerte de desarraigo. La vida y muerte de Sebastián Mamani, de Sebastián Maizman, es la más bella y diáfana alegoría del ser boliviano. Lo

que me parece más interesante, es que también es la gran biografía alternativa de cualquier boliviano que en algún momento ha intentado lidiar con su propia identidad y con los fantasmas de su metahistoria. Morir para renacer plenos, para llegar a ser lo que uno es.

En *Revolución* está presente un elemento muy recurrente de la obra de Sanjinés, que se me ha revelado en mis más recientes experiencias con su obra y en varias discusiones con mi mujer. Se me ha abierto un nuevo universo interpretativo de la filmografía del grupo Ukamau: la importancia de la infancia, de los niños, en su universo metafórico. En el cortometraje, una serie de primeros planos de rostros, llenos de alegría, de esperanza, de ternura, son la promesa de un país que puede y necesita salir de la clandestinidad. Pero también hay escenas que nos devuelven a la más dura realidad: escenas de ataúdes pequeños. Sin diálogos, sin recurrir a ningún otro lenguaje más que el de la imagen, Sanjinés nos recuerda que nuestros niños, éstos a los que más deberíamos proteger, mueren por cuestiones que podrían ser resueltas con relativa facilidad. En una secuencia terrible, dos niños chiquitos cargan el ataúd de un bebé. Condenamos a nuestra promesa de un país mejor. En *El coraje del pueblo*, uno de los datos más elocuentes que ofrece la película para entender la condición de miseria del centro minero Siglo XX, es que el 50% de los niños nacidos

ahí fallecían. Probablemente, el momento más emotivo de esa cruda crónica de la tragedia de la noche de San Juan, es cuando en la fiesta se pone a cantar una pequeña niña. Todos la atienden, todos están encantados por su voz y por su frágil imagen, todos ven en ella a la Bolivia que quieren construir. Pero, pronto la balas comienzan a silbar. Después de la barbarie, vemos entre los cadáveres de los adultos, los cuerpecitos inertes de un país al que no se deja germinar.

No se debe olvidar que en *La nación clandestina*, en la etapa inmediatamente anterior a que Sebastián Maizman decida volver a su pueblo y someterse al Jacha Tata Danzante, después de haber sido represor, después de haber fallado a la confianza de su gente, se dedica a construir ataúdes para niños. Sebastián Maizman, antes de volver a ser Mamani, construía lechos fúnebres para esos cuerpecitos que no aguantaron la desnutrición, la bronquitis o la diarrea. Cuerpecitos que no aguantaron la pobreza, que no aguantaron la clandestinidad.

La última vez que tuve la oportunidad de entrevistar a Sanjinés, junto a Sergio de la Zerda y Santiago Espinoza, hace poco más de tres años, me sorprendió lo contento que estaba con el proceso de cambio, con lo pacíficas que habían sido las reivindicaciones, que podrían haber sido muchísimo más sangrientas. Por esos días, no tenía ningún proyecto

cinematográfico o, al menos, eso nos dijo. Nos confesó que sentía que ya había hecho demasiado cine, que prefería hacer otra cosa, como publicar la novela que sirvió de material base de *La nación clandestina*. Supuse que ya no sentía la urgencia de decir, de reivindicar, de ser la voz, las imágenes en movimiento de

un pueblo. Casi cincuenta años después de llamar a su Revolución, Sanjinés decidió celebrar a los insurgentes. Celebrar nuestra más gloriosa y enorgullecida insurgencia. De cierta forma, toda su obra ha sido eso: un constante canto, una constante danza, dedicada al infatigable renacer del pueblo ■

<sup>1</sup> Una versión de este texto se publicó el 17 de agosto de 2012 en la edición N° 35 de la revista *Cinemas Cine*. El 12 de agosto de 2012, una versión un poco más corta se publicó en la *Ramona de Opinión*, junto a un notable texto de Santiago Espinoza.

<sup>2</sup> Cochabamba, 1981. Es crítico de cine y de literatura, periodista cultural e investigador. Ha publicado varios artículos académicos y periodísticos sobre cine, además de dos libros en coautoría. Es miembro del Centre d'Investigacions Film-Història y del comité de selección a concurso del Festival Internacional de Cine de Huesca.





# Sanjinés o el cine boliviano con y como teoría<sup>1</sup>

por Santiago Espinoza<sup>2</sup>

No puede esperarse poco de una nueva película de Jorge Sanjinés. Tratándose del más importante cineasta que ha dado el país y de una referencia ineludible para el cine latinoamericano, que ha legado una obra de enormísima trascendencia para la valoración del cine y de la historia boliviana del último medio siglo, el lanzamiento de un nuevo trabajo suyo sólo puede generar ansiedad y expectativa. Más inquietud aún despierta el hecho de que *Insurgentes*, su más reciente largo, se haya realizado en un contexto histórico radicalmente diferente al que enmarcaron sus anteriores producciones. Es, pues, un filme abiertamente inscrito en la nueva era política marcada por la ascensión a la Presidencia de Evo Morales y por la puesta en marcha del llamado “proceso de cambio”, en el que el realizador paceño dice haber encontrado a esa “nación clandestina” finalmente empoderada y con el destino del país en las manos. De ahí que una de las curiosidades más

morbosas que trae consigo el estreno de *Insurgentes* sea la lectura política a ser propuesta por el cineasta, que ante supo denunciar y reflexionar con audacia y lucidez sobre los excesos de las dictaduras militares, la resistencia del mundo indígena ante el avasallamiento de su cultura o los desencuentros culturales en el país, y que ahora se halla ante el desafío de mirar un proceso político con el que se siente abiertamente identificado.

Esta inferencia nos lleva a uno de los lugares comunes más frecuentes a la hora de enfrentarse a una película de Sanjinés, sea nueva o no: su vocación decididamente política. Una salida fácil para caracterizar —y reducir— la obra del director de *Yawar Mallku* (1969) es asociarla al llamado cine político, altamente ideologizado y comprometido con su realidad (una cualidad que puede repeler a ciertos públicos, que se asumen despolitizados y posmodernos). Sin dejar de ser del todo cierta, esta

caracterización suele contribuir a que se ignore el hecho de que esa apuesta política deriva de una reflexión teórica de largo aliento, que no se circunscribe al proceso de realización de una cinta en concreto, sino que atraviesa su filmografía completa y se manifiesta incluso en aquellos espacios/periodos de aparente inactividad. Así pues, el propósito de estas líneas es pasar una rápida y somera revista a la teoría en la que Sanjinés ha sustentado su práctica cinematográfica, esa teoría que ha articulado desde fuera del cine (en forma de publicaciones, conferencias, entrevistas, etc.), pero también desde dentro (en el abordaje estético y discursivo de sus propias cintas). Para ello, además de la indispensable referencia a las películas de Sanjinés, habremos de servirnos del libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (editado por la casa editorial mexicana Siglo XXI en 1979, y que ya reclama una edición local actualizada), cuya autoría es atribuida a Sanjinés y al Grupo Ukamau, el cual recoge la argumentación política y teórica de su cine a partir de textos propios, entrevistas, testimonios, fragmentos de guiones y story boards. Y a fin de complementar aquellas aportaciones realizadas a finales de los setenta, recurriremos también a los textos de Jorge Sanjinés que —como artículos, entrevistas u otros— fueron publicados por el Festival de Cine Iberoamericano de Santa Cruz en 1999, en el volumen titulado *El cine de Jorge Sanjinés*.

#### LA ESTÉTICA COMO MEDIO Y NO FIN

Un concepto de partida para acercarnos a la reflexión teórica de Sanjinés en torno al cine es el de estética. Y es que hay que comprender que la estética en su cine no es un fin como tal, sino un medio. La estética construida por el realizador ha estado siempre en función de su intencionalidad discursiva-política. Puede que esto haya sido más deliberado a partir de películas como *Yawar Mallku* (1969) y *El enemigo principal* (1973), cuando el director y su equipo se vieron exigidos a replantear los términos del rodaje de ambas, pero incluso en los cortometrajes realizados en Bolivia y en *Ukamau* (su primer largo, de 1966) puede ya entreverse la opción por hacer un cine de marcada intencionalidad político-ideológica, identificado con los sectores política y económicamente oprimidos de Bolivia —en particular, con los indígenas— y dispuesto a ser empleado por ellos como un arma de combate en su liberación.

Sanjinés destaca que el grupo Ukamau empezó a “hacer cine con un propósito deliberado de participar y contribuir a la lucha de los sectores empobrecidos de nuestra sociedad boliviana”, buscando “llamar la atención de esa misma sociedad sobre los valores culturales de las mayorías indígenas que constituyen la presencia cuantitativa humana más grande de Bolivia”.<sup>3</sup> Esta certidumbre le lleva a filmar historias que, por un

lado, denuncian la explotación de los indígenas, la imposición de patrones de comportamiento extranjeros en las culturas indígenas, la complicidad estatal frente a la injerencia extranjera, el racismo, la violencia represiva de los gobiernos militares contra las organizaciones populares contestarías; y que, por otro, reivindicán la toma de conciencia sobre la condición oprimida de los pueblos indígenas, la afirmación de sus valores culturales y la opción de la lucha armada, entre otros tópicos.

Las antes mencionadas son las características que le imponen a este cine los rótulos de “revolucionario” y “popular”, reconocidos por el propio Sanjinés al momento de presentar sus obras o teorizar sobre ellas. Y es que, al fijar estos adjetivos de forma casi definitiva a su trabajo, el realizador revela ya que la suya es una búsqueda ética y política para la que ha escogido el camino del cine, en cuanto expresión artística. Así, la confección de una estética, como carga inherente a la obra artística, es una tarea ineludible en su labor, aunque explícitamente supeditada a su principal búsqueda. Al respecto, el realizador puntualiza: “El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esa relación está ausente, tendríamos, por

ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama pero que es esquemático y grosero en su forma”.<sup>4</sup>

### CINE REVOLUCIONARIO

La opción por hacer un cine revolucionario y la necesidad de dotarle de una estética que facilite su asimilación entre sus principales destinatarios, son las dos premisas básicas que han guiado a Sanjinés y al grupo Ukamau a desarrollar una filmografía a lo largo de casi cincuenta años de trabajo. Lo que se mantuvo inalterable desde el principio fue la finalidad revolucionaria de la iniciativa, mientras que la construcción de la estética fue resultado de un proceso de maduración teórica y práctica de largo aliento, que fue cobrando una forma más clara y consolidándose a medida que las películas se iban realizando. Bien apunta el realizador al establecer que “la elección formal por el creador obedece a sus profundas inclinaciones ideológicas”.<sup>5</sup>

En este proceso fue determinante la conciencia de que la forma que se le daría a las películas debería ajustarse a los modos de comprensión del mundo de sus principales destinatarios, los indígenas, por lo que se debería echar mano de recursos no convencionales del cine comercial dirigido a las grandes masas del mundo occidental. En términos más específicos, se buscó que “la creación se

exija al máximo de su sensibilidad para captar y encontrar los recursos artísticos más elevados que puedan estar en correspondencia cultural con el destinatario, que inclusive capte los ritmos internos correspondientes a la mentalidad, sensibilidad y visión de la realidad de los destinatarios”.<sup>6</sup>

Con el paso del tiempo y las películas, esta apuesta por la búsqueda de la estética cinematográfica más afín con las cualidades culturales de sus destinatarios se tradujo en el uso sistemático de ciertos recursos narrativos, sobre los que el propio Sanjinés llegó a teorizar a fin de explicar su presencia y su función concreta en sus filmes. Este proceso de teorización sobre la dimensión política y estética de su cine tuvo un punto culminante en la publicación del ya mencionado libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, en el que el realizador procura dejar en claro que una película suya debe ser entendida como “una obra de arte (que) existe como cualquier otra, sólo que dignificada por su carácter social”.<sup>7</sup>

El texto resulta de particular importancia para comprender las decisiones estéticas y narrativas del realizador, tanto en su cine anterior a la publicación del libro como en las obras posteriores. Ahí ya están sentadas las reflexiones teóricas que dieron nacimiento al llamado plano secuencia integral, puesto en práctica desde la realización de *El enemigo prin-*

*cipal* y perfeccionado en *La nación clandestina* (1989). Así también está la argumentación que explica la opción por los personajes colectivos en sus trabajos. A la larga, el propio cineasta resumió en un texto posterior aquellos que consideraba los recursos narrativos que configuraron la visión estética en su cine: “Desarrollar el ‘plano secuencia integral’ como mecanismo narrativo que se funda en la concepción cíclica del tiempo —propia del mundo andino—; priorizar el protagonismo colectivo sobre el protagonismo individual —correspondiendo a la concepción andina de la armonía social—; conjugar el ‘suspenso’ como recurso típico del cine occidental creando un ‘distanciamiento’ reflexivo; minimizar el uso del ‘primer plano’ o ‘close up’; trabajar con los mismos protagonistas de hechos históricos como actores”.<sup>8</sup>

#### UNA TEORÍA DESDE Y PARA EL CINE

Dejando parcialmente de lado los postulados teóricos explicitados por Sanjinés desde fuera del cine (en forma de publicaciones), corresponde posar la mirada en la reflexión teórica que ha realizado desde el propio cine. Así, nos vemos casi obligados a remitirnos a *La nación clandestina*, un filme en que no sólo encontramos la puesta en práctica más consciente y acabada de los recursos narrativos trabajados de manera más experimental en los otros filmes del realizador, sino

también la versión más perfeccionada y actualizada de su pensamiento teórico.

En este sentido, la gran aportación teórica de su séptimo largometraje la encontramos en el uso del “plano secuencia integral”, que Sanjinés ya había desarrollado a partir de *El enemigo principal*, pero que sólo en 1989 alcanza su expresión más lograda. Un recurso que el propio realizador —entrevistado por el periodista Ricardo Bajo— definió como “una toma larga que comprende toda una escena o secuencia en la que no se producen cortes; en la que no se fracciona; en la que se entrecruzan los movimientos de cámara y de actores; en la que se puede llegar a tener todos los planos posibles, desde un primer plano a un plano general”, un recurso que “responde a una idea sobre el tiempo circular del mundo andino, que es distinto al tiempo lineal occidental y que, por otra parte, está expresando el sentimiento de integración, de colectividad, propio de los hombres andinos”.

Del visionado de *La nación clandestina* (Concha de Oro en el Festival de San Sebastián) podemos inferir que, a un nivel teórico, como el que propone el cineasta, el plano secuencia integral no sólo sirve para narrar eventos funcionales al discurso político que plantea, sino que es también útil para explorar en la memoria personal, casi íntima, del protagonista (Sebastián). Asimismo, el desarrollo del plano

secuencia integral exige ciertas condiciones espaciales/geográficas que conviene no perder de vista, como el uso restringido del escenario altiplánico andino (y, por extensión, de locaciones exteriores) y la vinculación del sujeto a un espacio concreto de especial significancia para él.

Estas condiciones espaciales son cumplidas de manera rigurosa en los distintos planos secuencia integrales desarrollados a lo largo de la película, con la salvedad del último, que se salta algunas de ellas en el desenlace de la historia. Nos referimos al plano secuencia del cortejo fúnebre que traslada el cuerpo ya sin vida de Sebastián una vez concluido el ritual del Jacha Tata Danzante, el cual concluye con el propio —aunque en rigor, sea otro, reconvertido, redimido— Sebastián inmediatamente detrás de los comunarios de su pueblo (Willkani) que cargan su cadáver y lloran su muerte. Respecto a este plano Sanjinés escribió, en un cuadernillo preparado para el estreno de la cinta, lo siguiente: “La aparición de Sebastián al final tiene que ver con la concepción cíclica, circular, que tienen los aymaras del tiempo. Su idea del tiempo es distinta de la idea que del tiempo tienen los occidentales. Para la cultura occidental el tiempo es un transcurso lineal que parte de un génesis y se proyecta hacia lo infinito o hasta el tope de un juicio final. Es una concepción en la que lo que acaba no puede volver... Por el contrario, la idea aymara sobre el tiempo concibe que el pasado vuelve permanentemente, que se

convive con el pasado y que el futuro puede estar atrás y no adelante, como ocurre con Sebastián que siendo ya futuro, mira desde atrás su propio entierro”.

Así pues, el último plano secuencia va más allá de la posibilidad de representar, en una sola línea narrativa, episodios separados en el tiempo que se atan por un lazo espacial y emocional, y se ancla en la cosmovisión andina que entiende la vida y la muerte como momentos complementarios e insertos en un mismo ciclo vital. El uso del plano secuencia integral, en una lógica más tendiente a la redención que a la tensión, se traduce en la consecución del hombre nuevo, ése que Sanjinés persigue y proclama en la teoría y la práctica.

#### POR UNA TEORÍA Y UN CINE DE LA NACIÓN POSCLANDESTINA

En momentos en que el ejercicio cinematográfico en Bolivia, salvo honrosas excepciones, parece estar reñido con la reflexión, no deja de ser saludable evocar y reivindicar la voluntad reflexiva con que Jorge Sanjinés ha sabido encarar la realización cinematográfica. Una voluntad reflexiva que le ha servido para contextualizar su cine, evaluar su evolución discursiva y formal y, en definitiva, apuntalar el tejido que atraviesa y comunica las varias piezas que lo constituyen.

No sería descabellado afirmar que el paceño es el único cineasta boliviano que ha sabido explotar a cabalidad la cualidad teórica del cine, que, en su caso, le ha permitido no sólo reflexionar sobre grandes temas transversales —bolivianos y universales— en su obra, sino también teorizar sobre la especificidad formal de la imagen en movimiento. Acaso, en un esfuerzo reduccionista, podría afirmarse que la voluntad teórica de Sanjinés se traduce en la construcción de una estética resultante de las profundas convicciones ideológicas que han guiado su quehacer artístico, que ha sabido inspirarse en la concepción filosófica andina a fin de hallar los recursos narrativos propicios para representar cinematográficamente el mundo indígena, procurando la reflexión y la autoconciencia política en sus destinatarios, pero sin renunciar a la provocación del goce estético natural al arte genuino.

A la luz de estos apuntes sobre la dimensión teórica del cine de Sanjinés, no queda más que ratificarnos en nuestra afirmación de partida: no puede esperarse poco de una nueva cinta del director de *Las banderas del amanecer* (1982). No puede esperarse poco de un intelectual que, como pocos en el país, ha problematizado sobre algunos de los grandes temas de la bolivianidad, pero de interés también universal. No puede esperarse poco de un autor que, como

casi ninguno otro en Bolivia, ha empleado su medio de expresión creativa para construir una teoría cinematográfica. No puede esperarse poco de un artista

que está llamado a actualizar su teoría y práctica del cine para un nación que ha dejado de ser clandestina, para la Bolivia “posclandestina” ■

<sup>1</sup> Una versión de este texto se publicó el 17 de agosto de 2012 en la edición N° 35 de la revista *Cinemas Cine*. El 12 de agosto de 2012, una versión un poco más corta se publicó en la *Ramona de Opinión*.

<sup>2</sup> Periodista cultural, investigador y crítico de cine. Autor, junto con Andrés Laguna, de los libros *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*, y *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Editor del suplemento cultural *Ramona*, del periódico *Opinión*.

<sup>3</sup> Sanjinés, *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 18.

<sup>4</sup> Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 57-58.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 60.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> Sanjinés, *op.cit.*, p. 19.





SEGUNDA PARTE

○

**Textos críticos sobre**  
***Insurgentes*** ○





# La Historia Oficial

por María Elvira Álvarez

La Historia guarda dentro de sí un secreto que no es secreto: es fuente de poder; es fuente de control. Así lo entendió muy bien el Presidente Evo Morales, con la última película de Jorge Sanjinés, *Insurgentes*.

La Historia es un arma poderosa y valiosa.

La Historia, cuando cae en manos de quien no la sabe utilizar, o de quien justamente sabe utilizarla tan bien que la moldea a su propio fin, se convierte en el “bello mal” traído a los hombres por Pandora. Un regalo que se alegran al recibir sin darse cuenta del sinnúmero de desgracias que acarrea.

Este secreto lo conocen muy bien todos los hombres políticos. Diría incluso que conocer este secreto es inherente a saber hacer política. Ya lo dijo Maquiavelo: el objetivo de la política es la obtención y el control del poder. Para ser eso posible, es esencial controlar las opiniones del

pueblo. ¿Y qué mejor instrumento para ello que la Historia?

Creadora de ciudadanos patriotas y nacionalistas, le debemos a los hombres políticos que supieron utilizarla, la creación a partir del siglo XIX de los Estados-Nación; y por consecuencia también, las dos guerras mundiales que devastaron al mundo en el siglo XX. El nacionalismo fue el gran regalo de Pandora a los hombres del siglo XX. ¿Cómo podían saberlo los niños franceses de la tercera República a quiénes se les enseñaba a ser nacionalistas, cuando en aula de Historia se les explicaba que los Galos eran sus ancestros y que Francia era un país hermoso por su forma hexagonal, armoniosa y perfecta?

Uno de los hombres políticos que mejor conocía el secreto de la Historia, era Stalin, quien no dudó en utilizarla y conjugarla a otra arma igual de poderosa y valiosa que ella cuando

instrumentalizada: el arte. Se crearon con la conjunción de estas dos armas, varias de las mejores películas que el cine soviético pudo darnos gracias al genio de Sergeï Eisenstein: *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925), y *Octubre* (1927). Y no hay que olvidar tampoco *La caída de Berlín* (1949) de Mikheïl Tchiaourelli. Estas películas, que revolucionaron el cine y que son estéticamente extraordinarias, cumplieron muy bien el rol que Stalin quiso darles: eran propagandísticas. Eisenstein fue un maestro en saber utilizar las imágenes de manera a influenciar la percepción pública de ciertos eventos, personajes o temas, persiguiendo el objetivo de Stalin de adoctrinar a la población rusa. Así, *Octubre*, encargada en 1927 por Stalin en ocasión del décimo aniversario de la Revolución Bolchevique, relata los eventos revolucionarios de octubre de 1917. Stalin no sólo encargó la obra, sino que intervino directamente en su producción final modificando el guión para que cumpla perfectamente su rol propagandístico. Asimismo, en *La caída de Berlín*, Stalin aparece como el gran vencedor de la Segunda Guerra Mundial. La Historia, instrumentalizada a través del cine, le sirvió a Stalin para adoctrinar a los ciudadanos soviéticos y para crear un mito alrededor de su persona. Se sirvió del talento de Eisenstein para crear imágenes e idealizaciones en torno a su figura que lo presentaban como un modelo.

Jorge Sanjinés, al final de su carrera como cineasta, ha querido seguir los pasos de Eisenstein instrumentalizando la Historia de Bolivia a través de las imágenes, con el fin de crear un mito alrededor de la persona de Evo Morales, quien vendría a ser, no “El Padre de los Pueblos” como Stalin, pero el vengador de todos los indígenas que se opusieron a la Colonia española y a los criollos republicanos. Y no es que la última película de Sanjinés sea comparable a las de Eisenstein (problemas técnicos y estéticos no le faltan), pero cumple el mismo rol propagandístico que las del maestro ruso. La Historia es instrumentalizada a través de las imágenes con el fin de crear un mito y con el fin de que la población de un país piense y actúe como lo desea el poder político.

Por ser un arma tan poderosa y peligrosa, de la que se ha usado y abusado, la Historia, si se quiere y pretende vivir en democracia, no debe caer en manos de los hombres políticos. La escritura y producción de la Historia pertenece a quienes han trabajado años para aprender a no manipularla y a no hacer de ella un instrumento de poder: los Historiadores. Aunque es imposible pretender que un historiador no tenga ningún tipo de posicionamiento y que se acerque a las fuentes históricas con absoluta objetividad, éste tiene un compromiso científico con la verdad. Se ha formado para lograr la aproximación más

cercana a la verdad de los hechos, aunque esta verdad, siempre huidiza, nunca sea absoluta.

Cuando la producción de la Historia es usurpada por el poder político, la Historia se convierte en mito y pierde todo carácter científico. Se convierte en nada más ni nada menos que en un herramienta al servicio de quien busca el control del poder. Esta Historia es la *Historia Oficial* como bien lo muestra la extraordinaria película del mismo nombre estrenada en 1985 y dirigida por el argentino Luis Puenzo. Al ser oficializada, la Historia se sacraliza, se absolutiza, se inmoviliza y se fija en una sola versión de los hechos, bloqueando toda posibilidad de cuestionamiento, de crítica, y de futura investigación; necesidades y principios básicos de las disciplinas científicas. La Historia por lo tanto debe ser “desoficializada” y producida por quienes tienen la capacidad de neutralizar el potencial manipulador que le dio Pandora.

No sólo con efectos audiovisuales se trata de crear un mito en la última película de Jorge Sanjinés, sino también con una mala manipulación de la Historia, que saca a todos los personajes de su contexto histórico en una visión completamente teleológica, profética y anacrónica, que busca entender el pasado a través del presente. El darle un fin, un objetivo futuro a un proceso

o evento histórico, es interpretarlo de manera teleológica; error gravísimo de interpretación que todo historiador evita siempre cometer. Otro error no menos grave, es el anacronismo: el hecho de interpretar el pasado según el presente y llevar mentalidades y visiones de hoy al pasado. *Insurgentes* está compuesta por todos estos errores de interpretación histórica. Todos los actos de los personajes indígenas del pasado son mostrados como si tuviesen un fin; en este caso, la llegada de Evo Morales al poder que viene a cerrar ese ciclo de lucha: es el “fin de la Historia”. Y este fin se anuncia de manera profética cuando antes de morir Zárate Willka grita “Ese gran día está viniendo”. De la misma manera, las luchas de los indígenas, sacadas de todo el contexto histórico a las que pertenecen, son interpretadas a la luz en que vemos las luchas indígenas y sociales hoy en día; anacronismo grotesco que perturbará a todo historiador que vea la película. No hay mejor ilustración visual del procrónismo (anacronismo que consiste en llevar hechos u objetos del pasado a una época posterior) en *Insurgentes*, que la imagen de Tupaj Katari, Bartolina Sisa y Gregoria Apaza cabalgando por las calles de El Alto durante la Guerra del Gas del 2003. Si algo la película logra hacer de maravilla, es ilustrar visualmente sus propios errores de interpretación histórica.

El proceso de mitificación no sólo de Evo Morales, sino también de Tupaj Katari, es visible igualmente cuando se le atribuye la frase que ha sido atribuida a todos los personajes mitificados de la Historia, de entre los cuales podemos citar a Espartaco y a Eva Perón: “Volveré y seremos millones.”

Esta mitificación e instrumentalización de la Historia, son el sùmmum de la manipulación de la opinión pública a la que se llega a través de las imágenes como bien lo analizó Jürgen Habermas en su obra *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*<sup>2</sup>. La decadencia de la esfera pública burguesa tal como surgió en Europa en el siglo XVI-II toma lugar, el momento en que los espacios públicos donde los ciudadanos hacen uso crítico de su razón, empiezan a responder a objetivos de comercialización y de lucro por parte de los nuevos grandes grupos que dirigen los medios de comunicación y en el momento en que el Estado empieza a utilizar éstos últimos con el fin de manipular a la opinión pública. El público pierde toda capacidad de ser una institución crítica contra el poder coercitivo del Estado, para convertirse en un público que se limita a la aclamación del poder de este último. La Publicidad (*Publizität*) que en el siglo XVIII fue el principio por el cual se formó una esfera pública crítica con el fin de “racionalizar” al Estado,

al hacer que sus disposiciones y actividades sean públicas, y como tal, objeto de escrutinio y crítica de la opinión pública, ha sido corrompida para convertirse en Propaganda expresada a través de los medios de comunicación tales como la radio, la prensa, la televisión y en este caso el cine, con el objeto de adoctrinar a la sociedad. Estos dos últimos medios, por el uso de las imágenes audiovisuales que influyen los sentimientos y la percepción de las cosas en los individuos, son particularmente poderosos. El cine, como ya lo vimos, es uno de los medios más eficaces para realizar Propaganda.

Son necesarios por consecuente, espacios de discusión pública crítica y racional libres de todo objetivo de comercialización e independientes del Estado, como éstos, para estimular la discusión pública en torno a las maneras en que el Estado intenta a través de los medios de comunicación, manipular la opinión pública con el fin de obtener un público aclamativo, y no crítico si es que queremos y pretendemos vivir en democracia.

*Insurgentes*, lamentablemente, entra dentro de la Historia del cine boliviano como una película propagandística y es necesario verla con ojos críticos para que no se cumpla la sentencia de Maquiavelo según la cual: “En general, los hombres juzgan más por los

ojos que por la inteligencia, pues todos pueden ver, pero pocos comprenden lo que ven.”

Todos tenemos la capacidad de comprender si discutimos públicamente sobre lo que vemos ■

<sup>1</sup> Historiadora. Actualmente cursa un Doctorado de Historia en la Universidad Paris 1 Panthéon – Sorbonne en París, Francia.

<sup>2</sup> (1994) *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.





# Cosas que no dije<sup>1</sup>

por Alba Balderrama<sup>2</sup>

Lejos.

Muy lejos de aquí, en junio, viajaba en un tren con Él hacia una ciudad que yo conocía sólo de nombre, repetido éste hasta el cansancio por amigos y compartida con Él gracias a una película en que el motivo de toda la trama narrativa era esa ciudad de curioso nombre, Brujas, en Bélgica. Bella como ella sola. En el tren de ida, una encantadora y cálida señora venezolana extrañaba ese “desarrollo” europeo en su país, o mejor dicho, en “nuestros países”. Pues allá lejos, todos pertenecemos a la misma historia del subdesarrollo. “¡Cuánto nos falta para llegar a ser como esto!, ¿no es cierto?”, comentaba la buena señora, bajando un poco la cabeza, mirando tímidamente por la ventana mientras Europa desfilaba ante nosotros.

Una pequeña pepita de nostalgia se instaló velozmente en mi corazón y pude sentir que en el de Él también. Estábamos

lejos, pero, ¿de qué? Me quedé callada ante aquella pregunta, si acaso era pregunta ese veredicto, y solo atiné a observar y seguir la mirada de Él que veía el paisaje pasar, como el escenario de una película, de una historia.

La pepita era una semilla.

En agosto llegó algo parecido a la lluvia y la germinó. El estreno de *Insurgentes*, la última película del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, llegó como agua de lluvia, como agua viva que quema, lava y abre un surco en la tierra que es cada uno. Me limpió la mirada y volví al pasado, al tren, a Brujas, al altiplano, al cerco de La Paz, a la Casa de la Libertad en Sucre, a cosas que viví, que conozco y que me hacen. Y no quiero dejar pasar la poesía y la belleza de las imágenes contenida en esa película, como lo hice con esas imágenes de una incómoda y estancada Latinoamérica que nos proyectó en la cara aquella agraciada señora del tren.

*Insurgentes* trata sobre el tiempo del cine revolucionario, como todas las películas de Sanjinés. Tiempo boliviano, que forja nuestra memoria de país y que es la base sobre la que centra su mirada de cineasta. El hombre andino entiende que, cuando miramos al frente, no estamos viendo el futuro porque a éste no lo conocemos, únicamente conocemos el pasado y, cuando miramos al frente, en realidad, estamos viendo el pasado. Este tiempo, esta concepción circular del tiempo, el pasado que retorna una y otra vez, es la que Sanjinés recoge para hablarnos de nuestro tiempo como sociedad, como país y como personas.

*Insurgentes* retorna a la concepción del tiempo andino de la historia y demuestra que aquella su *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, que Sanjinés y el Grupo Ukamau plantearon en 1979, no dejará de estar al servicio de un cine revolucionario, por más trasnochado que esto pueda parecer. Es que Sanjinés, como buen cineasta que es, es también un visionario: “podemos ensayar una definición de cine revolucionario como aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él. Esta definición no pretende ser completa. Creemos que el cine revolucionario no tiene límites tan precisos y que sus posibilidades y tareas son innumerables”.

Es pues un cine con una ética, la del la búsqueda de la justicia, con un sujeto, el pueblo indígena y con un lenguaje cinematográfico, que “no obstante de existir, continúa formándose”.

Con *Insurgentes*, cuando todos creían que después de *La nación clandestina* había alcanzado la madurez de su cine, Sanjinés nos obliga no sólo a repensar la historia, a mirarnos en el pasado, sino a volver a replantearnos su teoría, a intuir su reinención, es decir, volver al cine de Sanjinés, que se planteó en sus comienzos como un cine opuesto al Modo de Representación Institucional que busca la restitución emocional en el espectador.

El cine popular, cuyo protagonista fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales, cuando éstas tengan el significado de lo colectivo, cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado, y cuando estén integradas a la historia colectiva. El héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración este héroe popular no será solamente un motivo interno del film sino su dinamizador cualitativo, participante y creador.<sup>3</sup>

*Insurgentes* es un documental-ficción que retrata la vida de los principales caudillos indígenas en la historia de nuestro país, como Tupaj Katari, Pablo Zárate Willka, Bartolina Sisa, Juan Wallpa-

rimachi y otros que fueron parte de la transformación inevitable que ha estado viviendo el país. Y aunque aquí se le podría reclamar a Sanjinés el retrato de personajes individuales y no colectivos, como reza en su definición de cine revolucionario, lo cierto es que, gracias a la forma de mirarlos en su cine, encontramos siempre a la comunidad, al personaje colectivo que construyó estas historias insurgentes y llevó adelante importantes transformaciones en el campo social, judicial, político, educativo, de género y cultural del país.

Aquí una escena memorable y lírica. A un camino de tierra, en las montañas, llegan las tropas de soldados bolivianos al terminar la Guerra del Chaco. Heridos, cansados, abatidos, empolvados, sacan aliento de donde pueden para gritar: “¡Viva Bolivia, Viva Paraguay! ¡Abajo la Standard Oil!”. Aquí vemos el horror de la guerra, pero vemos a la vez el retorno a la Patria, a la conciencia de la propia historia. Mientras, en off Sanjinés sentencia y concluye la escena con una cita de René Zabaleta Mercado: “los bolivianos fuimos a la Guerra del Chaco para saber quiénes éramos”.

El origen del narrador está en la cultura popular. Entre los campesinos hay cuentistas que viajan y cuentan historias en los pueblos. Cuando hacen un relato expresan primero la síntesis... A diferencia del arte occidental, del espíritu cartesiano, lo que interesa aquí son,

sobre todo, los medios, el desenvolvimiento de los hechos. La intriga no es el objetivo... Al aniquilar la intriga se conduce hacia la reflexión.<sup>4</sup>

*Insurgentes* es una película que tiene como eje formal de la narración la voz del propio Jorge Sanjinés, el narrador. Aquí finalmente Sanjinés sale a la luz, se involucra en el filme con su voz, que es su pensamiento. Un giro en su propia forma de hacer cine, pues sabe que ésta es una película que habla de su visión y mirada de la historia y de su compromiso personal con esa mirada. Es un *Insurgente* más, desde el cine dirige al pueblo a su emancipación, a tomar acción. Ya sea pensando, recordando, hablando o renegando, ¿por qué no?

La escena del cerco a La Paz por el ejército de Tupaj Katari aquí adquiere una dimensión sin precedentes para la historia del cine boliviano. Solo él, comprometido como está y conocedor de la historia, podría haber retratado en imágenes este cerco por todos conocido. La cantidad de extras, de recreaciones de la ciudad, de los ejércitos de ambas partes, los vestuarios, la fuerza de las imágenes... La imagen de un momento de nuestra historia tan importante y conocido de manera escrita y oral, ahora no se nos olvidará jamás.

*Insurgentes* habla sobre la necesidad de hablar, de “decir”, de contar nuestras historias.

El cine político, para ser más eficaz, no debe dejar ni abandonar jamás su preocupación por la belleza, porque la belleza, en términos revolucionarios, y a nuestro entender, debe ser un medio y no un objetivo al igual que el creador. El creador en una sociedad revolucionaria debe ser un medio y no una finalidad... Un cine como arma, como expresión cinematográfica de un pueblo sin cine, debe preocuparse por la belleza de sus imágenes.<sup>5</sup>

Ahí lo dijo todo. Y yo sólo puedo decir, con la simpleza más mundana, que *Insurgentes* es una película bella. El sonido, la música, los paisajes y la composición de las escenas son de una plástica hermosa y propia de lo mejor del cine de Sanjinés. Imágenes que no se nos irán de nuestra memoria. Pues eso es *Insurgentes*, un ejercicio de memoria y de reencuentro

que no debemos perdernos, para salir, como yo, con esa semilla de nostalgia que una viajera plantó, hecha ahora una plantita de memoria.

Debí decirle algo a la venezolana, hacerle saber que nosotros tenemos nuestro propio desarrollo que contar, que vivir y que mirar. Debí decirle, como al inicio de *Insurgentes*, que la papa, originaria de “nuestros países”, salvó de la hambruna a Europa, incluida esa belleza que es Brujas.

De eso se trata la insurgencia, no de recordar la historia únicamente, sino de tenerla en la punta de la lengua, en el tren, en la cama, al teléfono, en el auto, en la vida. Tenerla presente.

Cerca ■

<sup>1</sup> Una versión de este texto fue publicada en el suplemento Ramona del periódico Opinión, el 26 de agosto de 2012.

<sup>2</sup> Se inició en la producción de películas mediante proyectos y documentales culturales en Cochabamba, La Paz y Santa Cruz. Se desempeña como coordinadora cultural del Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño de Cochabamba. Es productora de Martín Boulocq y ha realizado con él: *Lo más bonito y mis mejores años* (2005) que se estrenó en el AFI Festival (Los Angeles, Estados Unidos); *Rojo*, uno de los segmentos del largometraje *Rojo Amarillo Verde*, de Boulocq, Sergio Bastani y Rodrigo Bellott (2009); y *Los viejos* (2011).

<sup>3</sup> Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 38.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 112.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 156-157.

# La misteriosa dialéctica de nuestra historia: el cine de Sanjinés después de Sanjinés<sup>1</sup>

por Luis Brun<sup>2</sup>

**B**olivia es un país paradójico, estoy convencido de eso. Por ello mismo puede ser inflamable y luego transmitir paz, puede ser suelo de grandes enfrentamientos y misteriosas armonías, puede ser un país profundamente racista y, la vez, sorprendentemente fraterno. No han sido pocas las veces en las que todos nos hemos preguntado por su identidad en medio de estas contradicciones, quizá a través de una reflexión frente al espejo, inspeccionando la identidad de nuestros rostros. Con la mirada hemos buscado el reflejo, la unidad (tal vez no en el sentido demagógico usado hoy hasta el hastío), eso que nos muestre de una vez y por todas nuestro cuerpo, la nación buscada y rehuida, casi mítica, el alma de otra nación (la que se fundó en 1825) que nació después, de todos y ninguno, restando a muchas lógicas, y que pese a tanta enfermedad ha llegado hasta estos días con más batallas ganadas de las que parece tener.

Necesitamos imágenes, necesitamos vernos. Ahí empieza y se consolida la trascendencia de Jorge Sanjinés, de su obra (porque es el único cineasta boliviano que puede decir que tiene una). A lo largo de toda su carrera, Sanjinés ha ido construyendo un discurso, un estilo, buscando una identidad y un “lenguaje”, desde y a través del cine, buscando grabar ese reflejo que tanto buscamos. Así de importante es su trabajo, y así de importante es el cine.

Con altas y bajas, Sanjinés no sólo ha sido “cineasta” como una simple actitud, es decir, ese ser que se regodea en las cualidades sociales que puede darle ese título; también ha sabido reflexionar sobre el cine, sobre su valor social y potencialidad estética. Se puede, como en muchos otros casos, encontrar grandes abismos entre teoría o intento de teoría cinematográfica y las películas en sí mismas. Por ejemplo, si bien Sanjinés se esfuerza por entender, casi en el terreno

ontológico y antropológico, la cosmovisión andina de la realidad y luego aplicar esto a un sistema cinematográfico que la represente, es posible que no haya podido llegar a conectar eso con la “percepción andina” del cine: cómo se ve el cine en el mundo indígena, un cine desde lo indígena, algo que todavía está escondido.

Sin embargo, el terreno más sólido para Sanjinés ha sido, sin duda, la definitiva función que él le atribuyó al cine dentro la sociedad, algo que compartía con su esposa y compañera Beatriz Palacios. La influencia de Dziga Vertov es evidente (en la opción por el documental en función de una postura política y discursiva, en Vertov el discurso y la acción están interrelacionados siempre): para él, el cine debe ser un instrumento antes que arte. Sin embargo, la búsqueda por la verdad, y luego la búsqueda por cómo representar esa verdad, siempre nos lleva a la forma, tarde o temprano.

Sanjinés ha transitado todos esos pasajes, y no ha tenido temor de subyugar su cine a una postura política clara y, al mismo tiempo, entrar en la búsqueda, al terreno de la experimentación formal. Queda ahora recorrer nuevamente esos caminos, esta vez para poder entender dónde se encuentra su más reciente película, su valor dentro y fuera de su obra, para el cine, para nuestra sociedad, y también para saber qué tiene y qué no esta película del cine de Sanjinés.

La tarea será siempre incompleta, no por *Insurgentes* como película en sí misma (que está bastante clara, casi esquemática), sino por su implicación en una cantidad de hechos de importancia esencial: la relación con éstos se verá mejor, siempre, muchos años después, volteando la mirada al pasado.

#### CARTOGRAFÍA DE UNA OBRA

Unos pocos años atrás, comentaba con unos amigos sobre el futuro de Sanjinés como cineasta. Muchos de ellos, asiduos seguidores de sus películas y trabajos escritos, me aseguraron que no había nada más que decir: *La nación clandestina* (1989) lo había dicho todo, las dos películas posteriores habían sido ya regulares en comparación con su antecesora y tal vez hasta desafortunados intentos de “cierre”.

Mientras se realizaban estas sentencias, yo me preguntaba si es realmente necesario cerrar el círculo, atreviéndome, simplemente de manera ilustrativa, a poner de ejemplo los épicos finales en las obras de Tarkovsky y Buñuel, el recorrido del árbol, el ojo y la aguja. Hoy, después de ver *Insurgentes*, se me vino a la mente esa conversación. Realmente no me atrevería a profetizar si ésta es la última película de Sanjinés, pero podría decir que sí es parte de su obra: contiene todos los elementos que ha desarrollado y con los que ha trabajado a lo largo de su vida; también

podría decir que cierra el círculo en la búsqueda que plantea desde lo político e histórico. Eso, sin embargo, no significa que *Insurgentes* pueda considerarse el final de su obra, es decir, un cierre acorde en rigor, calidad técnica y fuerza narrativa con lo anteriormente realizado (*La nación clandestina*, a este punto, tendría que cubrir definitivamente ese vacío). ¿Será que mis amigos, fanáticos de Sanjinés (ahora escépticos) tenían razón?

Finalmente, podría decir que en *Insurgentes* hay, entrelíneas (o como parte del inconsciente cinematográfico), nuevas preguntas, dudas, como pocas veces he visto en una película de Sanjinés. Y es que no podría esperarse otra cosa: el contexto es distinto, y aunque muchos intenten negar el valor de lo que pasó en enero de 2006, la verdad es que, a partir de ese hecho inédito, Bolivia ha cambiado, y seguirá cambiando inevitablemente. Y esto, es importante decirlo, cambia todo, incluso las más sólidas visiones.

Volviendo a Bolivia, a describir su paradójica naturaleza, su peculiar equilibrio y extraña dialéctica, fruto en parte del intrincado mestizaje (no era de sorprenderse que este término esté en discusión hoy, como siempre, en una tierra tan signada y lastimada por el conflicto racial), veo yo en estas tres coordenadas que intentan ubicar a *Insurgentes* en un algún lugar, el problema que hoy tenemos por ubicar a Bolivia en otro, es que al momento de

renovar definiciones, o explicar lo que tenemos, podemos correr el riesgo de decir todo, no decir mucho y quedarnos con varias preguntas.

El proceso oficial que vivimos tiene que ver necesariamente con una refundación que conlleva un conjunto de procedimientos y reglamentos inéditos, aceptados por unos, resistidos por otros, e incomprensibles para muchos. Saliendo del ámbito oficial o meramente político, habría que ver cuáles son los efectos reales de esos cambios que se están dando en la sociedad, en el individuo. Ahí el cine puede dar grandes aportes, pues la complejidad de los cambios no sólo vienen con el proceder del actual gobierno: la identidad es compleja y en Bolivia más, y la relación campo-ciudad es la punta del iceberg para poder entender todo lo que está pasando en las culturas populares. Loayza discretamente y Valdivia de manera más certera, han retratado esos cambios, esos individuos, nosotros que vivimos esa paradoja que es el país.

Por su parte, Sanjinés, siendo coherente con su ideología, no ha desarrollado grandes personajes individuales: aún Sebastián Mamani no era otro sino la personificación de una sociedad o un estrato de ella. A través de personajes colectivos, o individuos que funcionan como símbolos de una sociedad, Sanjinés hoy también se enfrenta al reto del cambio, pues no sólo se cierra un ciclo, o una gran

etapa en todo su pensamiento respecto a la reivindicación de los pueblos indígenas (trabajo importante que empezó mucho antes de que existiera siquiera Evo Morales), sino que se plantean nuevas preguntas, surgen nuevos sectores en la sociedad y el futuro se reconfigura.

### INSURGENTES COMO CINE DE SANJINÉS

Si *La nación clandestina* (1989) es la cumbre en la obra de Sanjinés, *Insurgentes* es el sumario (con atisbos de conclusión), haciéndonos a la idea de que todas las películas que hizo Sanjinés son un gran ensayo sobre la identidad de Bolivia. Esta película, como es su estilo, se desarrolla entre la ficción y el documental, entre lo narrativo y el “encuentro” con la expresividad del tiempo cinematográfico que se construye en el tiempo de la realidad (el tiempo esculpido, para volver a recordar a Tarkovsky). Sin duda, el plano secuencia integral logra en cierta medida confluír, ya en lo cinematográfico, la ambición conceptual; así mismo, este recurso formal está presente en la película, en momentos cruciales y, aunque como planteamiento teórico de la imagen (asociada a la cosmovisión aymara) se queda en el terreno metafísico, este tipo de puesta en escena logra ya en la práctica unir con absoluta plasticidad dos tiempos y espacios históricos distintos. Ése uno de sus mayores méritos estéticos y narrativos de Sanjinés.

Es importante destacar en *Insurgentes* la escena en la que dos revoluciones (el cerco a La Paz y la guerra del gas) se entrelazan de manera brillante a través del plano secuencia integral, relación conmovedora desde la imagen, que por su parte, con un depurado montaje, alguna secuencia del film sobre la guerra del agua en Cochabamba el año 2000, *También la lluvia* (Iciar Bollain, España, 2010) no conseguiría superar, pese a que su búsqueda es similar.

Así como creo ha habido grandes momentos en *Insurgentes*, también hay secuencias “incompletas” en varios sentidos. La descripción de la muerte de Villaroel se hace precaria, llena de primeros planos, para evitar mostrar una plaza Murillo moderna, se vuelve extraña porque no termina de convencer, es decir, no causa el efecto esperado. Algunas secuencias creo son muy cortas o pierden la proporción (y por eso hacen tambalear el ritmo) con los tiempos y estructura que se propone. Otra tarea será (en otro artículo y enfoque) analizar la coherencia en la investigación histórica (rigor en los datos, nombres, hechos, etc.) de cada uno de los pasajes que describe.

### HISTORIA Y POLÍTICA

Por otro lado, está el cine de Sanjinés como acción política y una observación minuciosa y lúcida de los hechos



históricos. En este sentido, *Insurgentes* se vincula en la lógica de una mirada circular (procurando lo andino) y dialéctica (herencia socialista). La estructura de la película es a-cronológica, teniendo en cuenta que narra los hechos más relevantes en la lucha por la reivindicación de los pueblos indígenas desde la colonia hasta la posesión de Evo Morales como presidente de Bolivia. Sanjinés propone partir por la mitad en 1946, año de presidencia de Gualberto Villarroel, e ir para atrás, viendo al pasado hasta el cerco a La Paz (la secuencia mejor trabajada de la película) en 1781, para luego volver, en una adscripción al denominado “proceso de cambio” que lleva adelante el actual gobierno, con la posesión de Evo Morales.

Tal vez, además de ponernos un espejo en frente, nos devuelve la memoria (otro caso paradójico junto con la identidad), le da sentido al presente. Sanjinés ha trabajado siempre lo político a través de este ejercicio de la memoria: ninguna de sus películas (y de ahí el carácter documental de todas) está exenta de capturar, a través de la máquina cinematográfica, el tiempo que se pierde, que se transforma, el tiempo más dinámico y cambiante, el pasado.

La memoria, un gran tema para el cine, vinculada desde siempre con este universo, lleno de puertas falsas. La historia, por su parte, tiene una vinculación directa con la memoria. Muchas veces ha

sido la historia la encargada de inventarse recuerdos, o viceversa, un hecho más común, como dice Henry Miller: “Las imágenes son reales, aunque la historia entera sea falsa”. El cine recorre este terreno pantanoso, de las historias oficiales, no oficiales, de los recuerdos inventados y transformados, con más suerte y agudeza que muchos códigos. Pasolini decía que el cine es el lenguaje de la realidad, tal vez esa sea la razón.

En ese sentido, no podemos sino ser cautos, para afinar la mirada, o si es posible subimos al piso más alto del edificio para no perdernos detalles. La historia es compleja, contradictoria y no siempre fiel, será difícil entonces definirla, más aún si uno es parte del momento que se describe. Y ahí surgen las preguntas.

#### DESPUÉS DEL CINE DE SANJINÉS

Por último, el cine de Sanjinés, después del cine de Sanjinés. *Insurgentes* también tiene eso: al ser una especie de sumario primero, luego un cierre, llega también a ser una especie de puente. Sanjinés corre muchos riesgos en esta película, como lo hizo siempre, aunque hoy son otro tipo de riesgos: no va ya contra un estado autoritario, excluyente o mezquino, el estado es ahora uno de sus aliados (ironía que muchos no pueden soportar; dicen, hay que seguir luchando contra el poder oficial).

Sanjinés, primero en lo cinematográfico, se arriesga a rodar escenas épicas y de compleja producción y puesta en escena, complicadas en el manejo de sets inmensos, extras, ambientaciones de época, mucho más complejas que en *Para recibir el canto de los pájaros* (1995). De esto creo que sale honrosamente del reto, aunque las secuencias más “contemplativas” y sencillas terminan siendo las mejor logradas. Otro riesgo es el de abarcar un corpus extenso de hechos que logren construir coherentemente y sin omisiones el discurso que se quiere transmitir. Para esto, Sanjinés matiza con pasajes históricos fugaces (algunos justificados en su brevedad, otros demasiado cortos) hechos de los que no hay muchos datos o de los que ya se ha hablado en gran medida (como la guerra del agua, por ejemplo).

El cerco a La Paz es la secuencia más extensa y que mayor esfuerzo y destreza conllevó. Coherente fue la elección del director, dado que este hecho se planeó central, eje y corazón de la génesis de *Insurgentes*: el cerco sería fundacional para Bolivia y la verdadera guerra por la independencia. Y ahí, el último riesgo que es más un desafío: Sanjinés no duda en adscribirse políticamente al movimiento que lidera Evo Morales, reafirmado su nexa histórico con las revoluciones de Tupaj Katari y Bartolina Sisa.

Pero en esa adscripción, puedo leer las preguntas entre líneas que se descubren

en las secuencias finales de la película, y ahí radica el puente del que hablo antes. Si bien la mirada que tiene Sanjinés, y esto ya era previsible, es bastante positiva respecto al escenario político que ahora vivimos, sería propagandístico e ingenuo cerrar completamente el libro de la historia que él mismo nos narra. Sanjinés desarrolla dos secuencias que a mi modo de ver, son más preguntas que respuestas. En una de ellas, un grupo de personas notablemente adineradas y poderosas son interrumpidas en sus banales conversaciones por el discurso que Evo Morales da cuando sube a la presidencia. Los rostros de estas personas dejan ver un gesto de molestia, incomodidad y hasta odio, mientras sus sirvientes, de ascendencia aymara, observan sonrientes y jubilosos. El discurso no conmueve a los acaudalados personajes adinerados, que muy pronto vuelven a su rutina.

En otra secuencia, la final (que debió haberse desarrollado en otra locación, el teleférico hacia el Cristo de la Concordia poco tiene que ver con las insurgencias de nuestra historia), Morales cruza miradas (pues él va de bajada y ellos de subida) con todos los líderes revolucionarios que construyeron y antecedieron a su actual victoria.

Morales observa, como lo hizo también en otra escena, el pasado, desde otro tiempo y otro espacio, dirigiéndose hacia un futuro, que ahora se plantea incierto.

Paradójicamente, al cerrar el círculo, también llegas a un punto ciego. Esas, sin rebuscar más la significación, me parecen grandes preguntas y puentes. Aún en nuestra paradójica existencia, aún encontrando el reflejo, descubriendo

nuestro maltrecho cuerpo, descubriendo nuestro rostro (cuyo origen Sanjinés siempre tuvo claro), nos queda camino, para curarlo, para reconocerlo en las brumas del pasado, en lo profundo. Y desde ahí volver ■

<sup>1</sup> Este texto fue publicado en *Cinemas Cine*, el 20 de agosto de 2012. Una versión de este texto fue publicado en el suplemento *Ramona* del periódico *Opinión*, el 19 de agosto de 2012.

<sup>2</sup> Nació en Uyuni, Bolivia. Reside en la ciudad de Cochabamba lugar donde realizó varios cortos de ficción y documentales presentados en festivales nacionales e internacionales. Actualmente es docente en la carrera de Comunicación Social de la Universidad Católica San Pablo. Productor audiovisual y crítico de cine.



# El silencio de Insurgentes

por Alan Castro

Después del minuto de silencio que culminó de manera espontánea la exhibición de *Insurgentes*, quería aclarar para mi coeto lo que acababa de presenciar. El acercamiento a *Insurgentes* se ofrecía desde distintos ángulos: la fragmentariedad histórica, el sentimiento nacionalista, el carácter político de la obra de Jorge Sanjinés, el final de un camino recorrido por su director, la puerta abierta para una nueva aventura indigenista (que tal vez ya no se llamaría así), la incomodidad coyuntural por la aparición estelar de Evo Morales, la brillante economía narrativa de ciertos planos, e incluso la fascinación por ciertos personajes (Santos Marka T'ula me había seducido desde el afiche) o determinados datos mínimos (el hecho de que el poeta quechua Wallparimachi hubiese sido enterrado verticalmente).

Ninguna de estas perspectivas me satisfacía. Durante el tiempo que me tomó ir del cine a mi casa, todos estos

argumentos metían bulla y querían imponerse el uno al otro; por lo que decidí no tirarles pelota. Pero la bulla se reanimaba cada vez que comentaba la película inevitablemente con los amigos, ya sea de manera esporádica o en intrincadas conversaciones de mesa. Estaba claro que el escándalo de posibles lecturas de *Insurgentes* persistiría hasta hacerme escribir algo. Por suerte, algunos de estos “temas” ya habían sido tratados públicamente, así que se convirtieron en tenores calmados que funcionaban como eco de fondo al alboroto que aún causaban los “temas” no tratados.

Ante semejante situación no me quedó otra que exigir aunque sea una tregua, un minuto de solitario silencio para ordenar mis ideas y aclarar qué era aquello que me había provocado *Insurgentes*... Lo recordé: *Insurgentes* me había dejado en silencio, un silencio compartido con quienes habían asistido a aquella exhibición, y que dejó a todos sin saber si

aplaudir, llorar, toser, levantarse, leer los créditos o de una vez decidirse a callar sin mayores rodeos. Un silencio incómodo que finalmente fue aceptado como una especie de calma, pero una calma en la que miles de ideas bullían dentro de los atónitos espectadores. Y esto es lo que me corresponde indagar en *Insurgentes*, la experiencia como espectador.

El silencio, al final de *Insurgentes*, se debía a una irresolución, a una contradicción paralizante: no sabía qué hacer, cómo actuar, qué decir. Al final me rendí a contemplar un Illimani surgido de las nubes (la imagen de cierre), una imagen que invitaba a la introspección, a cavilar sobre aquello que la película me había comunicado. Y entonces surgían pequeñas escenas aisladas que trataba de conectar. Recordé la toma aérea de una ciudad de La Paz llena de ordenados edificios modernos en el lado “señorial” y caóticas moradas de ladrillo en el lado “indígena”. Tal caos me sedujo hasta producir un torbellino: la presencia increíble de Marka T'ula en el Palacio de Justicia, una masa deslizándose por las montañas para recoger el cadáver del traicionado Zárate Willka, cadáveres apilados de españoles e indígenas, Tupaj Katari a caballo por una calle de El Alto, y así, el ruido quería siempre hacer de las suyas. Pero los héroes se hicieron pasajeros de un teleférico y regresé naturalmente a la toma aérea de la ciudad. Recordé que

antes de ella se había mostrado el mapa de una La Paz colonial. La ciudad está más grande ahora, por supuesto, pero la diferencia entre el lado “señorial” y el “indígena” había permanecido: el orden español del damero, en el antiguo mapa, contrastaba notablemente con la precariedad improvisada de una mixtura imprecisa. Esta consciencia me hizo un nudo en la garganta: era la culminación del silencio al que me había llevado el filme: el silencio se había concentrado en esta abrumadora constatación: nada ha cambiado, sólo ha crecido.

Y entonces pude recién cavilar en torno al hilo que recorría *Insurgentes*. Si bien la seguidilla de gestas y gestos heroicos marca el ritmo de la película me interesó más una escena que se repite al comienzo y al final, proponiendo así el hilo narrativo que me había dejado mudo, una escena gemela que, paradójicamente, es una de las pocas que tiene diálogo. Al principio, en su primera versión, vemos al Gral. José Manuel Pando en el amplio jardín de su palacete recibiendo visitas y comentando no sólo banalidades (los amoríos de un amigo, el clima, viajes), sino también “el problema indígena”, ayudado por la lectura de un texto en el que los filósofos Hobbes, Voltaire y Kant convienen en presagiar el completo exterminio de los indios. Después de este concluyente augurio aparece la fotografía en sepia de un grupo de indígenas armados

sobre la cual aparece el título de la obra: INSURGENTES. El efecto logrado por la aparición de los indígenas es el giro contundente con el que el filme te agarra del cuello y no te lo suelta si no hasta el final, con tres acotaciones a la escena palaciega —esta vez ambientada en un barrio paceño de clase alta. El paralelismo de las escenas aristocráticas es más evidente en cuanto los actores que las representan son los mismos. Las conversaciones banales continúan (amoríos, zapatos nuevos, vagonetas de lujo), pero esta vez son interrumpidas por la televisión: Evo Morales está dando el discurso de asunción de la presidencia, en el cual recuerda y rinde homenaje a todos los héroes que habían desfilado hace poco en *Insurgentes*. Después del discurso vemos una nueva diferencia con la escena inicial: los sirvientes de rasgos indígenas sonríen complacidos al escuchar el discurso del nuevo presidente. Sin embargo, su sonrisa es trunca por los comentarios de los “señores”, quienes regresan indiferentemente a su conversación pueril. Y es allí cuando la película nos suelta del cuello. Pero el silencio no se detiene ahí.

Una vez sueltos de la garganta asistimos a tres acotaciones finales: a) vagonetas de lujo paseando al presidente y a sus ministros por la cumbre, b) un patio señorial de Sucre donde una mujer elegante toca el piano y, c) la escena más comentada de la película: Evo en el teleférico.

La primera acotación final, donde las vagonetas pasean por la cumbre, es un elegante guiño. La segunda acotación es enigmática, a pesar de la sencillez que propone un concierto de piano frente a un público selecto. Y la escena del teleférico es más un cierre de la veta heroica que una supuesta propaganda evista. Por la coyuntura política actual es natural que nos inclinemos a adivinar una campaña política premeditada y grosera en la escena del teleférico, pero el hecho que los demás pasajeros del transbordador sean héroes muertos (Tupaj Katari, Bartolina Sisa, Zárate Wilka) caracteriza a Evo Morales también como pasajero —como alguien pasajero. No por nada todas las figuras históricas se encuentran y reconocen en el cielo, donde circulan a manera de imágenes míticas, por encima de un mundo que, debajo de ellos, mantiene un contraste angustioso desde hace varios siglos. Debajo de estas figuras calladas que, a lo largo del filme han desahogado poco a poco —con ayuda de la voz en off del director— un grito todavía inacabado, está lo que ha quedado atorado de este grito, un atolladero de voces que pueden escoger entre comentar pasiones fugaces o destilar en silencio una voz ajena a los lamentos, las adulaciones y otras peli-grosas exasperaciones.

El silencio que recorre *Insurgentes* —por los constantes nudos en la garganta, los casi inexistentes diálogos, la voz en off, la vida interior adivinada en personajes

estáticos— no es conveniente o triunfalista, sino terriblemente incómodo. Tal silencio señala algo en la propia obra que no ha sido dicho, sólo sugerido, solapado

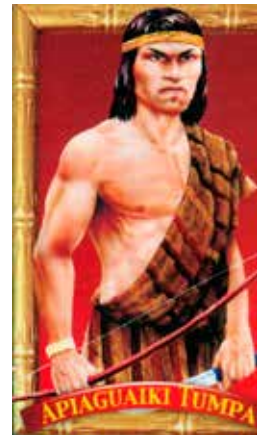
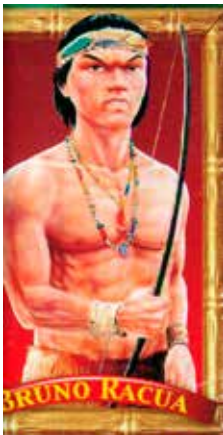
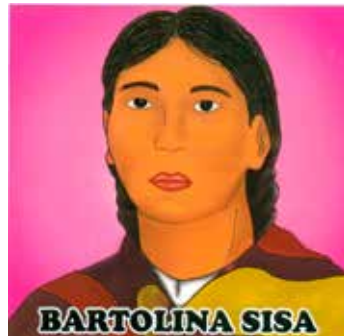
tal vez, pero finalmente insertado en el espectador: una conmoción crítica ocasionada por una escucha atenta al silencio de los insurgentes ■

<sup>1</sup> Habitante del barrio de Miraflores de la ciudad de La Paz. En el año 2010 publicó la novela *Aurificios*. Divulgó algunas narraciones y ensayos en contadas revistas y antologías. Ahora trabaja en guiones de cine, relatos críticos y una nueva novela.



# Ser insurgente hoy

por Gilmar González Ascarrunz





La tarea de escribir sobre la nueva película de Jorge Sanjinés se hace mucho más sencilla si se la toma desde lo que pretende ser. Una producción histórica, nuevo pasado para el futuro, un actualizar en grandiosas imágenes en movimiento las viñetas de las láminas escolares sobre insurgentes; que la lámina (léase película) más cara de Bolivia sea la lista de revolucionarios andinos y que incluya a Evo como eslabón histórico clave. Con ese fin se han tomado todas las decisiones, y al parecer las preguntas nacían en medio de estos conflictos. ¿Queremos actualizar a los mártires, hacerlos hombres a través del medio del cine, o queremos mantenerlos impolutos, ideales, y agregar un par de nombres a la letanía? Es interesante, y un cambio en la representación; por ejemplo, cómo Tupaj Katari funciona en la película siendo casi una sombra, desfila en pantalla unos cuatro segundos.

Una crítica de la película, entonces, debería nacer a partir de ponerse en la si-

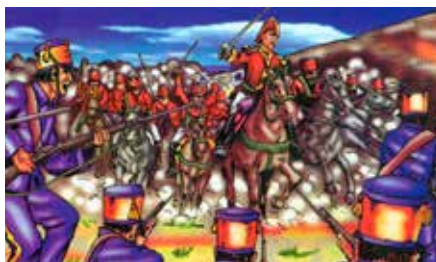
tuación de encontrar la mejor manera de resolver este imperativo (la tarea de reescribir la historia desde la “nueva” victoria), por un lado; y por el otro, determinando qué tan propagandística, qué tan vacía es la consigna misma. Como críticos, al ponernos en tal situación, no tenemos que pensar en las consecuencias de rechazar una jugosa tajada de esa torta, y el sacarle el dedo al Llorenti es una posibilidad que añoramos con desidia punk, sin necesidad de saber quién será el tal Sacha.

Entonces empecemos.

Ya, el Evo viene con una maleta de billetes y te dice: “hazme una peli sobre los héroes opacados por racismo. De niño lo odiaba a Bolívar, ese cabrón está en todas las cabezas, no sé qué pasará con nuestra relación con Venezuela, pero a Tupaj Katari se los metemos carajo.” El presidente sale volando literal, y entra algún ministro que te dice: “esto no te

lo han dicho, pero el Evo es parte de esa historia, es la ficha que lo logró, único peón coronado. Si necesitas más bolsas de billetes, no dudes en preguntar”. Insurgentes lamebotas, paradoja primera, o posible gran trifulca, nueva insurgencia.

Entonces se ha hecho esta película. Y ahí están los referentes primeros, las imágenes contra las que se lucha, las imágenes que se reinterpretan. Las imágenes cívico/marciales que los niños observan infinitamente en el colegio. La imagen de Bolívar reproducida hasta el cansancio, dibujos de los rebeldes indígenas: Tupaj Katari, el mártir rescatado desde el 52, por un lado; y por el otro, nombres más bien oscuros o conocidos tan sólo por sociólogos, antropólogos y alguno que otro estudioso de la historia y la cultura. Santos Marka T'ula para las clases de cívica, el temible Willka para los niños. Todo bien. Pero flota la sensación de vacío, la sensación de que en realidad no nos está llegando nada. Las clases de historia de los colegios fiscales, las clases de cívica tienen mucho de mentira. Reproducir ídolos vacíos, hechos heroicos sin ninguna carga de humanidad. Contextualizaciones sin sentido. *Insurgentes* no nos está enseñando nada (pues enseñar parecía ser el propósito). Hay, sí, diferencias. Ahora los héroes y el pueblo brotan como secreción lastimera del imponente paisaje, y se ha descartado el fondo rosado o azulino de las viñetas. Otros son los guerreros.



#### CUANDO LOS PREJUICIOS ENCEGUECEN

Indagando sobre la producción de *Insurgentes*, me llegó la siguiente anécdota. Para el rodaje de la gran batalla final se contrató a parcheros y malabaristas argentinos en el papel de soldados de la corona. Gente desorganizada, por no decir caótica. Se les puso los peluquines y fueron delegados a un militar que los organizaría y les daría una aparente disciplina. Mientras tanto, Sanjinés organizaba a los rebeldes. Una vez instaurado el orden en los dos espacios, el director observó desde abajo la actividad en el fortín. Me lo imagino con el catalejo de

Tupac Amaru. Cuando sus ojos se posaron sobre el rostro del militar que organizaba a los hippies, se enfureció el padre del cine latinoamericano.

“Qué hace ése ahí, tiene cara de indio!”

Entendemos el sentido de la exclamación. El racismo que emana es uno que valora lo indio y se pelea con lo blanco. Sin embargo, es idéntica la exclamación a aquella que lanzaría el racista del otro bando. “Qué hace ése ahí, tiene cara de indio!”. Desde aquí empieza todo lo que va a hacer de insurgentes la obra incompletísima y simple que es. Pues la relación entre nuestros insurgentes y la corona, entre indios y blancos por decirlo como lo pone la peli, es mucho más compleja que una guerra entre el blanco y el negro. Y de esa compleja maraña de situaciones y valores, transvaloraciones y transculturaciones, es de donde salen conflictos como el del Tipnis o personajes como Tupaj Katari, Zarate Willka, Nina Quispe o Santos Marka T'ula.

No lo dice claramente la película, pero todos los héroes que nos presenta han sido hombres que han aprendido y aprehendido las armas y las enseñanzas occidentales. Era natural para Bartolina Sisa vestirse de princesa Española. Sin agacharse ante la opresión han tomado la actitud del triunfo, la de hacerse de las herramientas de la cultura opuesta y usarlas en beneficio propio, la de luchar

con armas ajenas. Veamos por ejemplo a Marka T'ula. ¿Cómo nos lo pone la película?

1. Viejito característico con aura camina por las montañas con papeles. 2. Viejito característico observa la fachada de un palacio y tiene que salirse del camino para darle campo a caballero blanco. 3. Viejito característico observa obnubilado el interior del palacio. Fin.

¿Qué ha pasado? Se ha actualizado una imagen que late en el cine indigenista. El viaje del indígena a la ciudad, espacio extraño y aplastante. Si antes la relación era entre un aymara cualquiera y un espacio público extraño, la situación adquiere algo de épico al enfrentar un héroe indígena con aura, a un refulgente palacio. Santos Marka T'ula, mientras tanto, bien gracias. No sabíamos quién era y nos quedamos sin saber quién fue. Un hombre envejeciendo sin dejar de caminar, Johnny Walker andino, un hombre que no se achunchó frente a nada, entrando sin miedo a los archivos, viajando a Buenos Aires y a España incansablemente, subiendo escalones señoriales como si fuera el dueño del lugar, enfrentándose al robo de sus documentos con la actitud de un mago, de un Funes el memorioso, pues se sabía de memoria todos los papeles que le eran necesarios para reclamar sus tierras, y así el perderlos no le quitaba fuerza a sus pasos. Años de caminar así es un tema perfecto para un plano se-

cuencia integral, o para una peli, pero no hubo tal. ¿Por qué? Creo que porque Sanjinés no puede entender cómo un ser aymara, semilla de perfección, puede rebajarse a querer aprender de los blancos, ocupados éstos como están en hablar de zapatos y autos. ¿Qué tiene un blancón para dar? Absolutamente nada. Clases de golf.

Y lo mismo pasa con Tupaj Katari, pues su lucha no era la simple lucha contra el blanco. Lo que Katari quería no era liberarse del rey. Lo que quería era liberarse de los intermediarios. “Estos cabrones son unos corruptos de mierda e interfieren entre la corona y nuestra fidelidad”. ¿No es acaso ésa la misma actitud que luego tuvo Evo Morales al declarar que el ambientalismo era el nuevo colonialismo? Héroe complejos, altos y bajos son nuestros insurgentes. Festivos y payasos también. Pero Sanjinés se persigna como un jailón más ante la potencia insurgente. A nuestra clase media no le ha molestado que Evo salga presidente, lo que le ha molestado es que diga malas palabras y haga chistes. Que use el espacio de poder para joder el conservadurismo estúpido y los buenos modales en la mesa. Que enfurezca con chistes sexuales a las feministas exacerbadas sin fundamentos más que el blanco y negro de la guerra de los sexos. No, Sanjinés no iba a poner a Katari como el rey del alcohol, no quiere que la energía incontrolable del hombre más feo del mundo interpretando a un

poseído, gritándole a un espejo y asustando a niños y grandes en una iglesia, sea la imagen que tengan nuestros niños de las revueltas. *Insurgentes* tenía que ser un canto lastimero, una letanía de derrotas, no podía ser una fiesta, no podía transmitir vida, sexo y euforia.

El cerco a La Paz fue una gran fiesta. Más de cien días de borrachera. Más de cien días en las que los criollitos se encerraban en sus casas con miedo de los alaridos que lanzaba la mara beoda de indígenas bajando corriendo las pendientes que hacen La Paz, imitando a Katari en su afán de parecer un condenado. Hombrecitos del 2003 observando los cerros desde sus ventanas, empuñando rifles por si las moscas. Atávico miedo a los cerros, falsa autosuficiencia frente a los achachilas.

Una imagen que habla muy bien de este conflicto, la transculturación, por agarrar uno de sus nombres, es la siguiente:



Desde muy niño me ha parecido notable este retrato de uno de los hermanos Willka. Ese sombrerito. Cómo habrá sido

estar con ellos, yo no sé. Lo que sí, es que esta imagen es un gran tabú para la tradición instaurada por el grupo Ukamau. El proto rapero. La escondida chota. Eguino, por su lado, ridiculiza a Johnny en *Chuquiago* (1978), su afán en vestir chamarritas de cuero y su acicalamiento (gesto privado violado por una cámara) son gestos que representan decadencia y alienación. Es como criticar al Mallku por salir recién bañado del cuarto de hotel de un ministro blancón. Por otro lado, Sanjinés es más tajante, linchando estéticamente al aymara que osó valorar lo occidental por sobre su cultura. Por eso el insurgente con sombrero de copa alta no aparece en *Insurgentes*. Insulto al buen gusto. Oh decadencia. ¿Cómo vestir a un Willka de caballero? Nada, una viñeta no puede ensalzar tamaña desfachatez, mejor hacer un sombrero de peluche, y representaremos solamente la muerte.

### EVO MORALES

La imagen de los insurgentes en el teleférico constituye el cherry sobre la torta para la crítica. Los próceres le pasan la posta al actual mandatario, no importa lo específico de cada personaje, solamente que representan al grupo: los indios. Y así el Evo corona y concluye por el momento la saga. Sea como fuere es necesario. Escribir la historia desde el momento actual es una forma de hacer que no se pierda en la anécdota, una forma de

grabar el proceso de cambio y una lucha por evitar volver a lo mismo de antes. En ese sentido, a pesar de todo, *Insurgentes* es una película que todos deberían ver. Un amigo me decía: si *El triangulo del lago* (1999) es el retrato del mandato de Goni, *Insurgentes* lo es del de Evo, con toda su inconsistencia y con todas las decepciones que éste trae consigo. Con la emoción que nos llenó el corazón cuando empezaba el cambio. De todas formas es mejor que *El triángulo del Lago* (1999). Yo no estoy tan conforme. Creo que una actitud revolucionaria tendría que haber sido la siguiente: una vez en el set, hacer que los gaffers reduzcan a los guardaespaldas del Evo, agarrar al presidente por las mechas, e instaurar la evolución de la justicia comunitaria. Arrojar a Evo Morales al medio de un círculo y organizar un gran huaycazo de los insurgentes hacia el presidente. Nada de muertes ni tortura. Unos cuantos golpes a su cara hasta que sangre de la nariz, y de ahí hacerle decir a Santos: cuidadito cabrón, a mi no me nadies desde tu vagonetita, te estamos pasando la batuta, pero estás sometiendo a otros pueblos (los que la película olvida) y abusando de tu poder, nosotros no lo permitiremos. Plano conjunto de los insurgentes con aura y pose de súper héroe. Y así tenerlo al Evo como un niño aleccionado, con lágrimas en los ojos, la cara con marcas de manotazos y un chorro de sangre saliendo de su nariz, el pelo un gran caos por el ensañamiento con el que Bartolina Sisa y esa loca

sobreactuada (la que grita agua agua) se lo han jalado para la cámara. Una vez concluido el rito, llamar a Félix Patzi, a Patana, y armar una gran jarana.

### CONCLUSIÓN SOBRE EL NUEVO CINE JAILÓN

La relación del cine de Sanjinés con los jailones ha generado un gran movimiento de resistencia. Hace unos días fui a la presentación de los cortometrajes del director boliviano Juan Pablo Richter, y en la discusión salió el tema de filmar al otro. “Yo no lo haría” dijo Juan Pablo, y contó cómo un cineasta le dijo que si lo que quiere es ganar premios y entrar a festivales lo que debería hacer es filmar cholitas. Yo no comparto esa visión. Creo que el cine boliviano tiene que dar cuenta de las extrañas relaciones que se han dado entre la gente por la historia, por Bolivia. Sin embargo, entiendo esa posición. La gente está cabreada de la visión tan fanática y falta de sentido que tiene este tipo de cine hegemónico que parece decir no al diálogo. Películas como *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia (2009) son respuestas necesarias a la representación tan ridícula que se ha hecho de las clases altas por parte de nuestros padres e influencias. Y el cine del grupo Ukamau, si es que va a continuar realizándose, debería aprender de nuestros insurgentes, es decir observar el conocimiento y los tamaños de los blancos (ojo aquí hablo

de blancos *racistamente* como lo hace la peli), pues un valor capitalista que maniqueamente caracteriza a los k'aras no es el consumismo vacío y el hablar de autos, sino el individualismo que hace de un hombre un gigante, y como tal, un ser complejo y siempre con la posibilidad de ser terrible o muy vil a la vuelta de la esquina. La forma en la que la imagen del jailón ha sido tratada, ha hecho necesario todo el movimiento del cine jailón y lo hace necesario como algún día fue necesario el cine indigenista. Martín Bouloq, Rodrigo Bellot, Valdivia, BBBV y muchos otros, están concientemente en medio de una lucha de imágenes, una gran discusión que hace al cine nacional, y del que Sanjinés ha optado por hacer, aparentemente, oídos sordos.





**SOBRE NUEVO CINE INDÍGENA,  
NUEVO CINE JUNTO AL PUEBLO**

La nueva forma de tratar a las comunidades por parte de Sanjinés nos ha devuelto a la semilla del problema. Otra vez el pueblo, repitiendo vicios antediluvianos como el de *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930)<sup>2</sup> o *Los Andes no creen en Dios* (Antonio Eguino, 2007); otra vez las cholos, los caballeros, las prostitutas y las vírgenes, los indígenas, los campesinos se han ido de la pantalla. El pueblo, en las representaciones estatales, lo conforman personas contratadas con la plata de las arcas. Actores haciendo de pueblo con ropa pulcra y recién salida del sastre. Nada de realismo. Los únicos que no refulgirán como figuritas son los hombres que llevan la mácula de la muerte o la locura.



Al pueblo se lo construye como lo hicieron todos los regímenes totalitarios, es una gran mara disfrazada de pueblo (recordemos al cuerpo de baile del gobierno Chino, o las filmaciones censuradas, más bien no quemadas, de la indiferencia de un poblado Alemán ante

la llegada del Führer). Ya no es la modelo tetona disfrazada de chola, ya no es la joven actriz que quiere hacer de princesa inca en su búsqueda de fama. El indígena en “Insurgentes” aparece como fondo, como hombre contratado por tener cara de indio. Sólo si tiene cara de indio estará disfrazado de indio. Lógico.



Sí, la gente ha hecho su salida de este cine antes tan vivo. Pero es una buena noticia. La vida no late ya en este lugar. El problema es la falta de difusión de lo otro. Mientras el gobierno financia estos remedos tristes de Hollywood, mientras su propaganda es más los errores necesarios para la construcción de algo terrible (los militares entrando al Tipnis son algo así como una señal), la cantidad de largometrajes anónimos, realmente colectivos, se multiplica con misterio y potencia. El cine de Escoma. El cine del norte de Potosí. El cine del Alto, el cine de Ancoraimas, el cine de Achumani, el cine de Monte Agudo, el cine de Pando, cámaras para el Tipnis, etc. Voces que ni la voz en off de Sanjinés, ni los mil Evos Quesos van a lograr callar, y porque al decir volveré y seré millones, Tupac Katari no hablaba de dólares.



La foto sí roba el ajayu. El ajayu insurgente, como lo propone la peli, flota y sobrevive. Se lo presiente en este videograma de mala calidad de una borrachera colectiva en *Laines contra Cachacas zombies*, producción anónima del norte de Potosí, en la gran cantidad de zorros y pastoras, en las películas de

condenados y de rappers mucho más que en cualquier fotograma de *Insurgentes*. Pensemos por ejemplo la forma de presentar a los personajes por parte de *El zorro y la pastora*, saliendo de una cama, despeinados y en cantidades como si de un auto de payaso se tratara. Cagando de risa ■

<sup>1</sup> En realidad no se apellida Gonzáles. Su bisabuelo se cambió el apellido de Cabeza a Gonzáles cansado por las bur-las. Gilmar Gonzáles (Cabeza) Ascarrunz nunca ha consumido clefa, y en algunos colegios rurales le han dicho que parece caricatura. Le gustan los amaneceres. Co-editor de esta publicación.

<sup>2</sup> *Wara Wara* estuvo perdida por muchas décadas. A finales de los años 80 –cuando se encontraron los negativos del film, en un baúl de una casa en la ciudad de La Paz– comenzó el proceso de restauración, que terminaría con el estreno de una nueva versión de la película, el 2010. El proyecto de reconstrucción y restauración de *Wara Wara* estuvo a cargo del cineasta Fernando Vargas (Nota del editor).



# Todo tiempo pasado fue mejor<sup>1</sup>

por Mónica Heinrich<sup>2</sup>

**H**ay una dura realidad: Desde hace tiempo que el cine nacional ha gestado walkers<sup>3</sup> y estos walkers nos regalan trabajos que apuntan a la alegría perenne de la alfombra roja, al bochinche de la premier, a la atención mediática y a la palmadita en la espalda de amigos y conocidos.

Es así que mientras los títulos que apuntan a sobar egos personales y construir mitos de barro siguen saliendo uno detrás de otro como si se tratara de soplar y hacer botellas (diría compañero de butaca), es difícil resistirse a la tentación de ver el nombre de Jorge Sanjinés y no esperar algo bueno. Es difícil.

Y mucho tiene que ver el hecho de que en nuestra pequeña historia cinematográfica no hay de dónde colgarse si no es de los nombres de unos cuantos, y entre esos cuantos se encuentra el señor Jorge Sanjinés.

Habrá quien piense que dicha reputación es inmerecida, pero permítanme disentir.

El nombre de Sanjinés no es sólo importante por su trabajo como cineasta, sino también como gestor cultural. Director del grupo UKAMAU, dicho grupo fundaría la primera escuela de cine del país, así como la primera institución de cine-debate: el Cine Club Boliviano.

El empeño y la paciencia que Sanjinés puso para impulsar el cine en el país, sólo puede rescatarse.

Así como destaca su trabajo, espejo de una convulsa época. Entre los 60s y los 80s, sus películas se atrevieron a lo que no se atrevían las demás, por primera vez hablaban del indígena.

*Ukamau* (1966), se convirtió en la primera película boliviana hablada en aymara. El vanguardismo achacado a su compleja *La nación clandestina* (1989), la hizo le-

yenda no sólo dentro del país sino fuera de él. Sus bellísimos y tristísimos planos en los que nos golpeaban la pobreza, la desigualdad social, la lucha que durante muchos años el sistema no reconoció como voz, se convirtieron en la marca de Sanjinés, en su reputación.

Eso sucedió en tiempos, como ya dije, convulsos e inciertos. Y como ya dije, la mayoría indígena de este país no sólo era ignorada, sino en muchos casos era despreciada. Sería ingenuo y necio negar eso.

A través de su obra, Sanjinés le dio visibilidad al minero, al campesino, al obrero. “El cine con el pueblo” era una de sus máximas. Reconoció abiertamente hacer un cine político que buscaba participar en el proceso de la liberación del pueblo boliviano. O sea, nunca vendió gato por liebre. Desde siempre la postura política de Sanjinés ha sido bastante clara y definida.

Pasaron los 80s. En 1995 lanzaría *Para recibir el canto de los pájaros*, una tibia e irregular película, y el 2004 llegaría con la intrascendente *Los hijos del último jardín*.

Se intuía un declive, se lo palpaba en el aire, algo que muchos no queríamos asumir del todo, porque sí, porque a veces las cosas no salen bien y punto. Porque un “resfalón” lo tiene cualquiera. Y porque Sanjinés, seguirá

siendo el Sanjinés de referencia obligada, el Sanjinés histórico y uno de los papis del cine boliviano, gracias al legado que dejó hasta los 80s.

Este 2012, el mito regresa con bombos y platillos. Encima cuenta con un presupuesto del que ninguna otra película boliviana puede alardear.

Rodada en 8 semanas, *Insurgentes* es llevada a la pantalla como un docu-ficción.

La propuesta elabora un repaso histórico hacia líderes indígenas que pelearon por la soberanía de sus pueblos en distintas épocas.

Conocemos o recordamos a Santos Mar-ka T’ula, Eduardo Nina Quispe, Bartolina Sisa, Tupaj Katari, entre otros. Los espacios temporales son caprichosamente mezclados sin que haya una razón para ello. El tono es revestido de un misticismo muy propio del cine de Sanjinés y claro, intenta hacer paralelismos o metáforas con los días que corren.

El problema de *Insurgentes* radica en que se puede ser militante, se puede rendir pleitesía a una causa, o convertir tu obra en un panfleto, pero si lo vas a hacer: que quede bonito. Que se vea bien. Que esté armado de una manera artística que justifique el que una persona que no es de tu militancia la vea, y capaz, hasta la disfrute. Aquí no sucede eso, la militancia

otrora dirigida a una postura anti-sistémica o defensora de la clase obrera-trabajadora ante el Estado, ahora se encuentra no solo a merced del sistema sino en una franca propaganda del Estado, como si el único respaldo a la lucha indígena sea la actual presidencia de Evo Morales.

Que no se me malentienda. El tema no es político pero es político. Me parece que no es lo mismo indigenismo que evismo, pueden estar relacionados pero no es lo mismo. Como tampoco es lo mismo clases sociales que movimientos sociales. Y en este caso, muy a pesar de ser o no ser revista, la clara alusión a que los héroes indígenas de antes tienen su reflejo en el actual presidente es una interpretación que se puede hacer sin necesidad de poner al mismísimo Evo en pantalla. Las apariciones que tiene Evo en *Insurgentes* le hacen flaco favor a Sanjinés, a la peli, a quien la mira y a Evo mismo.

Entiendo, también, que no es fácil. No es fácil resumir la accidentada historia boliviana e intentar explicar con criterio y buen tino el proceso que hace que ahora las cosas estén como estén. También entiendo, comprendo y asumo que toda película tiene un mensaje ideológico o político o social, toda, pero como dije, el gran problema no está en que Sanjinés tome una postura ante la vida y lo haga de manera tan contundente, el problema está en la forma y la aproximación que hace de esta postura a través de su obra.

Manera que como ya dije más que beneficiar a su trabajo, lo degrada.

Aparte de lo ya expuesto, estamos ante una floja estructura sostenida únicamente por los interesantísimos personajes que Sanjinés rescata del olvido y por la magnificencia de algunas de sus escenas.

Puede ser que sea cierto que cada país tiene el cine que lo representa o el que cine que lo identifica, y puede ser que al ver esta película por lo menos quede claro algo: un dolorosísimo proceso histórico, traumático en todas sus fases, desgraciado en todos sus ámbitos, y una fractura entre grupos de poder o de subyugados, que hasta el día de hoy se arrastra sin pudor.

Una linda fotografía a cargo de Juan Pablo Urioste, así como una aceptable (aunque no notable) dirección de arte y vestuario, terminan de darnos razones para ver el filme.

La hermosa música de Cergio Prudencio se torna excesiva por momentos, momentos en los que el silencio se agradecería profundamente.

Las actuaciones en general no incomodan, aunque en las escenas que se requiere mayor parlamento es donde afloran las mismas deficiencias de casi el 90% de los audiovisuales en este país.

Con todo, *Insurgentes* resulta superior a *Para recibir el canto de los pájaros* y *Los hijos del último jardín*; sin embargo, no alcanza ni por sí acaso a la redondez mostrada en las obras cumbres de Sanjinés: *Ukamau* o *La nación clandestina*.

Por sí sola y apartándonos de las gratuitas comparaciones, *Insurgentes* nos saca un rato de ese cine que le rinde culto a la bobería, y al facilismo que reina en las últimas producciones nacionales. Intenta, desde y por su militancia, acercarnos a personajes de la historia boliviana que son en algunos casos desconocidos y en otros casos olvidados para el boliviano promedio.

Quizás lo que se le pueda rescatar es eso. Personajes como Eduardo Nina o Bartolina Sisa, o situaciones históricas como la revuelta contra Villarroel, el cerco a La Paz, la Guerra del Chaco, que dan ganas de conocer más o investigar a profundidad.

Lo triste es que a pesar del presupuesto, del nombre de su director, de las intenciones, y de no ser un tema boludo (puteríos de pueblo, borracheras u onanismos existenciales) *Insurgentes*, a nivel técnico, no sorprende ni propone.

Es una gran producción, pero su fórmula se queda en los 80s con el gol en contra de que NO estamos en los 80s.

Habla de temas importantes, pero al estar revestidos de un dejo propagandístico, dichos temas importantes quedan descoloridos.

El 2012, después de años de no filmar, regresa un Sanjinés que no pasa la prueba del tiempo.

El tiempo es así... no siempre es benigno.

••••

**LO MEJOR:** Tiene algunas escenas realmente hermosas. Y claro, el acercamiento a figuras históricas desconocidas u olvidadas.

**LO PEOR:** Que Sanjinés no pudo acoplarse a los tiempos que corren, tiempos en que hay una delgadísima línea que divide lo progre de antes y lo panfletario de hoy.

**LA ESCENA:** El cerco a La Paz, las secuencias de los ataques.

**LO MÁS FALSETE:** La presencia de Evo en pantalla, demasiado.

**EL MENSAJE MANIFIESTO:** Bolivia es rica en historia.

**EL MENSAJE LATENTE:** Qué jodido el proceso histórico de Bolivia.

**EL CONSEJO:** Vela, es importante verla...

apartándose de cualquier sesgo político o estético.

**EL PERSONAJE ENTRAÑABLE:** Eduardo Nina, qué buen personaje! Me quedé con ganas de saber mucho más de él. Un tipo interesantísimo.

**EL PERSONAJE EMPUTANTE:** En un momento dado salió a la calle una mujer que gritaba, traumatizada por los terribles sucesos vividos durante los enfrentamientos. A ella, deseaba que le llegue una bala de cañón.

**EL AGRADECIMIENTO:** Que si le quitamos el halo místico hacia el jefe de Estado, la historia base es muy interesante y necesaria.

••••

**CURIOSIDADES:**

- Se filmó con la RED ONE.
- Dura 83 minutos.
- Es escrita y dirigida por Sanjinés.
- Tuvo un proceso de documentación de alrededor de ocho meses y la pre-producción duró seis meses ■

<sup>1</sup> Este texto fue publicado en el periódico El Deber.

<sup>2</sup> Mónica Heinrich estudió psicología en la UPSA. Trabajó como periodista en el periódico El Deber. Actualmente tiene una columna de crítica en este periódico. Dirigió y produjo programas como Banda Ancha y El Escaparate. Es codirectora de la productora de contenidos Nuñez&Heinrich.

<sup>3</sup> Walker: "caminante". Palabra utilizada en la serie de televisión *The walking dead* (AMC, FOX) para describir a un zombie que se arrastra y se alimenta de la gente infectándola con su enfermedad.





# Insurgentes: Pensar el cine boliviano<sup>1</sup>

por Sebastian Morales Escoffier<sup>2</sup>

**I**nsurgentes de Sanjinés cierra la larga etapa del cine indigenista boliviano, fin que ya se anunciaba en las puertas de los 2000 con la llegada del digital y las propuestas de nuevas estéticas y contenidos. Sin embargo, es con este filme que se escribe definitivamente el acta de defunción de esta forma de hacer cine en nuestro país. Ya no parece posible pensar conceptual ni formalmente al indígena desde los grandes discursos, desde la épica de la revolución. Esto porque ni el propio Sanjinés ha podido resolver una pregunta incómoda en *Insurgentes*: ¿Cómo pensar el cine indigenista (léase revolucionario) en tiempos de Evo? Se hace incómoda la pregunta sobre todo si se decide omitir olímpicamente a los indígenas de tierras bajas, verdaderos sujetos revolucionarios de nuestra época.

Pero Sanjinés no sólo fracasa en el intento de actualizar su discurso en los tiempos de cambio, sino que también nos obliga a revisar los conceptos que

atravesamos en la obra anterior del maestro. Un ejemplo claro tiene que ver con la gran innovación formal de Sanjinés: el plano secuencia integral. Este elemento sólo es utilizado por el gran cineasta boliviano dos veces en solamente un film: *La nación clandestina* (1989). Sin embargo, se puede decir con toda seguridad que esta película de Sanjinés se estructura a partir del plano secuencia integral. Laguna y Espinoza definen la innovación formal de la siguiente manera:

El momento en que este plano secuencia se vuelve integral es cuando el tiempo deja de avanzar linealmente y el plano puede englobar tanto el pasado como el presente. Este recurso se constituye como un sucedáneo del *flashback*, pues le permite al cineasta apelar a un evento temporal anterior al que enmarca el relato principal.<sup>3</sup>

La utilización de este recurso cinematográfico sale de la necesidad de hacer un lenguaje comprensible para un pú-

blico en específico: el indígena andino. Así pues, el plano secuencia integral se basa en la cosmovisión del espectador objetivo. Como en muchas comunidades esencialmente agrícolas, el aymara considera que el tiempo es circular: el pasado no sólo vuelve permanentemente sino que se convive siempre con él. De ahí la posibilidad de concebir el pasado y el presente como tiempos más o menos reversibles, más o menos intercambiables entre sí.

Los autores además, señalan las condiciones para la utilización de este elemento formal, las cuales son de índole espacial: sólo se puede usar en exteriores, en el Altiplano andino (cerca de la comunidad del protagonista) y sólo cuando dicho espacio tenga una significación emotiva para el personaje. De esto se deduce que la unidad del plano secuencia integral se hace a partir de consideraciones espaciales a las que se adhieren dos tiempos más o menos intercambiables entre sí. Si bien los autores ponen énfasis en el hecho de que estas relaciones temporales (pasado y presente) sólo se pueden hacer a partir de un plano secuencia, hay la posibilidad de considerar otra forma de construcción del plano que responda a las características ya mencionadas. Por supuesto, hay un ligero cambio en la significación entre hacer un plano secuencia y una secuencia que no lo sea, pero que cumpla los requisitos

para asegurar su integridad no es una diferencia. Más adelante se hablará de este punto.

Para considerar una serie de planos como parte de la innovación formal de Sanjines, es claro que es necesario encontrar la integridad del plano (o de la secuencia), la unidad que permita juntar dos tiempos sin la utilización de los recursos clásicos del cine occidental (como por ejemplo los fundidos). Si se considera al plano como unidad temporal (espacio de tiempo entre dos cortes) entonces está claro que aquí no se encuentra la unidad. De ahí que en cierto sentido (y acercándonos a las concepciones deleuzianas) el plano secuencia tratado aquí sería a lo sumo virtual. De ahí que no parece haber mucho problema, en lo teórico (aunque sí en lo estético), en pensar el plano secuencia integral como dos planos. Es por eso que la unidad de este elemento formal no se encuentra del lado del plano (y por tanto del tiempo) sino de la espacialidad. En cuanto coexistan en un mismo espacio dos tiempos diferentes, que se observan y se comunican entre sí, es posible hablar de una integralidad en la secuencia, que permita la inserción de la cosmovisión andina dentro de la misma. Así pues, en el momento en que se propone una reversibilidad en el tiempo, es decir, donde hay un diálogo entre el presente y el pasado en un mismo espacio, se puede hablar de un plano secuencia integral.

Esto sucede en *Insurgentes* en dos secuencias. La primera vez que Sanjinés se anima a utilizar un plano secuencia integral en el sentido laxo del término, vemos a un campesino (que luego nos enteraremos que es uno de los muchos héroes que *Insurgentes* quiere hacer visible) que se cruza con Evo Morales. En un plano-contraplano los dos personajes se miran conectando el pasado (el campesino) con el presente (Evo). Lo mismo sucede hacia el final del filme, en donde el presidente del Estado Plurinacional se cruza en un teleférico con los padres de la patria.

El plano secuencia integral nace por la intencionalidad de hacer un lenguaje cinematográfico acorde a la cosmovisión andina. Es una verdadera expresión autoral y cultural. De ahí lo gravísimo de los dos planos comentados, puesto que se utiliza la cosmovisión andina para justificar al gobierno de turno. Hablando filosóficamente, el Evo aparece en *Insurgentes* como el fin de la historia. Aprovechándose de la estructura circular se plantea que el presidente es la actualización de todos los potenciales de los forjadores de la patria. Se trata no sólo de un eterno retorno de lo mismo, del retorno cíclico de los héroes, sino de la culminación de su misión: una feliz inversión de todos los valores (colonialistas e incluso republicanos). La frase de Tupaj Katari: “Volveré y seré millones” se expresa aquí en todo su sentido filosófico, pero

también propagandístico. Evo es la encarnación de esa sentencia, la realización de la profecía.

La comparación con los héroes indígenas y en especial con la figura de Tupaj Katari, a partir de concepciones circulares del tiempo, no es una invención de Sanjinés, sino que hace parte de un corpus ideológico utilizado por una gran cantidad de posiciones y personajes políticos. En este caso en concreto, sirve para la legitimación del gobierno de turno a partir de la “demonstración” de su necesidad histórica. Carlos Bedregal en *Socialismo étnico* (2011) enumera algunos de los muchos mecanismos ideológicos y que interesan aquí porque también aparecen en la película comentada. Hay que volver a los planos mencionados para comprender su verdadera dimensión. En estas secuencias hay una clara identificación del presidente con los héroes pasados, identificación apoyada, como ya se ha comentado, en la cosmovisión andina. Para Bedregal, esto implica un desprecio hacia los procesos históricos y contextuales, haciendo que pasado y presente sean lo mismo. Esto se hace presente en el filme desde su estructura: Sanjinés decide arbitrariamente el ordenamiento de los eventos, haciendo por ejemplo, una elipsis de casi 300 años, pasando de las rebeliones de Katari a las suscitadas en el siglo XXI. Así pues, los procesos que llevan al ascenso del gobierno de Evo Morales serían comparados, a partir tanto del corte directo como de la voz

en off de Sanjinés, con las rebeliones de Tupaj Katari, omitiendo toda la historia republicana.

Hay que volver al plano de la filosofía de la historia para comprender en su totalidad la estructura filmica de *Insurgentes*. Como en gran parte de las películas de Sanjinés, *Insurgentes* comienza alabando a las sociedades pre-coloniales, especies de paraísos perdidos por la llegada del mal originario: los españoles o, en términos más genéricos, el imperialismo. Para Bedregal:

El pasado idealizado (socialista o comunista o como se llame) es el futuro al que se debe aspirar, y el tiempo intermedio es el del sufrimiento y de lucha. Es posible afirmar que esta manera de pensar siga los cauces de una mentalidad característicamente aymara y hasta podríamos especular con la idea interesante de que, para los aymaras, el pasado se encuentra en el futuro.<sup>4</sup>

Esta forma de comprender el paso del tiempo concibe la historia como un proceso circular, típico de la cosmovisión andina. *Insurgentes* se estructura de esta manera. Los títulos antes del filme, rinden homenaje a este (dudoso) pasado idealizado, para luego pasar a mostrar las luchas por la liberación indígena, todas frustradas. El hecho de hacer énfasis sobre todo en las derrotas de las luchas indígenas (atribuidas al engaño o a las acciones del mal originario) tiene que ver

con la segunda etapa que señala Bedregal en la cita: el tiempo intermedio de sufrimiento y lucha. Pero el filme se decide al final por un *happy end*: se intercala las imágenes de Evo Morales en su posesión como presidente con rostros de blancos asustados e indígenas alegres. ¿Es descabellado pensar que esta secuencia final profetiza la vuelta del pasado glorioso?

Se comprende pues que este “eterno retorno andino”, que tiene su expresión cinematográfica en el plano secuencia integral, ya no es simplemente una expresión cultural, sino que tiene contenidos ideológicos y propagandísticos muy fuertes. Resulta interesante analizar a este respecto la utilización de los primeros planos. Sanjinés siempre había insistido que si se utiliza este valor de plano se debía llegar gracias un travelling hasta el rostro (o los rostros) del (los) personaje(s), puesto que así se asegura que la obra sea colectiva y acorde al lenguaje de la cosmovisión andina. Pero *Insurgentes* rechaza completamente esta hipótesis y no sólo utiliza de sobre manera los primeros planos, sino que también identifica al pueblo (colectivo) simplemente con su líder. Si bien, aparentemente, no hay en la obra un protagonista, principal en cada uno de los episodios se fija la mirada en *un individuo* y no en la colectividad.

Así, el sujeto revolucionario ya no es el pueblo (lo que sea que eso signifique) como sucede en *El enemigo princi-*

pal (1973), sino que es el personaje el que organiza al pueblo. Si se toma en cuenta la identificación de los héroes pasados con la figura de Evo Morales, se comprende perfectamente porque Sanjinés descompone el plano secuencia integral en primeros planos. Ya no se trata de hacer visible al pueblo, sino más bien al líder que ha hecho posible la “revolución”. Así pues, existe un protagonista principal que sólo se hace presente después del análisis propuesto aquí: Evo Morales.

Bedregal afirma en su citado libro que las ideologías no sólo no enriquecen el acervo cultural, sino que incluso pueden llegar a empobrecerlo.<sup>5</sup> Las concepciones circulares, no sólo en Sanjinés sino también en muchas otras películas del siglo pasado, han dado verdaderas obras maestras del cine boliviano al proponer estéticas propias y originalísimas. Pero en *Insurgentes* estos elementos magistrales se convierten en meramente utilitarios al gobierno de turno, empobreciendo no sólo sus altos niveles conceptuales y culturales sino también los estéticos. Lo triste del filme, es que

se empobrece el acervo cultural que el propio Sanjinés ha cooperado en crear a lo largo de su vida.

Si es tomada como cierta la hipótesis que proponemos aquí, si el plano secuencia integral se convierte en meramente utilitario, habría que preguntarse la verdadera función de este elemento. Siguiendo a los estetas marxistas, sólo una forma revolucionaria puede tener un contenido de este tipo. ¿Pero que sucede en este caso? ¿Será que en germen (aunque no actualizado) *La nación clandestina* (1989) es una película de propaganda? ¿Los otros filmes, como por ejemplo *El enemigo principal*, son simplemente folletines propagandísticos bellamente realizados? *Insurgentes* es una película imprescindible en el cine boliviano, puesto que no sólo plantea cuestionantes sobre el pasado de nuestro cine, sino también sobre su futuro. ¿Qué debemos esperar después del ocaso de los ídolos? ¿Seremos capaces de crear nuevas formas que representen auténticas expresiones de nuestra cultura? ¿Se puede pensar el cine boliviano a partir de una teoría y práctica de un cine junto al pueblo? ■

<sup>1</sup> Una versión de este texto fue publicado en *Cinemas Cine*, el 17 de agosto de 2012.

<sup>2</sup> Crítico de cine. Egresado de la Carrera de Filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés. Co-fundador y co-programador del cine-club “La mirada de Ulises”.

<sup>3</sup> Espinoza y Laguna, *El cine de la nación clandestina: Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*, p. 167.

<sup>4</sup> Bedregal, *Socialismo étnico*, p. 44.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 13.



# Ocho y medio x 2

## Insurgentes: catecismo para conversos

por Mauricio Souza

**U**NO: *Insurgentes*, el décimo largometraje de Jorge Sanjinés —el director más importante del cine boliviano—, es un ambicioso ensayo de reconstrucción histórica. Responde, explícitamente, a una pregunta sobre los orígenes del presente: ¿cómo llegamos aquí? O en otras palabras: ¿cuál es la genealogía del “proceso de cambio”, de esta “revolución que puso a la cabeza del Estado boliviano a un indígena”? Para responderla, Sanjinés intenta, en un repertorio visual antológico, la recreación de instantes, de hitos o mitos de una memoria antiestatal más bien larga (de Tupaj Katari a Evo Morales) y más bien ayмара.

**Dos:** Es claro que la historiografía que sugiere la película —en buena medida trazada por un relato en off, en la voz de Jorge Sanjinés— está sobredeterminada por los tres *a priori* teóricos que guían su lectura del presente: a) que “el proceso de cambio” es una revolución;

b) que Morales es un líder indígena que encarna ese proceso; c) que es necesario establecer una conexión entre algunos momentos emancipatorios del pasado y el actual.

**TRES:** Sus *a priori* hacen de *Insurgentes* la primera película de Jorge Sanjinés que es configurada —al menos discursivamente— desde las comodidades de la victoria, no desde la distancia crítica. Postula, quiero decir, una comprensión del presente como utopía cumplida y encarnada. El pasado, desde tales fastos victoriosos, es convocado en tanto materia prima de un catecismo de sacrificios, el precio que quizá “tuvimos que pagar” para llegar adonde estamos.

**CUATRO:** Algunos de los conjeturales rechazos políticos que *Insurgentes* provocará serán atribuibles a un desacuerdo, también teórico, con los presupuestos de su lectura del presente. Aunque el espacio para los matices es amplio,

no pocos —desde las melancolías de la derrota histórica— tendrán serias dificultades para adscribirse a su celebración, pedagógica y estatal, de lo que no ven sino como un “proceso de cambio de élites”. Con cierta verosimilitud, será legítimo responder a los presupuestos de la película diciendo que el proceso de cambio no es sino una reconstitución neocolonial (los señores son ahora otros, aunque con los mismos hábitos), que Evo es un líder sindical que emula más a Barrientos que a Tupaj Katari y que las conexiones que la película da por evidentes podrían muy bien ir por otro lado: “Evo y la deriva de la Revolución del 52”, “Evo y la testarudez de la soberbia señorial”, etc.

**CINCO:** Si nuestro presente estatal marca a *Insurgentes*, ¿cómo la hubiéramos leído en enero del 2006? ¿Es una película que llegó muy tarde? ¿Simplemente comete el pecado de celebrar como bautismo de fuego lo que no es sino un lento funeral? Pero éstas —que son preguntas en torno al “lugar” desde donde leemos la película— son disquisiciones ociosas, pues *Insurgentes* —hoy o en octubre de 2003— se ofrece, de cualquier manera, como una narración para conversos. La suya es una fe sin complejidades ni ambigüedades políticas, paralizada en un gesto reverencial, despojada casi de otro contenido que no sea su arco mítico. No es por eso un abuso crítico imaginar que tal acto de fe generará rechazos en un

momento histórico en el que casi los únicos “creyentes en el proceso de cambio” que quedan en pie son funcionarios del Estado o colectivos para-estatales.

**SEIS:** El de Sanjinés, al menos desde *Yawar Mallku* (1969), ha sido un cine de intervención política. En ello, sus películas han estado expuestas a contestaciones ideológicas, a desacuerdos políticos y éticos. Pero este cine de intervención ha sido también, en sus momentos más lúcidos, uno consciente de que los contenidos exigen una política de las formas. Hacer un cine político significa entonces buscar los modos en que la forma cinematográfica esté determinada por lo que quiere decir. De ahí que el cine de Sanjinés sea importante no por lo que nos cuenta o lo que denuncia —pues podríamos escucharlo o leerlo en otra parte, a veces mejor—, sino porque eso “que nos cuenta” ha encontrado modos precisos de encarnar en el cine. Ni la represión barrientista (en *El coraje del pueblo*, de 1971), ni la esterilización forzosa de indígenas (en *Yawar Mallku*), ni las reconstrucciones culturales kararistas (en *La nación clandestina*, de 1989) son, por su mera presencia, contenidos que hagan del suyo un cine político memorable. Pero si esas películas lo son es porque en cada una de ellas Sanjinés respondió, con la misma urgencia política, a un par de preguntas: ¿cómo narrar la colectividad?, ¿cómo representar la memoria histórica?



**SIETE:** Es así que las grandes películas de Sanjinés son, para parafrasear a Rubén Darío, contenidos que han perseguido una forma precisa. En *El coraje del pueblo*, por ejemplo, se explora el zoom (o acercamiento óptico) para inscribir las continuidades entre el testimonio y el movimiento colectivo, en una inscripción sin rupturas (entre la experiencia histórica y la individual). En *La nación clandestina*, el plano secuencia es un magnífico correlato espacial de superposiciones temporales, esas que le otorgan un sentido agónico a un presente político habitado por diferentes historias y voces (cortas, largas, medianas).

**OCHO:** El problema de *Insurgentes* es claro: es una película en la que la forma contradice y, de hecho, destruye aquello que pretende o cree decir. Si nos atenemos al texto que va hilvanando sus escenas, lo que vemos es el relato de una “gesta revolucionaria y democrática hecha desde abajo”, una antología de momentos emancipatorios colectivos que encuentran su remate en el actual gobierno. Pero lo que realmente vemos —en una forma que deviene todo el contenido— es algo distinto: una historia hecha desde arriba y en la que retratos de grandes héroes van poblando un mausoleo de líderes. En este álbum un tanto escolar —y por primera vez en el cine de Sanjinés—, la colectividad es una colectividad de extras, de corporaciones que, como en el cine de Kurosawa, desfilan con sus

estandartes feudales, corriendo hacia un destino de carne de cañón.

**NUEVE:** No es sino natural que en una vida de mártires —o hagiografía— lo que se privilegie sean los momentos del martirio: vemos por eso morir a Tupaj Katari, a Bartolina Sisa, a Zárate Willka, a Villarroel. Vemos la pasión del cacique apoderado Santos Marka T’ula y la del profesor rural Eduardo Nina Quispe. Vemos, en suma, un desfile de los que “murieron por nosotros”, un despliegue estetizante que corresponde a esa necrofilia revolucionaria todavía tan viva en los sectores mitómanos de la izquierda latinoamericana. Lejos estamos aquí del “moriremos si somos zonzos” del Tambor Vargas y muy cerca del “patria o muerte” de las pompas militares o eclesiásticas. Y hasta la estupenda música de Cergio Prudencio tiene que entregarse y cederle el paso a pasajes de música sacra.

**DIEZ:** Estáticos, reverenciales, monumentales: los cuadros que compone Sanjinés en *Insurgentes* son también conmovedores. Sanjinés, el maestro del cine, está en esta película, sin duda. Por ejemplo: en el lento desplazamiento de la cámara hacia un Villarroel paralizado y completamente solo, que escucha los ruidos de una multitud que se prepara a lincharlo. O en Santos Marka T’ula extrañado en un palacio de justicia infinito o perverso en su blanca distancia burocrática. Pero incluso estas imágenes —gran-

des cuadros en el sentido pictórico de la palabra— apuntan hacia una estética de la necrosis mítica: la posible riqueza de un contenido se convierte en una formalización muerta. La historia, en *Insurgentes*, es esta galería cívica, hierática y final. Y, en ello, es una película que se acerca un poco a *Ukamau* (1966): allí también la belleza de las imágenes estaba al servicio de una reificación ideológica.

**ONCE:** Podría celebrarse, claro, el hecho de que ésta sea una galería cívica alternativa, una contrahistoria. Pero tal celebración perpetuaría un malentendido: la historia oficial —que nadie quiere confesar como la propia— no sólo es oficial porque endiose a unos héroes y silencio u olvide a otros. Es oficial (y reaccionaria) porque es una historia hecha precisamente por ese endiosamiento de imágenes emblemáticas, por la fabricación de retratos que van a parar a las paredes de este o aquel palacio de gobierno o iglesia o cine. Cambiar la nómina o alineación de héroes y líderes martirizados no produce sino una historia oficial diferente: en vez de jurar lealtad a la memoria de Eduardo Abaroa la juraríamos ahora a la de Tupaj Katari. Una evidente mejoría, pero seguiríamos jurando a imágenes. Los procesos colectivos son, entre tanto, telón de fondo de esta idolatría, como en una película hollywoodense.

**DOCE:** El impulso conservador de *Insurgentes* se puede entender de varias

formas. Menciono algunas posibilidades: a) acaso su erección de una galería de mártires sea desencadenada por la necesidad de configurar una genealogía visual que prepare, como el sacrificio de Juan Bautista, la venida de Evo Morales; b) o acaso el hecho de que sea ésta la primera superproducción en la filmografía de Sanjinés produzca irremediablemente su monumentalismo estatal (la película sería el equivalente fílmico de un mega-proyecto); c) o tal vez ese registro conservador sea una cabal realización estética de las “contradicciones performativas” que caracterizan al “proceso de cambio”. En estas tres explicaciones, que no son excluyentes, nos acercaríamos a las vicisitudes de una misma “estetización de la política”, esas que suelen asomar la cabeza en conyunturas históricas regresivas. *Insurgentes* cierra así una obra que, en sus mejores momentos, hizo algo diferente: una politización de la estética. Aquí se propone, en cambio, una fe que se ejercita en el reconocimiento, icónico, en las imágenes. Es esta formalización de un contenido la que termina matando ese contenido.

**TRECE:** Por “contradicciones performativas” (para nada “creativas”) entiendo lo ya dicho: las maneras en que una praxis niega el discurso que la acompaña, incongruencia funcional que “el proceso de cambio” ha convertido en una costumbre. Así, la distancia entre lo que *Insurgentes* hace (una historia oficial

devocional) y lo que dice que hace (una historia popular) no sería sino un correlato de prácticas de larga data de este y otros Estados aparentes.

**CATORCE:** Las contradicciones performativas que hacen de *Insurgentes* lo que es (una mitología oficial) y lo que no es (una historia crítica) pueden, claro, pensarse en función de sus elecciones historiográficas. Por ejemplo: su voluntad de llegar al presente desde un esencialismo aymaro-céntrico, que, como el Censo, no se complica con las vaguedades de una historia de cholos que “ni siquiera saben lo que son”. Así, sintomáticamente en una historia de la insurgencia en Bolivia, *Insurgentes* “se salta”, entre otras cosas, la Revolución del 52 (que explicaría mejor al sindicalista Evo Morales). Y hasta el regreso a los hitos míticos del nacionalismo revolucionario (la Guerra del Chaco, el colgamiento de Villarroel) son supeditados, en una riesgosa torsión historiográfica, a su relato aymaro-céntrico.

**QUINCE:** No es sino una obviedad recordar que esta misma hagiografía selectiva y simplificadora es lo poco que el Estado rescata del katarismo, magro rescate que conduce a esa religión oficial *new age* que legitima o disimula prácticas de un estatismo parecido (en sus lógicas prebendales, su corporativismo redistributivo, su fervor extractivista) al que el Estado del 52 fatigó. Acaso, en ello, el silencio de *Insurgentes* sobre el

52 sea una necesidad ideológica: desde su pacto estatal-campesino hasta el monumentalismo de Fernando Díez de Medina al servicio de la imagen de Barrientos, el 52 está demasiado cerca.

**DIECISÉIS:** Si la “contradicción performativa” es el modo estético dominante de *Insurgentes*, no son pocos los pequeños detalles que ilustran la manera en que la película termina diciendo lo que no quería decir. Primer ejemplo: en una escena recurrente en el cine de Sanjinés, se caricaturiza a la “burguesía decadente” retratándola aquí en un “coctel de country club” en el que se celebra la compra de una vagoneta de 80.000 dólares. ¿Pero no son esas obscenas vagonetas de 80.000 dólares una especie de marca registrada de las autoridades de este gobierno, sus allegados y parientes? Segundo ejemplo: se ubica a Evo Morales y Tupaj Katari “reconociéndose” en un teleférico. ¿No se lo hace justo cuando se anuncia un teleférico como “regalo de Evo a La Paz”, gesto de una política bonapartista y clientelar en la que el “líder”, cual Barrientos, “regala” cosas al pueblo? Tercer ejemplo: en los créditos de esta hagiografía estatal se agradece la colaboración de la CIDOB. ¿Justo en el momento en que ese mismo Estado interviene y destruye la CIDOB?

**Y MEDIO:** Que el cine sea pedagógico no debería movernos a la histeria: hay gran arte pedagógico y, de hecho, hoy

hay muy poco y nos hace falta (¿aprender algo no es además un placer estético?). Y que el cine esté cerca del Estado no lo invalida (tendríamos sino que descartar mitad de la historia del arte, de Miguel Ángel al muralismo mexicano o, en el cine, de Sergei Eisenstein a Jorge Ruiz). Pero el de *Insurgentes* es un cine pedagógico en el que aprendemos poco (o, en todo caso, aprendemos

a “reconocer” devociones) y en el que se postula, en un empobrecimiento de la política, una relación estética y ceremonial con aquellos que “son” el Estado. Quizás Hegel tenía razón: la historia sucede dos veces. Y quizás también Marx, que añadía que la primera vez como tragedia y la segunda como farsa estatal. Sanjinés, en *Insurgentes*, opta por ser fiel a la segunda ■

<sup>1</sup> Doctor en literatura. Fue profesor titular de Saint Louis University (EE.UU.) por diez años, y, actualmente, es catedrático de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés. Por más de veinte años ha trabajado o colaborado en varios medios de prensa bolivianos. Ha publicado dos libros, editado algunos y sus ensayos han aparecido en revistas especializadas de varios países. Reseña películas hace mucho tiempo; últimamente, para la revista *Nueva Crónica* y el periódico *Página Siete*, donde tiene la columna de cine *Ocho y medio*. Es Director Editorial de *Plural editores*.

# La insurgencia de insurgentes<sup>1</sup>

por Sergio Zapata<sup>2</sup>

La construcción de un mito en Bolivia Siglo XX de Carlos Mesa, serie de documentales televisivos, supuso como todo gesto historiográfico, una ontología del presente, que además de permitir justificar un régimen, supone el primer gran intento —alegoría audiovisual— de un relato unitario y unidireccional de la historia de la República de Bolivia. Operando como un reflejo, Sanjinés, desde lo especular que supone toda invención de la tradición respecto a cualquier precedente, incurre en la didáctica transparente del dispositivo televisivo, para, desde ese código, narrar la historia de los Insurgentes de Bolivia.

La invención de las imágenes en movimiento supone un ejercicio de poder que sólo detentan los hombres con cámara. Las imágenes son definidas ideológicamente por interpretaciones que les otorgan sentido en su encadenamiento con otras imágenes, en este sentido la Historia es un constructo narratológico que

opera ideológicamente. 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 iconos cuya única función es la de demostrar la tesis subrepticia de la película. 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.

## EN LA VOZ

Desde el inicio, *Insurgentes* sorprende por el código que desplegara —televisivo— y la presencia de la voz del director, Jorge Sanjinés. Ésta, similar a material didácti-

co, mediante la doble enunciación, potenciará las imágenes, las cuales no pueden tener posibilidad de interpretación externa a lo sugerido por la voz, manifestando con ello el carácter ideológico, ya no sólo de las imágenes, sino de la voz que les otorga existencia y sentido.

La voz de la insurgencia aparecerá en escasos diálogos, tendrán un efecto decorativo respecto al relato de Sanjinés, pues de su voz nos informamos que existió una forma de organización revolucionaria por parte de sectores indígenas, como también que no se les permitía leer y que el 2003 inició en Bolivia un proceso que concluyó con el régimen económico neoliberal.

Asimismo la voz, como en los noticieros, permite encuadrar y resituar la mirada y por extensión recodificar todos los elementos visibles y ausentes. En especial las ausencias, convertidas en nulidades de orden histórico (para el autor en rol de historiador), puesto que no da cuenta de las jornadas de Abril de 1952. Estableciendo la distancia —ideológica— con los documentos realizados por Carlos Mesa, por ejemplo.

### DESCOLONIZAR

Estrictamente por el contenido, podría situarse a *Insurgentes* como un film que recupera algunas demandas del Ministerio de Educación, presentes en la Avelino Si-

ñani, las cuales se edifican con base en la Constitución, esto en referencia a la descolonización, dotando de mayor valor didáctico pedagógico a la cinta del artífice de *La nación clandestina* (1989).

Sin embargo, ¿cómo se hace forma este mandato jurídico y político?, ¿cómo hacer un cine descolonizador y descolonizado, más aún tomando las estrategias narrativas, estilísticas y formales del cine clásico convencional?, ¿cómo hacer una forma que dé cuenta de lo que Sanjinés está hablando en off y más aún identificar un lenguaje que certifique, evidencie y compruebe que estamos frente al Estado que Sanjinés representa o busca representar?

La noción de Estado y descolonización en *Insurgentes* cobra especial relevancia a medida que el metraje avanza hacia —previsible desenlace— la culminación de la República a favor del Estado Plurinacional, encarnado en la figura del presidente Evo Morales (como el fin de la historia), quien aparece en el filme. Esta aparición de Evo Morales bien podría ser una alegoría de la insurgencia, como también la conclusión —por ello el culto a la persona— de una historia estatal, cuya característica es la descolonización. Esta descolonización la manifiesta el director, por medio de su voz, en todas las valoraciones que vierte sobre los pueblos indígenas originarios del territorio boliviana, en desmedro de los sectores urbanos; y la urbe, en toda la cinematografía de Sanjinés supone el es-

pacio de circulación y reproducción de los antivalores, entre éstos el colonialismo.

A este elemento estatal, en la figura de quien preside al estado, como único protagonista de la película, hay que añadir la maniquea construcción de la histografía boliviana, siempre atenta a mitos, artificios y grandes relatos. Y con *Insurgentes* el Pachakuti se despliega en el rostro, gesta y actos de varios héroes nacionales que al concluir en el rostro —en la mirada— del presidente del Estado no hacen más que revelar la insurgencia (como reza el título) de un nuevo mito.

### LA MIRADA

Las miradas matan, aniquilan, acusan, acarician y seducen, ya lo sabemos. Por ello el acto de mirar es un acto ético, más aún cuando comprendemos que las formas de mirar son formas de responder y posicionarse respecto de lo otro, sobre su presencia y rostro. En este sentido, la ética como mirada, la cual no puede ponerse sobre otra mirada, sino que expone otra mirada, no tiene su inicio en sí misma sino que es una exposición, una atención, una reciprocidad, una respuesta permanente con el otro.

Pero la mirada de Sanjinés sitúa, en una de las secuencias antológicas del filme, las miradas de un reencarnado Tupaj Katari, Bartolina Sisa, Villarroel y Eduardo

Nina, encontrándose con la mirada del presidente del Estado Plurinacional, en un gesto tan ambiguo como memorable. Pareciera ser que la insurgencia se encuentra en el presente, por tanto con y en el Estado, e incluso la memoria se hace alegoría, y el presente se alegoriza a partir de la memoria, como un mito, que instrumentaliza las situaciones y posibilidades de la mirada, teniendo como necesidad marginar cualquier noción o vestigio de ética.

### EVO EN EL CINE

En la víspera de las elecciones presidenciales de 2002, el embajador de EE.UU en Bolivia, Manuel Rocha, exhortaba al pueblo boliviano a no votar por Evo Morales, caso contrario la relación de su país con el nuestro sería revisada. Este imperativo no sólo allanaba el camino para que el candidato del Movimiento Al Socialismo (MAS) aumente su peso electoral (Evo salió segundo en las elecciones), sino que suponía el inicio del mito.

Se puede comprender a Evo Morales desde su origen, tentación frecuentada por la antropología, que aduce su popularidad y carácter mitológico a elementos fenotípicos; también se lo puede reconocer por los remanentes de la globalización referidos a la exacerbación de lo local frente a lo global y el estallido de la interculturalidad como posibilidad y ne-

cesidad, y quizás también en un término mucho más pragmático desde la crítica y la crisis de un sistema económico que sólo engendró miseria.

La sensibilidad en torno a lo étnico y la efervescencia de los marginados de la historia de Bolivia sirve como contexto para interpretar la emergencia de movimientos campesinos cuya discursividad se funda en lo étnico-identitario. Estas huellas se evidencian en el cine de Jorge Sanjinés, una suerte de presagio de lo que es la Bolivia de la primera década del siglo XXI.

Justamente Jorge Sánjines se refiere a Evo Morales como "partícipe de la epopeya aimara" en octubre de 2003, en el documental serial *Presidentes de Latinoamérica* (2009), cuyo entrevistador es el Senador Daniel Filmus de la República Argentina. Filmus conversa con distintos presidentes de Latinoamérica, buscando en su documental la descripción de Evo en articulación con Lula, Chávez, Correa y Lugo, entre otros, como los rostros de ésta camada de nuevos presidentes progresistas en América Latina.

Pero es en la mirada de Jorge Fuentes, a través de su documental *Volveré y seré millones* (2008) que vemos el despliegue del mito y lo mitológico sobre Evo Morales, desde su procedencia geográfica y adscripción étnica. El director retrata a Evo como la realización del

mito de Inkarrí, Jacha Uru o la última evocación en la voz de Tupak Katari y su premonición mesiánica "volveré y seré millones".

### CAUSACHUN COCA!

Sin embargo, el mito de Evo Morales no se funda en su figura presidencial o en una suerte de interpretación mesiánica, sino que gira sobre el actual símbolo de soberanía de un país: la hoja de coca. En el lapso de 20 años, la coca pasó de ser el aglutinador de demandas sectoriales, como las de los sindicatos de campesinos del trópico de Cochabamba, hasta constituirse en el motivo del ingreso a la política formal de sectores campesinos, en tanto su cultivo desencadenó la más brutal represión en regímenes democráticos, en la década de los noventa. La hoja de coca funge como signo aglutinador de demandas no sólo del sector campesino, sino de los marginados del sistema económico: miles de mineros, de empleados de las empresas estratégicas del Estado y las masas migrantes rurales que no logran integrarse en los núcleos urbanos.

En el documental *Inal mama, sagrada y profana* (2008) del antropólogo Eduardo López, la hoja se presenta en su pluralidad signifiante; desde motor del narcotráfico, elemento sagrado (base de la cultura) y fundamento político del sindicalismo campesino y de la creación del Instrumento Por la Soberanía de los Pue-



blos (IPSP). Es con este símbolo con el que se construye la figura política de Evo Morales, que significa el detonador discursivo para Carlos Valverde en su cuestionable documental *¿Que pasó?* (2009), donde reconstruye a Evo Morales, tomando como genealogía su carrera sindical en el Chapare —y la represión militar de la que es víctima en esta región— para conducirlo de una forma en exceso grosera hacia la imagen de un asesino, o por lo menos como máxima autoridad de un "gobierno que asesina".

Desde otro ángulo, en *Inal mama, sagrada y profana* la coca aparece en una polifonía asombrosa: con un registro audaz se va dibujando el mundo desde el que emergió el actual presidente de Bolivia y desde donde se fundó el mito. Por otro lado, en el documental argentino boliviano *Cocalero* (2007), del ecuatoriano Alejandro Landes, se reconoce a Evo Morales como producto de un movimiento sindical cuyas demandas giran entorno a la hoja sagrada. En este documental, el encuadre de Landes tiene el afán de desmitificar a un hombre que aún no es mito, de presentarlo en tanto símbolo vaciado de elementos en exceso exaltados como ocurre en *Evo Pueblo* (2007), película de Tonchy Antezana, una suerte de ficción-biografía no autorizada del presidente de Bolivia, donde el director indaga sobre el origen paupérrimo del presidente hasta su ascensión como el primer presidente indígena del conti-

nente. En esta producción, se privilegia lo mitológico en tanto se dicotomiza el mundo entre lo posible y lo estrictamente fáctico, creando un relato mítico de la vida y logros de Evo Morales.

Pero *Cocalero* de Alejandro Landes no es el primero si no el único documental que registra los 90 días previos a la victoria inédita del 15 de diciembre de 2005, cuando Morales logra el 54% de los votos en las elecciones presidenciales. Desde esa efervescencia y espectacular triunfo es que los documentalistas Manuel Ruiz Montealegre y Héctor Ulloque Francoel realizan *Hartos Evos, aquí hay. Los cocaleros del Chapare* (2007), un ensayo que intenta comprender de donde es que emerge esta entidad mitificada del cocalero-indígena-aimara-campesino-socialista-subversivo Evo Morales.

Es desde esta gama de significados que constituyen el relato mítico de Evo, que la mirada de distintos realizadores fragmentó y privilegió algunos elementos de esta entidad. Entre lo ficcional y lo estrictamente testimonial, Evo Morales y su entorno tomaron el encuadre y lo que circunda fuera de éste, ya sea como promesa, como ausencia, como subtexto folclórico y político o como elemento articulador de significados.

Desde un Juan Carlos Valdivia en *Zona Sur* (2009), que toma la figura de Evo como elemento estrictamente contex-

tual para cifrar la decadencia de una clase en retirada, pasando por el documental institucional *El Estado de las cosas* (2007) de Marcos Loayza, donde se empieza a comprender o al menos visibilizar la decadencia que encuadra Valdivia; hasta la primera anticipación que nos trae *I am Bolivia* (2006) de Anna Kalashnikova, donde la transformación que empieza a vivir Bolivia sucede fuera de campo.

En clave de comedia, Paolo Agazzi con *Sena Quina* (2005) interpela en la voz de una de sus personajes a una fotografía de Morales con un "si me fallas cagas", meses antes de las elecciones de 2005. Además de esto, todo el texto fílmico de *Sena Quina* se encuentra impregnado con el discurso hegemónico de esta primera década de siglo, las relaciones interculturales.

Con similar tratamiento, mayor entusiasmo y en un registro mucho más comprometido, Rodrigo Bellot presenta la road movie *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006), donde el discurso intercultural se construye como una necesidad insalvable y la Historia como un relato inmisericorde. La comedia cierra con una lapidaria cita: "nuestros países nacieron

condenados a una suerte de fatalidad del miedo de ser que nos impidió vernos como somos y como podemos ser... Pero, ese miedo NO es un enemigo invencible, el racismo NO es una fatalidad del destino, NO estamos condenados a repetir la historia", firmada por Eduardo Galeano. A la cita le sigue una lacrimosa sentencia del narrador: "pocos días después, Bolivia eligió y por goleada al primer presidente indígena en la historia, Evo Morales Ayma".

Evo Morales, como contenedor de una cosmovisión, de una cultura, de una resistencia política e histórica, se dibuja en el encuadre y fuera de él; Evo aparece como un agitador, un heredero legítimo o como un capricho de historia; aparece en tanto extravagancia, en tanto delincuente o simplemente como la emanación de los fracasos del capital, allí donde éste dejó sus huellas: las marginalidades.

Y es desde estas marginalidades que la figura Evo va tomando las pantallas desde hace más de una década. Los marginados de la historia y de la imagen nacional dejaron de ser modélicos objetos de contextualización o metáforas de la inseguridad y la violencia, para ser, al fin, icono, símbolo, mito ■

<sup>1</sup> Una versión de este texto fue publicado en Cinemas Cine, el 17 de agosto de 2012.

<sup>2</sup> Docente universitario y capacitador en la Escuela Popular para la Comunicación. Cofundador de Cinemas Cine. Crítico de cine en medios impresos y digitales, bolivianos y extranjeros. Co-editor de esta publicación.

TERCERA PARTE



# **Bibliografía y filmografía de Jorge Sanjinés**

A decorative line starting from a small circle at the end of the title, curving downwards and then extending vertically down the right side of the page.



# Reseña biográfica de Jorge Sanjinés<sup>1</sup>

por Carlos D. Mesa G.

(n. La Paz, 31 de julio de 1936)

**J**orge Sanjinés es el más importante y conocido realizador boliviano.

Hace estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, hasta que decide su vocación por el cine. Tras una corta estadía en el Perú, viaja a Chile donde realiza sus más importantes estudios cinematográficos, primero en la Universidad Católica de Chile y luego en el Instituto Fílmico Chileno; todo esto entre 1956 y 1960, año en que termina sus estudios.

A su retorno a Bolivia, toma contacto con Oscar Soria y Ricardo Rada, por entonces muy interesados en el quehacer cinematográfico del país. Los tres deciden formar un grupo que eleve el nivel de conocimiento y actividad del cine en el medio. Así surge lo que con los años se denominaría Grupo Ukamau. En 1960, funda el Cine Club Boliviano

y la Escuela Fílmica Boliviana; comienzan febril actividad que, sin embargo, se va perdiendo con los meses. En el caso de la EFB la peligrosa competencia que significaba para el Instituto Cinematográfico, organismo oficial, hace que las propias autoridades boicoteen la naciente institución hasta hacerla desaparecer. A pesar de ello, es nombrado en 1962 miembro del Consejo Nacional de Cultura para el cine.

En 1961 dirige su primer cortometraje en Bolivia *Sueños y Realidades*, que viene a ser la primera experiencia como realizador después de sus años de estudio. Al año siguiente, en plena colaboración con el naciente grupo, realiza su cortometraje *Revolución*, que refleja los grandes contrastes sociales del país, marcando ya la separación del cine oficialista que se había estado haciendo hasta 1953.

En 1965 el gobierno de René Barrientos lo nombra director del ICB. En el tiempo

en que dirige este organismo realiza dos obras importantes: el mediometrage *Aysa* sobre los problemas mineros y su primer largometraje *Ukamau*. La película resulta poco grata al régimen, lo que determina la ruptura de Sanjinés con el ICB y su lógica renuncia.

A partir de 1967 comienza la fecunda labor independiente de este director que se va solidificando en torno al Grupo *Ukamau*. En 1969 se estrena *Yawar Malku*, comienzo de un cine más interesante e intensamente comprometido. La película es censurada por el gobierno y recién se puede exhibir después de una airada manifestación de protesta. En 1970 filma *Los caminos de la muerte* que queda inconclusa debido a problemas técnicos y a la destrucción de gran parte del material en los laboratorios de revelado en Alemania.

Entre 1970 y 1971 filma para la TV Italiana *El coraje del pueblo* que es la última película rodada por Sanjinés en Bolivia junto al Grupo *Ukamau* original, al que se le había sumado Antonio Eguino.

El golpe militar de agosto de 1971, protagonizado por el general Banzer, determina el exilio de Sanjinés que se traslada al Perú. A partir de esta fecha comienza una nueva etapa en su trabajo, pues conforma un grupo también con la denominación de *Ukamau* que, a partir de Fuera de aquí, cuenta con la colaboración de Beatriz Palacios. En el Perú realiza *El enemigo principal* sobre un episodio de la guerrilla peruana de 1965.

En 1974 pasa al Ecuador donde establece su residencia y de inmediato se traslada al campo para iniciar la filmación de su última película. En 1977 se estrena *Fuera de aquí*, una co-producción boliviano-ecuatoriana-venezolana rodada en el campo con la participación plena de la comunidad de Kalakala.

Sanjinés es el único cineasta boliviano con un trabajo teórico importante, autor de varios artículos sobre el papel del cine ante la realidad y de un libro inédito titulado *Un cine junto al pueblo*.

Recientemente ha retornado a Bolivia para proseguir su trabajo en el país ■

<sup>1</sup> Extraído de Notas Críticas N° 22, de la Cinemateca Boliviana.

# Biografía<sup>1</sup>

**N**ace en La Paz, Bolivia, el 31 de julio de 1936. Director y guionista. Es considerado uno de los más importantes y prolíficos directores de cine boliviano que ha dado al mundo obras cinematográficas que siguen marcando presencia, sobre todo, por un cine que involucra a los actores reales y colectivos de las historias narradas.

Director del Grupo Ukamau, asume un cine comprometido que no deja de buscar un lenguaje propio en el marco de una estética que tiene que ver con la cultura andina y cuyo propósito es el de interpretar, desde lo más profundo de la cosmovisión colectiva, el alma de la sociedad boliviana.

En 1966, la película *Ukamau* gana en el Festival de Cannes el premio Grandes

Jóvenes Directores. En 1992 la Unesco selecciona a *Yawar Mallku*, con motivo de la celebración del centenario del cine, como una de las 100 mejores películas producidas entre 10 millones de cintas realizadas hasta ese año en el mundo. *La nación clandestina* triunfa en el Festival Internacional de San Sebastián y obtiene la Concha de Oro en 1989. En 2004, el Grupo Ukamau reitera la firmeza de su compromiso con la entrega de su más reciente obra: *Los hijos del último jardín*.

Más de 30 premios internacionales reconocen al cine del Grupo Ukamau, que varios especialistas consideran único en el mundo por la coherencia y originalidad de su discurso cinematográfico que crea su propia narrativa y responde a un proyecto indeclinable ajeno a las concesiones de todo tipo ■

<sup>1</sup> Extraída del Portal del Cine Latinoamericano y Caribeño, de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. <http://www.cinelatinoamericano.org>.





# Filmografía<sup>1</sup>

## Cortometrajes

1958

- *Cobre*
- *La guitarrita*

1959

- *El Maguito*

1962

- *Sueños y Realidades*
- *Un día Paulino*

1963

- *Revolución*

**PREMIOS:** “Joris Ivens en el Festival de Leipzig (1964). Primer premio en el Festival de Mérida (1968). Premio Especial en el Festival de Viña del Mar (1967).”

1964

- *Bolivia avanza*

1965

- *Aysa (mediometraje)*

Realizó además veintisiete entregas de un noticiario y cuatro documentales menores (periodo 1965-1966 del ICB).

## Largometrajes

1966

- *Ukamau (Así es)*  
**GUIÓN:** Oscar Soria  
**FOTOGRAFÍA:** Hugo Roncal  
**MÚSICA:** Alberto Villalpando  
**REPARTO:** Benedicta Huanca, Julio de la Barra.  
**TIPO:** Largometraje blanco y negro  
**FORMATO:** 16 mm.  
**DURACIÓN:** 80 min.  
**PRODUCCIÓN:** Instituto Cinematográfico Boliviano  
**PREMIOS:** Grandes directores jóvenes y Premio de la Crítica en el Festival de Cannes (1967). Premio Flaherty en el Festival de Locarno (1967).

1969

- *Yawar Mallku (Sangre de Cóndor)*  
**GUIÓN:** Oscar Soria y Jorge Sanjinés  
**FOTOGRAFÍA:** Antonio Eguino  
**MÚSICA:** Alberto Villalpando y grupos de la comunidad de Kaata.  
**REPARTO:** Marcelino Yanahuaya, Benedicta Huanca, Vicente Salinas.  
**TIPO:** Largometraje blanco y negro  
**FORMATO:** 35 mm.  
**DURACIÓN:** 90 min.  
**PRODUCCIÓN:** Grupo Ukamau  
**PREMIOS:** Georges Sadoul otorgado por la crítica francesa al Mejor Film Extranjero del año (1969). Timón de Oro del Festival de Venecia (1969). Espiga de oro en el Festival de Valladolid (1970). Premio del Instituto

de Derechos Humanos en el Festival de Estrasburgo sobre Discriminación Racial (1971).

1970

- *Los caminos de la muerte*  
**GUIÓN:** Jorge Sanjinés  
**FOTOGRAFÍA:** Antonio Eguino  
**REPARTO:** Nestor Peredo, Eduardo Perales y la comunidad de Kala Kala.  
**PRODUCCIÓN:** Ricardo Raa y Atilio Carrasco.

La película no pudo ser terminada debido a problemas técnicos y a la destrucción de gran parte del material en el laboratorio de revelado.

1971

- *El coraje del pueblo*  
**GUIÓN:** Oscar Soria, Jorge Sanjinés y la participación de mineros y protagonistas de los hechos.  
**FOTOGRAFÍA:** Antonio Eguino  
**REPARTO:** Mineros bolivianos y sus familias.  
**TIPO:** Largometraje color  
**FORMATO:** 35 mm.  
**DURACIÓN:** 100 min.  
**PRODUCCIÓN:** Radio y Televisión Italiana  
**PAÍS:** Bolivia  
**PREMIOS:** Mejor Película en Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro (1971). O.C.I.C en el Festival Internacional de Cine de Berlin (1972). Gran Premio en el Festival Figueira Da Foz (1975).

1973

- *El enemigo principal (Jatun Auka)*  
**GUIÓN:** Jorge Sanjinés, Oscar Zambrano y Mario Arrieta  
**FOTOGRAFÍA:** Héctor Ríos y Jorge Vignati  
**MÚSICA:** Camilo Cusi y canciones populares bolivianas  
**REPARTO:** Obreros, campesinos y estudiantes latinoamericanos

**TIPO:** Largometraje blanco y negro

**FORMATO:** 16 mm.

**DURACIÓN:** 103 min.

**PRODUCCIÓN:** Ukamau

**PAÍSES:** Bolivia, Perú.

**PREMIOS:** Primer Premio Globo de Cristal en el XIX Festival Internacional de Karlovy Vary (1974). Mejor Película en Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro (1974). Gran Premio Festival Internacional de Cine de Figueira Da Foz, Portugal (1975). Primer Premio por votación del público en el Festival de Benalmádena (1975). Premio Mejor Película Festival de Tokio, Japón (1989).

## 1977

- *Fuera de aquí (Llucsi Caimata)*

**GUIÓN:** Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios  
**FOTOGRAFÍA:** Jorge Vignati y Roberto Siso.  
**MÚSICA:** Conjunto Los Rupay, Grupo Jatari, músicos de Tomboloma y Salasaka.  
**REPARTO:** Campesinos del Ecuador, Grupo Ukamau  
**TIPO:** Largometraje blanco y negro  
**FORMATO:** 16 mm.  
**DURACIÓN:** 102 min.  
**PRODUCCIÓN:** Co-producción del Grupo Ukamau con la Universidad de Los Andes (Venezuela) y la Universidad Central del Ecuador.  
**PAÍSES:** Bolivia, Ecuador, Venezuela.

## 1982

- *Las banderas del amanecer*

**CO-DIRECCIÓN:** Beatriz Palacios  
**GUIÓN:** Jorge Sanjinés  
**FOTOGRAFÍA:** Jorge Sanjinés, Eduardo López  
**MÚSICA:** José Flores

**TIPO:** Largometraje color  
**FORMATO:** 35 mm.  
**DURACIÓN:** 100 min.  
**PRODUCCIÓN:** Grupo Ukamau  
**PAÍS:** Bolivia, Ecuador.  
**PREMIOS:** Premio Gran Coral al Mejor Documental del V Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba (1983).

1989

- *La nación clandestina*

**GUIÓN:** Jorge Sanjinés  
**FOTOGRAFÍA:** César Pérez  
**MÚSICA:** Cergio Prudencio  
**REPARTO:** Reynaldo Yujra, Delfina Mamani, Orlando Huanca, Roque Salgado, Julio Baltazar, Willy Perez, Percy Brun, Victor Condori, Luis Severich, Zulema Bustamante, Juan Carlos Calcina, Félix Quisbert, Tatiana Mancilla, Luis Gonzáles, Arminda Miranda, Eduardo Martínez, Edwin Pinell.  
**TIPO:** Largometraje color  
**FORMATO:** 35 mm.  
**DURACIÓN:** 125 min.  
**PRODUCCIÓN:** Beatriz Palacios, Grupo Ukamau  
**País:** Bolivia  
**PREMIOS:** Gran Premio Concha de Oro en 37° Festival Internacional de Cine de San Sebastian, España (1989). Premio Glauber Rocha de la Prensa Cinematográfica en el XI Festival de La Habana, Cuba (1989). Premio Especial del Jurado, XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba (1989). Premio Kantuta de Plata al Mejor Film Nacional, Festival Llama de Plata La Paz, Bolivia (1991).

1995

- *Para recibir el canto de los pájaros*  
**GUIÓN:** Jorge Sanjinés  
**FOTOGRAFÍA:** Raul Rodríguez, César Pérez, Guillermo Ruiz.  
**MÚSICA:** Cergio Prudencio  
**REPARTO:** Geraldine Chaplin, Jorge Ortíz, Guido Arce, Lineth Hebras, Marcelo Guzmán, Tatiana Avila, Reynaldo Yujra, Germán Román, Cindy Morales, Trifón Choque, Willy Pérez, Fernando Illanes, Agar Deloz, Rudy Betancourt, Félix Quisbert, Angel Rojo.  
**TIPO:** Largometraje color  
**FORMATO:** 35 mm.  
**DURACIÓN:** 97 min.  
**PRODUCCIÓN:** Beatriz Palacios, Grupo Ukamau  
**PAÍS:** Bolivia  
**PREMIOS:** Premio del Jurado de la Juventud, Festival de Locarno, Suiza (1995). Primer Premio DIAKONIA-OCIC, Mejor Filme Boliviano (1995).

2004

- *Los hijos del último jardín*  
**GUIÓN:** Jorge Sanjinés  
**FOTOGRAFÍA:** César Pérez  
**MÚSICA:** Oscar García  
**REPARTO:** Henry Unzueta, Victor Salinas, Alejandro Zárate.  
**TIPO:** Largometraje color  
**FORMATO:** Digital  
**DURACIÓN:** 110 min.  
**PRODUCCIÓN:** Beatriz Palacios, Grupo Ukamau  
**PAÍS:** Bolivia

2012

- *Insurgentes*  
**GUIÓN:** Jorge Sanjinés

**FOTOGRAFÍA:** Juan Pablo Urioste

**MÚSICA:** Cergio Prudencio

**REPARTO:** Lucas Achirico, Reynaldo Yujra, Roberto Choquehuanca, Primitivo Gonzales, Carlos Araujo, Monica Bustillos, Froilan Paucara, Luis Aduviri, Elizabeth Lisazo, Willy Pérez, Alejandro Zárate Bladés, Richard Aranda, Danuta Zarzyka.

**TIPO:** Largometraje color

**FORMATO:** Digital

**DURACIÓN:** 83 min.

**PRODUCCIÓN:** Victoria Guerrero, Grupo Ukamau

**PAÍS:** Bolivia

<sup>1</sup> Realizada en base a las Notas Críticas de la Cinemateca Boliviana, edición N° 22, el libro *Plano detalle del cine boliviano* y el Portal del Cine Latinoamericano y Caribeño, de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano <http://www.cinelatinoamericano.org>.





# Bibliografía general

Bedregal, Carlos (2011): *Socialismo étnico*. Instituto de Investigaciones Filosóficas, Carrera de Filosofía UMSA. La Paz

Ávila, Juan Pablo (ed.) (2006): *Plano detalle del cine boliviano*. CONACINE, Festival Internacional de Cine y Video de Oruro, Colectivo Audiovisual Chiru Chiru, Plural Editores. La Paz.

Espinoza, Santiago y Andrés Laguna (2009): *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Gente Común. La Paz.

FEDAM (1999): *El cine de Jorge Sanjinés*. Ed. Imprenta Landívar. Santa Cruz de la Sierra.

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. “*Jorge Sanjinés*”. En: <http://www.cine-latinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=48>.

Mesa, Carlos y Pedro Susz (1979): *El cine de Jorge Sanjinés*. Notas Críticas N° 22, Cinemateca Boliviana.

Sanjinés, Jorge (1979): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI. México D.F.



Este libro se terminó de  
producir el 26 de  
septiembre del año 2012  
en La Paz, Bolivia.





**cinemascine**  
Gestión - Información - Crítica  
[www.cinemascine.net](http://www.cinemascine.net)