

MATICES SOBRE EL CARÁCTER COLECTIVO DEL GRUPO UKAMAU: COMPROMISO, JERARQUÍAS Y APRENDIZAJE ENTREVISTA A PATRICIA SUÁREZ

Nuances On the Collective Character of the Ukamau Group:
Compromise, Hierarchies and Learning
Interview with Patricia Suárez

MARCO ARNEZ CUÉLLAR

Colectiva Ch'ixi / Creaciones Cinematográficas Huayrurito

Patricia Suárez Veintemillas nació el 10 de septiembre de 1966 en la ciudad de La Paz, Bolivia. Paralelamente a su formación como comunicadora social, se especializó en producción audiovisual adquiriendo experiencia en una serie de producciones de gran relevancia en Bolivia. Aunque, por el momento, se encuentra alejada de la actividad cinematográfica, participó en películas como *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (Jorge Sanjinés, 1993), *Ajayu* (Francisco Ormachea, 1994), *De eclipses y blasfemias* (Carina Oroza, 1992), *María minera* (Raquel Romero, 1992), *Martín de las crujiás* (Eduardo López, 1991) y *Destinos de la Tierra* (Eduardo López, 1991).

Patricia Suárez ingresó a trabajar en el Grupo Ukamau durante la producción de *La nación clandestina*, en un momento en que interactuar con Jorge Sanjinés tenía una profunda significación por el prestigio ganado en una treintena de años dedicados a un cine militante y político. Esta entrevista, realizada en La Paz en julio de 2018, está orientada a visibilizar el mundo del trabajo y las prácticas en el cine del Grupo y a aproximarnos al contexto de la realización de *La nación clandestina*, en la segunda mitad de los años 80, caracterizado por la implementación del modelo neoliberal, la intervención militar norteamericana en operaciones antidrogas —que provoca la masacre de Villa Tunari contra productores de coca del Chapare, en 1988— y la emergencia de un populismo con un fuerte componente étnico con la fundación de Conciencia de Patria (CONDEPA), partido político que aglutinó a un amplio sector aymara migrante de La Paz. A partir de las palabras de Patricia Suárez se puede adivinar el escenario en el que se desarrolla la actividad del cine: cómo se ingresa al oficio o las distinciones, a veces arbitrarias, entre «cineastas» y «realizadores». Asimismo, esta entrevista invita a reflexionar sobre la práctica del cine, haciéndonos imaginar una *performance* micropolítica que relativiza el carácter colectivo del trabajo del Grupo Ukamau: los compromisos, la seguridad, las complicidades, los códigos de honor, símbolos y lenguajes de militancia y compañerismo, las jerarquías, las relaciones étnicas y de género, el ejercicio del poder, así como también la relación con la comunidad indígena, las intermediaciones, las estrategias políticas, las retribuciones.

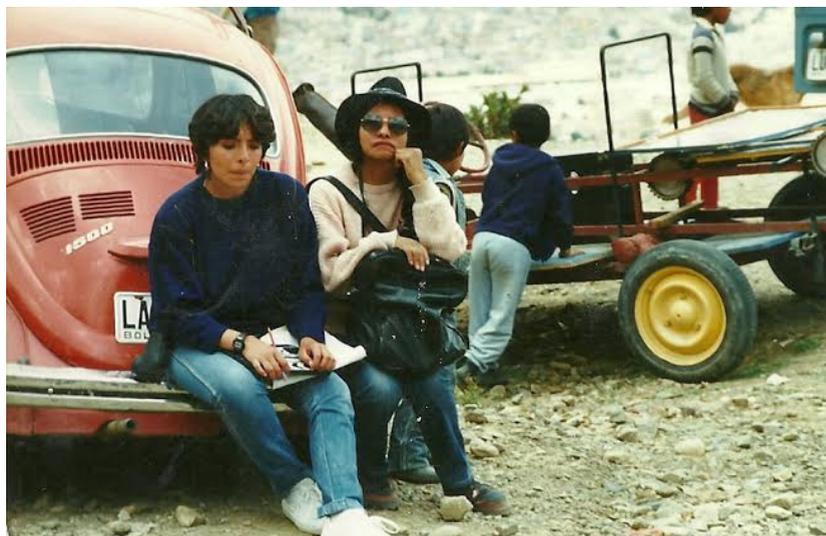
Marco Arnez (M.A.): Primeramente ¿podrías contarme un poco el contexto en el que te introdujiste en el cine?

Patricia Suárez (P.S.): Mi incursión en el cine fue a través del Taller de cine de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), en el que, además de la capacitación que se nos daba, como iniciativa de los talleristas realizamos ciclos de películas de directores bolivianos. Uno de esos ciclos fue el de Jorge Sanjinés/Grupo Ukamau. Las proyecciones se realizaron en la oficina de Jorge. Sabino Pinto era participante del taller y casualmente también se encontraba trabajando con el Grupo Ukamau, él estableció contacto con Beatriz Palacios y viabilizó el ciclo de películas. Tengo entendido que, en esos momentos, se encontraban trabajando en la preproducción de *La nación clandestina*.

Beatriz Palacios dirigía los debates. Y un fin de semana vimos la película *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966), Jorge dirigió el debate. No recuerdo muy bien si fue al mes, que Sabino Pinto me dijo que Beatriz Palacios quería hablar conmigo. Me entrevisté con ella y me preguntó si me interesaba participar en la preproducción de la película! ¡Yo tenía 20 años! Era bastante joven, entonces me pareció increíble y todo el mundo me decía: «¿Cómo lo has hecho?» Porque en esos tiempos el acceso al Grupo Ukamau era casi imposible.

M.A.: ¿Qué año sería esto?

P.S.: Si no me equivoco, el año 1986: a partir de entonces, empecé a trabajar con el Grupo y trabajé en la preproducción y el rodaje de *La nación clandestina*. Participé de algunas proyecciones después de que se estrenó la película. Beatriz acostumbraba a llevar las películas de Jorge para que se proyectaran en poblaciones que estaban fuera de la ciudad: íbamos dos personas con el proyector.



Patricia Suárez y Beatriz Palacios en un momento de descanso durante el rodaje de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989).

En *Para recibir el canto de los pájaros*, trabajé en la primera etapa de la preproducción. Luego salí del grupo y retorné para volver solo por un espacio breve de la producción. Mi permanencia en esa película fue intermitente, yo diría que no participé ni siquiera en el cincuenta por ciento de la película.

M.A.: ¿En qué cargos trabajabas?

P.S.: Yo era asistente de producción de Beatriz.

M.A.: ¿Participaste de algunos de los procesos previos, de la investigación?

P.S.: No. Jorge y Beatriz eran los que trabajaban en la investigación: histórica, social, cultural, creación de la ficción, definición de personajes, etc. El grupo Ukamau, sobre todo, eran Jorge y Beatriz. Después estaban los amigos cercanos a ellos como Jach'a (José) Flores, gente que era más cercana que no necesariamente tenía que ver con el cine.

M.A.: ¿El Tupac?

P.S.: Orlando Huanca trabajaba los textos en aymara con Beatriz Palacios. Eran parte del equipo inicial: Consuelo Lozano, Dani Mena, que fue secretaria y luego formó parte del equipo de producción, porque en el Grupo Ukamau todo el mundo hacía de todo. Después ingresaron Rómulo Solíz, Boris Nieto y Remi, que formaban parte del equipo técnico. Luego estaba Delfina, que era actriz y parte del equipo con Maruja. Eran compañeras aymaras de pollera¹. Reynaldo Yujra, que ingresó como actor primero, luego se quedó en el grupo. Después había gente que ingresaba, llegaba al grupo, pero era solamente para cosas muy concretas.

M.A.: Se dice que eran personas muy aisladas, ¿no es cierto? Yo he escuchado decir que había cierto desprecio, aversión o discriminación hacia Beatriz por parte de algunos cineastas por el hecho de que era la segunda esposa de Jorge Sanjinés...

P.S.: Beatriz Palacios era una mujer política, era una mujer de ñeq'e² que realmente sabía trabajar, era inteligente. A Jorge se lo veía poco, generalmente él trabajaba fuera de la ciudad. Jorge siempre era un personaje solitario que algunas veces acompañaba a visitar locaciones, era una persona muy callada. Beatriz tenía sus reticencias, tenía sus opiniones frente a lo que eran los cineastas y, en cierta medida, tenía razón... porque ellos tenían ciertos intereses.

M.A.: El tiempo que trabajaste con ellos ¿sentiste que ese hermetismo tenía que ver con el miedo a la dictadura y a la represión o era una «paranoia» porque ya nos encontrábamos en el período democrático?³

P.S.: Todo se manejaba con discreción, cada quien se desenvolvía en su área de trabajo. De todas formas, las instrucciones llegaban en su debido momento y se las acataba sin objeciones. Podríamos decir que era una relación casi vertical.

[1] Nota del autor: Orlando Huanca me comentó que Delfina y Maruja eran migrantes aymaras que trabajaban como empleadas domésticas en la ciudad de La Paz. Es posible suponer que ellas habrían tenido también un rol importante de intermediación con las comunidades para la filmación de la película *La nación clandestina*.

[2] Expresión coloquial aymarizada, que remite a la fuerza.

[3] Nota del autor: en una entrevista, Cesar Pérez me contó que Beatriz había caído prisionera en el Perú en los años ochenta.

M.A.: Alguien que había trabajado con Jorge Sanjinés me comentó alguna vez que no circulaban los guiones... a veces ni siquiera para los actores. ¿Qué recuerdas al respecto?

P.S.: Según lo que recuerdo, en el área de producción no tuvimos acceso al guion, desglose u otro instrumento de trabajo. Contábamos mayormente con instrucciones verbales. Durante *La nación clandestina*, al equipo que llegó del exterior, desde Ecuador y Perú, lo conocimos faltando pocos días para el rodaje. A Cesar Pérez, encargado de la fotografía; Alejandro Santillán, asistente de dirección; Guillermo Palacios, sonidista; Cristóbal Corral, encargado de realizar fotografía fija y a los asistentes de las diferentes áreas.



Miembros del equipo de rodaje de *La nación clandestina*. De pie, de izquierda a derecha: Reynaldo Yujra, Patricia Suárez, Cristóbal Corral, Desconocido, César Pérez, Rafael Flores y Alejandro Santillán. De rodillas: Boris Nieto.

M.A.: ¿Había participación de ustedes en aspectos creativos o en algún nivel de toma de decisiones? ¿Cuán abiertos eran en función de las ideas? ¿Cómo era esa relación?

P.S.: Beatriz era su productora ejecutiva y su productora de campo. Yo creo que el equipo principal de trabajo eran ellos dos. Beatriz era la que más conocía el guion. Me imagino que estaba abierto a sugerencias de ella. Pero Beatriz lo respetaba mucho, no sé hasta dónde era crítica con él. Ella tenía una admiración, un respeto muy grande hacia Jorge.

M.A.: Sobre la relación de Beatriz con el resto del equipo, ¿qué recuerdas?

P.S.: Beatriz era responsable de toda la logística de la película, como te dije. Después de ella estábamos nosotras, que éramos como sus extensiones para lograr que todo funcionara milimétricamente.

M.A.: ¿Podrías establecer un organigrama?

P.S.: Jorge Sanjinés: dirección, director de fotografía y director de sonido. Los asistentes respectivos, por áreas y equipos de apoyo. Beatriz Palacios: producción ejecutiva y producción de campo y sus asistentes. Éramos un equipo pequeño.

M.A.: ¿Qué criterios buscaba para contratar al equipo? ¿Por qué crees que, por ejemplo, te han convocado para incorporarte al equipo?

P.S.: No sé [ríe]. Principalmente el equipo de asistentes éramos gente joven, casi todos estábamos incursionando por primera vez en el cine, sin experiencias previas ni de formación ni laborales. Trabajando codo a codo con gente de amplia experiencia y recorrido político y cinematográfico.



Patricia Suárez y Alejandro Santillán en la oficina de la calle Ingavi.

M.A.: En el equipo ¿cuál era la participación de mujeres en posiciones de decisión?

P.S.: Ninguna, solo por parte de Beatriz.

M.A.: Y sobre sus relaciones con las comunidades, con los lugares a los que iban a filmar, las locaciones...

P.S.: Tenían contactos en las comunidades y con los dirigentes: *Jilaqatas*⁴, tengo entendido que José Flores la ayudó a coordinar con algunas organizaciones sindicales. Alguna vez Beatriz me mandó a averiguar sobre una bomba de agua que era para una de las comunidades y deduje que debía ser como un intercambio: «Nosotros los dejamos filmar acá y ustedes nos dan una bomba de agua», algo así. Pero sobre ese tema sé muy poco.

M.A.: ¿Cómo veías esa relación con las comunidades?

P.S.: Cuando íbamos a filmar todo estaba coordinado, filmábamos con tranquilidad, había preacuerdos.

[4] En aymara: autoridades principales de las comunidades.

M.A.: ¿Cuáles considerarías que son las principales cualidades de Beatriz Palacios en su trabajo?

P.S.: Su disciplina; era una persona que, a pesar de su enfermedad, siempre estaba puntual. Era muy organizada. Aprendí mucho de ella: la disciplina, la puntualidad, la rigurosidad. Ella era muy metódica, siempre revisaba la prensa, veía qué cosas se publicaban sobre el Grupo Ukamau o Jorge y otras noticias de su interés. Ella publicaba en el semanario *Aquí*⁵. Tenía un archivo hemerográfico de todas las publicaciones sobre el Grupo Ukamau y sobre Jorge.

M.A.: En sus artículos demuestra que tenía una notable cualidad etnográfica, se relacionaba muy bien con los sectores populares, tenía empatía. ¿Tú crees que ella haya sido un vínculo entre Jorge Sanjinés y los sectores populares?

P.S.: Sí, totalmente. Como te digo: ella manejaba todas esas cosas. Jorge no. A Jorge yo lo veía ocuparse de buscar sus locaciones, siempre viajaba buscando locaciones.

M.A.: ¿Alguna anécdota que recuerdes al respecto?

P.S.: Cuando estábamos filmando *Para recibir el canto de los pájaros*, retornábamos en una peta⁶ roja. Jorge conducía, Beatriz estaba en el asiento delantero y atrás estábamos Guillermo Ruiz, César Pérez y yo. Las luces delanteras no funcionaban. Teníamos como guía la movilidad que estaba delante nuestro, pero que lastimosamente se adelantó demasiado, dejándonos atrás. De un momento a otro, nos dimos un vuelco de campana. Pero, con tal suerte, que dimos el vuelco al lado izquierdo del camino, porque al otro lado era el barranco. La peta quedó allí, de cabeza. ¡Fue un susto tremendo! porque Beatriz estaba bien delicada. Entonces el Jorge decía «¿Qué hacemos?... ¡no se muevan! Por seguridad, que nadie se mueva». Cuando de pronto, de un auto que había estado detrás nuestro, bajan unos gigantes. «¿Quiénes son?» Eran los de la embajada americana... [ríe]. Unos marines que vieron que nos habíamos dado el vuelco. Claro, pararon su movilidad y sacaron a Beatriz como a una muñeca, porque Jorge les dijo en inglés, que la saquen primero. Luego ayudaron al auto a volver a su lugar y nos llevaron hasta Achacachi. Y la otra anécdota es que mi nombre no figura en *La nación clandestina*, pero sí figura en *Para recibir el canto de los pájaros*.

M.A.: ¿Por qué crees que fue así?

P.S.: No lo sé. Tengo entendido que no es el único caso, me parece otros compañeros en Ecuador pasaron por lo mismo. Yo dije «¿qué le ha pasado a esta Beatriz?... se le ha debido olvidar...». Y cuando ya estrenan *Para recibir el canto de los pájaros* —yo te digo que ni siquiera he estado en el cincuenta por ciento de la película— veo mi nombre. En una película en la que casi no he trabajado, estoy; y en la película que sí he trabajado, no estaba.

[5] El Semanario fue fundado por un grupo de periodistas e intelectuales entre los cuales destaca la figura de Alfonso Gumucio Dagron. Por estrategia política pidieron a Espinal, que era parte del grupo fundador, que fuese su director para tener más margen de maniobra.

[6] Volkswagen Tipo 1.

M.A.: Respecto a las proyecciones que hacían, en las que participaste ¿qué dinámica tenían? ¿ellos dialogaban?

P.S.: Las solicitudes eran directamente con Beatriz, la coordinación con el equipo responsable de las proyecciones se realizaba con ella. Yo participé en la proyección para una institución de desarrollo rural en Achocalla. Tenían un centro de capacitación en agricultura. Las instrucciones eran claras: proyección de la película, debate y retorno. La otra fue en Caranavi, fuimos tres personas, hicimos más de una proyección.

M.A.: ¿Ellos participaban del debate?

P.S.: No en las que participé.

M.A.: Y ¿cómo eran esos debates?

P.S.: Tenían muy buena acogida, la gente se identificaba con los hechos que pasaban en las películas, relataban sus vivencias.

M.A.: ¿Cómo valorarías la contribución de Beatriz al cine?

P.S.: Importante porque, desde mi punto de vista, su trabajo fue determinante para que el Grupo Ukamau tuviera una permanencia en el tiempo, manteniendo sus características de un cine «comprometido con el pueblo».

M.A.: ¿Tú ya no estuviste en la última etapa?

P.S.: No, luego de la *La nación clandestina* y *Para recibir el canto de los pájaros*, me retiré del grupo. No estuve en la filmación, pero estuve como tres o cuatro años con ellos, trabajando en la oficina, en labores administrativas. Había una formación al interior del grupo. Jorge nos capacitaba, había lecturas que se tenían que hacer. Luego había debates con él. Había una capacitación interna muy rica. Jorge se daba tiempo para eso.

M.A.: ¿En qué se capacitaban?

P.S.: En formación política y cinematográfica. Jorge era muy interesante en eso, veíamos películas y las analizábamos.

M.A.: ¿Cómo podrías describirme esa dimensión no cinematográfica, la de militancia, «la dimensión política» que tenía Beatriz? ¿Qué cosas pensaba, qué cosas te decía?

P.S.: Era una militante, revolucionaria, comprometida con el país, con el cine político. Entonces yo creo que era una mujer muy formada políticamente y para ella no había términos medios: o estabas de ese lado del cine político, de ese cine «comprometido con el pueblo», o no estabas. Y tenía una posición muy crítica hacia otro tipo de cine. No estaba interesada en otro género cinematográfico, aparte del social.

M.A.: ¿Con quiénes se relacionaba más?

P.S.: No conocí a familiares, tampoco a amigas, era muy discreta. Tampoco tenía una relación fluida con el movimiento cinematográfico, sus acercamientos fueron breves.

M.A.: ¿Cómo veían a Jorge Sanjinés ustedes? Siendo jóvenes, de otra generación...

P.S.: Con mucho respeto y admiración, éramos gente joven que aprendimos de ellos. Nosotros veíamos a Jorge con los ojos de Beatriz. Por ejemplo, yo no le puedo decir «Jorge», a mí me da vergüenza, es: «Compañero Jorge», no hay Jorge. Y siempre que he visto a muchas personas que lo trataban como Jorge, yo decía: «Qué atrevidos, ¿cómo van a tratarle así? Es el compañero Jorge». Ese era el nivel de trato que teníamos. Nosotros lo mirábamos de afuera y con ese respeto y con esa distancia que se tenía que tener.

M.A.: ¿Cómo veías las relaciones de género en el cine en ese tiempo? ¿Qué roles desempeñaban?

P.S.: En esos años la producción en el cine era limitada. Sanjinés tenía el presupuesto necesario para filmar en celuloide. Sin embargo, la mayoría de las realizaciones eran en formato video, U-Matic⁷. En este espacio, surgen mujeres «realizadoras» importantes como Raquel Romero y Liliana de la Quintana. Se les decía eso a quienes trabajaban en video: no eran directores, eran realizadores. También surgen mujeres guionistas y directoras, como María Eugenia Muñoz⁸. No conocí mujeres directoras de fotografía o editoras. En cambio, los otros espacios como maquillaje, producción, vestuario, etc., en su mayoría eran ocupados por mujeres.



Patricia en labores de utilería.

Como productora de esos tiempos, junto a Beatriz hacíamos de todo. Teníamos que pagar el «derecho de piso», y yo sabía muy bien... tomé conciencia, que había en la puerta esperando miles [de personas para trabajar con el Grupo Ukamau]. Había gente que pedía venir para filmar con Jorge Sanjinés en la película. No querían ganar plata, ellos iban a pagar sus pasajes, iban a pagar todo, pero la intención era estar presentes en el rodaje de la película con Jorge Sanjinés, y Jorge jamás aceptó. Por otro lado, había poco presupuesto y era interesante participar, en la medida de lo que aprendías. Yo aprendí a ver la película con él de manera más reflexiva. Antes era un cine, un audiovisual, de batalla.

[7] Formato de *video tape* de Sony, de 2/3 de pulgada.

[8] Nota del autor: En una ocasión trabajé de asistente de sonido de María Eugenia Muñoz en la filmación de un cortometraje de su esposo, el cineasta Francisco Cajías, ya fallecido. Recuerdo que Mauge dejó el trabajo en mis manos gran parte del tiempo, debido a que con frecuencia debía cumplir otros roles relacionados a la producción. Isabel Seguí ha estudiado estas relaciones de género entre cineastas varones y sus parejas mujeres, analizando los casos de Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, en Bolivia y María Barea en Perú. La autora establece, desde un punto de vista feminista, la conexión entre el rol de Productoras y el trabajo doméstico en el ejercicio de cineastas mujeres. Isabel Seguí, «Auteurism, *Machismo-Leninismo*, and Other Issues Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, Vol. 4 No. 1, Winter 2018), pp. 11-36.