

# PROYECTO EMANCIPADOR Y AGENDA POLÍTICA EN EL CINE DE JORGE SANJINÉS: COLONIALISMO, INDIGENISMO Y SUBJETIVIDADES EN DISPUTA

Emancipatory Project and Political Agenda in Jorge Sanjines Films:  
Colonialism, Indigenism, and Subjectivities in Dispute

MARCO ARNEZ CUÉLLAR<sup>a</sup>

Colectiva Ch'ixi / Creaciones Cinematográficas Huayrurito

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.005

## RESUMEN

Las películas de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau ocupan las páginas centrales de la historia y crítica sobre cine boliviano, como una propuesta identificada con las luchas populares, desde un lenguaje que expresaría la cosmovisión de los pueblos indígenas. La actividad del grupo ha surgido de un escenario marcado por la Revolución Nacional de 1952, la Revolución Cubana y los movimientos de liberación nacional, inspirados fuertemente por la campaña del Che en Bolivia; pero también por la Guerra Fría y las dictaduras militares y sus proyectos desarrollistas, impulsados por los Estados Unidos para contrarrestar la «amenaza» comunista. Este cine expresa los planteamientos de un sector progresista, pero que, en una sociedad de herencia colonial, representa un grupo privilegiado de un sistema donde los pueblos indígenas son representados como el sujeto problemático de la nación, el «indio». Este artículo, desde una perspectiva situada, se propone visibilizar a partir de las prácticas de producción el desenvolvimiento de relaciones asimétricas entre cineastas urbanos y sujetos subalternos representados, que podrían poner en cuestión el pretendido carácter colectivo de un «cine junto al pueblo».

**Palabras clave:** Jorge Sanjinés, Grupo Ukamau, cine boliviano, colonialismo interno, memoria colectiva, Ch'ixi

## ABSTRACT

The films of Jorge Sanjinés and the Ukamau Group occupy the central pages of the history and criticism of Bolivian cinema, as a proposal identified with popular struggles, using a language that would express the cosmovision of the indigenous peoples. The activity of the group has emerged from a scenario marked by the National Revolution of 1952, the Cuban revolution and the emergence of national liberation movements, strongly inspired by the campaign of Che in Bolivia; but also by the Cold War, the military dictatorships and their developmentalist projects, promoted by the United States to counteract the communist «threat». This kind of cinema expresses the views of a progressive sector, but in a society of colonial heritage, it represents a privileged group representing indigenous peoples, ideologically constructed as the problematic subject of the nation, the «Indian». This article, from a situated perspective, proposes to make visible from the production practices the development of asymmetric relations between urban filmmakers and subaltern subjects that could challenge the supposedly collective character of a *cinema done with the people*.

**Keywords:** Jorge Sanjinés, Ukamau Group, Bolivian cinema, colonialism, collective memory

[a] MARCO ARNEZ CUÉLLAR es sociólogo y cineasta, nacido en La Paz, Bolivia. Trabajó durante más de veinte años como camarógrafo y director de fotografía en documentales, publicidad y videos institucionales. Formó parte de la comunidad Cultural Grupo Jich'a participando como director de fotografía en los cortometrajes de animación *Pequeña Historia* (1998) y *Una Navidad* (1999), del animador Iván Castro. Dirigió varios cortos documentales, entre los que destacan, *Resistencia* (2012), *El camino es el río* (2016) y el largometraje *Hay que hacer amanecer la Aymuqa* (2016), junto a Violeta Montellano. Ha sido finalista en los concursos DOCTV Latinoamérica (2010) y TalentDoc (2013), con el proyecto de largometraje *Los Sueños de Pitágoras*, en etapa de postproducción. Actualmente implementa un proyecto de formación artística en fotografía y cine en comunidades educativas del altiplano. Es miembro de la colectiva Ch'ixi y de Creaciones Cinematográficas Huayrurito. E-mail: marcoarnez@gmail.com

## Introducción

La historia y la crítica han dedicado abundante tinta al cine de Jorge Sanjinés, director del Grupo Ukamau, célebre por *La Nación Clandestina* (1989): radiografía del conflicto identitario de la sociedad boliviana. Su obra ha logrado convertirse en el foco de los estudios críticos sobre el cine de este país; de hecho, el más reciente libro publicado sobre cine boliviano lleva el sugerente título *Después de Sanjinés: una década de cine boliviano (2009-2018)*<sup>1</sup>. Como autor del libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*<sup>2</sup>, Sanjinés reflexiona sobre la coherencia entre el contenido y la forma, buscando a lo largo de su carrera una estética que responda a las luchas y cosmovisión de los pueblos indígenas<sup>3</sup>. Aunque Sanjinés y gran parte de la crítica dieron por supuesto el trabajo junto a comunidades indígenas, no hay que olvidar que este se desarrolló a través de relaciones dinámicas y complejas, permeadas por el «colonialismo interno» de la sociedad boliviana<sup>4</sup>, cuestión que, hasta la actualidad —en tiempos del Estado Plurinacional de Bolivia—, nos interpela a quienes estamos involucrados en la producción y análisis de las representaciones audiovisuales.

Lo que sigue en este texto está en gran parte mediado por mi experiencia personal como documentalista y como sujeto partícipe de relaciones permeadas por el colonialismo interno, por lo cual planteo este trabajo no como un texto cerrado, sino como un «texto activo»<sup>5</sup>. Dado que también me encuentro inmerso en prácticas de representación, sería sesgado cuestionar el trabajo de otro realizador desde una voz aparentemente «desinteresada». En ese sentido, se incluyen comentarios, interrogaciones y afirmaciones en primera persona que, lejos de restarle rigor científico o comprensión histórica, buscan hacer de la conciencia analítica y reflexiva una forma de praxis, negada convencionalmente en la academia detrás de una apariencia de neutralidad.

La historia del Grupo Ukamau no fue un proceso lineal, sino un complejo camino de creación, reflexión y apuesta política a lo largo de décadas. Este artículo no busca enunciar generalizaciones, sino explicitar el contexto de algunas de estas experiencias de forma relacional. En ciertos casos, la forma en la que se dan los vínculos entre el realizador y las comunidades adquiere un carácter polémico, lo que implica el riesgo de caer en juicios de valor sobre ciertas prácticas o desmerecer la obra de los cineastas. Por ello, aclaro que este trabajo no pretende instaurar criterios de «buenas» o «malas» prácticas, sino analizar cómo estas pueden hallar sentido a la luz de la teoría social y la historia a partir de conceptos como el colonialismo interno y la memoria colectiva<sup>6</sup>.

estos estudios establecen desde el norte un nuevo «canon académico», inconsecuente con sus propias críticas a la «colonialidad del saber» o la «geopolítica del conocimiento». Silvia Rivera Cusicanqi, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Tinta Limón, Buenos Aires, 2010).

[5] Liz Stanley «I. The Mother of Invention: Necessity, Writing and Representation» (*Feminism & Psychology*, vol. 6, n.º 1, 1996), pp. 45-51.

[6] Halbwachs concibe la memoria colectiva como una corriente de pensamiento continuo que preserva lo que aún queda vivo del pasado o «es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene». Maurice Halbwachs, *La Memoria Colectiva* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004).

[1] Mauricio Souza, *Después de Sanjinés: una década de cine boliviano (2009-2018)* (La Paz, Plural, 1999).

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

[3] El término «indio» o «indígena» se ha construido como discurso homogeneizador; por ello, en este texto utilizaré el término «pueblos indígenas» para referirme a un conjunto diverso de pueblos.

[4] Empleo como referente teórico la noción de «colonialismo interno», desarrollada en los años sesenta por el mexicano Pablo González Casanova, quien ha definido este fenómeno como una continuidad en las relaciones coloniales heredadas por las élites locales que revelan que la comunidad indígena «es una colonia al interior de los límites nacionales». Esta problemática ha sido abordada en Bolivia desde los años setenta a partir de los trabajos del indianista Fausto Reinaga, la socióloga e historiadora Silvia Rivera Cusicanqui y el Taller de Historia Oral Andina en los años ochenta, influenciadas por la obra de Frantz Fanon, Maurice Halbwachs y Franco Ferraroti. Diferencio esta categoría de otras reelaboradas por la intelectualidad anglosajona con neologismos como «colonialidad», «decolonial» o «giro decolonial». Rivera señala que

[7] Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano: cuaderno de rodaje* (Quito, Consejo Nacional de cinematografía del Ecuador, 2015).

[8] En Bolivia, el reconocimiento oficial de un cine construido a partir de la autorrepresentación de estos pueblos no se ha dado sino hasta finales del siglo XX. La experiencia más relevante es la creación del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) en 1989, que planteó el objetivo de promover la realización de un cine y video desde la experiencia de comunidades indígenas campesinas y organizaciones sociales de base. Gabriela Zamorano, *Indigenous Media and Political imaginaries in contemporary Bolivia* (Lincoln, University of Nebraska, 2017).

[9] Paulo Antonio Paranaguá citado en María Luisa Ortega Gálvez y Ana Martín Morán, «Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º. 18, 2003), p. 36. Alfonso Gumucio Dagron nota que muchas de estas películas eran producidas por los cineastas para ganar respetabilidad, permitían establecer «buenos tratos con las autoridades civiles, militares y religiosas y legitimaban al cine». Alfonso Gumucio, «Cine mudo y cine silenciado: la obra de Velasco Maidana y de otros cineastas», en Aurelio de los Reyes y David M. J. Wood (coords.), *Cine mudo Latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*, (México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 2015), pp. 254-255.

[10] Larson Brooke, *Trials of Nation Making. Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810-1920*, (Nueva York, Cambridge University Press, 2004), p. 239.

Para este análisis he considerado las películas *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, 1969), *El coraje del pueblo* (1971) y *Fuera de aquí* (1977), debido a la disponibilidad de información detallada sobre las relaciones y prácticas de producción audiovisual. En este sentido cobra suma relevancia el *Diario Ecuatoriano*<sup>7</sup>, registro de parte del rodaje de *Fuera de Aquí*, escrito por Alfonso Gumucio Dagron durante la filmación (1975). También recurrí a la historia oral a través de entrevistas sostenidas con algunos participantes en los trabajos del Grupo Ukamau y testimonios compilados por terceras personas.

## La persistencia del indígena en el cine boliviano

Ubicar el campo intelectual en el que surgen y se desarrollan las distintas fases de la historia del cine boliviano, implica considerar el tipo de sociedad en la que se inscribe: una de carácter —hoy menos que antes— excluyente. Hasta la aparición de tecnologías de bajo costo, como el video analógico y posteriormente digital, el cine boliviano estuvo casi exclusivamente en manos de la pequeña burguesía y la clase media urbana, cuestión que comenzó a modificarse progresivamente a fines de la década del ochenta, con la puesta en marcha de proyectos de transferencia de medios<sup>8</sup>.

Es notable que estos sectores hayan tomado como objeto, sujeto y tema central de su actividad creativa el ámbito rural y los pueblos indígenas, fundamentalmente alto-andinos. En los inicios del cine silente boliviano, a excepción de algunas películas de actualidades protagonizadas por presidentes y altas autoridades, en lo que Paulo Antonio Paranaguá denomina «rituales de poder»<sup>9</sup>, se evidencia una ausencia casi total de películas sobre temáticas urbanas o que representen a las clases sociales de las que provenían los cineastas. Desde inicios del siglo XX, títulos como *Corazón aymara* (1925), del pionero Pedro Sambarino, *La gloria de la raza* (1925), del arqueólogo austriaco Arthur Posnansky, *La profecía del lago* (1925) o *Wara Wara* (1930), de José María Velasco Maidana señalan una tendencia indigenista. Esta inclinación sociológica, en conjunción con el pensamiento nacionalista, acabaría determinando a lo largo del siglo XX nuevos valores en la construcción de la identidad nacional a través del discurso homogeneizador del mestizaje.

En este contexto, tenemos un cine partícipe de los debates intelectuales que, desde diversos frentes, abordaban el denominado «problema del indio»; o mejor dicho *el indio visto como un problema*, aspecto que motivó medidas legales y «terapéuticas», estimulando discursos ideológicos sobre la raza, ampliados a terrenos como la inmigración, educación, ciudadanía, moralidad, criminalidad e higiene pública<sup>10</sup>. No obstante, la presencia del mundo indígena y popular en el cine boliviano se ha interpretado desde un tamiz indigenista como una actitud altruista, voluntarista y hasta misionera de los cineastas frente a una realidad, sin embargo, más compleja de lo que ese marco de referencia permitía examinar.

El rol «activista» de los cineastas termina por ser un lugar común en las narrativas sobre el cine boliviano y tiene como trasfondo el discurso sobre el

«problema del indio» sin detalles, ni matices. En ese discurso hegemónico, las películas encuentran legitimidad en los valores indigenistas que promueven: el tutelaje, la defensa o rebelión del «indio» como sujeto genérico, que encarna (junto a la figura del obrero) la esencia popular de la nación en el cine boliviano.

En las historias canónicas del cine boliviano, escritas por Alfonso Gumucio Dagron<sup>11</sup> —desde una lectura marxista— y Carlos Mesa<sup>12</sup> —desde un ideario liberal y nacionalista—, los cineastas están siempre en diálogo con las grandes cuestiones nacionales y, en referencia a la historia oficial boliviana, desde una «historiografía convencional»: una reconstrucción elitista, una cronología unilineal reducida a acciones burocráticas y normas, que omitió la política popular y la dimensión colectiva de la historia<sup>13</sup>. La agencia política del movimiento popular solo emerge en la historia, y en la pantalla, cuando se rebela o cuando este es masacrado o explotado. En lo cotidiano, los pueblos indígenas son más bien representados, como el sujeto problemático de la nación que requiere del agente externo para redimirse en la historia y disolverse e integrarse en la sociedad boliviana a través del mestizaje.

Esta lectura puede apreciarse también en algunos textos escritos fuera de Bolivia por historiadores y críticos, que carecían en su momento del suficiente contexto o información sobre una cinematografía emergente que había llamado su atención. Por ejemplo, el historiador francés George Sadoul, en su célebre *Historia del cine mundial*, creía que Jorge Ruiz era un cineasta indígena<sup>14</sup>, aunque no había visto sus películas. Otros textos que analizan el cine militante latinoamericano desde la perspectiva del *tercer cine*<sup>15</sup> han remarcado un propósito serio por acercarse lenguajes propios o hacia una práctica de realización colectiva<sup>16</sup>, aspectos que, como afirma Michael Chanan, hoy en día merecen una revisión<sup>17</sup>.

Antes de entrar en análisis, es importante notar lo problemático de la categoría de «indio» o «indígena» y sus profundas connotaciones. El historiador mexicano Francisco López Barcenás señala que, frente a una diversidad y complejidad de civilizaciones que poblaron el continente ahora llamado América, el sujeto indígena es inventado en el siglo XV (desde la invasión colonial) como concepto opuesto al de «civilización», estableciendo una distinción entre la «superioridad» del colonizador y la «inferioridad» del colonizado (englobado en un «algo» inferior: el indio) creando así polos antagónicos, excluyentes y necesarios<sup>18</sup>.

La expansión del imperialismo norteamericano y su política hacia América Latina a través de la cooperación para el desarrollo, desde la postguerra, reactualizan el binario colonial civilización-barbarie, sustituyéndolos por las

[11] Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del Cine en Bolivia* (La Paz, Editorial Los Amigos del Libro, 1982); *Diario Ecuatoriano: cuaderno de rodaje*.

[12] Carlos Mesa Gisbert, *La Aventura del Cine Boliviano* (La Paz, Ed. GISBERT, 1985); *Historia del Cine Boliviano 1897-2007* (La Paz, Plural, 2018).

[13] Mario Murillo, *La bala no mata sino el destino. Una crónica de la insurrección popular de 1952 en Bolivia* (La Paz, Plural/Piedra Rota, 2012), pp. 29-43.

[14] Al respecto señala «el indio Jorge Ruiz es considerado a justo título por Grierson, como uno de los mejores documentalistas». George Sadoul, *Historia del cine Mundial desde los Orígenes* (México D.F., Siglo XXI, 2004), p. 270.

[15] Teoría originalmente plantada desde la experiencia cinematográfica y manifiestos de Octavio Getino y Fernando Solanas para aludir a un cine militante y antiimperialista que persigue el fin de descolonizar la cultura, en oposición tanto al cine industrial como al cine de autor (segundo cine). Al respecto, ver Octavio Octavio y Susana Vellegia, *El cine de las historias de la revolución, aproximaciones a las teorías y prácticas del cine político en América Latina* (1967-1977) (Buenos Aires, Altamira-INCAA, 2002), pp. 130-145.

[16] Teshome Gabriel, «Towards a critical theory of Third World films» y «Third cinema as Guardian of popular Memory: Towards a third Aesthetics», en Jim Pines y Paul Willemsen, *Questions of third cinema*, (Londres, BFI, 1989), pp. 30-65.

[17] Michael Chanan, «The changing Geography of Third Cinema», (*Screen: Special Latin American Issue*, vol. 38, n.º. 4, invierno de 1997), p. 14. Disponible en <[https://www.researchgate.net/publication/237278400\\_The\\_changing\\_geography\\_of\\_third\\_cinema](https://www.researchgate.net/publication/237278400_The_changing_geography_of_third_cinema)> (23/07/2018).

[18] Francisco López, *Autonomías Indígenas en América Latina* (La Paz, Textos Rebeldes, 2007), p. 17.

categorías de «sujeto desarrollado» y «sujeto sub-desarrollado» en lo que María Saldaña plantea como un nuevo «régimen de subjetividad»<sup>19</sup>. Considero este aspecto fundamental, dado que en el cine (y en la historia) se representa a los pueblos indígenas desde la ciudad letrada, buscando regenerarlos o integrarlos a la modernidad, a los valores «universales», a la democracia liberal o a la revolución socialista, en tanto una entidad social homogénea indiferenciada, aunque su único aspecto en común sea su condición subalterna.

El historiador Carlos Mesa afirma que en las primeras obras realizadas en Bolivia junto al guionista Oscar Soria, *Sueños y realidades* (1961), *Un día Paulino* (1962) y *Revolución* (1963), Sanjinés aporta con un «extraordinario talento creativo y una comprensión intuitiva de la realidad Boliviana», y en contacto con el área rural y con la mina «recién comenzó a conocer un medio étnico y social, y por ello, sus recursos son los que tiene a mano a raíz de su formación»<sup>20</sup>. Al parecer, esta experiencia de campo habría abierto los ojos del cineasta hacia una realidad previamente ignorada.

No obstante, esta narrativa reduce las contradicciones sociales bolivianas a conflictos binarios: urbano-rural, desarrollo-subdesarrollo, nación-imperialismo, occidental-«indio», dejando de lado la complejidad de las tensiones étnicas vigentes en la ciudad y vividas cotidianamente por estos cineastas. La guionista e investigadora Verónica Córdova señala que, a pesar de que el cine en Bolivia es un arte esencialmente urbano, la representación del indio es un síntoma de la preocupación sobre la identidad como parte de los debates históricos y sociológicos sobre los problemas nacionales irresueltos<sup>21</sup>. Un análisis territorializado y relacional sobre la obra de Sanjinés y el Grupo Ukamau quizás podría ayudarnos a entender mejor su estética y plantearnos cuestionamientos en relación a los personajes subalternos que en ella se representan, sosteniendo las banderas de una lucha armada revolucionaria.

### La ciudad letrada y la preocupación por los subalternos

En un contexto de herencias coloniales, la ciudad de La Paz se había forjado a sí misma como punto de encuentro entre indígenas e hispano-mestizos en el cual existía un límite bien definido por el cauce del río Choqueyapu, que dividía a los barrios indios de aquellos de la ciudad española, distinción que, con pocos matices, hoy aún está vigente. El investigador Xavier Albó señala que en esta ciudad tuvo lugar la creación de una variante urbana de la cultura y la sociedad aymara, *Chukiyawu* (la ciudad india), en contraposición a La Paz (la ciudad española), ambas coexistiendo como resultado del yanacónaje y el mestizaje. La Paz misma es una interesante síntesis de las contradicciones sociales de la historia boliviana y su topografía expresa esa realidad. Al respecto, el historiador Thierry Saignes señala:

Su traducción geográfica es el escalonamiento de las viviendas: arriba, los barrios populares; en el centro, la clase media (de origen criolla y mestiza); abajo,

[19] María Saldaña, *The revolutionary imagination in the Americas and the age of development*. (Durham, Duke University Press, 2003).

[20] Carlos Mesa Gisbert, *Historia del Cine Boliviano 1897-2007*, pp. 145-147.

[21] Verónica Córdova, «Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización (primera parte)» (*Fotogenia*, año 1, n.º 1, septiembre de 2016), pp. 3-4.

los barrios residenciales de la gente acomodada y grupos extranjeros. La proyección espacial de la jerarquía social está invertida: abajo los más afortunados, arriba los más pobres<sup>22</sup>.

Al iniciarse el siglo XX, con la Guerra Federal, La Paz pasa a ser la sede del poder político y de las nuevas sociedades mineras, albergando a la burocracia pública, privada y la naciente industria alimentaria y textil, que determinan un inédito crecimiento poblacional<sup>23</sup>. En un contexto en que se despliegan contenciosamente lo indígena y lo occidental, lo ancestral y lo moderno, lo oficial y lo clandestino, lo manual y lo intelectual, La Paz se constituye en un importante punto de irradiación del arte y la cultura nacional del pasado siglo.

Esta ciudad provee el escenario, en términos performáticos<sup>24</sup>, donde artistas e intelectuales desarrollan su vida cotidiana en relación estrecha con una población subalterna de origen indígena, fundamentalmente aymara y quechua<sup>25</sup>. De hecho, hoy mismo es imposible concebir las relaciones sociales en La Paz sin la fuerte presencia aymara: niñeras, albañiles, cocineras, jardineros, *qhateras*<sup>26</sup>, *aparapitas*<sup>27</sup>, *yatiris*<sup>28</sup>, *chifleras*<sup>29</sup>, artesanos y un sinnúmero de personajes indígenas cohabitando durante siglos la ciudad, desde oficios y ocupaciones subalternas. Jorge Ruiz, nacido en Sucre, había llegado a La Paz siendo apenas un lactante<sup>30</sup>. Jorge Sanjinés, Oscar Soria, Antonio Eguino y muchos otros cineastas son paceños de nacimiento. Considero más productivo para el análisis partir de este encuentro o contacto cotidiano entre cineastas de clase media y una gran cantidad de sujetos indígenas en la ciudad que seguir aquella versión en la que los cineastas parecen «descubrir» al indio en el recóndito paisaje rural o en la profundidad de la mina.

Jorge Sanjinés proviene de una familia de clase media de La Paz del barrio residencial de Miraflores, diseñado bajo el concepto moderno de ciudad por el arquitecto Emilio Villanueva. Oscar Vargas del Carpio, miembro fundador del Instituto Cinematográfico Boliviano<sup>31</sup> en la década del cincuenta, me comentó una anécdota al respecto:

Tenía alquilado un departamento aquí en la Busch, en la casa donde vivían los padres de Jorge Sanjinés [...]. Me hice muy amigo de su padre y resulta que un día me dice: «he recibido una carta de Jorge, de Chile». Él estaba terminando sus cursos de cine en la universidad, me parece que en la Universidad Católica de Chile, él estaba saliendo director de cine. Y le escribe una carta a su padre indicándole que vendiera la casa que tenían, la única casa que tenían los viejitos ahí en la Busch, que con esa plata se fueran donde él, a Chile y que él iba a utilizar ese capital para hacer su primera película<sup>32</sup>.

[30] José Antonio Valdía, *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz, memorias del cine documental boliviano* (La Paz, CONACINE/Cinemateca Boliviana, 1998), p. 23.

[31] El Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) fue fundado en 1953 como parte de las políticas comunicacionales y propagandísticas de la revolución nacionalista de 1952. Constituyó una de las más grandes experiencias de cine en Bolivia, por donde pasaron cineastas como Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés. Al respecto puede consultarse el texto de Mikel Luis Rodríguez, «ICB: el primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 10, 1999), pp. 23-37.

[32] Marco Armez, «Entrevista personal del autor a Oscar Vargas del Carpio» (grabación digital, La Paz, 15 de septiembre de 2004).

[22] Verónica Córdova, «Cine Boliviano», p. 54. La división racializada del espacio geográfico ha sido y está frecuentemente en disputa y ha sido notablemente representada en la película *Chuquiago* (Antonio Eguino, 1977).

[23] Wolfgang Schoop, *Ciudades bolivianas* (La Paz, Los Amigos del Libro, 1981), p. 61.

[24] Goffman Erving, *La Presentación de la Persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires, Amorrortu, 2001).

[25] También había mucha relación con el medio rural: varios de ellos, como es el caso del poeta y escritor Franz Tamayo, el cineasta Alberto Perrín Pando o el primer director del Instituto Cinematográfico Boliviano, Waldo Cerruto, eran incluso propietarios de haciendas. El padre de Jorge Ruiz era administrador de una hacienda.

[26] Mujer comerciante, indígena o chola.

[27] Cargador de bultos en el mercado.

[28] Maestro clarividente, en aymara significa literalmente «el que sabe».

[29] Comerciante indígena de plantas medicinales e insumos para prácticas rituales.

Evidentemente eso no ocurrió, una casa en Miraflores constituye un patrimonio importante, pero la familia del cineasta estaba lejos de parecerse a las clases oligárquicas que gobernaban el país. Quizás por ello, fue educado con una sensibilidad social particular hacia las clases subalternas. Al respecto, Sanjinés señala:

Desde que teníamos 8 o 9 años [mi padre] nos decía: la única diferencia entre ustedes y el hijo del zapatero, que es un aymara, es que ustedes gozan de una familia que tiene más dinero, no hay otra diferencia. Son iguales y quién sabe si los ponemos a ambos dos a estudiar, el hijo del zapatero podría resultar tal vez un mejor profesional que ustedes, si no se aplican. Teníamos una visión tranquila y veíamos al campesino aymara y quechua sin prejuicios<sup>33</sup>.

Este fragmento de la memoria de Jorge Sanjinés, si bien representa una valoración positiva de ese «otro» como un «igual», expresa entre líneas la subvaloración del trabajo manual respecto al intelectual y revela la composición racializada de estructura clasista boliviana. En un país donde las relaciones interétnicas aún son desiguales, las exclusiones se naturalizan en la vida cotidiana y las aspiraciones y posibilidades de ascenso social están racializadas: Sanjinés tenía mejores oportunidades para convertirse en político, intelectual o artista que el hijo de un obrero de extracción indígena. Es posible beneficiarse y ser sujeto de privilegios en razón del origen étnico o racial, sin tener necesariamente que manifestar abiertamente actitudes racistas o estar consciente de ello.

La categórica afirmación de Franz Fanon de que «una sociedad es racista o no lo es» nos lleva a ubicar el racismo como una estructura social que funciona independientemente de la subjetividad individual<sup>34</sup>. Dado que el racismo es un complejo sistema jerárquico de prácticas institucionales y discursos, los individuos no necesitan expresar o practicar activamente el racismo para ser sus beneficiarios<sup>35</sup>. En este sentido, me atrevo a afirmar que la historia del cine boliviano podría leerse mejor a partir de la relación que tenemos los cineastas respecto a esta otredad, a quien no «descubrimos», pues siempre ha estado allí, cultivando nuestros alimentos, lavándonos la ropa o cocinando para nosotros.

La socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, a través de la alegoría del «complejo del *awayu*»<sup>36</sup>, nos habla de cómo ciertos sectores acomodados de la sociedad habrían desarrollado una identidad contradictoria, alternando sentimientos de desprecio y afecto por indígenas que, en tanto niñas, cocineras o sirvientas, formaban parte de la vida familiar y ocupaban un lugar esencial en las tareas domésticas o la crianza de los hijos<sup>37</sup>. En este contexto, no es extraño que se desarrollaran lazos afectivos con esa otredad y que el interés por lo indio o las ideas de justicia social despertaran a muy temprana edad en la experiencia cotidiana del mercado, la feria, la lavandería o la cocina, *antes que*, como tiende a pensarse, a partir de un «trabajo de campo», las lecturas de Carlos Marx o el visionado de las películas de Joris Ivens. El compositor Cergio Prudencio, autor de la música de varias de las películas del Grupo Ukamau, relata el origen de una de sus influencias musicales del siguiente modo:

[33] Fundación Grupo Ukamau, «Entrevista de Ana Caco-pardo a Jorge Sanjinés», *Historias Debidas*, Estudios Pacífico para el canal Encuentros, Buenos Aires, 2014. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RTJHhHRRYz8>>

[34] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (Londres, Pluto Press, 2008 [1952]), pp. 63.

[35] Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*, (Londres, Routledge, 1994), p. 19.

[36] Textil andino que utilizan las mujeres para cargar a los bebés, también es utilizado para llevar cualquier otra cosa.

[37] Silvia Rivera, *Sociología de la Imagen* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2015).

El otro referente muy importante es la radio en la cocina donde trabajaba Doña Juanacha, que era una india *aymara* que era cocinera en la casa y que tenía una radio que reproducía unas extrañísimas músicas, que con los años descubrí que eran unas *mohoceñadas*, unas *pinkilladas aymaras* que me cautivaron desde ese día, aunque me tardó años descifrar de qué se trataba<sup>38</sup>.

Es posible que estas apreciaciones encuentren sentido en otras ciudades, dado que la migración siempre ha sido una constante en Los Andes. César Pérez, director de fotografía de *La nación clandestina* y otras películas de Jorge Sanjinés, señala respecto a su infancia en Lima:

Y llegaron «paisanos», «paisanos» les llamamos siempre a los provincianos de la cordillera. Y mi padre hablaba tres idiomas, en realidad, aparte del castellano hablaba el huanca y el quechua. Porque de parte de mi padre, mi familia es de Junín. Mi padre, mis abuelos de parte de padre eran de Huancayo. Llegaron algunos paisanos de Ayacucho que hablan solamente quechua y se conocieron con mi padre y mi padre les alquiló. Cuando llegaban no sabían dónde alojarse y les alquiló cuartos, un par de cuartos. Y éstos a su vez trajeron a otros «paisanos»... hasta que llegó uno y vino detrás de él una «tropa»<sup>39</sup>.

En la ciudad andina todos, o casi todos, somos migrantes, producto de los diversos ciclos económicos y sociales que hicieron del territorio urbano un abigarrado entramado de identidades contenciosas. Recuerdo que mi padre —que tiene casi la misma edad de Jorge Sanjinés— solía sollozar cuando se tomaba unos tragos de más, recordando con amargura haber sido el hijo de la cocinera y del zapatero que habían llegado a la ciudad en busca de mejores días. También lo recuerdo insultando a mi madre utilizando de manera despectiva el término de «campesina», esforzándose por incorporarnos a una ciudadanía occidental intentando ocultar de la mirada pública hábitos o comportamientos que pudieran cuestionar nuestro ascenso social. Puedo recordar, en mi infancia, la incomodidad que sentía cuando mi madre hablaba con mi abuela en guarayo<sup>40</sup>. El racismo y el patriarcado son aprendidos a muy temprana edad, casi como un recurso de sobrevivencia.

Las clases medias urbanas hemos utilizando a los subalternos como para representar nuestra propia identidad contradictoria e indiferenciada, que Silvia Rivera ha metaforizado a través de la palabra aymarí *ch'ixi*<sup>41</sup>, donde las identidades en conflicto están presentes, representándose de diversas maneras en la «cultura nacional», el cine nacional o el folklore. Jorge Sanjinés cuenta muy brevemente respecto a su ascendencia: «hasta el bisabuelo, son gente aparentemente blanca, pero mi madre me dijo que probablemente más atrás sí, había una sangre mestiza en la familia, probablemente genes indígenas»<sup>42</sup>. Ese espacio de ambigüedad e indefinición identitaria de la ciudad está lleno de olvidos, de renunciadas, de negaciones. El «problema» siempre ha sido desplazado al terreno de los subalternos, como si se tratase de la única subjetividad colonizada.

En este contexto, hacer un «cine junto al pueblo» no ha implicado siempre una relación entre equivalentes, aunque, por supuesto, aun siendo vertical, ha sido una relación en doble sentido. Jorge Sanjinés destaca que durante la

[38] María Aimaretti, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), p. 142.

[39] César Pérez, «Entrevista realizada por el autor a César Pérez» (La Paz, 14 de julio de 2018).

[40] Idioma de un pueblo indígena de las tierras bajas de Bolivia.

[41] Palabra aymara de diversas connotaciones que alude a un patrón de puntos o manchas de colores opuestos o contrastados que a la distancia se confunden sin mezclarse. Silvia Rivera, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, (Tinta Limón, Buenos Aires, 2010), p. 69.

[42] Fundación Grupo Ukamau, «Entrevista de Ana Caco-pardo a Jorge Sanjinés».

filmación de *Yawar Mallku*, eran vistos como extranjeros por los comunarios: ¿quiénes eran esa gente tan rara, esos extranjeros de aspecto tan estrafalario, con esas máquinas tan extrañas? ¿Quiénes eran esos blancos que se decían bolivianos, pero que ni siquiera sabían hablar quechua?<sup>43</sup> Lo indígena en Bolivia es producto de identidades que resultan de la confrontación de imágenes y contraimágenes, de estereotipos y contraestereotipos<sup>44</sup>.

### Un «cine junto al pueblo», retórica de una agenda para los subalternos

A finales de los setenta, tras haber protagonizado una densa actividad cinematográfica en Bolivia, Perú y el Ecuador, Sanjinés publica *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, texto que resume la historia de este proceso. En esta serie de artículos puede leerse cómo se han ido desarrollando los principios políticos y los planteamientos estéticos de su obra, que apuntan a la realización de un cine militante, revolucionario, antiimperialista, pero sobre todo colectivo. Más que un libro de teoría cinematográfica, constituye un manifiesto, afín a los de Octavio Getino y Fernando Solanas<sup>45</sup> (1969), el brasileño Glauber Rocha<sup>46</sup> (1963, 1965) o el cubano Julio García Espinosa<sup>47</sup> (1969), con quienes conformó el proyecto continental del Nuevo Cine Latinoamericano.

Surgido en medio de la Guerra Fría, este movimiento se desarrolló en un contexto de luchas populares y movimientos de liberación de contenido antiimperialista, en el que los cineastas asumieron el rol de intelectuales orgánicos. Sin embargo, cabe preguntarse si este proyecto coincidía con las propias agendas, estrategias de lucha y movilización que tenían los sectores populares en aquel momento. ¿En qué medida el de Sanjinés no termina, más bien, representando su propia utopía revolucionaria a través de la comunidad?

Jorge Sanjinés es parte de una generación influenciada por el imaginario de la Revolución Nacional de 1952. En una entrevista realizada por la periodista argentina Ana Cacopardo<sup>48</sup>, Sanjinés recordó que durante algún tiempo estuvo dispuesto a participar en política, sin embargo, a falta de opciones convincentes, prefirió, junto a Oscar Soria y Ricardo Rada, hacer del cine un «instrumento político», un «arma de lucha»<sup>49</sup>. Influido por la Revolución cubana y la memoria aún vívida del Che Guevara en Bolivia, a finales de los años sesenta, Sanjinés comenzó a producir un cine que incita a la lucha armada revolucionaria como único horizonte posible.

El periodo 1967-1971 es particularmente importante porque constituye un breve pero determinante ciclo guerrillero que comienza con la incursión del Che Guevara en Ñancahuazú y cierra con la derrota de la guerrilla de Teoponte, en los albores del Golpe de Estado de Hugo Banzer. En 1969 Sanjinés filma *Yawar Mallku* en la comunidad de Kaata, denunciando la esterilización inconsulta que realizaban los Cuerpos de Paz (*Peace Corps*) a mujeres indígenas, como parte de una estrategia eugenésica impulsada por los Estados Unidos. La reacción violenta y la vía armada como respuesta revolucionaria son explícitas en el largometra-

[43] Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.

[44] Silvia Rivera, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (La Paz, La mirada salvaje, 2010), pp. 67.

[45] Getino y Solanas fueron fundadores del Grupo Cine Liberación y escribieron el texto «Hacia un Tercer Cine».

[46] Rocha escribió *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963) y el manifiesto «Uma Estética da Fome» (1965), que constituyeron las bases del Cinema Novo del Brasil, corriente artística que a finales de los cincuenta propuso la construcción de un arte que expresara las contradicciones de la realidad ayudando a transformarla.

[47] García Espinosa fue fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), creado el 24 de marzo de 1959, pocos días después del triunfo de la Revolución Cubana.

[48] Fundación Grupo Ukamau, «Entrevista de Ana Cacopardo a Jorge Sanjinés».

[49] Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 18.

je. El mismo cartel de *Yawar Mallku*, en el que Marcelino Yanahuaya (el protagonista) sostiene un fusil, es una provocación capaz de reavivar el imaginario de las rebeliones indígenas frente a un Estado cada vez más autoritario y proimperialista.

En la década del sesenta, la Revolución Nacional ya se había supeditado a la ayuda norteamericana, fundamentalmente a través de la Alianza Para el Progreso (*Alliance for Progress*). En el contexto de la Guerra Fría, era una política norteamericana orientada a contrarrestar la «amenaza comunista» surgida por la revolución cubana, ofertando el desarrollismo como un modelo de bienestar social alternativo a ese que proponía el socialismo<sup>50</sup>. El Estado logró penetrar hasta la intimidad del hogar campesino con políticas civilizatorias, orientadas a un modelo de ciudadanía occidental y moderno que Silvia Rivera Cusicanqui ha denominado «pedagogía nacional colonial». En ella se buscó la conversión del indígena en mestizo<sup>51</sup> en medio de un discurso antiguerrillero y anticomunista que procuró influenciar en el área rural<sup>52</sup>.

La filmación de *Yawar Mallku* generó susceptibilidades en la comunidad a pesar de que, según Sanjinés<sup>53</sup>, había sido uno de los líderes de Kaata, Marcelino Yanahuaya, quien había contactado al cineasta en la ciudad de La Paz y habría ofertado al grupo filmar en su comunidad. El equipo enfrentó el rechazo de los pobladores, comprendiendo que su presencia requería el consenso de la comunidad en el marco de sus instancias rituales y políticas. Esta fue una experiencia aleccionadora para el Grupo Ukamau, que permitió reflexionar sobre ciertos códigos culturales ignorados, influyendo en sus futuras prácticas<sup>54</sup>.

No obstante, en un escenario de polarización política<sup>55</sup>, los pobladores de Kaata no fueron vistos solo como actores, y, pese a que sus roles eran ficticios, su participación en la película tuvo consecuencias. El investigador Joseph Bastien enfrentó dificultades para realizar su trabajo en Kaata en años posteriores a la filmación de *Yawar Mallku*. El antropólogo señala que Carmen, esposa de Marcelino Yanahuaya, se sentía mucho más desconfiada desde aquel paso de cineastas bolivianos y franceses por su comunidad. Según Bastien, quien estuvo en Kaata en 1972, los líderes indígenas acusaban a los cineastas de haberlos involucrado en una película política, atribuyendo las cosechas malogradas a la «mala suerte» que habrían atraído<sup>56</sup>. Posteriormente, funcionarios bolivianos



Cartel de *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969)

[50] María Saldaña, *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. (Durham, University Press, 2003)

[51] Silvia Rivera, «El mito de la pertenencia de Bolivia al 'mundo occidental', Requiem para un nacionalismo» (*Temas Sociales*, n.º 24, 2003).

[52] Este episodio histórico es referido en la película *La nación clandestina* (1989), cuando Sebastián Mamani vestido de militar intenta confiscarle a su hermano el fusil, aludiendo un programa de alimentos a cambio de armas.

[53] Fundación Grupo Ukamau, «Entrevista de Ana Caco-pardo a Jorge Sanjinés».

[54] Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. En *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), Sanjinés recrea esta situación.

[55] A finales de los sesenta el Ejército de Liberación Nacional (ELN), fundado por el Che Guevara en 1967, seguía vigente en Bolivia preparando una incursión guerrillera en Teoponte que tuvo lugar en 1970.

[56] Un episodio similar durante la filmación de *Ukamau* (1964) nos es referido por el compositor Alberto Villalpando, mientras el director se encontraba ausente: en la Isla del Sol la comunidad acusa a los cineastas de haber provocado la sequía con la filmación de un ritual para espantar el granizo. En respuesta, los cineastas tuvieron que costear otro ritual para hacer llover. Blanca Wiethüchter y Carlos Rosso, *La geografía suena. Biografía crítica de Alberto Villalpando*, (Cochabamba, Hombrecito Sentado, 2005), pp. 38-43. Este episodio es también referido en una entrevista de publicada en José Sánchez, *The Art and Politics of Bolivian Cinema*, (Austin, University of Texas Press, 2001).

acusaron a los kaateños estigmatizándolos como «comunistas» cuando «no sabían nada del comunismo ni de las insinuaciones políticas de la película». Para Bastien, los cineastas explotaron a los indígenas de la misma forma en que los cineastas sostenían que los imperialistas explotaban a los bolivianos<sup>57</sup>.

La legitimidad de la película proviene de su efectividad coyuntural —la expulsión del país del Cuerpo de Paz durante el breve gobierno de Juan José Torres cuando se desarrolló la Asamblea Popular en 1971—, pero también por ser una expresión del sentimiento revolucionario y antiimperialista de muchos sectores, fundamentalmente de la clase obrera, que durante esta época habían simpatizado con la izquierda marxista. Paradójicamente, el movimiento indígena campesino se encontraba en alianza con los militares en un contexto postrevolucionario —que había implicado la parcial ruptura del sistema de castas y una amplia democratización con la presencia de un sindicalismo campesino de base— en el que el Estado gozaba de legitimidad y un soporte ideológico para atraer y controlar a una parte de aquel sector y utilizarlo como fuerza represiva contra la clase obrera<sup>58</sup>. Quizás por eso, la película conmovía más en la ciudad que en el campo, hecho que Sanjinés atribuye más bien al uso de una narrativa foránea<sup>59</sup>.

Con *El coraje del pueblo*, Sanjinés se propuso poner en práctica los planteos de «un cine junto al pueblo», siguiendo las lecciones aprendidas de *Yawar Mallku*: «Al eliminarse la verticalidad propia del cine concebido a priori, se daba paso y se abrían las puertas a una participación real del pueblo en el proceso de creación de la obra de arte»<sup>60</sup>. La película realiza una reconstrucción histórica de la masacre a los mineros de Siglo XX durante la noche de San Juan en junio de 1967, efectuada por el gobierno militar de René Barrientos —responsable de la captura y asesinato del Che Guevara cuatro meses después.

El film tiene la gran cualidad de trabajar sobre la memoria colectiva de los protagonistas de la masacre apelando a un «método reconstructivo», donde los testigos de la masacre «autointerpretan» sus experiencias y participan dándole sentido a las ideas del protagonista colectivo que se había propuesto el director. La película trasciende la denuncia del genocidio y aborda también la vida cotidiana en la mina, las condiciones de existencia y resaltando el protagonismo de las mujeres «amas de casa». En la película, el discurso de los mineros en una asamblea nos revela el momento de claridad y radicalidad política que se estaba viviendo al calor de la guerrilla de Ñancahuazú.

En este contexto, la cinta logró establecer una notable complicidad entre cineastas y mineros de Siglo XX, en una coyuntura en que el movimiento obrero boliviano estaba muy próximo a la izquierda partidaria. Bajo el liderazgo y hegemonía de la clase obrera, se erguía un proyecto político socialista y antiimperialista, encarnado en la Asamblea Popular de 1971. A decir del sociólogo René Zavaleta Mercado, connotado intelectual de la izquierda nacionalista, fue «la más avanzada expresión del poder obrero, una experiencia que no había existido jamás en parte alguna de América Latina»<sup>61</sup>. En el marco de un gobierno militar progresista, de la nacionalización de la transnacional *Gulf Oil* y con la memoria aún fresca de Ñancahuazú, incluso se había considerado incluir en

[57] Joseph Bastien, *La montaña del Cóndor* (La Paz, Hisbol, 1996).

[58] Silvia Rivera, *Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado aymara y quechua, 1900–1980* (La Paz, Aruwiyiri/THOA, 2003[1984]), pp. 143–147.

[59] Fundación Grupo Uka-mau, «Entrevista de Ana Cacomau a Jorge Sanjinés».

[60] Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 23.

[61] René Zavaleta, *La auto-determinación de las masas* (Bogotá, Clacso, 2009), p. 198.

la película a los mineros participando activamente en la guerrilla: «Hasta filmamos un episodio con la familia de Simón Cuba, el minero guerrillero muerto, salvando al Che», descartado por falta de presupuesto<sup>62</sup>.

La posibilidad de este horizonte común entre cineastas y movimiento obrero podría ser comprendido por el carácter obrerista de la izquierda boliviana. Según Zavaleta Mercado:

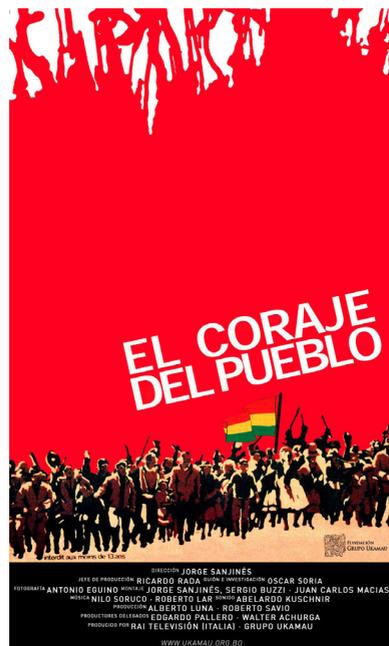
Era correcto, para mencionar un caso, establecer un predominio proletario, es decir, una superioridad cualitativa sobre la cantidad del proceso, que eran los campesinos, clase burocrática, dependiente y osificada en la conquista democrático-burguesa de la tierra... El llamado «pacto militar-campesino» se estatuyó en el ascenso de Barrientos. En principio parecía una pura manipulación. Después se pudo ver que respondía a sentimientos conservadores reales en el campesinado, a un conformismo explicable después de la realización de todo su programa, que no consistía más que en libertad y tierra<sup>63</sup>.

La incapacidad de comprender la lucha indígena como una cuestión territorial referida a un horizonte indígena ancestral y que resurge en los setenta con el indianismo y el Katarismo no figuró en los análisis de la izquierda.

En 1975, en un exilio que había tenido como destinos Chile, Cuba y Perú, Jorge Sanjinés filma en Ecuador *Fuera de Aquí*, película que narra la historia de una comunidad dividida y conflictuada por una empresa transnacional, que ingresa con el apoyo ideológico de misioneros religiosos norteamericanos y con la anuencia del gobierno. Ante la resistencia de los campesinos, se desata una fuerte represión militar.

En Ecuador tuvieron lugar dos reformas agrarias (1964 y 1973), impulsadas por gobiernos militares como medidas preventivas ante las movilizaciones campesinas. La primera tuvo un carácter moderado, mientras la segunda fue mínima en sus contenidos reformistas<sup>64</sup>. José Sánchez Parga advierte que, más que un proceso real de redistribución de tierra, se buscó la modernización de la agricultura. Este proceso fue detenido en 1975, y, producto del boom petrolero de la década, el Estado ecuatoriano emprendió una política desarrollista con resultados «modestos y desiguales», operada desde el Estado, organizaciones no gubernamentales (ONG) y la iglesia católica<sup>65</sup>.

Un elemento interesante a destacar respecto a la realización de *Fuera de Aquí* es la mediación que hizo el sacerdote progresista Jesús Tamayo, a quien Sanjinés conoció mediante el cineasta Germán Calvache<sup>66</sup>. Tamayo incorporaba ideas del evangelio a la lucha de liberación reclutando indígenas a través de



El proletariado minero, metonimia del pueblo boliviano como protagonista colectivo en el cartel de *El Coraje del Pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971).

[65] José Sánchez, *El movimiento indígena ecuatoriano: la larga ruta de la comunidad al partido* (Quito, Abya Yala, 2010), pp. 62–69.

[66] Alfonso Gumucio Dagron, «Cine mudo y cine silenciado: la obra de Velasco Maidana y de otros cineastas», en Aurelio De los Reyes y David Wood, (coords.), *Cine mudo Latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 2015), p. 170.

[62] René Zavaleta, *La auto-determinación de las masas*, p. 110.

[63] René Zavaleta, *La auto-determinación de las masas*, p. 222.

[64] Lisa North, «Militares y Estado en Ecuador: éconstrucción militar y desmantelamiento civil» (*Iconos*, n.º 26, septiembre de 2006), pp. 85–95.

proyectos de desarrollo<sup>67</sup>. Este sacerdote tenía particular interés en combatir a las iglesias evangélicas, «quería a toda costa extirpar las fiestas y el trago de las comunidades indígenas y, sobre todo, eliminar de un tajo a los protestantes, que empezaban a ingresar a la zona»<sup>68</sup>. Evidentemente, el sacerdote también tenía su propio proyecto aculturador y en una ocasión había sido acusado de dividir al movimiento indígena de Tungurahua por un «manejo autoritario y divisionista»<sup>69</sup>.



[67] Carlos Mamani, *La estructura de la comunidad originaria: el caso de Pilahuín. Maestría en Historia Andina* (Quito, FLACSO, 1992), pp. 87.

[68] Citado en Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano: cuaderno de rodaje* (Quito, Consejo Nacional de cinematografía del Ecuador, 2015), pp. 170-172. Calvanche, además, menciona que Tamayo, aunque desconfiaba de los comunistas, los prefería antes que a los protestantes.

[69] Carlos Mamani, *La estructura de la comunidad originaria*, pp. 87.

[70] Citado en Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano: cuaderno de rodaje*, pp. 170-172.

[71] Alfonso Gumucio Dagron, «Cine mudo y cine silenciado: la obra de Velasco Maidana y de otros cineastas», p. 41.

Fotograma de *Fuera de Aquí* (Jorge Sanjinés, 1977). Aunque la película muestra el territorio indígena codiciado por el imperialismo norteamericano, una lectura relacional nos permitiría analizarlo como un escenario de disputa entre intereses imperialistas, de grupos religiosos, políticos y artistas militantes.

Es muy poco probable que los comunarios, en medio de una dictadura militar, hubieran participado en una película política-militante a cambio de los dulces y la fruta que se repartían como retribución. Tamayo tenía el reconocimiento de las comunidades y gozaba de poder y legitimidad por su trabajo misional, de desarrollo y colaboración con la organización indígena. Los comunarios establecieron una relación de confianza con Jorge Sanjinés a través de la figura del sacerdote en el contexto de rumores negativos sobre los cineastas influenciados por sectores interesados<sup>70</sup>.

La realización de la película también involucró un trabajo político de convencimiento y hasta de «agitación», por medio de la proyección de las películas del Grupo Ukamau. *El coraje del pueblo* les había enseñado el potencial que tenía el cine para activar la memoria colectiva. Gumucio escribió: «En una ocasión se les proyectó la primera parte de *Jatun Auka*, la parte netamente campesina, y esto los motivó lo suficiente como para participar en las escenas del bloqueo»<sup>71</sup>. Gumucio, quien se desempeñaba como asistente de dirección en la película, notó que los comunarios se identificaban mucho con los perso-

najes de *Jatun Auka* por el idioma y la vestimenta. Pero, además, el tema de la película evocaba la memoria colectiva respecto la presencia en su territorio del Instituto Lingüístico de Verano<sup>72</sup> (*Summer Institute of Linguistics*), una organización religiosa norteamericana de ideología capitalista, individualista y utilitarista, que había penetrado en el campo mediante exitosos proyectos de alfabetización. José Lligallo, comunario que actuó de militar represor en la película, relató su experiencia en la filmación:

Nosotros en la película hicimos una guerra fuerte acá en los páramos del Chibuelo, como que matábamos a la gente, quemamos una chocita que compramos para después poner candela aparentando que así hacen los mineros, que así hacen los gringos cuando vinieron engañando en 1955 con pase libre, con visto bueno del gobierno quizás de Velasco Ibarra, con el Instituto Lingüístico de Verano. Eso nos contaron y nosotros hicimos como que esos gringos vinieran a robar nuestro oro, nuestra riqueza del Ecuador<sup>73</sup>.

Sin embargo, la información sobre la película y sus significaciones políticas no siempre era transparente ni la filmación participativa:

Eso no es tan difícil de hacer y me parece una falta de responsabilidad de Jorge, cuya actitud hasta ahora ha sido más bien la de entregar discursos hechos para que sean repetidos, con consignas «gruesas» como la unión, el antiimperialismo, pero sin mostrar la mecánica que lleva a esas consignas. Aquí habría un material riquísimo para filmar debates, discusiones, por el hecho mismo de que todos estos campesinos han sido víctimas de la opresión y la represión. Pero Jorge a ratos me sorprende cuando, alegando medidas de seguridad, evita explicar a los campesinos el sentido de tal o tal otra escena que se va a filmar<sup>74</sup>.

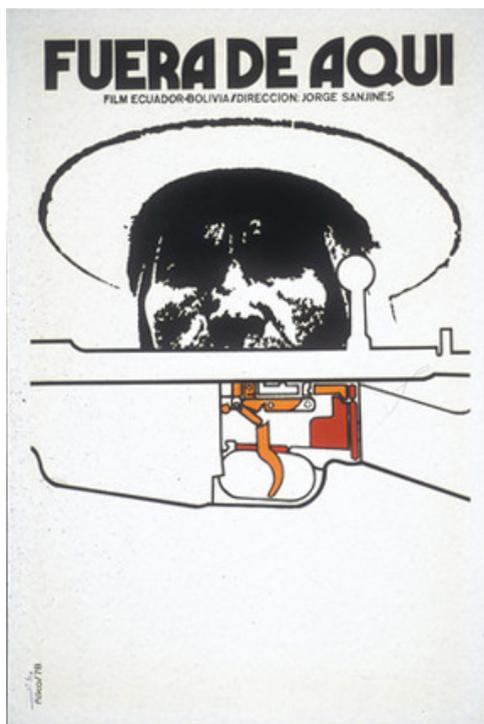
[72] Expulsado en 1980.

[73] Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano: cuaderno de rodaje*, p.193.

[74] Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano: cuaderno de rodaje*, p. 135.



Fotograma de *Fuera de Aquí*.



Cartel de *Fuera de Aquí*. Se puede verificar que está compuesto en base a la fotografía de Marcelino Yanahuaya del cartel de *La sangre del cóndor*.

La preocupación por la seguridad impedía que se desarrollara un clima de complicidad. Gumucio advierte que se les inducía a adoptar un determinado discurso que no estaba dentro de sus repertorios, en lugar de hacerlos más partícipes desde su experiencia y memoria. Señala, además, que el mito guerrillero estaba vigente entre los comunarios y Sanjinés lo alentaba en los debates que realizaban junto a las proyecciones. Aunque la película no hace insinuaciones sugiriendo la lucha armada, el cartel es similar al de *Yawar Mallku*: un indígena armado con un fusil<sup>75</sup>.

Sanjinés desarrollaba un trabajo político paralelo a la filmación. No obstante, la agenda inmediata de los campesinos ecuatorianos tenía que ver con la Reforma Agraria, que se había iniciado un par de años antes, o con los proyectos de desarrollo rural que estaban vigentes con el boom petrolero. Gumucio reflexiona:

Este plano a mi parecer es prueba de lo que nunca se debe hacer. Los campesinos se reunieron en casa de Gabriel para discutir sus asuntos. Los fuimos a buscar allí y les pedimos «el favor» de venir a ayudarnos con su participación. Participaron sí, pero de mala voluntad. Es más, fueron utilizados de una forma nada correcta. No tenían conciencia de lo que hacían, no estaban al mínimo interesados o motivados por el trabajo. Muchos campesinos se fueron a la mitad de la toma, etc. El diálogo tampoco fue muy bueno<sup>76</sup>.

La falta de sensibilidad sobre la vida cotidiana, los problemas concretos y el tiempo de los comunarios revela una dirección vertical y muestra que el film no había sido apropiado por ellos: «Al final muchos campesinos, impacientes y sin conciencia de que ese trabajo era para ellos mismos, querían irse, pero sus dirigentes, lúcidos y sumamente inteligentes, los atajaban»<sup>77</sup>. La filmación se realizó en varias comunidades, donde al parecer no se llegaba a establecer una relación, aspecto que suponemos tendría que ver con el corto tiempo, razones presupuestarias y de seguridad. Es posible afirmar que gran parte de la población no conocía el argumento de la película y que la poca información que circulaba fuera solamente a nivel de dirigencia. El comunario José Lligalo cuenta, incluso, que no vio sino una versión mutilada de la película, varios años después de la filmación.

[75] Esta insinuación también está presente en el cartel del documental *Las Banderas del amanecer* (1983), la última película en la que Sanjinés despliega su abierta militancia y opción por la vía armada revolucionaria. María Aimaretti advierte un reajuste en la vocación militante y política del cine del Grupo Ukamau, que hace eco de un momento de efervescencia popular (la resistencia al golpe militar de Natush Busch

en 1979) articulando la lucha antiimperialista y antifascista con la cuestión de la identidad cultural en la yuxtaposición de la figura del pueblo en armas y la *wiphala*, emblema multicolor que se ha asociado con la memoria larga de las luchas indígenas. María Aimaretti, «Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 73, 2017), pp. 57-74.

[76] María Aimaretti, «Wiphala de memorias», p. 41.

[77] María Aimaretti, «Wiphala de memorias», p. 115.

## Conclusión: la agenda de los cineastas tras la representación de los pueblos indígenas

A través de este artículo, no tengo la intención de estigmatizar de poco transparentes las prácticas de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau leyendo los hechos desde la ventaja que aportan el tiempo y la distancia respecto de una época cuyo horizonte posible era la revolución socialista. En un contexto caracterizado por la continuidad de estructuras coloniales en las que el «otro» es arbitrariamente asumido como un sujeto «sin voz», «sin conciencia», sin claridad o proyecto político, investigadores, artistas e intelectuales hemos leído la historia subalterna desde nuestras propias perspectivas, proyectos y agendas.

A inicios del siglo XX, el antropólogo austriaco Arthur Posnansky había filmado *El Ocaso de un imperio* y *La Gloria de la Raza*, en la que muestra la precaria condición de los pueblos Qnas Soñi (conocidos como Urus) como evidencia de sus teorías sobre la degeneración de las razas<sup>78</sup>. Alberto Perrín utilizó a los campesinos de su hacienda en la Isla del Sol para filmar documentales destinados a promocionar la «cultura nacional», y es muy probable que estos indígenas no tuvieran demasiado margen para negarse a participar en la película<sup>79</sup>, menos para negociar una narrativa divergente. El mismo Perrín facilitó a otros cineastas en diversas oportunidades su hacienda (con población incluida) para otros proyectos filmicos, como es el caso de *Ukamau* (1966), de Jorge Sanjinés. El documentalista Jorge Ruiz mostró los impactos de la Revolución Nacional, representando a los pueblos indígenas como «un» sujeto en tránsito de una condición «primitiva» a un modelo civilizatorio occidental y moderno<sup>80</sup>, validando los proyectos desarrollistas impulsados desde la embajada norteamericana. Sanjinés imaginó en su revolución a indígenas armados evocando el imaginario de 1952<sup>81</sup> —que fue tan importante en la conformación de su estética<sup>82</sup>, demostrada en el cortometraje *Revolución* (1963)—, actualizado con la influencia de la Revolución cubana y el paso de la Guerrilla del Che. Y así seguimos, año tras año, mirándonos en el otro.

El siglo XX nos reveló un contexto marcado por el colonialismo interno, de pugnas ideológicas que plantean «desde arriba» la solución al «problema del indio» sin contar con el indio. En este período se han desenvuelto procesos políticos en los que se ha idealizado el papel y los proyectos de la izquierda latinoamericana, particularmente en las décadas de los sesenta y setenta, en que los pueblos indígenas estaban en tránsito hacia formas políticas más autónomas. Quizás la diferencia con Sanjinés sea que, al menos en intención, buscó relacionarse de manera horizontal a las clases subalternas desde la retórica de un «cine junto al pueblo». Esta relación no fue siempre horizontal y dialógica, sino que estuvo mediada por privilegios, jerarquías y relaciones de poder capaces de imponer una representación estética y política. Muchas de estas relaciones y distinciones son bastante explícitas incluso dentro de los propios

[78] Pablo Quisbert, «'La Gloria de la Raza': historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930 y 1950» (*Revista de Estudios Bolivianos*, n.º 12, 2003).

[79] El documental de Michel Favre *Tan lejos Tan cerca* (2011), realizado junto a Carmen Perrín, hija del cineasta, recorre la Isla del sol en busca de la memoria sobre ese tiempo.

[80] Marco Arnez Cuéllar, *Estéticas Indigenistas: Revolución Nacional y Desarrollo en la cinematografía de Jorge Ruiz* (Tesis de Licenciatura en Sociología, la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2019).

[81] El cineasta tenía 16 años cuando había estallado la Revolución Nacional.

[82] En los cortometrajes *Bolivia se Libera* (1952) y *Amancebros Indio* (1953) pueden verse los grandes movimientos de masas, indígenas y mineros armados marchando por las calles de la ciudad.

equipos de producción, en que la división entre oficios técnicos y creativos (lo intelectual y lo manual) se expresan étnicamente. Orlando Huanca, actor de *La nación clandestina*, me comentó que los miembros de origen indígena del equipo de filmación, además de trabajar como técnicos, servían de mediadores con la comunidad.

La distancia entre el político, el artista o el intelectual respecto al «otro» representado es evidente. A pesar de ello, el propio Jorge Sanjinés ha cuestionado esta actitud —bastante recurrente en el pensamiento de izquierda— y la ha metaforizado en una brillante escena de *La nación clandestina*, en la que un dirigente universitario perseguido por los militares es incapaz de comunicarse con una pareja de comunarios aymaras monolingües del altiplano para pedirles ayuda. Creo que, en esta película, también Sanjinés se mira a sí mismo de la misma forma que Sebastián (el protagonista aymara) lo hace en el plano secuencia integral.

En el cine boliviano es posible leer las diversas versiones en las que se desarrolla esta relación, que, en los últimos años, a partir del cine documental, ha sido problematizada de manera más explícita, permitiendo visibilizar la posición del cineasta respecto a los sujetos representados. Podrían mencionarse *Fuera de Campo* (2016), de Marcelo Zilvetti y Mauricio Durán, donde esta relación se explicita notablemente a través del montaje; *Nana* (2016), de Luciana Decker, donde la relación afectiva con la otredad subalterna revela escenarios íntimos en los que se desarrollan contradicciones sociales; o *El corral y el viento* (2014), de Miguel Hilari, que recupera la memoria de su familia en un contexto signado por la migración y la cultura global. También es importante destacar la mirada no idealizada del proletariado minero en *El viejo calavera* (2016) que, entre la ficción y el documental, rompe con el estereotipo positivo del minero combativo en el cine boliviano. Estas películas no huyen de las contradicciones de una sociedad aún colonizada y las relaciones producidas por esta, sino que hacen de ellas su objeto. La persistencia de lo «indio» en el cine boliviano es el reconocimiento tácito de una identidad aún conflictuada, de una herida colonial plenamente vigente.

## Entrevistas

PÉREZ, César, «Entrevista realizada por el autor a César Pérez», (La Paz, 14 de julio de 2018).

VARGAS DEL CARPIO, Óscar, «Entrevista personal del autor a Óscar Vargas del Carpio» (grabación digital, La Paz, 15 de septiembre de 2004).

## Fuentes electrónicas

CANAL ENCUENTRO, «Entrevista de Ana Cacopardo a Jorge Sanjinés», *Historias Debidas*, Estudios Pacífico para el Canal Encuentro, Buenos Aires, 2014. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RTJHhHRRYz8>> (06/06/2019).

## Bibliografía

- AIMARETTI, María, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Sergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 49-50, 2019), pp. 141-157.
- , «Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 73, 2017), pp. 57-74.
- ALBO, Xavier, «Bases étnicas y sociales para la participación de aymara en Bolivia. La Fuerza histórica del campesinado», en *Ciudades de Los Andes: visión histórica y contemporánea* (Quito, IFEA, 1992), pp. 375-387.
- ANTEZANA, Luis, «Sistema y procesos ideológicos en Bolivia (1935-1979)», en Zabaleta René (comp.), *Bolivia Hoy* (México, Siglo XXI, 1982), pp. 60-63.
- ARNEZ CUÉLLAR, Marco, *Estéticas Indigenistas: Revolución Nacional y Desarrollo en la cinematografía de Jorge Ruiz* (Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, 2019).
- BASTIEN, Joseph, *La montaña del Cóndor* (La Paz, Hisbol, 1996).
- BROOKE, Larson, *Trials of Nation making. Liberalism, race, and ethnicity in the Andes, 1810-1920* (Nueva York, Cambridge University Press, 2004)
- , «La invención del indio iletrado: la pedagogía de la raza en los Andes bolivianos», en Marisol De la Cadena (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje, nación en América Latina* (Bogotá, Envión, 2008).
- CHANAN, Michael, «The Changing Geography of Third Cinema» (*Screen: Special Latin American Issue*, Volumen 38, n.º 4, invierno, 1997).
- CORDOVA, Verónica, «Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización (primera parte)» (*Fotogenia*, n.º 1, 2016).
- , *Cinema and Revolution in Latin America* (Bergen, University of Bergen, 2002)
- FANON, Frantz, *Black Skin, White Masks* (Londres, Pluto Press, 2008 [1952])
- GABRIEL, Teshome, «Towards a Critical Theory of Third World Films», en Jim Pines y Paul Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1989), pp. 30-65.
- , «Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics», en Jim Pines y Paul Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1989), pp. 53-64.
- GOFFMAN, Erving, *La Presentación de la persona en la vida cotidiana*, (Buenos Aires, Amorrortu, 2001).
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, «El colonialismo interno», en *Sociología de la explotación* (Buenos Aires, CLACSO, 2006).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Historia del cine en Bolivia* (La Paz, Editorial Los Amigos del Libro, 1982).
- , *Diario Ecuatoriano: cuaderno de rodaje* (Quito, Consejo Nacional de cinematografía del Ecuador, 2015).
- , «Cine mudo y cine silenciado: la obra de Velasco Maidana y de otros cineastas», en Aurelio de los Reyes y David M. J. Wood, (coord.), *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*, (Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, México 2015).
- LÓPEZ, Francisco, *Autonomías indígenas en América Latina* (La Paz, Textos Rebeldes, 2007).
- MAMANI, Carlos, *La estructura de la comunidad originaria: el caso de Pilahuín*. (Tesis de Maestría en Historia Andina, FLACSO Sede Ecuador, Quito, 1992).

- MESA GISBERT, Carlos, *La aventura del cine boliviano*, (La Paz, Ed. Gisbert, 1985).
- , *Historia del cine boliviano 1897-2007*, (La Paz, Plural, 2018).
- MURILLO, Mario, *La bala no mata sino el destino. Una crónica de la insurrección popular de 1952 en Bolivia* (La Paz, Plural/Piedra Rota, 2012).
- NORTH, Lisa, «Militares y Estado en Ecuador: ¿construcción militar y desmantelamiento civil» (*Iconos*, No. 26, Quito, septiembre 2006).
- ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa y MARTÍN MORÁN, Ana, «Imaginario del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 18, 2003), pp. 33-48
- QUISBERT, Pablo, «'La Gloria de la Raza': historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930 y 1950» (*Revista de Estudios Bolivianos*, n° 12, IEB, 2003).
- RIVERA, Silvia, *Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado aymara y quechua, 1900—1980* (La Paz, Aruwiwiri-THOA, 2003 [1984]).
- , «El mito de la pertenencia de Bolivia al 'mundo occidental', Requiem para un nacionalismo», (La Paz, *Temas Sociales*, n° 24, IDIS-UMSA, 2003)
- , *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (La Paz, La mirada salvaje, 2010).
- , *Sociología de la Imagen*, (Buenos Aires, Tinta Limón, 2015).
- , *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, (Tinta Limón, Buenos Aires, 2010).
- RODRÍGUEZ, Mikel Luis, «ICB: el primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 10, 1999), pp. 23-37.
- SADOU, George, *Historia del cine mundial desde los orígenes* (México, Siglo XXI, 2004).
- SAIGNES, Thierry, «De los ayllus a las parroquias de indios: Chuquiago y La Paz», en *Ciudades de Los Andes: visión histórica y contemporánea* (Quito, IFEA, 1992)
- SALDAÑA, María Josefina, *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. (Durham, University Press, 2003).
- SÁNCHEZ PARGA, José, *El movimiento indígena ecuatoriano: la larga ruta de la comunidad al partido* (Quito, Abya Yala, 2010).
- SÁNCHEZ, José, *The Art and Politics of Bolivian Cinema*, (University of Texas Press, Austin, 2001).
- SANJINÉS, Jorge, *El espejismo del mestizaje* (La Paz, IFEA—PIEB, 1999)
- , *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979).
- SCHOOP, Wolfgang, *Ciudades bolivianas* (La Paz, Los Amigos del Libro, 1981).
- SHOAT, Ella y STAM, Robert, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, (Londres, Routledge, 1994).
- STANLEY, Liz, «The Mother of Invention: Necessity, Writing and Representation» (*Feminism & Psychology*, volume 6, n° 1, 1996), pp. 43-49.
- VALDIVIA, José Antonio, *Testigo de la Realidad. Jorge Ruiz, memorias del cine documental boliviano* (La Paz, CONACINE-Cinemateca Boliviana, 1998).
- WIETHÜCHTER, Blanca y ROSSO, Carlos, *La geografía suena. Biografía crítica de Alberto Villalpando*, (Cochabamba, Hombrecito Sentado, 2005).
- ZAMORANO, Gabriela, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*, (Lincoln, University of Nebraska, 2017).
- ZAVALETA, René, *La autodeterminación de las masas* (Bogotá, Clacso, 2009).

**Aceptado por editoras del número:** 22 de octubre de 2019

**Aceptado para revisión por pares:** 31 de enero de 2019

**Aceptado para publicación:** 3 de junio de 2019

