
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

1^{er} y 2^o semestre 2019

49
50

UKAMAU ABIGARRADO

María Aimaretti/ Isabel Seguí [Eds.]



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

49
50

Fundador

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Jefes de Redacción

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Equipo de Redacción**Coordinadora de revisión por pares:**

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Indización y difusión:

ELENA CORDERO (*Universidade de Lisboa*)

Editoras de reseñas de libros:

SONIA GARCÍA LÓPEZ (*Universidad Carlos III de Madrid*)

LAURA POUSA (*TAI - Universidad Rey Juan Carlos*)

Editor de reseñas de DVDs y plataformas:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

Consejo Editorial

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

B. RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2018

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2018

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño

SABÁTICA

Maquetación

COMPOBELL, S.L.

Soporte técnico digital

ÁLVARO ARRIBAS

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

IMAGEN DE CUBIERTA: Cartel de *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971)

Presentación / Presentation

**Ukamau abigarrado:
nuevas miradas críticas y fuentes de investigación**

Motley Ukamau: new critical readings and research sources

María Aimaretti e Isabel Seguí

7

Artículos / Articles

**¿Ukamau antes de *Ukamau*? Nuevos acercamientos
a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta**

*Ukamau Before Ukamau? New Approaches to
Film History in 1960s Bolivia*

David M. J. Wood

15

Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla

The Ukamau Group's Women: On and Off-Screen

Isabel Seguí

33

**La nación Ukamau: apropiaciones de la técnica cinematográfica
y actuación indígena en *La nación clandestina* (1989)**

*The Ukamau Nation: Appropriations of the Cinematographic and
Performing Indigenous Technique in The Secret Nation (1989)*

Ana Daniela Nahmad Rodríguez

57

Reflexiones sobre el lenguaje a partir del Plano Secuencia Integral

Reflections on Language Based on the Integral Sequence Shot

Miguel Hilari Sölle

79

**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

97

**Entre imágenes y reflejos... o despeñarse en la alucinación
identitaria: a propósito de *Para recibir el canto de los pájaros*
(Jorge Sanjinés, 1995)**

*Between Images and Reflections... or Fall Off Into The Identity Hallucination:
About To Receive the Birds' Song (Jorge Sanjines, 1995)*

María Aimaretti

117

Entrevistas / Interviews

El Grupo Ukamau suena como la cordillera.

Entrevista a Cergio Prudencio

The Ukamau Group Sounds Like the Cordillera. 141

Interview with Sergio Prudencio

Maria Aimaretti

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: 159

Compromise, Hierarchies and Learning

Interview with Patricia Suárez

Marco Arnez Cuéllar

Entrevista a Fred Coker, miembro de la *Workers' Film Association* (WFA)

Interview with Fred Coker,

Workers' Film Association (WFA) Member 167

Molly Geidel e Isabel Seguí

Libros / Books

Diario ecuatoriano.

***Cuaderno de rodaje fuera de aquí. Llukshi Kaimanta:
una película de Jorge Sanjinés*** 177

Alfonso Gumucio Dagrón

Fernanda Miño

El espectador pensante.

El cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau 180

David M. J. Wood

Mario Županović

*Gli anni del cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club
al neorealismo* **183**
Andrea Mariani
Valeria Camporesi

*The rhapsodes. How 1940s critics changed
american film culture*
David Bordwell
*Reinventing Hollywood. How 1940s filmmakers changed
movie storytelling* **185**
David Bordwell
Vicente J. Benet

DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms

Vasilij Žuravlëv. Kosmičeskij rejs/Kosmiche Reise **193**
David Moriente

Shoah: Four Sisters **196**
Alberto Sucasas

*Dobles sesiones, cine comparado y fugas del canon: byNWR
(bynwr.com)* **199**
Ivan Pintor Iranzo

PRESENTACIÓN

UKAMAU ABIGARRADO: NUEVAS MIRADAS CRÍTICAS Y FUENTES DE INVESTIGACIÓN

MARÍA AIMARETTI^a

Universidad de Buenos Aires / CONICET

ISABEL SEGUÍ^b

University of St Andrews

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50

No teman. Este no es un número más dedicado a loar la figura del reputado cineasta Jorge Sanjinés, ni un homenaje a sus dos películas más recordadas, *Yawar Mallku* (1969) y *La Nación Clandestina* (1989), cuyos aniversarios se han venido celebrando en 2019. El presente dossier —ni efeméride, ni hagiografía— representa un esfuerzo colectivo riguroso por reescribir la historia del Grupo Ukamau (GU) desde perspectivas no «autoristas» y —puesto que hablamos de una formación socio-cultural boliviana— necesariamente abigarradas, considerando, entonces, diferentes temporalidades, estructuras, modos de producción, sujetos y subjetividades que, en buena medida, han quedado ensombrecidas por el mito universalista y patriarcal del creador en busca de un lenguaje¹.

La idea del número especial nació en un simposio dedicado al GU en la escocesa University of St Andrews en mayo de 2018. Ese encuentro nos permitió, a una serie de investigadores e investigadoras que llevamos muchos años dedicadas al tema, hacer sinergia en un ejercicio que veníamos realizando individualmente: problematizar la noción de grupo desmontando presupuestos tácitos e interrogarnos sobre las múltiples y contradictorias dimensiones presentes en la fórmula «cine junto al pueblo». Los textos que aquí se compilan son respuestas —heterodoxas y dialógicas— a los cuestionamientos generales

[1] El término «sociedad abigarrada» fue acuñado por el sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado como una forma de describir la realidad social boliviana, caracterizada por la presencia de distintas formaciones sociales yuxtapuestas. Este concepto ha sido ampliado por Silvia Rivera Cusicanqui quien hace uso de la palabra aimara *ch'ixi*, (que significa literalmente, color gris jaspeado, formado por manchas negras y blancas entreveradas) para referirse a cómo en Bolivia conviven distintas epistemes sin subsumirse unas en otras. Estas lecturas presentan un potencial descolonizador mucho mayor del que aportaban los conceptos de mestizaje o hibridación.

[a] **MARÍA AIMARETTI** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino «Domingo Di Núbila» (2016) auspiciado por el INCAA y AsAECA. Investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria —con un extenso trabajo de investigación sobre cine, teatro y video boliviano— y, por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino. E-mail: m.aimaretti@gmail.com

[b] **ISABEL SEGUÍ** es historiadora feminista del cine y doctora por la University of St Andrews (Escocia), donde da clases en el Departamento de Film Studies y se desempeña como ayudante de investigación en el Instituto de Estudios de Género. Su trabajo especializado en las prácticas cinematográficas de las mujeres andinas, entre los años sesenta y noventa, ha sido publicado en diferentes revistas científicas de Europa y las Américas y premiado por la British Association of Film, Television and Screen Studies. Además, ha coorganizado los congresos internacionales Latin American Women's Filmmaking (University of London, Senate House, 2017) y Modos de Hacer: Cines y Mujeres de América Latina (Universidad Autónoma de Madrid, 2019). E-mail: seguisabel@gmail.com

surgidos en aquella sesión de trabajo. A este primer contingente, se han sumado los aportes de otros investigadores y cineastas (dos de ellos jóvenes bolivianos) que no estuvieron presentes en el encuentro, pero compartían nuestro mismo deseo exploratorio y cuyo aporte ha sido fundamental para —en cierto modo y siempre con limitaciones— ayudar a descolonizar un número especial forjado en un contexto occidental, privilegiado y blanco.

Respecto a la problematización de la noción «cine junto al pueblo», las editoras creemos que el hecho de que en un primer momento las comunidades no participaran en la gestión de decisiones de los proyectos cinematográficos en igualdad de condiciones respecto del Grupo no cancela el horizonte (político) de creación colectiva, ni convierte a este en un cine de autor, sino que tendría que entenderse más bien como una primera síntesis de labor colaborativa. Si hasta la finalización de *Yawar Mallku* en 1969 es posible pensar al GU como un colectivo de profesionales (técnicos y artísticos) de funcionamiento más o menos horizontal y colegiado —que comporta, huelga decirlo, un cada vez más acentuado liderazgo por parte de Sanjinés que se irá consolidando con los años—, con *El coraje del pueblo* (1971), y hasta el retorno democrático en Bolivia con *Las banderas del amanecer* (1983), el significante «grupo» se resemantizará relacionándose con la experiencia material de cooperación entre Jorge Sanjinés —y desde 1974, Beatriz Palacios— junto a distintas organizaciones obreras, campesinas e indígenas. Sea en Bolivia, Perú o Ecuador, confederaciones, sindicatos, comités, asambleas y comunidades cuya estructura, objetivos y vida interna excedían a la labor conjunta con los cineastas y eran anteriores y posteriores a ella, intervienen en proyectos donde el componente participativo —ajustes, alianzas y negociaciones mediante— es más explícito y consciente. En esta nueva síntesis, el Grupo está conformado por sectores populares y organizaciones de base articulados con un equipo contingente, pero con fuerte compromiso personal y político, que trabaja en función de la propuesta del tándem formado por Sanjinés y Palacios —cuya incorporación al Grupo, en medio de la ola represiva en el subcontinente, redundó en el asentamiento de una estructura más vertical. Con *La Nación clandestina* (1989) y hasta la actualidad, se desarrolla otra etapa en la que el término «grupo» tiene que ver menos con la praxis empírica de realización horizontal entre distintos profesionales, o junto a actores políticos colectivos, y más con un posicionamiento histórico, una «marca de compromiso» intelectual e ideológico que remite a una trayectoria con cincuenta años de labor ininterrumpida.

Teniendo en cuenta estas modulaciones y torsiones sobre un mismo término, queríamos desafiarnos a explorar qué significó la apuesta al «grupo» como forma de producción y posicionamiento político en cada momento del itinerario de Ukamau, en cada formación y contexto epocal, desenterrando debates y puntos de vista: esforzarnos en pensar al colectivo como una experiencia de producción cultural situada, advirtiendo paradojas, logros y fracasos. Podemos hacerlo, cabe señalarlo, porque, aun con tropiezos, Ukamau mismo no dejó de

examinarse y revisar sus sentidos y prácticas —a diferencia de otros colectivos militantes latinoamericanos.

Así, reunimos a un conjunto de especialistas de primer nivel de cinco naciones a un lado y otro del Atlántico —Argentina, Bolivia, Escocia, Inglaterra y México— quienes, más que artículos sobre la labor de un cineasta comprometido o una película paradigmática del Nuevo Cine Latinoamericano, ofrecen una serie de reflexiones y controversias en torno a una formación socio-cultural contradictoria, mutable, potente en términos estético-creativos y atravesada por distintos contextos políticos y afectivos. El orden de los artículos emula la forma del diálogo que hemos mantenido a lo largo de más de un año proponiendo, entre un texto y otro, un relevo de voces y problemas. Pero, además, puesto que otro de los propósitos del número es aportar nuevas memorias y fuentes para futuras investigaciones, ponemos a disposición tres entrevistas a miembros y colaboradores de Ukamau: el músico Cergio Prudencio, la productora Patricia Suárez y Fred Coker, miembro de la Worker's Film Association, distribuidora de las películas de Ukamau en el Reino Unido. De algún modo, también las editoras, autores, autoras, personas entrevistadas en este número especial somos un grupo de trabajo y discusión al que invitamos ahora a sumarse a las lectoras y lectores de *Secuencias*.

El dossier abre con el artículo del inglés radicado en México David Wood «¿Ukamau antes de *Ukamau*? Nuevos acercamientos a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta», el cual tiene la virtud de centrar su análisis en un período y una serie de actividades no suficientemente abordadas por la historiografía y que constituyen el umbral de inicio del colectivo que nos ocupa: un umbral, pues, cuya comprensión atenta resulta indispensable y que demuestra los vínculos culturales, políticos y estéticos entre la cultura cinematográfica en Bolivia a inicios de los años sesenta y otros modos nacionales y transnacionales de concebir el cine. Wood discute la necesidad de «[...] ofrecer una perspectiva más rica sobre la forma en que, en la Bolivia de principios de los años sesenta, los oficiales del Estado y el personal creativo negociaron la función pública de la imagen en movimiento a través de una serie de debates y prácticas que concernían ideas sobre la cultura cinematográfica y el cine nacional, la teoría cinematográfica clásica, el desarrollismo y la ideología nacional-revolucionaria» y, examinando las implicaciones y derivas del uso de la fórmula «Grupo Ukamau», alienta la consecución de nuevos enfoques que trasciendan las versiones historiográficas canónicas.

En efecto, el siguiente texto escrito por Isabel Seguí —nacida en el estado español y residente en Escocia— titulado «Las mujeres del Grupo Ukamau: Dentro y Fuera de la Pantalla», abona definitivamente a una perspectiva historiográfica original al desplazarse del centro a la periferia, convirtiéndola de zona de vacancia y olvido, a zona de atención privilegiada. Seguí presenta un panorama provisional de la participación y labores técnicas, creativas, de concientización y organizativas que, delante y detrás de la cámara y en sus diferentes etapas, llevaron adelante las mujeres de Ukamau contribuyendo a

la existencia, sostenimiento, financiamiento y gestión del Grupo. Así, «el acto de revisibilizar el trabajo del colectivo restaura los fundamentos políticos que se hallaban en la base de los procesos cinematográficos de carácter emancipatorio en el ámbito del Nuevo Cine Latinoamericano». Su artículo propone el uso de una metodología feminista y centrada en los procesos de producción para lo que plantea un cambio en el valor adscrito al trabajo creativo y no creativo en las prácticas del tercer cine boliviano, reivindicando la necesidad de considerar las relaciones personales como parte fundamental de este modo de producción, analizando, además, la participación de las mujeres bolivianas de clases subalternas tanto como públicos activos como en la realización de las películas.

En tren de deseclipsar la intervención y aportes de otros miembros del GU y seguir problematizando la noción de «grupo», en «La Nación Ukamau. Apropiaciones de la técnica cinematográfica y actuación indígena en *La Nación Clandestina* (1989)», la mexicana Ana Daniela Nahmad, a partir de una lectura benjaminiana del desempeño actoral de Reynaldo Yujra en uno de los films más importantes del cine boliviano, se aproxima a los complejos procesos de creación que se potenciaron por la autoría colectiva. Teniendo en cuenta que los actores no profesionales componen el cuadro de creación de este colectivo, la hipótesis de Nahmad es que la actuación no solo puede entenderse como un elemento cuestionador al autorismo del GU, sino como aquello que permitió una práctica de indigenización de la mirada: «De alguna manera, Yujra estaba contando su propia historia a través de la actuación basándose en el reconocimiento de su condición indígena frente a las cámaras. Este autorreconocimiento se homologó con el proceso de lucha indígena desarrollado por esos años en las comunidades aymaras y quechuas, quienes defendían su condición de sujetos políticos en un escenario de cegueras coloniales, donde inclusive la propia izquierda los negaba».

En diálogo contrapuntístico con el ensayo anterior, el cineasta boliviano Miguel Hilari en su artículo «Reflexiones sobre el lenguaje a partir del Plano Secuencia Integral» hace un necesario aporte al cuestionar la acríticamente asumida generalización según la cual el tiempo andino es circular y el plano secuencia integral es el modo más apropiado de representar la especificidad de la cosmovisión aymara. Con rigor —aunque en un tono más ensayístico que el resto de artículos— Hilari fundamenta a través del análisis de metáforas usadas en distintos idiomas para referirse al tiempo, que las concepciones temporales de indios y *k'aras* (blancos) no son tan alejadas como Sanjinés y los críticos corifeos han querido pensar. De este modo, pone en jaque uno de los principales dogmas sanjinesianos al cuestionar las nociones de autenticidad ligadas al uso de lenguajes cinematográficos «apropiados» para representar la cosmovisión indígena, entendida como algo monolítico: «Lo que parece haber demostrado el Plano Secuencia Integral es que un occidental puede abandonar su tiempo lineal para entrar al tiempo circular [...]. Pero si uno es aymara, ¿existirá la posibilidad de abandonar el tiempo circular para entrar al tiempo

lineal? [...] Viendo *La nación clandestina*, parece que eso será visto como traición a la patria y uno tendrá que bailar en círculos hasta morir».

Incorporando una nueva entrada crítica al colectivo, en su texto «Proyecto emancipador y agenda política en el cine de Jorge Sanjinés: Colonialismo, indigenismo y subjetividades en disputa» el también boliviano Marco Arnez (investigador y cineasta) propone, a partir del análisis contextualizado de la obra del GU, visibilizar la presencia de relaciones asimétricas entre cineastas urbanos y sujetos subalternos representados, lo que podría poner en cuestión el pretendido carácter colectivo de un «cine junto al pueblo». El autor parte de la hipótesis de que si el racismo —en tanto que sistema jerárquico de prácticas institucionales y discursos— es constitutivo de la sociedad boliviana, la historia del cine local «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». Arnez interroga sobre las posibles coincidencias y desacoplamientos entre utopías, referentes, agendas y estrategias de lucha que tenía el Grupo y los distintos sectores populares y organizaciones con las que Ukamau trabajó, concluyendo que es necesario comprender hasta qué punto investigadores, artistas e intelectuales leímos la historia subalterna desde nuestras propias perspectivas, proyectos y privilegios.

Justamente, escrito por la argentina María Aimaretti, «Entre imágenes y reflejos... o despeñarse en la alucinación identitaria: a propósito de *Para recibir el canto de los pájaros* (Jorge Sanjinés, 1995)» cierra el dossier explorando los modos en que el GU representó el desencuentro identitario entre las naciones bolivianas, el racismo y su propio colonialismo interno. El texto avanza en el análisis exhaustivo —históricamente situado y atento a sus aspectos estéticos— de una película que, aunque provocó enérgicas polémicas en su momento de inscripción y posee una enorme riqueza visual y musical, ha sido postergada por la historiografía del cine latinoamericano. Si bien el octavo largometraje del grupo en parte adolece de un enfoque estereotipado, el artículo procura desmenuzar las estrategias narrativas y visuales utilizadas para develar la marca colonial en las narrativas identitarias y la vida cotidiana boliviana de mediados de los años noventa. En efecto, son las complejas tensiones morfotemáticas que entran el film y lo hacen funcionar como artefacto cultural, aquellas que permiten entenderlo como un gran espejo en el que se miran no solo lo macro-social, sino lo micro, «lo grupal» del propio Ukamau: esto es, las paradojas, coherencias y fracasos de un colectivo de trabajo a la manera de un balance autoreferencial que —vale decirlo— es prácticamente inexistente en el cine militante latinoamericano.

Hemos puesto cuidado en que tanto artículos como entrevistas y reseñas abonen a la renovación y diversificación de perspectivas en el campo de estudios sobre el colectivo boliviano: estas voces conforman una polifonía heterogénea y no siempre ni necesariamente acuerdan. Deliberadamente, optamos por darle lugar a otras generaciones, tanto de investigadoras e investigadores,

como de cuadros técnicos y profesionales que pertenecieron a Ukamau, para que propongan miradas novedosas y puedan compartir sus recuerdos y pensamiento, sin obturar los contrapuntos y clivajes, y también aquellos vacíos y silencios que señalan nuestras propias dificultades e incomodidades analíticas. En nuestra búsqueda por inscribir en la historia contribuciones importantes que han sido invisibilizadas, hubiéramos deseado prestar la atención debida a la figura de Oscar Soria, aún a la espera de una indagación consistente. Del mismo modo, períodos como el del exilio (1971-1978) y películas como *Los hijos del último jardín* (2004) y *Juana Azurduy* (2016) merecen aproximaciones críticas, que esperamos sean abordadas en el futuro.

Queremos señalar, finalmente, que mientras terminábamos de preparar este dossier, vimos con estupor y dolor escenas de enorme violencia racista, clasista y de género en ciudades y localidades bolivianas: expresiones y prácticas de intolerancia, discriminación y revanchismo que no solo lamentamos, sino que repudiamos, solidarizándonos con el pueblo boliviano. Sin ánimo de intervenir en un conflicto al que solo los y las bolivianos y bolivianas pueden dar cauce, esperamos que esta crisis se resuelva de forma pacífica y que sirva, acaso, para profundizar los derechos humanos, sociales y políticos del conjunto de la población e, idealmente, para abrir la posibilidad de superar modelos de gestión de lo público neocoloniales y patriarcales.

Para cerrar esta presentación, deseamos expresar nuestra motivación más íntima a la hora de encarar la preparación del dossier como editoras y autoras. Desde continentes y con filiaciones generacionales e institucionales distintas, hace años que venimos dedicándonos a estudiar al Grupo Ukamau con esfuerzo, dedicación y amor. Fue en medio de nuestras estancias de investigación en La Paz que nos conocimos en 2015 generando, desde ese momento, diversas instancias de diálogo y mutua colaboración. Este número es para nosotras una aportación agradecida al cine boliviano y a su historiografía por todo lo que sus trabajadoras y trabajadores, artistas e intelectuales nos han dado. Una devolución que comporta, también, una esperanza: que el dossier contribuya a que sigan multiplicándose las interrogaciones, voces e ideas alrededor del cine de Bolivia.

ARTÍCULOS

¿UKAMAU ANTES DE UKAMAU? NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA HISTORIA DEL CINE EN LA BOLIVIA DE LOS AÑOS SESENTA

Ukamau Before *Ukamau*? New Approaches to Film History in 1960s Bolivia¹

DAVID M. J. WOOD^a

Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.001

RESUMEN

Este artículo analiza la labor de promoción, teorización, producción y exhibición del cine en Bolivia a principios de la década de 1960 por parte del grupo de cineastas que posteriormente establecerían el Grupo Ukamau hacia finales de ese decenio. En primer lugar, el artículo debate las implicaciones del uso del término «Ukamau» por los propios realizadores y por la comunidad crítica y académica, para historizar y periodizar un episodio clave de la historia del cine boliviano. A continuación, el texto propone una interpretación de las actividades filmicas de Jorge Sanjinés y de sus colaboradores que demuestra los vínculos culturales, políticos y estéticos entre la cultura cinematográfica en Bolivia a inicios de los años sesenta y otros modos nacionales y transnacionales de concebir el cine. Por último, el artículo insta al desarrollo de nuevos enfoques descentrados del estudio de tales materiales que trasciendan una historia del cine centrada en películas canónicas o en la figura del autor.

Palabras clave: Grupo Ukamau, Jorge Sanjinés, cine boliviano, cine latinoamericano, medios indígenas

ABSTRACT

This article analyses the work carried out in promoting, historicizing, producing and exhibiting cinema in early 1960s Bolivia by the group of filmmakers who would go on to establish the Ukamau Group towards the end of that decade. Firstly, it discusses the implications of the use of the term «Ukamau Group» by the filmmakers themselves and by the scholarly community as a way of historicizing and periodising a crucial episode in Bolivian film history. Subsequently, it proposes a reading of the film activities of Jorge Sanjinés and his collaborators that demonstrates the cultural, political, and aesthetic linkages between the film culture of early-1960s Bolivia and broader national and transnational forms of conceiving cinema. Finally, the article argues for the development of new, de-centred approaches to the study of such material that transcends canonical or auteur-centred versions of film history.

Keywords: Ukamau Group, Jorge Sanjinés, Bolivian cinema, Latin American cinema, indigenous media

[1] Una versión de este artículo fue presentada en el simposio «The Ukamau Group: New Perspectives on Cinematic Practices, Overshadowed Practitioners, and Texts» en la University of St. Andrews, el 28 de mayo de 2018. Agradezco a la organizadora Isabel Seguí y a todos los que asistieron al evento por sus valiosos comentarios y sugerencias. Una discusión más completa de varias de las cuestiones que aquí se plantean puede encontrarse en David M. J. Wood, *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (Mexico DF/ Medellín: UNAM/La Carreta, 2017).

[a] DAVID WOOD es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y fue investigador invitado en la University of Cambridge (2017-2019). Su trabajo se centra en las conexiones entre prácticas políticas, estéticas e institucionales en medios audiovisuales y filmicos latinoamericanos. Actualmente está escribiendo un libro sobre archivos filmicos y films de archivo en México. Es autor de *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (México D.F., UNAM/La Carreta, 2017), y coeditor de *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (México D.F., UNAM, 2015) y de *Latin American Cultural Studies: A Reader* (Londres, Routledge, 2017). E-mail: dwood@unam.mx

Es consabido que el nombre del Grupo Ukamau tuvo su origen como metonimia no planeada. En junio de 1966, un grupo de cineastas que trabajaban para el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) estrenaron su *opera prima* *Ukamau* (*Así es*, Jorge Sanjinés, 1966): una película bilingüe aymara-español que narra la historia de la venganza aymara contra la violencia sexual y la explotación económica del mestizo. Políticamente subversivo y formalmente experimental, el filme apelaba a nociones de temporalidad andina como así también a los ritmos del cine independiente europeo. Esta extraordinaria película expresionista resultó ser tan impopular dentro del régimen del General René Barrientos (de habla quechua) como popular entre las audiencias extranjeras y bolivianas. El grupo —integrado por el guionista Óscar Soria, el director de fotografía Hugo Roncal, el músico Alberto Villalpando y el director Jorge Sanjinés— fue despedido del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) en 1967 como efecto colateral de las discusiones sobre *Ukamau*, que marcaron los límites de la discrepancia ideológica y de la creatividad estética que eran posibles dentro de la maquinaria del aparato propagandístico estatal de Barrientos². No obstante, el éxito de la película incitó al grupo —que había colaborado con anterioridad bajo el nombre de Grupo Kollasuyo— a consolidarse como un colectivo independiente. Como Sanjinés recordó años después:

Ukamau tuvo una enorme distribución en Bolivia, especialmente en La Paz, que es una zona aymara. Se hizo popular y la gente comenzó a identificarnos con el nombre. Decían, «allí están los Ukamau». En la calle sentíamos que alguien nos gritaba por el nombre de la película... Comprendimos que debíamos llamar así al grupo³.

Como Sanjinés aclara, en ese momento, la adopción del término «Ukamau» fue circunstancial, en respuesta a la recepción entusiasta de la audiencia más que resultado de una reflexión teórica. Pero es importante extenderse un poco más en este acto de nombramiento —relatado en múltiples ocasiones por los miembros del grupo en presentaciones y entrevistas y reafirmado por estudios críticos y académicos— ya que marca un punto de inflexión en la historia del cine boliviano que es fundamental para entender la manera en que es comúnmente contextualizado el corpus de films dirigidos por Sanjinés. Como argumentaré en el este artículo, la provocación lingüística y cultural que Sanjinés y sus colaboradores acometieron en su película de 1966 tuvo un papel de calado en la conformación de la manera en que ha sido concebido el cine del grupo, lo que marcó una clara división entre un «antes» y un «después». El «después» —las once películas realizadas hasta hoy, desde *Ukamau* (1966) a *Juana Azurduy, Guerrillera de la Patria Grande* (Jorge Sanjinés, 2016)— ha sido objeto de atención de la gran mayoría de la crítica y la academia. Esto es comprensible dada la naturaleza enormemente creativa e influyente de la obra del grupo desde 1966, tanto en el contexto nacional, en tanto columna vertebral del cine boliviano, como más allá, en el contexto del políticamente militante y estéticamente vanguardista Nuevo Cine Latinoamericano. Pero quiero

[2] No voy a repetir aquí las explicaciones de la producción de *Ukamau* dentro del Instituto Cinematográfico estatal en la época de Barrientos, la recepción entusiasta en casa y en el extranjero y la consiguiente expulsión de Sanjinés y sus colaboradores del Instituto Cinematográfico por sus disgustados jefes. Para la versión del propio Sanjinés sobre esta historia véase: Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México D.F., Siglo XXI, 1979), pp. 18-20. Véanse también, por ejemplo, las iluminadoras discusiones de Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano* (México DF, Filmoteca UNAM, 1983); Leonardo García Pabon, «The Clandestine Nation: Indigenism and National Subjects of Bolivia in the Films of Jorge Sanjinés» (*Jump Cut*, n.º 44, septiembre de 2001) y Dennis Hanlon, *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989* (Tesis Doctoral, Universidad de Iowa, 2009).

[3] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 143.

abogar aquí por una mirada más cercana al «antes»: a saber, los cortometrajes, tanto los institucionales como los independientes, realizados durante los años sesenta, antes y en paralelo con *Ukamau*, por figuras como Sanjinés, Soria, Ricardo Rada y Villalpando. Esta filmografía incluye las piezas comisionadas por el gobierno *Sueños y realidades* (Jorge Sanjinés, 1961), hecha para la lotería nacional boliviana; *Un día, Paulino* (Jorge Sanjinés, 1962), producida para el Ministerio de Planificación; la serie de cortos *Bolivia avanza* (Jorge Sanjinés y Óscar Soria, 1965), comisionados por la Corporación Boliviana de Fomento; la película independiente *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1964); y las producciones del ICB *iAysa!* (Jorge Sanjinés, 1965), *El Mariscal de Zepita* (Jorge Sanjinés, 1965), *Inundación* ([sin director acreditado], 1966) y el noticiario *Aquí Bolivia* (Jorge Sanjinés, 1965-1967). Al ver dichas películas como algo más que meros precursores de un proyecto más maduro que tomó forma después de 1966, planteo que podemos acercarnos a una comprensión más completa de la naturaleza de la cultura fílmica en la Bolivia de los años sesenta

[4] Sobre la producción del ICB véase 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; Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano* y Carlos Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano, 1952-1985* (La Paz, Editorial Gisbert, 1985).

Ukamau/Ukamau: Genealogías

La Revolución Nacional de abril de 1952 vio al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) tomar el poder en Bolivia, lo que condujo a doce años de gobierno (nominalmente) revolucionario, hasta ser derrocado por René Barrientos en 1964. Aunque el primer período de su mandato bajo Víctor Paz Estenssoro (1952-56) estuvo marcado por un programa radical de reforma agraria, derechos laborales y previsión social, en los años sesenta (el segundo período de Paz Estenssoro, 1960-1964) el MNR estuvo en abierto conflicto con los sindicatos y colaboró con los esfuerzos de contrainsurgencia de los Estados Unidos. El golpe de estado de Barrientos que puso fin al gobierno del MNR prometió inicialmente restaurar y redimir el orden revolucionario. Pero en los años consiguientes, Barrientos y su copresidente Alfredo Ovando dirigieron una creciente represión violenta de los trabajadores disidentes mientras abrían la economía a la inversión extranjera.

Ya en marzo de 1953 —menos de un año después de la revolución— el MNR fundó el ICB: un organismo semiautónomo que dependía directamente de la oficina de la presidencia, destinado a la producción de películas informativas, culturales y pedagógicas⁴. Después de un período inicial bajo la dirección de Waldo Cerruto (hasta 1956), el documentalista Jorge Ruiz tomó las riendas del ICB hasta el final del gobierno del MNR (1956-1964). Cuando el nuevo régimen de Barrientos invitó a Sanjinés a dirigir el ICB en 1965, él y su equipo se vieron obligados a equilibrar las obligaciones políticas de sus puestos como propagandistas del gobierno con



Cartel publicitario de *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966). Cinemateca Boliviana.



Still de *¡Aysa!* (Jorge Sanjinés, 1965). Cinemateca Boliviana.



Still de *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1964). Cinemateca Boliviana.

sus deseos de utilizar el instituto como valiosa plataforma crítica. Pusieron a su primer largometraje, producido dentro del ICB, pero con un talante fuertemente independiente, un título aymara: *Ukamau* (cuya traducción al español, «Así es», se relegó al estatus de subtítulo) y centraron su narrativa sobre protagonistas de habla aymara (y bilingües, español-aymara). De esta manera, Soria, Sanjinés y compañía afirmaban implícitamente su deseo de romper tanto con el racismo como con el colonialismo que estructuraban las relaciones sociales bolivianas y también con la paternalista tradición letrada hispanohablante que caracterizaba a la mayoría de las producciones del ICB hasta la fecha. En este sentido, *Ukamau* representaba un paso hacia delante respecto de los cortos anteriores del grupo: *¡Aysa!* e *Inundación*, también producidos por el ICB, y del film independiente *Revolución*. Estas películas habían intentado superar el reto logístico y cultural de dirigirse a una comunidad nacional multilingüe con una alta tasa de analfabetismo suprimiendo en gran medida los diálogos y favoreciendo en su lugar una narración visual contrapuesta a paisajes sonoros expresivos y de múltiples capas⁵. Con *Ukamau*, los cineastas de habla hispana del ICB demostraron su compromiso por lograr una colaboración significativa y un entendimiento cultural profundo de la Bolivia indígena al escribir el guion de lo que sería la primera película hablada predominantemente en lengua nativa y que hacía de los hablantes bilingües aymara-español un grupo privilegiado de espectadores capaces de entender la película sin necesidad de subtítulos.

Para ello, contrataron a los lingüistas Juan de Dios Yapita y Pedro Copana como asesores lingüísticos de *Ukamau*. Yapita, quien había participado en la incipiente promoción de la lengua aymara patrocinada por el gobierno a mediados de los sesenta⁶, formaba parte de una nueva generación de académicos críticos con el proyecto nacional integracionista de la revolución de 1952. Como escribiría años después en un manual aymara, Yapita creía que, aun cuando los *aymarahablantes* sufrían sin duda discriminación en la sociedad boliviana, el español hablado en Bolivia reflejaba las estructuras lingüísticas del aymara, hasta el punto de que el español boliviano

[5] *¡Aysa!* es un corto sobre las peligrosas y explotadoras condiciones del proletariado minero en la región de Oruro. A excepción de su título en quechua, que el protagonista pronuncia una sola vez a modo de último grito desesperado, la película se encuentra completamente desprovista de diálogo y opta por narrar en su lugar a través de un montaje visual cuidadosamente construido y un paisaje sonoro abstracto y expresivo.

[6] Yapita fue un estudiante del Instituto Nacional de Estudios Lingüísticos del Ministerio de Educación y Cultura de Bolivia durante este período.

es únicamente una transposición de la estructura y de los conceptos aymaras a un idioma impuesto que ha tenido que ser aceptado por parte de los «conquistados». En la superficie es castellano, pero en su estructura «profunda» quedan muchos rasgos del aymara – como en tantos otros aspectos de la vida y de la cultura andina⁷.

Al adoptar «Ukamau» como el nombre tanto de su ópera prima como de, posteriormente, su colectivo cinematográfico, Sanjinés y sus colaboradores estaban simbólicamente acogiendo las estructuras aymara que estaban en la base de su propio origen creativo, cultural y lingüístico; pero, al contratar a Yapita y Copana, también dejaban implícito el reconocimiento de su limitada aprehensión de dichas estructuras. El paisaje sonoro de *Ukamau*, por lo tanto, presenta todo un juego de tensiones culturales y semánticas inherente al proceso de traducir y subtítular diálogos y actuaciones que aún caracterizan el trabajo del grupo más de medio siglo después: una cuestión lingüística/técnica específica de sus películas rara vez abordada por la investigación académica hasta hoy⁸. «Ukamau» es glosada en los subtítulos y en los materiales promocionales como «Así es»; aunque el manual de fonología y gramática aymara de 1974 coescrito por Yapita da cuenta de la compleja semántica del término *uk'amaw* (o *ukhamaw*) del que deriva: una expresión que al mismo tiempo resume, afirma, denota conocimiento personal y expresa urgencia⁹. En el contexto narrativo de la película, «Ukamau» experimenta un cambio a lo largo del film: pasa de ser significante de resignación a las estructuras sociales coloniales a una audaz afirmación de la agencia subversiva del pueblo.

Como Sanjinés ha señalado repetidamente, fue el público, y no los propios cineastas, quien dio al grupo su nombre: un hecho que marca la determinación del colectivo de transferir la autoría a sus colaboradores populares. Además, al apropiarse de un término aymara, el equipo resaltaba su propia identidad grupal autónoma, mostrando su habilidad para trabajar de forma independiente de las estructuras institucionales estatales. A pesar de los intentos relativamente exitosos de Barrientos de aliarse con los sectores campesinos indígenas en contra de los sindicatos y el proletariado minero, el uso de «Ukamau» expresa la aseveración del grupo de que la dictadura se demostraba incapaz de hacer frente a la presión cultural o política del despertar de un pueblo multilingüe. También enfatiza la naturaleza colectiva del modo de producción del grupo. Aun así, el término colectivo «el grupo Ukamau» —instituido formalmente por Sanjinés y Antonio Eguino en 1968 como la Productora Cinematográfica Ukamau Ltda.— ha sido históricamente difícil de disociar de la propia figura autoral de Sanjinés. Ha sido así a pesar de la disputa sobre la propiedad de la marca colectiva Ukamau tras la separación del grupo bajo la dictadura militar de Hugo Banzer (1971-1978), cuando Eguino, Soria, Rada y Villalpando permanecieron en Bolivia y continuaron haciendo películas como Productora Ukamau (también conocida como Ukamau Ltda.), mientras Sanjinés lideraba un colectivo reconfigurado desde el exilio conocido como Grupo Ukamau, junto con Consuelo Saavedra, Óscar Zambrano, Héctor Ríos y Jorge Vignati. Dado que Sanjinés es a día de hoy el único miembro

[7] Juan de Dios Yapita, *Curso de Aymara Paceño* (St. Andrews, University of St. Andrews-Institute of Amerindian Studies, 1991), p. xi.

[8] Hay, no obstante, abundante bibliografía sobre las formas en que el cine del Grupo Ukamau —particularmente *La nación clandestina*— retrata conceptos aymaras y quechuas en forma fílmica; véase por ejemplo Freya Schiwy, *Indiánizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (New Brunswick, New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2009); María Aimaretti, «Mirada-límen y memoria heterogénea: Acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias. Revista de Historia de Cine*, n.º 42, 2015), pp. 127-154.

[9] M.J. Hardman, Juana Vásquez y Juan de Dios Yapita, *Aymara: compendio de estructura fonológica y gramatical* (La Paz, Instituto de Lengua y Cultura Boliviana, 1988).

fundador superviviente del Grupo Ukamau, este acto de precisar los orígenes del grupo ha servido, paradójicamente, para definir y demarcar la propia obra de Sanjinés como director. Una vez nacido el «Grupo Ukamau», los cortos que Sanjinés hizo con varios colaboradores —sobre todo piezas de propaganda institucional y noticiarios— fueron desacreditados, con escasas excepciones (como las mencionadas *Revolución* y *iAysa!*), como meros precursores, ejercicios de entrenamiento o como obras de encargo, pero irrelevantes en cuanto a la tarea primordial de crear una estética filmica andina descolonizada.

Mientras los estudios sobre Sanjinés y sobre el cine latinoamericano han aceptado por regla general esta genealogía, con *Ukamau*/«Ukamau» como punto de origen, me gustaría cuestionar aquí el presupuesto de que las películas realizadas por Sanjinés y sus colaboradores antes de 1966 —esto es, los futuros miembros de Ukamau antes de *Ukamau* (1966)— fueron simples precursoras de su obra propiamente dicha. Quizás sea comprensible que Sanjinés haya tendido a evitar hablar de su período como director del ICB entre 1965-1967, durante la junta militar de los generales Barrientos y Ovando, o a explicarlo como una simple vía para adquirir un valioso entrenamiento técnico mientras socavaba el proyecto dictatorial desde dentro, haciendo énfasis sobre la presencia disruptiva del grupo dentro del cuerpo del estado que desembocó en su expulsión del instituto. Asimismo, se ha hablado poco del trabajo que realizó en Bolivia durante la primera mitad de 1960, cuando Sanjinés y el Grupo Kollasuyo trabajaban para, y al margen de, el Estado durante el último periodo del gobierno revolucionario en un momento de atrincheramiento conservador. La atención que deseo trasladar para resaltar este período no constituye en ningún caso un intento moralista de desenterrar detalles de un pasado vergonzoso que tal vez sería mejor olvidar. Por el contrario, una actitud académica más descentrada y plural hacia el cine militante que intente explorar sus franjas y límites nos permitiría adoptar una mirada más compleja sobre la configuración de la cultura cinematográfica y del campo de la imagen en movimiento en la Bolivia de los años sesenta en la que Soria, Villalpando, Sanjinés, Roncal y compañía desempeñaron un papel crucial. Este tipo de mirada que pone un mayor enfoque en el aspecto institucional del cine y que supera las limitaciones de una perspectiva autoral, se ha hecho posible en gran medida por una disponibilidad sin precedentes de fuentes primarias gracias al reciente trabajo de catalogación de la Cinemateca Boliviana, así como a iniciativas privadas como la de Guillermo Ruiz, hijo de Jorge Ruiz, quien en los últimos años ha preservado una gran selección de trabajos de su padre y los ha distribuido en DVD. Además, la creciente disponibilidad de copias analógicas y digitales —particularmente de las películas del Grupo Ukamau de 1966 en adelante— permitirá a los investigadores recabar información sobre las múltiples versiones y prácticas de exhibición y visionado a partir de las genealogías internas de las copias y de otros métodos archivísticos: una labor que complejizará aún más las lecturas basadas en la intencionalidad del director.

Aunque mucho trabajo queda aún por realizar a este respecto, en lo que sigue ofreceré un panorama general de cómo quienes fundarían el Grupo Ukamau crearon una serie de tensiones y rupturas a través de sus intervenciones en el campo cinematográfico, enfocando la atención en los últimos años del gobierno revolucionario del MNR previos a su derrocamiento por Barrientos en 1964. Finalmente, ofreceré un análisis comparativo de dos cortos tempranos de Sanjinés: *Revolución*, que él considera como el precursor fundamental de su práctica cinematográfica militante y que aparece con frecuencia en sus filmografías y retrospectivas, y un documental institucional, relativamente poco conocido y citado, realizado dos años antes, *Un día, Paulino*.

La cultura cinematográfica al final de la revolución

Nacido en 1936, Jorge Sanjinés era todavía un adolescente cuando los jóvenes cineastas latinoamericanos de la generación anterior —incluidos la venezolana Margot Benacerraf, el brasileño Ruy Guerra, los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa y el argentino Fernando Birri— estudiaron en escuelas de cine europeas a comienzos de los cincuenta antes de embarcarse en proyectos de renovación cinematográfica en sus propios países. El futuro cineasta boliviano sería, no obstante, un agente de continuación y profundización de ese mismo proceso hacia el final de la década, inscrito en una amplia reestructuración del negocio de producción, distribución y exhibición cinematográfica en la región. Para finales de los cincuenta y principios de los sesenta, había una generación de jóvenes cineastas bien formados que estaban a) frustrados por las crecientes dificultades en la producción fílmica comercial, incluso muchos declaraban que el hegemónico poder regional de México se hallaba en abierta crisis; b) versados en teoría fílmica y en el cine independiente internacional (gracias, en gran parte, a los crecientes canales de distribución de cine europeo de postguerra y a la crítica cinematográfica); y c) inspirados por nuevos modelos revolucionarios de producción y distribución que seguían a la revolución cubana de 1959. Esto alentó a su vez la renovación de las redes culturales cinematográficas existentes y se consolidaron, reorganizaron y establecieron cineclubes, cinematecas, revistas y escuelas de cine a lo largo de la región. Como John King señalara, aunque resulta tentador discernir los contornos de un nuevo «movimiento» continental a partir de los años cincuenta, los cineastas que trabajaban en los diferentes países todavía se encontraban relativamente aislados unos de otros¹⁰. Aun así, Sanjinés es un buen ejemplo de la manera en que proyectos e instituciones forjados en los cincuenta ayudaron a crear lazos culturales, intelectuales y cinematográficos continentales y transnacionales que se fusionarían en el Nuevo Cine Latinoamericano hacia la segunda mitad de los años sesenta: un movimiento del que Sanjinés y el Grupo Ukamau fueron protagonistas clave¹¹.

Entre 1957 y 1960 Sanjinés estudió en Chile: al principio en la ciudad de Concepción y luego en Santiago, donde se formó en el Instituto Fílmico de la

[10] John King, «Cinema in Latin America», en John King (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture* (Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 2004), pp. 282-313, p. 294.

[11] La bibliografía sobre el Nuevo Cine Latinoamericano es muy amplia y va más allá de los límites del presente artículo. Un buen punto de partida se encuentra en: Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema: a continental project* (Austin, University of Texas Press, 1993); Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema* (Detroit, Wayne State University Press, 1997) y Silvana Flores, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2013), así como en el estudio revisionista de Isaac León Frías mencionado con anterioridad.

Universidad Católica. El Instituto Filmico, fundado en 1955 por el cura jesuita Rafael Sánchez, era ideológicamente heterogéneo y actuaba como eje entre modos de filmación arraigados y nuevos. La experiencia le permitió a Sanjinés ganar tanto habilidad técnica como conocimientos básicos de teoría cinematográfica. De vuelta en La Paz a comienzos de los sesenta, Sanjinés se encargó de estimular una cultura fílmica crítica en Bolivia: un campo que se encontraba en buena medida conformado por la cinefilia católica, particularmente por el cura carmelita Eduardo Quiñones y el sacerdote italiano salesiano Renzo Cotta¹². Con tal finalidad, Sanjinés comenzó a implementar proyectos y estrategias similares a aquellos que había visto en Chile, como la fundación de la Escuela Fílmica Boliviana en 1960 y del Cineclub Boliviano en 1962; la publicación de críticas cinematográficas en medios diversos —incluyendo una columna regular titulada «¿Qué es el cine?» en el boletín cinematográfico *Estrenos*, de claros ecos bazinianos¹³— y la creación de la pequeña productora fílmica mencionada, Kollasuyo Films, junto con el productor Ricardo Rada y el guionista Óscar Soria.

Sanjinés, Rada y Soria se encontraron, por lo tanto, ejerciendo el papel de mediadores culturales entre los debates globales sobre el cine independiente y la estética fílmica y la actual configuración del campo de la imagen en movimiento en Bolivia, en donde tanto la iglesia católica como el legado de la revolución boliviana de 1952 eran actores clave. En una columna de prensa publicada en 1960, por ejemplo, Sanjinés escribió un texto que asemeja casi a un resumen de las ideas del teórico húngaro Béla Balázs sobre el papel del cine como una nueva forma de arte de masas potencialmente democratizadora en la sociedad moderna:

El hombre contemporáneo, obligado por lo vertiginoso de su ser y determinado por esa capacidad emocional de captar los valores, encuentra en el Cine un extraordinario medio de descanso intelectual, que le sirve, a veces, para fugarse de la realidad aplastante, para lograr otras, gracias al proceso de identificación, una compensación de sus anhelos y frustraciones¹⁴.

En este texto, Sanjinés se basó considerablemente en la teoría de la identificación como unidad entre el sujeto observador y la realidad en la pantalla que Balázs había desarrollado desde los años veinte y que se publicó en español en 1957¹⁵. Siguiendo el paradigma de la especificidad del medio de la teoría fílmica clásica, Sanjinés se embarca en la exposición de las herramientas particulares y sin precedente que el cine tiene a su disposición para crear la emoción y para centrar la atención del espectador, como el primer plano, la «micromimesis» —la poderosa expresividad del rostro en las películas del cine mudo que Balázs denominó «microfisionomía»—, la elasticidad temporal y espacial y, sobre todo, el montaje. En el mismo texto, Sanjinés resume los principios del efecto Kuleshov enfatizando la superioridad del cine sobre la «ajena contemplación» del viejo arte del teatro, ya que el nuevo medio permitía al espectador «ver las cosas desde dentro, como si estuviéramos rodeados de las figuras del film». En

[12] La cinefilia católica en Bolivia durante este período y sus conexiones con el cine militante es una línea de investigación potencialmente fascinante sobre la cual se ha escrito muy poco más allá de las citadas historias fundacionales del cine boliviano de Gumucio Dagron y Mesa Gisbert. Quiñones fue el crítico cinematográfico del periódico católico *Presencia* de 1957-1964 y el fundador del Centro de Orientación Cinematográfica en 1961 —bajo los auspicios del OCIC, la Oficina Católica Internacional del Cine— y del Cineclub Luminaria en 1962. Cotta fundó el Cine Teatro 16 de Julio y se convertiría luego en pieza instrumental en el establecimiento de la Cinemateca Boliviana en 1976. El trabajo extremadamente influyente del jesuita español, crítico cinematográfico, Luis Espinal, quien vivió en Bolivia desde 1968 hasta su asesinato en 1980, está más ampliamente documentado: véase Alfonso Gumucio Dagron, *Luis Espinal y el cine* (La Paz, Plural, 2014 [1986]). Sobre el catolicismo y el cineclubismo en otras partes de América Latina, véase Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2018).

[13] El libro de Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, publicado por primera vez en francés en 1958, apareció traducido al español en 1960: André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1960).

[14] Jorge Sanjinés, «Cine y teatro» (manuscrito, Cinemateca Boliviana, ref. REB 49, 1960).

[15] Béla Balázs, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (Buenos Aires, Losange, 1957).

otro artículo Sanjinés parece haberse inspirado en las preocupaciones expresadas por otros teóricos de la tradición formalista haciéndose eco de la crítica de Rudolf Arnheim al cine sonoro a finales de los años veinte, que «irrumpió [sobre el arte del cine mudo] como un huracán fulminante», lo que resultó en «un relajamiento mortal [por parte de los cineastas] en la búsqueda de un lenguaje visual»¹⁶. De esta manera el incipiente crítico instaba a sus contemporáneos a seguir el ejemplo de cineastas como Sergei Eisenstein, Josef von Sternberg, King Vidor, Jacques Feyder y Marcel Carné, a quienes citaba como directores con la habilidad de buscar el «vibrar emocional, [el] transmitir espiritual que el arte y solo el arte puede lograr». Este interés por la génesis de una visualidad cinematográfica emotiva, envolvente y analítica está suscrita por el paternalismo benevolente y redentor de la educación cinematográfica y el cineclubismo, que requería «elevar» la comprensión de la estética cinematográfica de los cinefilos bolivianos al nivel de sus homólogos europeos:

La salud espiritual de pueblos enteros puede depender del grado de cultura cinematográfica que se les pueda proporcionar. Es indispensable difundir los medios expresivos del cine, enseñar su teoría en las escuelas¹⁷.

[16] Jorge Sanjinés, «El arte de las imágenes móviles» (*Arte: Revista del Consejo Nacional de Arte*, vol. 1, n.º 1-2, 1961), pp. 90-92, p. 91; Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971 [1933]).

[17] Jorge Sanjinés, «El arte», p. 92.

[18] Véase Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.

[19] Una copia de *Wara Wara* fue rescatada en 1989 y restaurada por la Cinemateca Boliviana a comienzos del 2000.

[20] El trabajo de estos y otros documentalistas en la Bolivia de mediados del Siglo XX es otro tema fascinante y poco estudiado; más investigación sobre este tema podrá iluminar sobre el rol del cine en el proceso de imaginar y reimaginar la Bolivia pre y post revolucionaria. Sobre Ruiz, véase Gumucio Dagron, «Jorge Ruiz (Bolivia)», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 141-149; Mesa Gisbert, *La aventura*; Rodríguez, «ICB»; y más recientemente, ensayos por Débora Zamora y Alejandra Hüßner en Guillermo Mariaca Iturri y Mauricio Souza Crespo (eds.), *12 Películas Fundamentales de Bolivia* (La Paz, Universidad Mayor de San Andrés/Ministerio de Culturas, 2014).

[21] Sobre el vínculo de Grierson con Ruiz y otros cineastas latinoamericanos, véase Mariano Mestman y María Luisa Ortega, «Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies», en Deane Williams y Zoë Druick (eds.), *The Grierson Effect: tracing documentary's international movement* (Londres, BFI, 2014), pp. 223-238.

Gracias a la mirada retrospectiva, resulta hoy claro cómo estas ideas alimentaron el posterior desarrollo de Sanjinés de una estética cinematográfica popular que dependía tanto de la crítica ideológica como del involucramiento emocional¹⁸. Pero visto dentro de su contexto histórico, el bagaje teórico-fílmico de Sanjinés se intersecta claramente con la pedagogía del proyecto revolucionario posterior a 1952 con el cual, en ese momento, todavía simpatizaba abiertamente. En sus actividades culturales cinematográficas Sanjinés, junto con Soria, Rada y otros colaboradores, deseaba apostar su propio lugar dentro de la genealogía nacional de un cine boliviano de calidad que se remontaba al romance indígena clásico del período silente *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930), que por aquel entonces se creía perdido¹⁹, aunque estuvo forjada de forma más directa sobre la tradición documental más reciente de realizadores como Jorge Ruiz, Augusto Roca y Hugo Roncal, que dirigieron trabajos claves —la mayoría financiados por el gobierno y por entidades privadas— sobre el desarrollo, los pueblos indígenas y otros aspectos de la vida nacional²⁰. Ruiz, citado habitualmente por Sanjinés como su antecesor directo, se consideraba a su vez un descendiente directo de la tradición documental clásica internacional de Robert Flaherty y John Grierson²¹. Ruiz y Grierson se conocieron en el festival de cine documental y experimental de 1958 organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en Montevideo al que Grierson asistió como invitado de honor, y Ruiz —que en ese momento era el director del ICB— se convirtió en miembro fundador de la Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes: una institución que tenía el ob-

jetivo de estimular la enseñanza, la producción, la protección gubernamental, la preservación y la distribución de un cine independiente, educativo y sin fines de lucro. La amplia obra de Ruiz es difícil de clasificar, pero su trabajo coincide en algunos aspectos (aunque no puede ser reducido a ello) con la defensa de Grierson de una esfera pública democrática e informada, particularmente en el contexto del paisaje medial pedagógico forjado por el estado boliviano tras de la revolución de 1952. Además, el extenso uso que hace Ruiz del docudrama, su manipulación de tensas estructuras dramáticas y sus frecuentes cambios en los modos de dirigirse al espectador —intercambiando habitualmente la narración en tercera persona de la voz de Dios con una narración más directa en segunda persona— lo ubican muy cerca de la forma antirracionalista en que Grierson entendía el realismo cinematográfico, el cual, en lugar de emplear simples explicaciones racionales, «debería procurar infundir una comprensión general e intuitiva de las fuerzas generativas significativas dentro de la sociedad»²². Por su parte, Hugo Roncal trabajó tanto con Ruiz como con Sanjinés ejerciendo diferentes papeles en el reparto y el equipo de producción a comienzos de los años cincuenta y a mediados de los sesenta, así como dirigiendo varios cortos para el Centro Audiovisual de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) en La Paz²³. En este sentido, el propio Roncal resulta un objeto de estudio especialmente interesante para potenciales investigaciones futuras, ya que sirvió de vínculo directo entre el documental institucional realizado en Bolivia en los años posteriores a la revolución y la práctica militante independiente del Grupo Ukamau.

Está claro, entonces, que la llegada de Sanjinés a la escena tuvo como cimientos un momento previo de renovación cinematográfica en Bolivia, donde el fructífero cruzamiento transnacional de teorías y prácticas cinematográficas imbricó el nacionalismo revolucionario, el deseo de centrarse en nuevos sujetos fílmicos, las teorías del realismo provenientes del documental clásico y el *ethos* evolucionista del film desarrollista. Aun así, Sanjinés vio esta tradición con ojos críticos. En 1963 Sanjinés y Soria acusaron al ICB de prácticas monopolistas que eliminaban cualquier posibilidad de un cine independiente y alternativo y criticaron el último trabajo de Ruiz por ser visualmente repetitivo, flojo en lo creativo y por pecar de «fría automatización»²⁴. Por ello forjaron espacios de producción y distribución alternativos donde sus propios intereses en promocionar la cultura cinematográfica en Bolivia convergieron con las tradiciones cinematográficas boliviana, latinoamericana y europea, las diversas agendas políticas e ideológicas de las agencias del gobierno y otras instituciones para las cuales trabajaban y una creciente preocupación por las limitaciones del ahora aquejado proyecto nacional-revolucionario. En la primera mitad de los años sesenta, estos intereses encontrados se materializaron en dos películas, *Un día, Paulino y Revolución*, las cuales, creo, pueden ser vistas como dos caras de una misma moneda que representa las tensiones ideológicas y estéticas en juego durante el tercer mandato del MNR y el segundo de Víctor Paz Estenssoro, entre 1960 y 1964.

[22] Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema: a critical introduction* (Bloomington, Indiana University Press, 2001), p. 163.

[23] Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano*, pp. 242-245.

[24] Jorge Sanjinés y Óscar Soria Gamarra, «Nuestro cine en visión crítica» (*Nova*, vol. II, n.º 14, septiembre de 1963), p. 6.

Un día, Paulino y Revolución: Volver a/más allá de 1952

Un día, Paulino, encargado por el Ministerio de Planificación, fue concebido como un film promocional sobre el incipiente Plan Decenal de Desarrollo Económico y Social de Paz Estenssoro: un proyecto desarrollista a largo plazo, apoyado por el Fondo Monetario Internacional y por la Alianza para el Progreso de John F. Kennedy, a través del cual el frágil gobierno de Paz intentó mantener equilibradas las fuerzas radicales y conservadoras en pugna que sostenían su régimen. Como Carlos Mesa y Alfonso Gumucio han señalado, *Un día, Paulino* puede ser leída como una secuela del documental realizado por Jorge Ruiz en el ICB ese mismo año, *Las montañas no cambian* (Jorge Ruiz, 1962), que celebra los éxitos de la primera década de la revolución (1952-1962)²⁵. Ambas películas están protagonizadas por campesinos indígenas que se benefician de la pedagogía nacional-revolucionaria del progreso, aunque el documental de Sanjinés parte de la insatisfacción del epónimo Paulino con los éxitos logrados hasta el momento por la Reforma Agraria. Mientras que el documental de Ruiz narra logros del pasado, *Un día, Paulino* intenta dramatizar la futura consolidación de la comunidad imaginada boliviana al mostrar los beneficios concretos de las promesas del Plan relativas a la expansión de infraestructuras, el crecimiento económico, la explotación minera y la colonización de la tierra. Si bien la diégesis de la película se proyecta al ámbito de lo imaginario, Soria y Sanjinés utilizan extensamente una estética realista de continuidad con el fin de lograr la sutura del espectador con el punto de vista de Paulino en el momento en que pasa de la aspiración del progreso desarrollista a su realización.

En la película de Ruiz, que representa la revolución como un objeto de conmemoración del pasado, los protagonistas indígenas principales son más o menos observadores pasivos del proceso revolucionario que se desarrolla delante de sus ojos. Por el contrario, en *Un día, Paulino* —un film que proyecta a la revolución en el futuro como una tarea aún por acometerse por completo— Paulino y su familia nunca dejan de ser los protagonistas de la acción. La cuidadosa modulación entre planos móviles y estáticos, la aguda construcción del punto de vista a partir del uso de planos de reacción entre Paulino y el gran proceso nacional que contempla y la precisión en el manejo del ritmo y el diseño de sonido de la película contribuyen a construir una poderosa retórica visual y aural del progreso revolucionario. Además, la *voice over* en español del narrador, en lugar de simplemente transmitir información u ofrecer una interpretación racional de las imágenes, alterna constantemente la primera, la segunda y tercera persona, al hablar «sobre» Paulino, al hablar «a» Paulino y, en algunos momentos, al adoptar el narrador —y, por extensión, el espectador— el «lugar» de Paulino. Este estilo —que también caracteriza algunas películas de Ruiz escritas por Soria— da lugar a un trabajo de propaganda gubernamental extraordinariamente eficiente. Basándose en muchas de las lecciones teórico-filmicas señaladas anteriormente, Sanjinés y Soria escinden la imagen de su referencialidad

[25] Mesa, *La aventura del cine boliviano*; Gumucio Dagrón, *Historia del cine boliviano*.

documental hacia un imaginario anticipado, transmitiendo al espectador un sentido intuitivo de lo que se podría conseguir con la revolución y lo que él o ella podrían hacer con el fin de favorecer sus objetivos. Específicamente, podemos ver cómo el cortometraje activa el concepto de identificación de Balázs como unidad entre el sujeto observador y la realidad en la pantalla que se mencionó más arriba, aunque con un fin socialmente productivo en lugar de escapista.



Fotogramas de *Revolución*.

Realizado tan solo un año más tarde que *Las montañas no cambian* y *Un día, Paulino, Revolución* busca provocar la emoción en el espectador de una manera más radical²⁶. A diferencia de *Un día, Paulino, Revolución* era claramente crítica con el modelo prevalente (aunque en declive) de la revolución nacional, aunque ambas películas comparten el interés por la función del cine para imaginar nuevos horizontes revolucionarios y por explorar el potencial del medio para sopesar la participación de sus espectadores en ese futuro. Producida independientemente y descrita por Sanjinés como una «película accidental»²⁷, *Revolución* es una película de metraje encontrado experimental y de bajo presupuesto que nació de la frustración de Sanjinés al no haber podido realizar una película más larga y ambiciosa sobre la revolución de 1952 por falta de fondos. En la breve duración de un rollo de 35mm (alrededor de 10 minutos), *Revolución* une metraje de diversas fuentes sobre la pobreza, el trabajo, la agitación política, la represión y la insurrección: descartes filmados por el propio Sanjinés para trabajos de propaganda institucional anteriores. Recurriendo aparentemente a un conjunto de preceptos teóricos de montaje tomados de Eisenstein, Pudovkin y Kuleshov, Sanjinés —un consumado editor cinematográfico— resignifica en *Revolución* su propia práctica como cineasta institucional reconvirtiendo los detritus de la propaganda oficial en una pro-

[26] No voy a reiterar aquí el análisis en profundidad que he publicado sobre *Revolución*: David M.J. Wood, «Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project» (*Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n.º 1, 2006), pp. 63-82; véanse también las lecturas hechas por Mesa Gisbert y Gumucio Dagron en los libros citados anteriormente.

[27] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal del autor a Jorge Sanjinés» (*La Paz*, 25 de noviembre de 2008).

vocación crítica sobre los éxitos y limitaciones del levantamiento de 1952 y sobre los múltiples significados que rodean el signifiante «revolución». Sanjinés y Soria juegan con los valores simbólicos de las imágenes antes que con los referenciales, y la banda de sonido es completamente extradiegética. De esta manera, el llamamiento formalista a utilizar un lenguaje cinematográfico visualmente emotivo, que Sanjinés promovía en su crítica cinematográfica, es releído en *Revolución* a través de las demandas de un cine militante emergente en América Latina que requería creatividad en condiciones de escasez. Sanjinés está en sintonía aquí con el proceso de Santiago Álvarez al reciclar noticiarios cinematográficos del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) —y otros materiales— en sus cortometrajes de compilación contemporáneos realizados después de la revolución cubana, *Ciclón* (Santiago Álvarez, 1963) y *Now* (Santiago Álvarez, 1965), anticipándose al llamamiento que Julio García Espinosa haría varios años después por un «cine imperfecto», políticamente comprometido²⁸.

Los críticos bolivianos en su momento debatieron hasta qué punto *Revolución* era una crítica del por entonces anquilosado proceso revolucionario de 1952 —el referente monumentalizado de las imágenes— y hasta qué punto anhelaba un sentido más abstracto de la revolución —su potencial simbólico en desarrollo—. Una de las virtudes de la película es precisamente su capacidad de invocar ambas lecturas, explotando al mismo tiempo el aura indicial y archivística del metraje en bruto del film, que ubicaba a los espectadores directamente en el contexto histórico de la historia boliviana reciente y activando ese metraje a través de los principios del montaje. La interpretación del propio Sanjinés se inclina hacia esto último: su resumen del corto no hace alusión alguna a la revolución de 1952, afirmando en su lugar que la película enfatiza «la ineluctabilidad de la lucha armada como medio para remediar el presente y garantizar el futuro de esos niños de pies descalzos»²⁹. Los siguientes usos de *Revolución* del Grupo Ukamau han reiterado hasta qué punto el uso del montaje en la película incita el involucramiento del espectador en un nivel abstracto y simbólico al promulgar, siguiendo a Eisenstein, una «liberación de toda la acción de la definición de tiempo y espacio»³⁰. Cuando mostraron su película en Ecuador en 1975, por ejemplo, los cineastas notaron que las audiencias indígenas ignoraban las especificidades nacionales y se centraban en su lugar en sus implicaciones políticas más generales. En lo que concierne a *Revolución*, un campesino destacó que:

No hace falta [ser] ni quechua ni español, ni ser evangelista ni católico para darse cuenta que [la] película que vimos es [la] pobreza del marginado. [...] El político habla y habla y no es capaz de coger fusil, ipero los trabajadores de fábricas dejan sus tornos y corren para unirse a la lucha con palos y fierros! [...] ¡Carajo, parece foto de Ecuador!³¹

Sin embargo, la recepción contemporánea al film sugiere los límites de la eficacia de la película en su uso de teorías del montaje soviético. Para dos

[28] Rudolf Arnheim, *El cine como arte*; Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto», en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 3, *Centroamérica y el Caribe* (México D.F., Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 [1969]), pp. 63-77.

[29] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 237.

[30] Sergei Eisenstein, *Film Form* (Londres, Dobson Books, 1963), p. 58.

[31] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, pp.71-72.

periodistas que estaban presentes en una proyección privada, la película provocaba sentimientos de culpa y decepción sobre los resultados de 1952 y solo una vaga sensación de que debía hacerse algo al respecto³². Otros la veían como un testimonio del hecho de que el cine boliviano había finalmente alcanzado su madurez y podía competir en calidad técnica y estética en un escenario internacional. Mientras tanto René Zavaleta, el sociólogo cuyo trabajo otorgó un punto de referencia teórico clave para Sanjinés, y quien en ese momento era Ministro de Minas y Petróleo de Paz Estenssoro, leyó la película como una pieza de *agitprop* conmemorativo: un saludable recordatorio del 1952 y del lugar central que en él tenía el ahora marginalizado proletariado³³. Según las palabras del propio Sanjinés, para el presidente Paz, atrapado en aquel momento entre acusaciones de fraude electoral y las presiones de las guerrillas de la extrema derecha, la película era peligrosa y debía ser archivada, y el corto no fue promocionado para su exhibición en los días que siguieron a la proyección privada³⁴. Solo podemos imaginar las diversas reacciones a la película por parte de los aproximadamente 30.000 trabajadores a quienes Sanjinés y Soria mostraron *Revolución*, junto con *Vuelve Sebastiana* (1953), de Jorge Ruiz, en los años posteriores³⁵.

Mientras *Revolución* se fue construyendo después como uno de los momentos fundamentales del cine militante y de vanguardia boliviano (y latinoamericano), *Un día, Paulino* se ha ido olvidando. Al considerarlos conjuntamente, el análisis de los dos cortos puede ofrecer una perspectiva más rica sobre la forma en que, en la Bolivia de principios de los años sesenta, los oficiales del Estado y el personal creativo negociaron la función pública de la imagen en movimiento a través de una serie de debates y prácticas que concernían ideas sobre la cultura cinematográfica y el cine nacional, la teoría cinematográfica clásica, el desarrollismo y la ideología nacional-revolucionaria. En efecto, sostengo que debe prestarse una mayor atención a la manera en que films «canónicos» como *Revolución* interactuaron con otras películas, aparentemente más prosaicas, junto a las cuales fueron concebidas, producidas, exhibidas y recibidas. Esto puede ofrecer una mejor comprensión de las formas en que las ideologías políticas y las teorías estéticas se intersectan a través de lo que algunos historiadores del cine llaman ahora «cine útil»³⁶.

Queda aún mucha investigación por hacer sobre los mecanismos de producción institucional, sobre el personal creativo y técnico más allá de figuras autorales como Sanjinés, sobre los modos de interacción entre películas y audiencias y sobre la recepción e implementación sobre la base de teorías estéticas. En el caso particular aquí considerado, la misma perspectiva que ha enmarcado mi análisis de los cortos documentales y experimentales producidos durante los últimos años del gobierno del MNR en la Bolivia de los años sesenta —una reconsideración de las primeras obras de Sanjinés, un deseo de indagar las raíces de «Ukamau antes de *Ukamau*», como lo he llamado— bien podría cuestionarse en futuras investigaciones históricas sobre el período junto con y más allá de las líneas que aquí se sugieren. Estas incluyen: el uso

[32] Paulovich, «*Revolución* es un conmovedor poema de nuestra cinematografía» (*Presencia*, 22 de junio de 1964), p. 6; B.E.C., «*Revolución*, síntesis de la tragedia del pueblo boliviano» (*Presencia*, 21 de junio de 1964).

[33] Citado anónimamente como «Escritor» en un folleto publicado para el estreno de la película en el Cine Scala, La Paz, en abril de 1964.

[34] Jean-René Huleb, Ignacio Ramonet y Serge Toubiana, «Entretien avec Jorge Sanjinés» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 253, octubre-noviembre de 1974), pp. 6-21. Carlos Mesa no está de acuerdo y ha dicho que la película fue mostrada sin impedimentos; Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano*, p.216.

[35] Carlos Mesa Gisbert, «Óscar Soria» (*Notas Críticas de la Cinemateca Boliviana*, n.º 54), pp. 1-22, p. 5.

[36] Charles Acland y Haidee Wasson (eds.), *Useful Cinema* (Durham, Duke University Press, 2011).

[37] Isabel Seguí, «Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, vol. 4, n.º 1, invierno de 2018), pp. 11-36.

instrumental de la imagen en movimiento por parte del estado boliviano tras la revolución de 1952 a través del ICB y otros actores gubernamentales y no estatales; el desarrollo del cineclubismo; el papel de la iglesia Católica en el establecimiento, control y promoción del espectáculo cinematográfico; las dinámicas de la distribución móvil de la imagen en movimiento por vías oficiales y alternativas y su recepción entre los públicos; y el trabajo de figuras tradicionalmente marginadas como las de los cineastas Jorge Ruiz y Hugo Roncal, así como de otros creadores y técnicos cinematográficos. Además, aunque las listas de miembros de reparto y equipo técnico de estas películas sugieren un contexto dominado por los hombres, las aproximaciones feministas histórico-mediáticas en alza en el estudio del cine militante/documental andino, como la propuesta recientemente por Isabel Seguí, pueden ofrecer una clave para comprender la labor creativa de actrices y colaboradoras femeninas como la *aymarahablante* Benedicta Huanca, quien interpretó papeles de sendas protagonistas muda, *aymarahablante* y *quechuahablante* en *iAysa!*, *Ukamau* y *Yawar Mallku*, respectivamente³⁷. La reconsideración de tales figuras podrá, a su vez, implicar una nueva valoración de las complejas mediaciones lingüísticas llevadas a cabo durante la producción y recepción de películas. Claramente es necesario formular nuevas preguntas. El actual desafío es compaginar las agendas académicas, las metodologías académicas y las prácticas archivistas para comenzar a responderlas.

Traducción del inglés:
Clara Garavelli

Fuentes

SANJINÉS, Jorge, «Cine y teatro» (manuscrito, Cinemateca Boliviana, ref. REB 49, 1960).

Entrevistas

SANJINÉS, Jorge, «Entrevista personal del autor a Jorge Sanjinés» (La Paz, 25 de noviembre de 2008).

Bibliografía

ACLAND, Charles y WASSON, Haidee (eds.), *Useful Cinema* (Durham, Duke University Press, 2011).

AIMARETTI, María, «Mirada-límen y memoria heterogénea: Acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias. Revista de Historia de Cine*, n.º 42, 2015), pp. 127-154.

AITKEN, Ian, *European Film Theory and Cinema: a critical introduction* (Bloomington, Indiana University Press, 2001).

ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte* (Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971 [1933]).

- BALÁZS, Béla, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (Buenos Aires, Losange, 1957).
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1960).
- B.E.C., «Revolución, síntesis de la tragedia del pueblo boliviano» (*Presencia*, 21 de junio de 1964).
- EISENSTEIN, Sergei, *Film Form* (Londres, Dobson Books, 1963).
- FLORES, Silvana, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2013).
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, «Por un cine imperfecto», en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. 3, Centroamérica y el Caribe* (México D. F., Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 [1969]), pp. 63-77.
- GARCÍA PABON, Leonardo, «The Clandestine Nation: Indigenism and National Subjects of Bolivia in the Films of Jorge Sanjinés» (*Jump Cut*, n.º 44, septiembre de 2001).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Historia del cine boliviano* (México D. F., Filmoteca UNAM, 1983).
- , *Luis Espinal y el cine* (La Paz, Plural, 2014 [1986]).
- , «Jorge Ruiz (Bolivia)», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 141-149.
- HANLON, Dennis, *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989* (Tesis Doctoral, University of Iowa, 2009).
- HARDMAN, M. J., VÁSQUEZ, Juana y YAPITA, Juan de Dios, *Aymara: compendio de estructura fonológica y gramatical* (La Paz, Instituto de Lengua y Cultura Boliviana, 1988).
- HULEU, Jean-René, RAMONET, Ignacio and TOUBIANA, Serge, «Entretien avec Jorge Sanjinés» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 253, octubre-noviembre de 1974), pp. 6-21.
- KING, John, «Cinema in Latin America», en John King (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture* (Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 2004), pp. 282-313.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica* (Lima, Universidad de Lima, 2013).
- MARIACA ITURRI, Guillermo and SOUZA CRESPO, Mauricio (eds.), *12 Películas Fundamentales de Bolivia* (La Paz, Universidad Mayor de San Andrés/Ministerio de Culturas, 2014).
- MARTIN, Michael T. (ed.), *New Latin American Cinema*, (Detroit, Wayne State University Press, 1997).
- MESA GISBERT, Carlos, «Óscar Soria» (*Notas Críticas de la Cinemateca Boliviana*, n.º 54), pp. 1-22.
- , *La aventura del cine boliviano, 1952-1985* (La Paz, Editorial Gisbert, 1985).
- MESTMAN, Mariano y ORTEGA, María Luisa, «Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies», en Deane Williams and Zoë Druick (eds.), *The Grierson Effect: tracing documentary's international movement* (Londres, BFI, 2014), pp. 223-238.
- NAVITSKI, Rielle, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2018).
- PAULOVICH, «Revolución es un conmovedor poema de nuestra cinematografía» (*Presencia*, 22 de junio de 1964), p. 6.
- PICK, Zuzana, *The New Latin American Cinema: a continental project* (Austin, University of Texas Press, 1993).

- RODRÍGUEZ, Mikel Luis, «ICB: el primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 10, 1999), pp. 23-37.
- , «El arte de las imágenes móviles» (*Arte: Revista del Consejo Nacional de Arte*, vol. 1, n.º 1-2, 1961), pp. 90-92.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 2nd ed. (México D.F., Siglo Veintiuno, 1979).
- SANJINÉS, Jorge y SORIA GAMARRA, Óscar, «Nuestro cine en visión crítica» (*Nova*, vol. II, n.º 14, septiembre de 1963), p. 6.
- SCHIWY, Freya, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (New Brunswick, New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2009).
- SEGUI, Isabel, «Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, vol. 4, n.º 1, invierno de 2018), pp. 11-36.
- WOOD, David M. J., «Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project» (*Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n.º 1, 2006), pp. 63-82.
- , *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (México D.F./Medellín: UNAM/La Carreta, 2017).
- YAPITA, Juan de Dios, *Curso de Aymara Paceño* (St. Andrews, University of St. Andrews-Institute of Amerindian Studies, 1991).

Aceptado por editoras del número: 22 de octubre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 3 de junio de 2019

LAS MUJERES DEL GRUPO UKAMAU: DENTRO Y FUERA DE LA PANTALLA

The Ukamau Group's Women: On and Off-Screen

ISABEL SEGUÍ^a

University of St Andrews

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.002

RESUMEN

El recorrido histórico del Grupo Ukamau supera los sesenta años. Los registros orales reconocen que en sus diferentes etapas hubo mujeres llevando a cabo tareas cruciales delante y detrás de la cámara. Sin embargo, esta participación ha sido eclipsada debido al uso mayoritario de enfoques «autoristas» y formalistas a la hora de analizar los filmes de Ukamau. Con el fin de recuperar y destacar la contribución de estas participantes, este artículo plantea el uso de una metodología feminista y centrada en los procesos de producción. Para ello, propone un cambio en el valor adscrito al trabajo creativo y no creativo en las prácticas del Tercer Cine boliviano y reivindica la necesidad de considerar las relaciones personales como parte fundamental de este modo de producción. Además, analiza la participación de las mujeres bolivianas de clases subalternas tanto como públicos activos como en la realización de las películas.

Palabras clave: Grupo Ukamau, mujeres cineastas latinoamericanas, cine boliviano, cine de mujeres, cine andino, Tercer Cine, Estudios de la Producción Audiovisual, Consuelo Saavedra, Beatriz Palacios, Domitila Chungara

ABSTRACT

The Ukamau group has a long history which spans for more than sixty years. The oral accounts acknowledge that women participated in all the different phases of the group, undertaking instrumental roles in front of and behind the camera. However, they have been overshadowed and erased from the official history due to the auteurist and formalist scholarly approaches that, to date, have been commonly used to study Ukamau films. This article proposes the use of a feminist methodology and a focus on production processes in order to recover and highlight the contribution of those remarkable participants. Accordingly, it suggests a change in the value ascribed to creative and non-creative labour in Bolivian third cinema practices and calls for the further consideration of personal relationships as fundamental aspects of this artisanal mode of production. Moreover, it analyses the participation of subaltern Bolivian women in the filmmaking process and also as active members of the public.

Keywords: Ukamau Group, Latin American Women Filmmakers, Bolivian Cinema, Women's Cinema, Andean Cinema, Third Cinema, Production Studies, Consuelo Saavedra, Beatriz Palacios, Domitila Chungara

[a] ISABEL SEGUÍ es historiadora feminista del cine y doctora por la University of St Andrews (Escocia), donde da clases en el Departamento de Film Studies y se desempeña como ayudante de investigación en el Instituto de Estudios de Género. Su trabajo especializado en las prácticas cinematográficas de las mujeres andinas, entre los años sesenta y noventa, ha sido publicado en diferentes revistas científicas de Europa y las Américas y premiado por la British Association of Film, Television and Screen Studies. Además, ha coorganizado los congresos internacionales Latin American Women's Filmmaking (University of London, Senate House, 2017) y Modos de Hacer: Cines y Mujeres de América Latina (Universidad Autónoma de Madrid, 2019). E-mail: seguisabel@gmail.com

Las mujeres siempre estuvieron: hacia una historización rigurosa de las prácticas del Tercer Cine latinoamericano

La necesidad de incorporar a las mujeres a las narrativas sobre la producción cinematográfica se empieza a sentir con mayor urgencia en los últimos tiempos entre las investigadoras e investigadores del cine latinoamericano, aunque aún tímidamente y no de modo transversal. Las historias que revelan la participación y contribución de las mujeres en todos los ámbitos —dentro y fuera de la pantalla, en puestos creativos, de gestión o de servicio— tienen la ventaja de visibilizar no únicamente el trabajo femenino, sino también el subalterno —realizado por miembros del equipo en roles *below-the-line*—.

El acto de revisibilizar el trabajo del colectivo restaura los fundamentos políticos que se hallaban en la base de los procesos cinematográficos de carácter emancipatorio en el ámbito del Nuevo Cine Latinoamericano. Así pues, hacer el esfuerzo de buscar y rescatar a todas esas mujeres ignoradas por una historiografía consciente o inconscientemente patriarcal es ventajoso, pues nos acerca a un conocimiento más riguroso de las prácticas y modos de producción del Tercer Cine.

Esta tesis es aplicable a casi todo el cine político artesanal y precario producido en América Latina desde fines de los cincuenta. En este artículo, trataré de demostrarla usando como estudio de caso al Grupo Ukamau. Como se va a comprobar, las mujeres que participaron en este colectivo cinematográfico a lo largo de sus diferentes etapas y formaciones contribuyeron críticamente a su existencia, sostenimiento, financiamiento, organización y gestión. Además, algunas de ellas también participaron creativamente en diferentes y cruciales roles y se responsabilizaron de las tareas de concientización, relacionadas con las áreas distribución y exhibición en circuitos alternativos.

Los dos primeros pasos que se deben observar a la hora de analizar el cine de vocación oposicional son, primero, desviar la mirada del producto (el film) hacia el proceso completo, dando valor a todas sus fases, desde su ideación hasta su evaluación, pasando por las diferentes etapas de producción, post-producción y circulación. Y segundo, urge tener en cuenta que los enfoques «autoristas» son de utilidad limitada cuando nuestro objeto de estudio es el cine colectivo. Esto es debido a que la búsqueda del genio creador que desarrolla un lenguaje original plasmado en unas obras dignas de ser consideradas artísticas no fue el objetivo de las personas dedicadas a producir cine de liberación en Latinoamérica. Entonces, ¿por qué las y los investigadores seguimos forzando estas lecturas renacentistas que cristalizan, irónicamente, en la creación de panteones de varones blancos de clase media y cánones basados en la exclusión?

Las lecturas preeminentemente formalistas y de autor contradicen las intenciones plasmadas por los teóricos del Tercer Cine —todos, por cierto, hombres blancos de clase media también, pero que, al menos sobre el papel, bregaban contra el colonialismo interno a diario¹—. Por ejemplo, Julio García Espinosa de-

[1] Colonialismo interno es un concepto incorporado a las ciencias sociales por Pablo González Casanova que sirve para comprender la pervivencia de las estructuras de dominación coloniales tras las independencias. Aquí se utiliza en un sentido psicológico y político (más fanoniano), como los elementos coloniales que habitan las mentes de los sujetos colonizados, a pesar de que las condiciones externas se hayan transformado.

cía que a los creadores del nuevo cine, que él llamaba precisamente imperfecto, no les interesaba ni la calidad, ni la técnica, ni el gusto, sino todo lo contrario, lo que buscaban era poder ignorar al interlocutor «culto» y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su «obra»². Sostengo que la crítica de cine, que después derivó parcialmente en la disciplina de los estudios cinematográficos —sobre todo en el caso andino que nos ocupa—, es precisamente ese interlocutor culto y minoritario al que se refiere García Espinosa, que ha estado fetichizando los productos resultantes de procesos que, aunque son cinematográficos, son también sociales, hasta convertir muchas de estas obras en algo para lo no fueron hechas: productos de consumo —aunque sea consumo crítico o académico— susceptibles de ser integrados en cánones, es decir, listas excluyentes de productos con «valor estético», que fijan unos criterios de gusto y, finalmente, distinción, el sentido que le diera Pierre Bourdieu al término³.

El «autorismo» no sería un problema si fuera tan solo un enfoque más de los muchos disponibles para el análisis, pero, como ya se ha dicho, hasta ahora ha monopolizado la interpretación del cine político latinoamericano y esto ha tenido la grave consecuencia de expulsar del relato histórico a las mujeres y a los miembros subalternos de los equipos, así como impedir la comprensión del verdadero alcance emancipador de estas prácticas o, por qué no, permitir la puesta en duda de este alcance. Partiendo de esas premisas, este artículo es una revisión feminista «no-autorista» de la historización del Grupo Ukamau, cuyo objetivo es visibilizar y poner en valor la contribución de las mujeres que participaron en diversas formaciones de este colectivo en diferentes momentos históricos. La voluntad «no-autorista» es una respuesta a aquellos enfoques feministas «autoristas» que se esfuerzan en valorar prioritariamente a directoras de cine, con el objetivo final de incluir en los cánones patriarcales a más mujeres. Mi enfoque, por el contrario, no busca aumentar el número de mujeres incluidas en el panteón de ilustres, sino contribuir a la subversión del modelo de apreciación cinematográfica. Esta perspectiva se nutre de perspectivas como la de Patricia Zimmermann, quien en «Flaherty Midwives» afirma que hay que reescribir la historia completamente y dismantelar los panteones, porque la práctica historiográfica consistente en la creación de nuevas mitologías de diosas «solo crea una historia competitiva, en vez de una que reenhebre los procesos historiográficos»⁴.

Consecuentemente, el objetivo de este trabajo es reenhebrar la historia del Grupo Ukamau y volverla a tejer con nuevos hilos⁵. No se pretende hacer un listado exhaustivo de las mujeres participantes, ni tampoco un relato definitivo. Lo que se propone es el uso de otro enfoque metodológico, el de la historiografía feminista de la producción cinematográfica⁶, para dibujar un panorama provisional sobre las mujeres que participaron en el grupo que pueda ser retomado total o parcialmente por otras historiadoras o historiadores. Respecto a la metodología utilizada, debido a que apenas se encuentran referencias en la literatura académica sobre las mujeres del colectivo, la mayor parte de la información ha sido obtenida usando la historia oral y el archivo personal. Estos son los enfo-

[2] Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (Madrid, Castelleto, 1976), p. 33.

[3] Pierre Bourdieu, *La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid, Taurus, 1988).

[4] Patricia Zimmermann, «Flaherty's Midwives», en Diane Waldman y Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary* (Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1999), p. 65. La traducción es nuestra.

[5] Esta perspectiva que propone la reescritura global de la historia del cine se pudo apreciar en las intervenciones o *key-note addresses* que veteranas investigadoras como Jane Gaines y Shelley Stamp dirigieron al plenario durante el cierre del IV Congreso *Doing Women's Film and TV History*, llevado a cabo en la Universidad de Southampton del 23 al 25 de mayo de 2018.

[6] Miranda Banks, «Production Studies» (*Feminist Media Histories*, 4:2, primavera 2018), pp. 157-161.

ques metodológicos más comunes en la escritura de la historia de las mujeres, ya que su voz y su presencia no queda recogida en los registros oficiales.

Finalmente, queda aclarar que, aunque algunas de las protagonistas de este artículo ocupan más espacio que otras, esto no es debido a un criterio de investigación asociado al valor de su trabajo, sino a la cantidad e interés de la información disponible. Espero que nuevas pesquisas saquen a la luz a otras participantes y profundicen en aquellas de las que aquí, injustamente, solo se esboza su presencia⁷.

El trabajo de las mujeres detrás de las cámaras

Los inicios

No dispongo de ninguna información sobre las mujeres que pudieran formar parte de los equipos de rodaje de las primeras películas de Kollasuyo Films o en la etapa en que los miembros del futuro Grupo Ukamau trabajaron para el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB)⁸. Es muy probable que Consuelo Saavedra —primera esposa de Jorge Sanjinés— estuviera envuelta de un modo u otro en estas iniciativas. Lo que sí se puede afirmar, gracias a un texto de Oscar Soria, es que Saavedra formaba parte del grupo principal de Ukamau en el momento en que se decidió nombrar así al colectivo. Es decir, después del estreno del largometraje del mismo nombre, en 1966.

El cineasta y crítico boliviano Gilmar Gonzales ha podido acceder a los restos del archivo personal de Soria, así como a otros materiales inéditos dispersos en distintas instituciones. Gonzales presentó un resultado preliminar de su investigación en un artículo titulado «Oscar Soria el amateur»⁹. En una nota al pie de esta publicación, se transcribe el texto de Soria «Dovjenko y los cineastas bolivianos», descrito como una hoja suelta sin datar. Al inicio de este documento, Soria sitúa un momento crucial en la historia de Ukamau, cuando en 1967, tras la expulsión de los miembros del grupo del ICB, él y la familia formada por Consuelo Saavedra, Jorge Sanjinés y los hijos de estos (en ese momento tres, Paula Verónica, Carolina e Iván), marchan a vivir a Sorata. Dice Soria:

Jorge Sanjinés y su familia y yo con ellos, tomamos el camino de la provincia un poco desalentados y tristes. Escogimos el tranquilo y hermoso pueblito de Sorata por aquello de que allí no necesitábamos mucho dinero para vivir y también para rehacer nuestras filas (pronto tomaríamos el nombre de Grupo UKAMAU), para leer, meditar y prepararnos y para formular un plan de realizaciones cinematográficas. Jorge, Consuelo (su esposa) y yo comenzamos a leer y estudiar. Leíamos historia del cine, tratados sobre técnicas y lenguaje cinematográficos y también literatura universal y nacional¹⁰.

Se nos presenta aquí una descripción de Saavedra totalmente integrada en el núcleo motor de la primera formación de Ukamau. Ella era un miembro más del grupo de estudio y, como más tarde confirmará Antonio Eguino en sus memorias, actuó como miembro con pleno derecho en el equipo de producción de *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, 1969)¹¹, película que se rodará en la

[7] En su marco teórico y metodología este artículo es deudor de mi tesis doctoral *Andean Women's Oppositional Film-making: On and Off-Screen Practices and Politics* (University of St Andrews, 2018), no publicada, así como de mi artículo ya publicado «Auteurism, Machismo-Leninism, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, Vol. 4, No. 1, invierno, 2018), pp. 11-36.

[8] Para más información sobre esta etapa ver el artículo de David Wood en este mismo número. David Wood, «¿Ukamau antes de Ukamau? Nuevos acercamientos a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 13-32.

[9] Gilmar Gonzales, «Oscar Soria el amateur» (*Nuevas Pormos*, n° 3, febrero de 2018), pp. 35-61.

[10] Gilmar Gonzales, «Oscar Soria el amateur», p. 36.

[11] En el presente artículo —en coherencia con el enfoque «no-autorista» de esta investigación— los títulos de las películas no aparecen seguidos del nombre del director entre paréntesis, como es convención disciplinaria y también norma de la revista *Secuencias*. Agradeczo al comité editorial esta licencia.

remota comunidad Kallawayá de Kaata, cerca de Charazani, en 1968. En los títulos de crédito de este film, Saavedra aparece como ayudante de dirección, pero sabemos por el relato que hace Eguino que su tarea fue mucho más allá, ya que asumió un sinnúmero de responsabilidades logísticas en un contexto de rodaje sumamente difícil¹². Eguino, además, considera a Saavedra la responsable directa del giro ideológico hacia la izquierda de Jorge Sanjinés, pues ella pertenecía a una familia comunista y había militado en las juventudes del partido en Chile¹³. De esta información se deduce que Saavedra —consumada escultora, educada y socializada en el particularmente vibrante escenario de Chile en los sesenta que cristalizó en la llegada al poder de Unidad Popular en 1970— influyó fuertemente a Sanjinés en aspectos que van desde lo político a lo plástico.

Saavedra fue una contribuyente neta en el rodaje de *Yawar Mallku*. Es conocido cómo este film se convirtió en un éxito tanto nacional como internacional, siendo el siguiente paso su canonización. La obra es definida en el *Historical Dictionary of South American Cinema* como: «Una de las películas sudamericanas más importantes de todos los tiempos y una obra clave del Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento activista, izquierdista, pancontinental de los sesenta»¹⁴. Precisamente por encarnar Ukamau una de las aproximaciones más radicales a los principios antiindividualistas y antijerárquicos preconizados por este movimiento, *Yawar Mallku* es un ejemplo destacado de lo impreciso del uso de enfoques «autoristas» en el cine político latinoamericano.

Rescatar otras voces más allá de la del director permite obtener interesantes perspectivas. Por ejemplo, Sanjinés ha popularizado hasta la saciedad la versión de que hubo un choque cultural con los miembros de la comunidad indígena en la que se desarrolló el rodaje, y su relato ha convertido esta experiencia en el mítico punto inflexión que llevó al Grupo Ukamau a abandonar los modos de producción occidentalizados señalando el camino de creación de un cine junto al pueblo. Sin embargo, para Eguino esta fue una experiencia muy positiva en términos de cine de realización colectiva. Según él, el rodaje y el proyecto en general se desarrolló en un ambiente de horizontalidad, respeto y pertenencia orgánica¹⁵. Esta última versión no ha sido tomada en cuenta suficientemente. Si únicamente escuchamos la memoria de Sanjinés —por ejemplo, en el texto «La experiencia boliviana»—¹⁶, podemos interpretar *Yawar Mallku* como la historia de un fracaso; en cambio, según Eguino, aunque no se hiciera participar en igualdad a las comunidades indígenas, sí se alcanzó el objetivo de que fuera un proceso emancipatorio y enriquecedor para el pequeño equipo de rodaje, al que define como tribu o cofradía.

El término tribu es interesante para calificar este tipo de formaciones que se dieron a menudo en el cine político artesanal andino. Esa misma nomenclatura es usada por la cineasta Pilar Roca, productora de las películas de su compañero Federico García Hurtado. Roca y Hurtado llevaron adelante una serie de rodajes en los Andes peruanos de parecidas características, una década más tarde, y también viajaban a las locaciones con sus hijos, en equipos formados por amigos y otros miembros de círculos afines, donde los roles personales y

[12] Antonio Eguino, «Entrevista personal de la autora a Antonio Eguino» (La Paz, 5 de agosto de 2015).

[13] Fernando Martínez, *El cine según Eguino* (La Paz, Bolivia Lab, 2013), p. 46.

[14] Peter H. Rist, *Historical Dictionary of South American Cinema* (Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014), p. 611.

[15] Fernando Martínez, *El cine según Eguino*, p. 50.

[16] Jorge Sanjinés, «La experiencia boliviana», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), pp. 26-31.

profesionales se fundían¹⁷. Esto es debido a que los proyectos cinematográficos planteados fuera de cualquier contexto industrial y en condiciones de precariedad extrema solo podían salir adelante si recibían el apoyo y estaban participados por una red de familiares y amigos: en efecto, de estas «tramas» socio-políticas y afectivas, de su contribución en trabajo, dinero o especie, de su creatividad e inventiva, dependía la viabilidad de los proyectos. Ese aspecto colaborativo era el ingrediente crítico para la consumación de las películas y no su autoría individual. Por otro lado, el hecho de que las comunidades indígenas no llegaran a formar parte de estos procesos no los invalida, simplemente los sitúa históricamente como cine colaborativo, pero aún no comunitario, pues los grupos retratados no toman decisiones finales sobre la película. Estas experiencias se deben entender como pasos previos y constituyeron según Alfonso Gumucio Dagron «la semilla del cine y el audiovisual comunitarios»¹⁸.

En el caso de *Yawar Mallku*, a Kaata viajaron tres matrimonios con sus hijos. Los ya nombrados Saavedra y Sanjinés, Antonio Eguino y Danielle Caillet, y Ricardo Rada y su mujer Gladys, quien aparece apellidada como «de Rada» tanto en los créditos como en el libro de Eguino. Danielle Caillet era una joven francesa nacida en Romans-sur-Isère, Francia, en 1940. Cuando conoció a Eguino se encontraba estudiando ingeniería mecánica, cine y fotografía en Nueva York. Después de contraer matrimonio en Francia establecieron su residencia en Bolivia, en 1966, país donde Caillet residiría hasta su temprana muerte en 1999. Caillet se trasladó a Kaata con su hijo de un año. Además de participar como actriz en el rol de la trabajadora sanitaria norteamericana, se ocupó de la continuidad y de la foto fija (rol que también asumiría en la fallida *Los caminos de la muerte* [inacabado, 1971]). Caillet con el tiempo se convertiría en la primera directora de un documental en el país, la pionera obra *Warmi* (1980), y desarrollaría un extenso trabajo como videasta, fotógrafa y escultora, además de hacer un audaz intento por teorizar la posibilidad de creación de un cine boliviano de mujeres en su artículo «Por un cine llamado POTENCIAL-MUJER»¹⁹.

[17] Películas de Pilar Roca y Federico García Hurtado como *Laulico* (1979) o *El caso Huayanay* (1980). Pilar Roca, «Entrevista personal de la autora a Pilar Roca» (Lima, 24 de septiembre de 2016).

[18] Alfonso Gumucio Dagron, «Aproximación al cine comunitario», en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Doc. N° 14 (Bogotá, FES, Fundación Friedrich Ebert-Comunicación y Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 2014), p. 32.

[19] Danielle Caillet, «La importancia de un cine llamado Potencial-Mujer» (*Imagen. La Revista Boliviana de Cine y Video* 5, diciembre 1988-enero 1989), pp. 2-3. Para más información sobre la biofilmografía de Caillet ver Elena Feder, «In the Shadow of Race: Forging Images of Women in Bolivian Film and Video» (*Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 15, n° 1, 1994), pp. 123-140; y María Aimaretti «El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos» (*Cine Documental*, n° 16, 2017), pp. 1-27.



Danielle Caillet haciendo de gringa esterilizadora en *Yawar Mallku*.

El siguiente proyecto del grupo Ukamau fue la fallida *Los caminos de la muerte*, cuyo rodaje se llevó a cabo en el campamento minero de Siglo XX y en territorio de los laimes²⁰. Eguino indica en sus memorias que, al contrario que en *Yawar Mallku*, en este rodaje hubo presupuesto y equipos —gracias a la coproducción alemana— pero faltaba unión entre los miembros del grupo. Según Eguino «llegó un momento en que las relaciones personales eran tensas, hubo discusiones, gritos, desavenencias. Había una constante tensión entre nosotros. Jorge y su esposa [Consuelo Saavedra] se pelearon, ese fue el inicio del rompimiento que vino después». Es interesante destacar cómo, en el relato no oficial, Saavedra aparece plenamente integrada en el equipo, y el enfrentamiento entre ella y su marido es referido como un problema laboral; mientras que, en cambio, no hay ninguna alusión a ella en la literatura académica disponible que, si bien dedica poco espacio a Soria, Eguino y Rada, ignora por completo a Saavedra y a otros participantes importantes como el exfutbolista argentino Humberto Vera, quien era cámara y ayudante de Eguino, además de actor y lo que se necesitara.

[20] Los laimes son una etnia del norte de Potosí, compuesta por un grupo de ayllus que han permanecido en conflicto por casi dos siglos con los vecinos ayllus Jucumanis. La película se basaba en un conflicto laboral cuyo contexto de fondo era ese enfrentamiento ancestral entre ayllus.

[21] Por ejemplo, en el rodaje de *Yawar Mallku* convenció a los campesinos de que llevaran a pulso el pesado grupo electrógeno desde Charazani, único lugar al que llegaba la carretera en 1968, hasta Kaata, por la escarpada trocha que ascendía a la comunidad. Gracias a la argucia de Vera, quien prometió a los comunarios que podrían quedarse con el aparato al terminar el rodaje si lo trasladaban, se pudieron rodar las escenas nocturnas de la película. Fernando Martínez, *El cine según Eguino*, pp. 50-52.

[22] Otro ejemplo a destacar es Félix Gómez (apodado «el gato») a quien Eguino alaba en sus memorias, ya que, sin experiencia previa, pero con enorme ingenio se encargó de los efectos especiales que constituyen una parte fundamental de la puesta en escena de *El coraje del pueblo*, como impactos de bala, tiro de metralla, explosiones y heridas de sangre los masacrados. Fernando Martínez, *El cine según Eguino*, p. 63.

Eguino alaba el ingenio de Vera a la hora de solucionar los imprevistos que constantemente sucedían en este tipo de rodajes²¹. El trabajo subalterno en los contextos de producción de cine artesanal no puede ser considerado siguiendo los parámetros del cine industrial donde hay un capital que permite comprar fuerza de trabajo y creatividad. En el caso del cine de bajo presupuesto, el compromiso de todos los miembros del equipo es imprescindible para la ejecución de los proyectos y, por tanto, para garantizar la mera existencia de los productos. Justamente, enfoques histórico-críticos basados en modos de producción industrial y/o que dan visibilidad exclusivamente a los miembros del equipo *above-the-line* —en este caso Sanjinés como director, Rada como productor, Soria como guionista y Eguino como director de fotografía—, invisibilizan a los miembros subalternos de los equipos y principalmente a las mujeres al interpretar su labor en clave auxiliar. El trabajo de ayudante de dirección o producción llevado a cabo por la esposa del director o del productor, como en el caso de Consuelo Saavedra y Gladys de Rada, es inconscientemente enmarcado como parte de sus obligaciones domésticas y por tanto no reconocido como trabajo —a veces se llega al extremo de eclipsar incluso la tarea de producción ejecutiva si es que esta es llevada a cabo por la cónyuge del director, como veremos más adelante en el caso de Beatriz Palacios—. Además de ocultar el trabajo de las mujeres, el enfoque «autorista» también soslaya los aportes de los varones subalternos del equipo, incluso aquellas ingeniosas contribuciones que, según el relato oral, constituyeron la base material de la viabilidad de este particular modo de producción cinematográfico, como hemos visto en el caso de Vera²².

Finalmente, tras la frustración que supuso la pérdida de casi todo el material durante el procesado en unos laboratorios alemanes, se abandonó el proyecto de *Los caminos de la muerte*. El Grupo Ukamau se encontraba roto en esos momentos y solo se juntaron una vez más cuando la Radiotelevisión

Italiana (RAI) encargó a Jorge Sanjinés un documental sobre la vida en las minas del estaño, que terminó siendo la película *El coraje del pueblo* (1971) —de la que hablaré más adelante para referirme a la participación de Domitila Chungara y demás miembros del Comité de Amas de Casa del sindicato minero de Siglo XX—. Aunque en este caso ya no pretendieron hacer un cine colectivo —debido a la ruptura efectiva del grupo— su experiencia de trabajo previa en el territorio minero, el conocimiento del medio y sobre todo la participación activa y creativa de la comunidad convirtieron esta película en el ejemplo más hermoso hasta la fecha de un «cine junto al pueblo». *El coraje del pueblo*, rodada y estrenada en 1971, no pudo ser presentada en Bolivia debido al golpe de Estado del General Hugo Banzer²³. A la vuelta de Italia, Saavedra y Sanjinés se refugiaron en Chile mientras el resto del grupo siguió en La Paz, donde Eguino, Soria y Caillet siguieron haciendo films bajo el paraguas de su productora, Ukamau Ltd.

Ya en el exilio, Sanjinés empezó tareas de reproducción de *El enemigo principal* (1974) en Perú, ayudado por varios miembros de la llamada Escuela del Cuzco y la siguiente generación de cineastas opositores peruanos, entre los que destaca María Barea. Barea conoció a Sanjinés en Lima en 1971 a través de Luis Figueroa, quien era su pareja. Ella ya estaba colaborando en los proyectos cinematográficos del director cusqueño y, cuando el boliviano le ofreció la posibilidad de trabajar en *El enemigo principal* como ayudante del productor Mario Arrieta²⁴, Barea aceptó sin dudar. Para ella esta experiencia —una práctica cinematográfica colectiva, artesanal, que buscaba la participación de las comunidades indígenas— fue fundamental y le influyó en el resto de su carrera, primero, como productora de las películas andinas dirigidas por Figueroa y, posteriormente, como directora de sus propios proyectos, así como en la fundación de otros colectivos como Chaski y el primer grupo de mujeres cineastas del Perú, Warmi²⁵. Barea señala que desde Chile se desplazaron para el rodaje de la película Consuelo Saavedra y el camarógrafo y director de fotografía Héctor Ríos²⁶. Esta sería la última colaboración de Saavedra en una película dirigida por su marido. En el siguiente proyecto, *Fuera de Aquí* (1977), la pareja ya se encontraba separada y será la segunda mujer de Sanjinés, Beatriz Palacios, quien asumirá las tareas de coordinación y producción, además de coescribir el guion y coeditar este film.

Quisiera insistir en el hecho de que para entender la evolución histórica del Grupo Ukamau es necesario seguir los avatares de la vida personal de Jorge Sanjinés, sus matrimonios y amistades, ya que él es el único miembro que ha permanecido presente desde el inicio hasta hoy en día. De ello se desprenden dos conclusiones: primero, que las relaciones personales deben ser objeto de historización en el caso de modos de producción cinematográfica artesanales y precarios, pues constituyen su fundamento no solo emocional, sino material. Segundo, que un individuo como Sanjinés colidere una serie de proyectos cinematográficos colectivos a lo largo de varias décadas no lo convierte en el único autor de los productos: de hecho, liderazgo y autoría individual son instancias

[23] La película fue estrenada en el Festival de Pésaro en 1971, donde fue premiada.

[24] Arrieta era parte de Ukamau desde *Yawar Mallku*, donde actuó como jefe de los sanitarios norteamericanos. En los títulos de *El coraje del pueblo* se le nombra como secretario de producción. También participó como representante del Grupo Ukamau en la reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo celebrada en Buenos Aires en 1974. Mariano Mestman, «Argel, Buenos Aires, Montreal: El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 43-44, 2016), p. 80.

[25] El primer cortometraje codirigido por Barea junto a Arrieta, quien fuera su jefe en *El enemigo principal*, fue *Si esas puertas no se abren* (1975), un documental protagonizado por el líder campesino indígena Saturnino Huillca, a quien también habían conocido en el rodaje de *El enemigo principal*. Para más información sobre esta experiencia ver Isabel Seguí, «Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n° 13, 2016), pp. 54–87. Para más información sobre María Barea ver Isabel Seguí, «Auteurism, *Machismo-Leninismo*, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production», pp. 11–36.

[26] Marita Barea, «Entrevista personal de la autora a Marita Barea» (Lima, 28 de septiembre de 2016).

distintas que no deberían confundirse. Más aún: lo que merece —y debe— ser analizado son los modos de liderazgo y las relaciones de poder en los equipos, para averiguar en qué medida el sustrato patriarcal y colonial los afecta y articula.

Beatriz Palacios

Beatriz Palacios y Jorge Sanjinés se conocieron en La Habana en 1973, cuando el boliviano viajó a Cuba para llevar a cabo la postproducción de *El enemigo principal* en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Palacios, oriunda de Oruro (Bolivia), conocía bien la obra de Ukamau y como presidenta del Comité de Bolivianos Residentes en Cuba se había encargado de la difusión de estas películas por todo el país. Para ambos fue «amor a primera vista» y desde el inicio de su relación sincronizaron sus agendas políticas, intelectuales y laborales que ya no se separarían hasta la muerte de Palacios en 2003. Mientras se iniciaba esta relación extraconyugal para ambos —pues ella estaba casada con un militar cubano— Consuelo Saavedra y sus hijos permanecían en Chile. Sin embargo, tras el golpe de Augusto Pinochet, la situación de Saavedra, marcada por su trayectoria político-cultural, se volvió muy delicada, pues su vida corría riesgo. Así que Saavedra y Sanjinés acordaron el traslado de la familia a Cuba, aunque este desplazamiento solo sirvió para confirmar el fin del matrimonio. Al poco tiempo de su llegada, Sanjinés y Palacios abandonaron la isla rumbo a diferentes destinos —estuvieron varios meses en Europa tras el estreno de *El enemigo principal* en el festival de Karlovy Vary, y también en México—, para finalmente recalar en Ecuador, donde se dedicaron a la producción de *Fuera de aquí*, entre 1975 y 1977²⁷. Saavedra y sus cuatro hijos —ya había nacido Mallku, el más pequeño— permanecieron en Cuba durante cinco años²⁸. La chilena decidió quedarse, pues el estado cubano proveía

de servicios de protección social, como educación y salud gratuitos y de calidad, y estas condiciones suponían una ventaja en su nueva situación de monoparentalidad²⁹.

Fuera de aquí fue la primera experiencia cinematográfica de Beatriz Palacios. Empezó como ayudante de producción y terminó apareciendo en los créditos como productora, coguionista y coeditora. Los miembros del rodaje de la película la definen como «la organizadora». Según Erika Hanekamp:

[27] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2015).

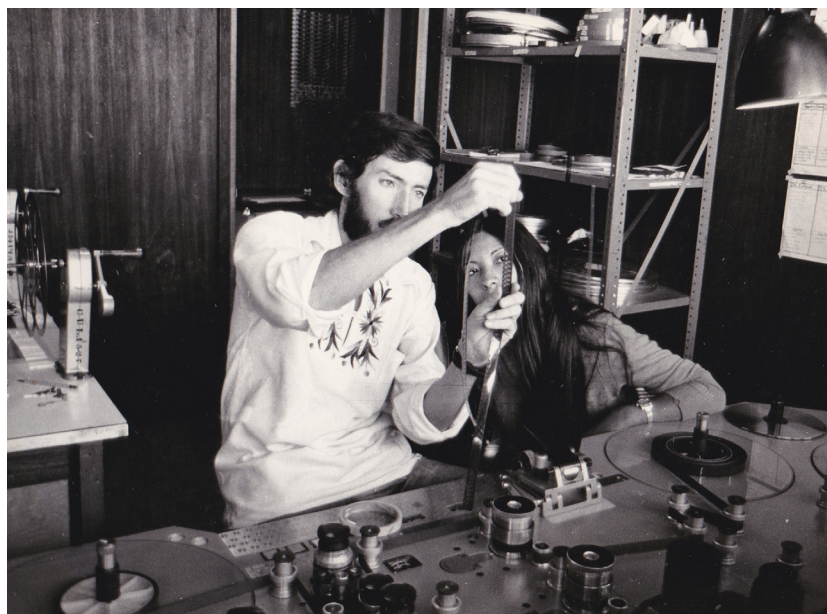
[28] Iván Sanjinés confirmó recientemente estas fechas en una entrevista realizada por María Aimaretti, «Entrevista a Iván Sanjinés. Memoria, identidad, dignificación y soberanía en el Espacio Audiovisual Boliviano: el CEFREC, o esa realidad que muchos soñaron» (*Cine Documental*, n° 18, 2018), p. 222.

[29] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2015).



Beatriz Palacios, con claqueta, en el rodaje de una escena de *Fuera de Aquí*.

«Era la primera en levantarse y la última en acostarse. Ella estaba en todo, hacía todo»³⁰. A partir de ese momento y hasta su muerte Palacios se convirtió en codirigente del grupo junto a Jorge Sanjinés y, paradójicamente, a partir de su incorporación, el grupo Ukamau devino en una estructura de clara verticalidad, que seguía un modelo de organización preciso y disciplinado, más parecido a una cédula clandestina que a un grupo bohemio.



Beatriz Palacios y Jorge Sanjinés montando *Fuera de Aquí* (foto Fundación Grupo Ukamau).

Beatriz Palacios aportó a Ukamau coherencia y radicalidad en la alineación con las luchas subalternas del continente. La claridad y compromiso de Palacios afectaba no solo a los aspectos temáticos y a los modos de producción. Según su visión, el cine político como proceso debía ser alimentado en todas sus fases, muy especialmente en su faceta de arma de concientización. Consecuentemente, Palacios desarrolló una tarea sistemática de evaluación del impacto de las películas de Ukamau en las audiencias obreras y campesinas, quienes eran su grupo-objetivo. Las evaluaciones se llevaban a cabo a través de la conducción de entrevistas a espectadores, transcripción de las discusiones que se producían tras las proyecciones u otras fuentes de verificación, como redacciones escolares. Un buen número de estos documentos se pueden hallar en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau en La Paz³¹. El objetivo de este trabajo era analizar si las películas producían el resultado esperado en las audiencias elegidas, comprobar la eficacia de su uso político y mejorar su alcance. En un artículo titulado, elocuentemente, «La película no termina con

[30] Alfonso Gumucio Dagron, «Tres piezas claves del rompecabezas quiteño», en Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de Rodaje* (Quito, CNCine, 2015), p. 199.

[31] Este archivo no está abierto al público. Se trata del remanente del trabajo sistemático de documentación y archivo llevado a cabo por Beatriz Palacios durante los veintinueve años que gestionó Ukamau. Gracias a la generosidad de Jorge Sanjinés, pude acceder a estos archivadores en estancias de investigación llevadas a cabo en octubre de 2012 y julio y agosto de 2015.

la palabra 'FIN'» Palacios resume su política de difusión entre las audiencias subalternas y hace un inesperado anuncio:

El grupo Ukamau tiene en preparación una documentada publicación sobre su trabajo en ese campo, destinada a alentar los esfuerzos por vincular masivamente este tipo de cine con los públicos que desea alcanzar [...], las opiniones, comentarios y reacciones de los destinatarios nos demuestran la manera correcta de elaborar un lenguaje nuevo, capaz de entablar el diálogo, inclusive con espectadores vírgenes —en los niveles significantes del universo cultural de los mismos que no solo admiten este cine como instrumento de sus propios apetitos históricos, sino como prolongación de su propia creatividad cultural³²—.

Desgraciadamente, esta «documentada publicación» en ciernes nunca vio la luz, pero tanto los artículos de Palacios, como el aquí citado, y otros divulgados en *Cine Cubano*³³, así como las fuentes de verificación halladas en el archivo de Ukamau, muestran que la práctica sistemática de evaluación del impacto de las películas en las audiencias subalternas realizada por Palacios y su equipo de ayudantes fue, probablemente, la más profunda y minuciosa llevada a cabo en el ámbito del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre esos ayudantes debemos destacar a Manuel Quispe, responsable de diseminación en el agro, y a dos jóvenes mujeres que han sido aún más invisibilizadas que la propia Palacios en la historia del Grupo Ukamau: Consuelo Lozano y Patricia Suárez, quienes en los años ochenta y noventa trabajaron como ayudantes de producción y asistentes en la difusión en circuitos alternativos, así como también en tareas educativas en escuelas, archivo hemerográfico y transcripción, etc., durante los largos periodos que mediaban entre película y película³⁴.

[32] Beatriz Palacios, «La película no termina con la palabra 'FIN'» (*Semanario Aquí*, La Paz, sábado 6 de febrero 1988), pp. 16-17.

[33] Beatriz Palacios, «Este es otro tiempo, por suerte» (*Cine Cubano*, n° 98, 1981), pp. 62-64; y «Bolivia. Comunicación alternativa» (*Cine Cubano*, n° 121, 1988), pp. 40-41.

[34] Ver en este mismo número Marco Arnez Cuéllar, «Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau: compromisos, jerarquías y aprendizaje. Entrevista a Patricia Suárez» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 97-116.



Consuelo Lozano en el rodaje de *Para recibir el canto de los pájaros* (foto Ramiro Valdez).

Palacios fue definida como «el control» del grupo³⁵ y el «filtro» entre Sanjinés y el mundo³⁶, roles asociados a un notable poder y responsabilidad. La pareja estableció una relación simbiótica en la que ella se ocupaba de la mayoría de las tareas pesadas, repetitivas y monótonas, aunque imprescindibles para llevar adelante la gestión del grupo; mientras, él se dedicaba principalmente a tareas creativas³⁷. Erin Hill ha acuñado el concepto de «servicio a la creatividad» (*creative service*) para definir una serie de labores llevadas a cabo por las secretarías de Hollywood, que tenían la función de servir al trabajo creativo a través de sustraer todas las tareas no creativas del proceso³⁸. Propongo importar esta herramienta conceptual proveniente de los estudios de la producción del cine industrial norteamericano, pues su uso puede beneficiar a los estudios del cine latinoamericano artesanal al nombrar, y por tanto hacer existir, un rango de actividad (organización, administración y gestión) feminizado y habitualmente eclipsado, aunque fundamental para el funcionamiento de cualquier proceso de creación cinematográfico, sea cual sea su contexto. Señalar también que despojar de valor el trabajo de las mujeres es un acto de violencia simbólica que se ha producido, de forma sostenida en el tiempo y en el espacio, tanto en proyectos anticapitalistas y antimperialistas llevados a cabo en regiones periféricas, como en el epicentro del imperio. También hay que destacar que los historiadores e historiadoras contribuimos por omisión a la perpetuación de esta situación.

Palacios —como otras muchas mujeres latinoamericanas que producían el trabajo audiovisual de sus compañeros directores— fue una maestra en el «servicio a la creatividad», así como en proteger a su marido, quien es descrito por los trabajadores del grupo desde fines de los ochenta como una figura ausente, encerrado en su torre de marfil³⁹. Esto ha sido reconocido por el propio Sanjinés en entrevistas y, de un modo literario, en un poema escrito al año de la muerte de su esposa: en él expresa la añoranza de su amada, a quien describe siempre recorriendo las calles, mientras él permanecía en casa, esperando su llegada para recibir información de los acontecimientos mundanos a través de su mirada⁴⁰.

Debido a este reparto de tareas, Palacios dispuso de poco tiempo y oportunidad para llevar adelante sus propios emprendimientos creativos, pero en el archivo de Ukamau se encuentra evidencia de al menos tres de sus proyectos, en diferentes grados de desarrollo. Uno es el llamado *Cuatro mujeres para la guerra* (sin fecha), película que buscaba retratar a cuatro heroínas bolivianas, «la india aymara BARTOLINA SISA, la mestiza SIMONA MANZANEDA, la aristócrata VICENTA JUARISTI y la criolla JUANA AZURDUY»⁴¹, quienes, según Palacios, se destacaron por su coraje entre los próceres y héroes de la guerra por la independencia. En este documento Palacios explicita que su intención es que los cuatro papeles los represente una misma actriz para añadir carga dramática al resultado. También señala que se prevé movilizar en el rodaje a organizaciones de mujeres campesinas y de las clases populares y, por tanto, espera la participación de millares de estas, lo cual, indica Palacios, aumentará notablemente los gastos de producción, pero fortalecerá la puesta en escena de modo sustancial⁴².

[35] Ver en este mismo número María Aimaretti, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 141-156.

[36] Patricia Suárez, «Entrevista personal de la autora a Patricia Suárez» (E-mail, 12 de marzo de 2017).

[37] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2017).

[38] Erin Hill, *Never Done. A History of Women's Work in Media Production* (Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2016), p. 134.

[39] Consuelo Lozano, «Entrevista personal de la autora a Consuelo Lozano» (La Paz, 31 de julio de 2015) y Patricia Suárez, «Entrevista personal de la autora a Consuelo Suárez».

[40] Jorge Sanjinés, «Beatriz», fechado julio 2004. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[41] Beatriz Palacios, «Cuatro mujeres para la guerra». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[42] Beatriz Palacios, «Cuatro mujeres para la guerra».

Debe señalarse que otro de los roles de Palacios en el grupo era garantizar las alianzas con los diferentes movimientos sociales afines en el país. Esto quedó demostrado en el estreno de su película *Las Banderas de Amanecer* (1983), que fue apoyado por la Central Obrera Boliviana (COB), la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), la Asamblea Permanente de Derechos Humanos y la Confederación Nacional de Mujeres Campesinas «Bartolina Sisa», entre otros. Aunque, cabe recordarlo, en el estreno en La Paz únicamente Jorge Sanjinés y Nilo Soruco subieron al escenario, mientras Palacios organizaba todo desde el *backstage*⁴³. Sin embargo, a pesar de su presencia habitualmente entre bastidores en lo que a recibir reconocimiento se refiere, Palacios siempre estuvo presta a dar la batalla frente a la crítica en la esfera pública, erigiéndose en portavoz del grupo en el momento en que sus producciones eran cuestionadas⁴⁴. Este hecho nos muestra una faceta más de la dualidad de Palacios, quien estaba alineada con las organizaciones sociales y, a menudo, visiblemente opuesta a las élites intelectuales cinematográficas bolivianas, cuyos integrantes —mayoritariamente varones— por ello la temían y, también de algún modo, despreciaban⁴⁵.

Otro de los proyectos inconclusos de Palacios es la docu-ficción «Amayapampa o la pampa de las almas». El dossier que se halla en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau consta de ocho hojas más un resumen de otras dos hojas en francés⁴⁶. Además de estos primeros folios donde se explica el argumento y estructura del guion y se precisan los insumos necesarios para llevar adelante el proyecto, hay un anexo de ochenta y cuatro folios de material hemerográfico, que suponía la base de la investigación llevada a cabo por Palacios. El hecho real en el que está basada la película es la llamada «masacre de Navidad» de 1996 cuando, por orden del presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, el ejército y la policía atacaron a los mineros y campesinos de Amayapampa que habían tomado una mina de oro recientemente privatizada. La película pretendía reconstruir «los días previos a los sucesos luctuosos. Con la participación de testigos oculares, protagonistas de los hechos y la opinión de los miembros de las comisiones de investigación del congreso y Derechos Humanos»⁴⁷.

El último proyecto no terminado de Palacios es *La tierra sin mal* (circa 2002). Todo el mundo en La Paz sabía de esta película que la realizadora llevaba años preparando. Los desordenados restos del guion a los que he podido acceder muestran que era una película ambiciosa. Se trata de la historia de unos niños payasos callejeros que emprenden un viaje hacia las tierras bajas en busca del mito guaraní de la tierra sin mal, donde los niños son por siempre

[43] La película fue estrenada en el Festival de La Habana en diciembre de 1983 donde recibió el premio Coral al mejor documental. El estreno en La Paz se produjo coincidiendo con el cuarto aniversario del asesinato de Luis Espinal, en 22 de marzo de 1984.

[44] Como ejemplos de este enfrentamiento público con críticos ver la respuesta a Francisco Aramayo en Beatriz Palacios, «A propósito de una ponencia sobre cine boliviano», en Carlos Mesa (ed.), *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), pp. 119-127. Y su cruce de artículos con Tomás Molina Céspedes, quien publicó una crítica sobre *Las banderas del amanecer* en el diario *Los Tiempos* de Cochabamba, el 19 de agosto de 1984, titulada «La dictadura del proletariado es el amanecer aparente que Sanjinés desea para Bolivia», a la que Palacios respondió en el mismo periódico dos días después con un artículo titulado «Respuesta a una crítica del film sobre Las Banderas del Amanecer». Agradezco a María Aimaretti por señalarme esta idea.

[45] Este sentimiento, de connotaciones machistas y racistas, ha sido constatado por la autora en numerosas conversaciones informales con la gente del gremio. Patricia Suárez hace referencia a él en la entrevista con Marco Arnez publicada en este mismo número. Ver Marco

Arnez Cuéllar, «Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau: compromisos, jerarquías y aprendizaje. Entrevista a Patricia Suárez», pp. 97-116.

[46] Esto es probablemente debido a que, como se indica en el propio documento, se habían iniciado contactos con el National Film Board de Canadá para «cubrir los procesos de revelado-copiado y finalización (óptico, efectos, titulajes, copias y *blow-up*)». Beatriz Palacios, «Amayapampa o la pampa de las almas». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[47] Beatriz Palacios, «Amayapampa o la pampa de las almas».

felices. A través de este viaje de 1.200 kilómetros entre La Paz y Urubichá, Palacios retrata a una gran cantidad de personajes a los que los protagonistas van encontrando hasta componer un retrato crítico muy completo de los diferentes grupos que componen la sociedad boliviana⁴⁸.

La película se encontraba en un avanzado estado de producción, tal como lo demuestra el plan de rodaje organizado por semanas, un casting finalizado e indicaciones precisas sobre las locaciones —La Paz, Huarina, Patacamaya, Cochabamba, Santa Cruz, el llano Chiquitano y finalmente Urubichá⁴⁹—. Además, contaba con financiación garantizada por el Consejo Nacional de Cine (CONACINE-Bolivia). Sin embargo, poco antes de iniciarse el rodaje, Palacios sufrió una recaída de su artritis crónica y este tuvo que ser interrumpido, para no ser nunca reiniciado. Con el dinero concedido para el proyecto de Palacios se realizó la primera película digital de Ukamau *Los hijos del último jardín* (2004). El veinte de julio de 2003, antes de terminar la postproducción de *Los hijos del último jardín*, Beatriz Palacios murió mientras se dirigía a La Habana en busca de tratamiento para su enfermedad.

Última etapa

Tras la muerte de Palacios se paralizó totalmente la actividad del Grupo Ukamau. Sanjinés se recluyó en el hogar de unos amigos cercanos y sufrió un prolongado duelo. La ausencia de Palacios se sentía a todos los niveles, pues en su figura se habían centralizado los roles operativos del proyecto Ukamau: era la última responsable de administración, comunicación, finanzas y contabilidad, recursos humanos, producción, además de ser imprescindible en investigación y consultora de todos los procesos creativos. Su especialización en el «servicio a la creatividad» la había convertido en indispensable para la vida de Ukamau, y, tras su desaparición, Sanjinés se sintió perdido por muchos años.

Con el tiempo, el director ha superado el duelo, al menos en su faceta exclusivamente laboral, aunque ha procurado que el reparto de los roles en el Grupo se mantenga de forma semejante gracias a la doble función de asistente y productora que cumple hoy día Mónica Bustillos quien, del mismo modo que Palacios, aunque sin el aspecto de una relación de pareja, se ocupa de «proteger» a Jorge Sanjinés y de evitarle todas las ingratas tareas no creativas asociadas al emprendimiento de proyectos cinematográficos. Asimismo, Bustillos es la responsable de las relaciones externas, permitiendo a Sanjinés permanecer en su aislamiento tan a menudo como él desee —aunque también es cierto que en los últimos tiempos ese aislamiento ha sido cada vez menor y el aura de inaccesibilidad del maestro se va desvaneciendo—. Bustillos fue la productora de las dos últimas películas del grupo, *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy, Guerrillera de la patria grande* (2016), además de gestionar el funcionamiento cotidiano de la Fundación Grupo Ukamau. Sin su dedicación y entrega esta última etapa no hubiera sido posible.

Termino aquí este breve repaso del trabajo y contribución ignorada pero imprescindible de algunas mujeres al Grupo Ukamau. Esta revisión deja fuera

[48] Beatriz Palacios, «La tierra sin mal. Guion literario». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

[49] Beatriz Palacios, «La tierra sin mal. Plan de Rodaje». Sin fecha. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau.

numerosos aspectos —por ejemplo, el trabajo de dirección de Beatriz Palacios en *Las banderas del amanecer*, que merece un artículo aparte— y no pretende ser un listado exhaustivo de las participantes, ni de las tareas llevadas a cabo por ellas. Otras —de las que yo hasta ahora no he tenido conocimiento a través de la historia oral y el archivo no oficial— aparecerán. En todo caso, el realce de sus aportes solo se puede producir a través de una modificación del paradigma apreciativo del valor del trabajo en el campo cinematográfico-político boliviano.

Mujeres en pantalla

Este apartado merece mucho más espacio del que le voy a dedicar, pero espero sirva como aproximación a un trabajo pendiente sobre mujeres presentes en los textos de Ukamau. Empezaré por destacar a Benedicta Huanca, quien protagonizó tres films: el cortometraje *Aysa* (1965) y dos largometrajes, *Ukamau* (1966) —primer largo del grupo— y *Yawar Mallku*. Se cree que tanto Huanca como Vicente Vernerros, su compañero de reparto en estas tres películas, eran originarios de Huanuni, donde fueron elegidos por los cineastas para protagonizar la primera de estas obras, de tema minero⁵⁰. Debido al buen resultado de trabajo de estos actores no profesionales en el mediometraje, fueron convocados de nuevo en los dos largometrajes siguientes.

¿Cuándo deja una actriz de ser «natural» para pasar a ser «profesional»?⁵¹ Huanca podría ser considerada la primera *star* indígena de Bolivia, debido a la cantidad y la importancia de los papeles que asumió en el raquíctico contexto de producción cinematográfica nacional de los años sesenta, y, en cambio, su nombre y su recuerdo languidecen ignorados. Su búsqueda, así como un rastreo de su biografía, serían factibles y de sumo interés, pues es probable que siga viva, ya que no había cumplido los veinte años cuando inició su trabajo con Ukamau⁵².

[50] Stephen Hart, «Mama Coca and the Revolution: Jorge Sanjinés's double-take», en Stephen Hart y Richard Young (eds.), *Contemporary Latin American Cultural Studies* (Londres y Nueva York, Routledge, 2014), pp. 290-299.

[51] Debo esta reflexión en forma de pregunta a Carlos Cuéllar.

[52] Jorge Sanjinés (La Paz, 29 de julio de 2015).



Benedicta Huanca, en el personaje de Sabina, en *Ukamau*.



Benedicta Huanca en el personaje de Paulina, en *Yawar Mallku*.

En otro lugar he analizado los personajes de Sabina y Paulina, desempeñados por Huanca en *Ukamau* y *Yawar Mallku* respectivamente. En ambos encarna caracteres de ficción esencializados y victimizados. El paso del victimismo a la agencia en los personajes femeninos del grupo Ukamau coincide con el paso de la ficción a la no ficción, que se produce en el tercer largometraje del grupo, *El coraje del pueblo*. En esta última película, la participación de las mujeres mineras —colectiva, urgente, fuerte, deslumbrante— no es fruto de la imaginación de Oscar Soria. Son las mujeres reales de Siglo XX, organizadas en el Comité de Amas de Casa, quienes se autorrepresentan de modo testimonial, sin apenas mediación⁵³.

Poca gente nota que esta película constituye el primer testimonio de Domitila Chungara. *El coraje del pueblo* fue realizada seis años antes de la publicación de *Si me permiten hablar*, su célebre testimonio compilado por la educadora brasileña Moema Viezzer⁵⁴. Además, es destacable que, en *El coraje del pueblo*, Chungara realiza un testimonio performático. Ella y sus compañeras, además de participar en la reconstrucción de la masacre de San Juan de 1967, ponen en escena sus formas de lucha cotidiana, que constituyen un ejemplo vanguardista del tipo de resistencia pacífica, frente a la autoridad estatal, militar y empresarial, llevada a cabo por amas de casa de clase obrera organizadas dentro del sindicato minero.

La secuencia incluye —además de una presentación en primera persona por parte de Chungara, llamativamente similar a la que después aparecerá en el libro de Viezzer— tres escenas: un enfrentamiento con el gerente de la de-

[53] Isabel Seguí, «El empoderamiento de los personajes femeninos en el cine del grupo Ukamau», en Esther Alba Pagán y Luis Pérez Ochando (eds.), *Me veo luego existo: Mujeres que representan, mujeres representadas* (Madrid, CSIC, 2015), pp. 439-453.

[54] Moema Viezzer y Domitila Chungara, *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (México, Siglo XXI, 1977).

sabastecida pulpería, una asamblea y una huelga de hambre. Las mujeres de Siglo XX contribuyen con toda su creatividad a la puesta en escena de *El coraje del pueblo* convirtiéndose en coautoras del film. Este acercamiento documental, aunque escenificado, a su práctica política —que será capaz de tumbar dictaduras, como la de Banzer en 1977— constituye, junto con la reconstrucción de otra masacre, la de Catavi de 1942 —encabezada por la abanderada María Barzola que aparece como prólogo en el mismo film—, la cima hasta esa fecha del cine junto al pueblo. Esta constatación de la participación activa de las mujeres de Siglo XX en la producción de *El coraje del pueblo* invita a discutir, expandir y distribuir —hasta cierto punto— la noción de autoría en el cine político latinoamericano, como así lo entendieron y fomentaron los miembros del Grupo Ukamau.



Dirigentes del Comité de Amas de Casa del asentamiento minero de Siglo XX en una escena de *El Coraje del Pueblo*: de izquierda a derecha, Jacinta Santiestévez y Domitila Barrios de Chungara.

Muchas otras mujeres campesinas participaron en las películas del exilio (*El enemigo principal* y *Fuera de Aquí*) tanto de Chincheros en Perú como de diversas comunidades en Ecuador, entre ellas Tamboloma y Río Colorado. No obstante, por lo que se desprende de la información contenida en el cuaderno de rodaje de *Fuera de Aquí* escrito por Alfonso Gumucio Dagron en 1975 y publicado recientemente, esta participación no fue tan plena como la de la comunidad minera de Siglo XX en *El coraje del pueblo*. Según Gumucio, debido a las precauciones necesarias en un rodaje llevado a cabo en plena Operación Cóndor —y también a cierto grado de paranoia por parte de Sanjinés y Pa-

lacios— las comunidades campesinas no llegaban a ser bien informadas del contenido del guion ni de los propósitos de las películas⁵⁵. Este hecho unido a que la aparición de un equipo citadino en una comunidad campesina solía ser recibido con suspicacia y molestia —por lo que tenía de alteración del orden cotidiano, con poca o ninguna compensación en el corto plazo— llevó a que la participación de los campesinos en las películas de Ukamau no fuera tan comprometida como la de los mineros, quienes además eran consumidores compulsivos de cine, pues esta era una de las pocas distracciones asequibles en los campamentos —la propia empresa minera facilitaba entradas al cine como parte del pago salarial en especie.



Mujer indígena en el rodaje de *Fuera de Aquí* (foto Cristobal Corral).

En *Las banderas del amanecer*, la única película dirigida por Beatriz Palacios, veremos de nuevo a las organizaciones de mujeres bolivianas —entre ellas las recién creadas Bartolinas— desplegar todo su saber a la hora de situarse frente a los gobiernos abusivos. *Las banderas del amanecer* es una obra poco guionizada que funciona como registro documental de los vertiginosos acontecimientos que se produjeron en el país entre el golpe de Natusch Busch en 1979 y la restauración de la democracia en 1983. En Bolivia, en esas fechas, como en cualquiera, la colocación de una cámara en la calle para captar la insurgencia popular encuentra en primera línea a las mujeres. La película es un mosaico de movilizaciones populares contra las dictaduras y las imposiciones económicas y legales de los organismos representantes del Consenso de Washington (Banco Mundial y Fondo Monetario Internacional), y, en medio de esta efervescencia, los colectivos de mujeres tienen un protagonismo especial, que básicamente se debe, como se ha dicho, a que el film es un reflejo fiel de su presencia social masiva y de la profundidad de su aportación, y no necesariamente a un enfoque feminista por parte de los cineastas, aunque indudablemente, el estilo directo y testimonial de Palacios en dirección y edición contribuyeron a acentuar el protagonismo de las mujeres indígenas y obreras.

[55] Alfonso Gumucio Dagron, *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de Rodaje* (Quito, CNCine, 2015).

No es por ello de extrañar que, con la vuelta a los formatos de ficción —en cuyas narrativas se da la problemática global, abiertamente discutida actualmente en la esfera pública, de la infrarrepresentación de las mujeres—, se retorne al protagonismo masculino en los films de Ukamau. Un buen ejemplo es *La nación clandestina*, estrenada en 1989, película que gira en torno a la vida de Sebastián Mamani/Maisman (Reynaldo Yujra). El papel de su mujer, Basilia, es interpretado por Delfina Mamani, quien también trabajó en la película como ayudante de la productora, Beatriz Palacios, ayudante de cámara y como mediadora entre el equipo de filmación y las comunidades aymaras donde se llevó a cabo el rodaje. La historia oral es consciente de que Yujra y Mamani se convirtieron en pareja en la vida real y tuvieron descendencia, no así la oficial⁵⁶. Mamani es otra de las protagonistas indígenas de la historia de Ukamau a la que se debería localizar para realizarle una entrevista en profundidad que permitiera reinscribirla.

En *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), llama la atención que el personaje de Jimena, la ayudante del director Rodrigo —quien es a su vez *alter ego* de Jorge Sanjinés—, tiene rasgos físicos mestizo-indígenas y un obvio parecido con Beatriz Palacios. Sin embargo, y al mismo tiempo, el argumento de la película está basado en la experiencia de rodaje de *Yawar Mallku*, donde la ayudante de dirección había sido Consuelo Saavedra, primera esposa de Sanjinés, quien es racialmente *q'ara* —término aymara para designar a la gente de piel blanca. Sanjinés, autor del guion, crea un personaje que es la fusión de sus dos mujeres y principales colaboradoras profesionales, en distintos momentos de su vida.

En *Los hijos del último jardín* los personajes femeninos siguen siendo secundarios y auxiliares. Es en cambio en la última etapa de Ukamau cuando las mujeres cobran mayor protagonismo aparente, principalmente en la última película, *Juana Azurduy, guerrillera de la patria grande*. Lástima que se trate de una etapa que se caracteriza por una representación pseudohagiográfica de los personajes históricos, más enfocada en crear estampas heroicas y consagrar mitos que en representar la extrema complejidad de la historia del pueblo boliviano. Los retratos que Sanjinés hace de Bartolina Sisa o Juana Azurduy en *Insurgentes* son más parecidos a una imagen fija —un lienzo decimonónico historicista de grandes dimensiones— que a una en movimiento. Respecto a *Juana Azurduy*, es un film hecho con la intención de que la juventud boliviana conozca y se enorgullezca de la libertadora criolla, pero, a pesar de la correcta actuación de Piti Campos, dudo que las mujeres bolivianas, especialmente las jóvenes, pudieran mirarse en ese espejo, ya que el film no facilita ni la identificación ni la movilización, principalmente porque el guion de Sanjinés es el producto de un demiurgo masculino, quien, una vez más, nos ofrece un retrato esencializado y poco apegado a la realidad y complejidad de las bolivianas y su circunstancia. Lejos quedan los tiempos en que Domitila Chungara, Jacinta Santiestévez o Lucía Mejía participaban activamente en las películas de Ukamau y las mujeres de las clases populares acudían masivamente a las proyecciones, declarando a la salida que ese cine era suyo⁵⁷.

[56] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 29 de julio de 2015) y César Pérez, «Entrevista personal de la autora a César Pérez» (Llamada de WhatsApp, 3 de junio de 2019).

[57] Ver Beatriz Palacios, «Este es otro tiempo, por suerte», pp. 62-64.



Fotograma de Piti Campos como Juana Azurduy.

Por último, pero no menos importante, las espectadoras

Termino dedicando un brevísimo espacio a unas de las principales protagonistas del proceso político llevado a cabo a través del cine de Ukamau: las espectadoras. Para ello voy a referirme a un documento no publicado que se halla en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau y que transcribe el testimonio recogido por Beatriz Palacios a la salida de una proyección de *El coraje del Pueblo*, en 1979. Como ya he indicado, una de las facetas menos conocidas de Palacios es su labor como evaluadora de impacto de los films de Ukamau en las audiencias subalternas, principalmente en las mujeres. En este ejemplo, titulado «Un testimonio popular», Palacios entrevista a una vendedora del mercado Lanza de La Paz, la señora Betzabé, viuda de Chuquimia, de cuarenta y dos años y madre de cinco hijos, «ninguno de ellos escolarizados, todos vendedores callejeros»⁵⁸. Esta espectadora declara que nunca va al cine porque no le interesa, pero que en este caso se corrió la voz entre las vendedoras del mercado de que en la cinemateca estaban pasando una película que era diferente, pues retrataba el sufrimiento del pueblo boliviano y además había que apurarse para verla, ya que el gobierno la iba a censurar⁵⁹. Tras esta recomendación, hecha por comadres de confianza, cinco amigas del mercado se turnaron haciendo cola en la cinemateca «con mucho apuro con muchos empujones de la gente» y compraron entradas para las

[58] Beatriz Palacios, «Un testimonio popular», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, junio de 1979.

[59] El alcalde de La Paz solicitó a la Cinemateca Boliviana la suspensión de las proyecciones de *El coraje del pueblo* a partir del once de junio de 1979. El día diez, el grupo Ukamau envía un comunicado de prensa firmado por Beatriz Palacios, Jorge Sanjinés y Manuel Quispe, protestando por esta medida. En el mismo comunicado se denuncia que se les ha exigido la presentación para ser sometidas a censura de las otras películas que estaba previsto presentar en el ciclo organizado por la Cinemateca, *El enemigo principal* y *Fuera de aquí*. El doce de junio la Asociación Boliviana de Críticos de Cine envía un comunicado de protesta ante la medida antidemocrática de

la alcaldía paceña. Este comunicado está firmado por Luis Espinal y Alfonso Gumucio Dagron. Entre otras organizaciones, la Federación de cineclubs y la Asamblea Permanente de Derechos Humanos se suman a la protesta.

dos sesiones del día. A la salida de esta segunda sesión, Betzabé declara a Beatriz Palacios que es la primera vez que ve una película que representa «la verdad» y que ha asistido a una «lección de mujeres valientes y esforzados mineros». Además, califica a los presidentes y otros padres de la patria —señalados en el film como responsables de la violencia sistemática contra las comunidades mineras a lo largo del siglo— como «mal nacidos, adulones de los poderosos, de los gringos», admite haber llorado de rabia y concluye diciendo «señorita, esta lección nos enseña a hablar fuerte, a unirnos, y nos permite ir más allá (sic)»⁶⁰.

Este tipo de testimonios recogidos por Palacios ubican la importancia del trabajo llevado a cabo por el Grupo Ukamau en un contexto, el popular, que no debe ser perdido de vista si queremos valorar el impacto del cine político en la vida de las mujeres latinoamericanas. La alianza orgánica de cineastas como Palacios con mujeres de las clases populares suponía una relación basada en la confianza, la ayuda mutua y en la puesta en práctica y la reivindicación de los modos de hacer colaborativos, que primaban el interés colectivo sobre el individual⁶¹. En este contexto estratégico-comunicativo se postulaba la creación de una esfera pública proletaria y, por tanto, las esferas públicas burguesas —entre las que incluyo a las izquierdas académicas y/o cinéfilas—, como público objetivo, quedaban situadas en lugar secundario. Por ello, es poco riguroso que se otorgue tanta importancia jerárquica a la palabra escrita producida en el marco de referencia burgués, a la hora de valorar el trabajo de un grupo cinematográfico como Ukamau.

[60] Beatriz Palacios, «Un testimonio popular».

[61] La especificidad femenina de la práctica del cine junto al pueblo es algo a tener en cuenta en las investigaciones sobre procesos participativos en Bolivia, no solo en el caso de Ukamau, también en otros como el cine de Nicobis, Raquel Romero o Silvia Rivera Cusicanqui. Ver María Aimaretti «El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos», pp. 1-27.



Colas en La Paz para ver *El Coraje del Pueblo*, en 1978, y *La Nación Clandestina*, en 1989 (fotos Fundación Grupo Ukamau).

Conclusión: todo lo que queda por hacer

Toda historia se escribe desde el presente. Las luchas que variadísimos movimientos feministas llevan a cabo cada día en las calles de Latinoamérica incumben también a las historiadoras e historiadores del cine. La ausencia y falta de reconocimiento de las mujeres constituye violencia simbólica. Por ello, ni una

cineasta menos debe quedar por considerar. Por otra parte, este tipo de pesquisas, además de requerir tiempo —factor que corre en nuestra contra para la recuperación de historias orales y archivos personales— demandan la revisión del valor que adscribimos a saberes y prácticas. Para encontrar nuevas fuentes, la mirada debe ser nueva. Sin embargo, este esfuerzo vale la pena, pues diversificando las fuentes —tratando de encontrar aquellas que brotan más allá del archivo oficial, las lecturas académicas textuales y la tradición crítica cinéfilo-masculinista— recuperamos el protagonismo de las mujeres, los miembros subalternos de los equipos y las participantes pertenecientes a colectivos de base. Consecuentemente, restauramos los principios políticos que constituyen la base de estos procesos cinematográficos y realizamos una historización más rigurosa, exhaustiva y justa de los mismos. Este trabajo ha constituido un intento de demostrar que se puede escribir una historia así hasta del relato más instituido.

Fuentes

PALACIOS, Beatriz, «Cuatro Mujeres para la Guerra», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «Amayapampa o la pampa de las almas. Docu-ficción de Beatriz Palacios. Breve sinopsis y alcances del proyecto», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «La tierra sin mal. Plan de Rodaje», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «La tierra sin mal. Guión literario», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz. Sin fecha.

—, «Un testimonio popular», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, junio de 1979.

SANJINÉS, Jorge, «Beatriz». Poema, en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, julio de 2004.

GRUPO UKAMAU, «Comunicado», en Fundación Grupo Ukamau, La Paz, 10 de junio de 1979.

Entrevistas

BAREA, Marita, «Entrevista personal de la autora a Marita Barea» (Lima, 28 de septiembre de 2016).

EGUINO, Antonio, «Entrevista personal de la autora a Antonio Eguino» (La Paz, 5 de agosto de 2015).

LOZANO, Consuelo, «Entrevista personal de la autora a Consuelo Lozano» (La Paz, 31 de julio de 2015).

PÉREZ, César, «Entrevista personal de la autora a César Pérez» (Llamada de WhatsApp, 3 de junio de 2019).

ROCA, Pilar, «Entrevista personal de la autora a Pilar Roca» (Lima, 24 de septiembre de 2016).

SANJINÉS, Jorge, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 29 de julio de 2015).

—, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, 12 de agosto de 2015).

SUÁREZ, Patricia, «Entrevista personal de la autora a Patricia Suárez» (E-mail, 12 de marzo de 2017).

Bibliografía

- AIMARETTI, María, «El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos» (*Cine Documental*, nº16, 2017), pp. 1-27.
- , «Entrevista a Iván Sanjinés. Memoria, identidad, dignificación y soberanía en el Espacio Audiovisual Boliviano: el CEFREC, o esa realidad que muchos soñaron» (*Cine Documental*, nº 18, 2018), pp. 220-244.
- , «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 49-50, 2019), pp. 141-156.
- ARNEZ CUÉLLAR, Marco, «Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau: compromisos, jerarquías y aprendizaje. Entrevista a Patricia Suárez» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 49-50, 2019), pp. 159-166.
- BANKS, Miranda, «Production Studies» (*Feminist Media Histories* 4:2, 2018), pp. 157-161.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid, Taurus, 1988 [1979]).
- CAILLET, Danielle, «La importancia de un cine llamado Potencial-Mujer» (*Imagen. La Revista Boliviana de Cine y Video*, nº 5, diciembre 1988-enero 1989), pp. 2-3.
- FEDER, Elena, «In the Shadow of Race: Forging Images of Women in Bolivian Film and Video» (*Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 15, No. 1, 1994), pp. 123-140.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto* (Madrid, Castellet, 1976).
- GONZALES, Gilmar, «Oscar Soria el amateur» (*Nuevas Pornos*, nº 3, 2018), pp. 35-61.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Doc. Nº 14 (Bogotá, Fundación Friedrich Ebert-Comunicación y Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 2014).
- , *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de Rodaje*, (Quito, CnCine, 2015).
- HART, Stephen, «Mama Coca and the Revolution: Jorge Sanjinés's double-take», en Stephen Hart y Richard Young (eds.), *Contemporary Latin American Cultural Studies*, (Londres y Nueva York, Routledge, 2014), pp. 290-299.
- HILL, Erin, *Never Done. A History of Women's Work in Media Production* (Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2016).
- MARTÍNEZ, Fernando (ed.), *El cine según Eguino* (La Paz, Bolivia Lab, 2013).
- MESA, Carlos D. (ed.), *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979).
- MESTMAN, Mariano, «Argel, Buenos Aires, Montreal: El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 43-44, 2016), pp. 73-93.
- MOLINA CÉSPEDES, Tomás, «La dictadura del proletariado es el amanecer aparente que Sanjinés desea para Bolivia» (*Los Tiempos*, suplemento *Facetas*, Cochabamba, 19 de agosto de 1984), pp. 11.
- PALACIOS, Beatriz. «Este es otro tiempo, por suerte» (*Cine Cubano*, nº 98, 1981), pp. 62-64.
- , «Respuesta a una crítica del film sobre Las banderas del Amanecer» (*Los Tiempos*, Cochabamba, 21 de agosto de 1984).
- , «La película no termina con la palabra FIN» (*Aquí*, La Paz, sábado 6 de febrero de 1988), pp. 16-17.
- , «Bolivia. Comunicación alternativa» (*Cine Cubano*, nº 121, 1988), pp. 40-41.
- , *Los días rabiosos* (La Paz, Gente Común y Fundación grupo Ukamau, 2005).

- RIST, Peter H., *Historical Dictionary of South American Cinema* (Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014).
- SANJINÉS, Jorge, «La experiencia boliviana», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), pp. 26-31.
- SEGUÍ, Isabel, «El empoderamiento de los personajes femeninos en el cine del grupo Uka-mau», en Esther Alba Pagán y Luis Pérez Ochando (eds.), *Me veo luego existo: Mujeres que representan, mujeres* (Madrid, CSIC, 2015), pp. 439-453.
- , «Cine-Testimonio: Saturnino Huilca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n° 13, 2016), pp. 54-87.
- , «Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, Vol. 4, No. 1, 2018), pp. 11-36.
- , *Andean Women's Oppositional Filmmaking: On and Off-Screen Practices and Politics*. Tesis Doctoral, University of St Andrews, 2018.
- VIEZZER, Moema y Domitila Chungara, *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (México, Siglo XXI, 1977).
- ZIMMERMANN, Patricia, «Flaherty's Midwives» en Diane Waldman y Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary* (Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1999), pp. 64-83.

Aceptado por editoras del número: 21 de septiembre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 25 de abril de 2019

LA NACIÓN UKAMAU: APROPIACIONES DE LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA Y ACTUACIÓN INDÍGENA EN LA NACIÓN CLANDESTINA (1989)

The Ukamau Nation: Appropriations of the Cinematographic and Performing Indigenous Technique in *The Secret Nation* (1989)

ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ^a

Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales / FCPyS-UNAM

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.003

RESUMEN

Desde sus orígenes, el Grupo Ukamau desencadenó el asombro de estudiosos, críticos e historiadores del cine y, desde luego, de cientos de espectadores a nivel mundial. En esos primeros momentos, la figura de Jorge Sanjinés eclipsó el panorama de la crítica y la historiografía del cine en la región, ya que sintetizó múltiples procesos estéticos de izquierda. Este trabajo problematiza la noción de «grupo», así como las reflexiones en torno a su producción. Muchos de los méritos estéticos de este colectivo fílmico no se deben a la creación individual, sino a múltiples y complejos procesos de creación que se potenciaron por la autoría colectiva. La intención de este texto es complejizar, a través del desempeño actoral de Reynaldo Yujra, dicha relación en una de las obras más importantes del cine boliviano, *La nación clandestina* (Grupo Ukamau, 1989), donde se desplegó una incipiente práctica de indigenización de la mirada a través del *plano secuencia integral*.

Palabras clave: Grupo Ukamau, Bolivia, Reynaldo Yujra, cine, actuación indígena, *plano secuencia integral*

ABSTRACT

From its origins the Ukamau Group unleashed the amazement of scholars, critics and film historians, as well as of hundreds of spectators around the world. From these first moments, the figure of Jorge Sanjinés eclipsed the panorama of film critics and film historians in the region. This has not been without justification, since he synthesized multiple processes of left-wing aesthetic. Without trying to minimize the merits of the most constant member in the production of Ukamau Group and of all Bolivian cinema, this work problematizes the figure of the «group», and reflects upon its film production. Many of the aesthetic merits of this film collective are not due to individual creation but to multiple and complex production processes that were enhanced by a collective authorship. As a result, the intention of this text is to discuss this relation, through Reynaldo Yujra's performance as an actor, by analyzing one of the most important film works in Bolivian cinema, *The Secret Nation* (Grupo Ukamau, 1989), where the theoretical and aesthetic proposal of indigenization was incipiently carried out through the integral sequence shot.

Keywords: Ukamau Group, Bolivia, integral sequence shot, Reynaldo Yujra, cinema, indigenous performance

[a] ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ (Ciudad de México, 1981) es Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Maestra y Doctora en Estudios Latinoamericanos por la misma institución. Sus líneas de investigación se encuentran en el cruce de la historia y el cine en México y América Latina, la cultura visual y la historiografía cinematográfica, así como en el análisis de representaciones e imágenes de pueblos indígenas y grupos oprimidos. Es docente de la materia de Estética en la Licenciatura de Estudios Latinoamericanos y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha impartido cursos en el Posgrado de Historia del Arte y en el de Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Realizó una estancia posdoctoral y fue profesora visitante en el Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (UAM-A). Actualmente, es profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, adscrita al Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. E-mail: anahmad@politicas.unam.mx

Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso, puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no solo al afirmar su humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.

Walter Benjamin,

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

Introducción

Desde sus primeras producciones, el Grupo Ukamau desencadenó el asombro de cientos de espectadores que a nivel mundial aplaudieron un cine político surgido en los márgenes de la producción de imágenes hegemónicas y en la periferia de la reproducción económica mundial. Desde los años sesenta, una cinematografía geopolíticamente marginal cuestionó con fuerza el llamado Modo de Representación Institucional. Las imágenes de los oprimidos, de la revuelta y la subversión construidas por el Grupo cuestionaron las formas mestizo-criollas de las sociedades nacionales en Bolivia y América Latina, aunque su producción y circulación no estuvo exenta de contradicciones.

La figura de Jorge Sanjinés eclipsó rápidamente el panorama de la crítica y la historiografía del cine. Muchos investigadores, críticos e historiadores han abrevado en torno a la figura de Jorge Sanjinés y delimitaron sus características como autor, como cineasta comprometido o como mediador de un proceso de emergencia de las imágenes de los pueblos indígenas. Incluso integrantes del Grupo Ukamau han puesto en el centro de las reflexiones lo que se ha llamado «el cine de Jorge Sanjinés». Alfonso Gumucio Dagron refería que «el conjunto de la obra cinematográfica de Jorge Sanjinés tiene una coherencia plástica e ideológica y pasará a la historia como una propuesta estética y política de indudable valor»¹. En uno de los últimos textos dedicados a la obra de Jorge Sanjinés y del Grupo Ukamau, David Wood plantea el tema de la autoría como una paradoja constante: mientras traza una línea de continuidad temática, narrativa y visual, reconoce la tensión cuando el propio Sanjinés rechaza ser un «autor», «al estilo del cine europeo» y prefiere definirlo como un gran mediador que genera puentes entre públicos, procesos, obras y estéticas².

Este trabajo intenta complejizar las reflexiones en torno a la realización colectiva que el Grupo Ukamau puso en marcha entre los años sesenta y

[1] Alfonso Gumucio Dagron, «Un debate sin Jorge Sanjinés» (Página 7, 2017). Disponible en: <<https://www.paginasiete.bo/cultura/2017/5/7/debate-jorge-sanjines-136789.html>> (09/09/18).

[2] David Wood, *El espectador pensante* (México, UNAM/La Carreta, 2018), p. 17-18.



Jorge Sanjinés en el rodaje de *Las banderas del amanecer* (1979). Autor: Heriberto Rodríguez.

[3] Freya Schiwy ha investigado los aportes del video indígena, destacando que «los comunicadores indígenas no se cansan de repetir que el proceso de comunicación visual es colectivo. Los papeles distintos se comparten, las decisiones sobre guiones, sobre edición, banda sonora, estilo cinematográfico o aun ciertas técnicas adaptadas del cine comercial». Freya Schiwy, «La otra mirada. Video indígena y descolonización» (*Miradas: Revista del audiovisual*, n.º 8, 2015).

[4] Leonardo García Pabón, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* (Bolivia, CESU/Plural editores, primera edición, 1998). María Aimaretti, «Mirada-límen y memoria heterogénea: acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 42, 2015). David Wood, «Andean Realism and the Integral Sequence Shot» (*Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n.º 54, otoño de 2012).

[5] Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (Nueva York, Rutgers University Press, 2009)

ochenta, potenciada por el desempeño de actores no profesionales, tomando como punto culminante los aportes que realizó Reynaldo Yujra a una de las obras más significativas del cine boliviano, *La nación clandestina* (Grupo Ukamau, 1989).

La larga década de los años sesenta fue un momento en el que se cuestionó la figura de autor y se privilegió la creación grupal. En América Latina existió un auge en la realización cinematográfica desarrollada por distintos colectivos, como el Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine de la Base en Argentina, el Equipo Tercer Año en Chile y la Cooperativa de Cine Marginal y Taller de Cine Octubre en México, por nombrar algunas de las experiencias más significativas. En estos experimentos se tomaron las cámaras con intensidad, aunque los impulsos fueron decayendo hacia los años ochenta debido a los egos y las exigencias industriales de producción individualizada. Sin embargo, este problema en el acto de creación sería retomado y reformulado por los cines y videos indígenas, quienes, desde formas comunales, emprendieron una batalla a través de miradas colectivas vehiculizadas por los medios audiovisuales justamente desde los años ochenta³.

Las contribuciones cinematográficas y políticas de *La nación clandestina* han tenido un lugar destacado en la historiografía del cine latinoamericano⁴. Sin embargo, se ha problematizado muy poco su relación con el proceso de video indígena y colaborativo, enfatizando una visión que separa tajantemente estos procesos, concibiéndolos como dos momentos divergentes entre sí⁵. En este trabajo se analiza el proceso de autoría colectiva y el desempeño actoral, como un momento formativo de la colaboración en la producción y apropiación indígena

de las técnicas cinematográficas entendiendo la actuación como una de ellas. En este camino, Reynaldo Yujra es una figura clave en la historia y transición hacia los medios indígenas, primero como actor e integrante fundamental del Grupo Ukamau y después como realizador indígena dentro de la apropiación de las tecnologías audiovisuales llevada a cabo en Bolivia por el Centro de Formación y Realización Cinematográfica⁶. Su participación en *La nación clandestina* fue parte fundamental de este largo recorrido.

En la primera parte de este artículo, se aborda la trayectoria y el sello que han impreso los actores indígenas no profesionales en las producciones del Grupo Ukamau. De esta manera, se muestra la relevancia que tuvo la interpretación indígena, obrera y popular para completar el sentido de las producciones colectivas. Más adelante, se analizará el contexto en el que surge la película *La nación clandestina*, problematizando el proceso de filmación y sus aportes a la conceptualización de la realidad boliviana de los años ochenta. Para culminar, se expondrá la dialéctica de la interpretación del personaje de Sebastián Mamani y las aportaciones de Reynaldo Yujra en el desarrollo de la cinta y en la teorización del *plano secuencia integral*.

El *plano secuencia integral* es una propuesta teórica y estética de suma importancia para la teoría cinematográfica de la región. Esta opción expresiva fue formulada como un plano largo en el que se sintetizarían múltiples experiencias y tiempos⁷. En el desarrollo de este plano se posibilitaba la contrucción de una serie de elipsis temporales en una continuidad espacial para captar la pluralidad de los espacios y vivencias en los Andes, articulando tomas generales con primeros planos por medio de *travellings* y paneos mediante el empleo sistemático de una grúa y un *dolly* que elaboró el protagonista indígena del filme.

Si bien Jorge Sanjinés fue quien teorizó sobre este recurso cinematográfico dentro de los canales de discusión tradicionales, como son los textos especializados y las revistas de cine, este procedimiento estético y otros procesos de producción y creación del Grupo Ukamau no habrían sido posibles sin la factura artesanal de las herramientas de rodaje, así como la discusión y los análisis colectivos. Aún más, el *plano secuencia integral* es una herencia fundamental del cine colaborativo y representó un ejercicio primario de indigenización del cine, que no hubiera tenido concreción sin un complejo proceso de apropiación de la técnica cinematográfica y del desempeño actoral, siendo Reynaldo Yujra una pieza muy importante en ello.

Construcción de imágenes desde la colectividad

Cierto día de 1988, un hombre de apariencia poco común, ante la mirada de los habitantes de la ciudad de La Paz, entró a un taller de metal-mecánica en el barrio de Alto San Pedro para solicitar la elaboración urgente de una rara estructura. El trabajo fue entregado con puntualidad y, al recogerlo, el extraño hombre se dirigió a Reynaldo Yujra, obrero aymara del taller, diciéndole:

[6] «El Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC, es una Asociación que trabaja en el ámbito nacional boliviano. CEFREC se fundó el 13 de abril de 1989 en La Paz Bolivia. CEFREC explica su nacimiento como una institución de servicio, porque surge con el fin de atender prioritariamente y de manera especializada el componente comunicacional de experiencias y espacios organizativos, educativos y culturales que, por diversas razones, las instituciones de acción social no cubren.» Cita tomada del portal de la Agencia Plurinacional de Comunicación, consultada en <<http://www.apcbolivia.org/org/cefrec.aspx>> (revisada el 15 de octubre, 2018). De este proceso ha sido parte fundamental el trabajo y la experiencia de Reynaldo Yujra, quien fue colaborador desde sus orígenes.

[7] Jorge Sanjinés, «El plano secuencia integral» (*Cine Cubano*, n.º 125, 1989), p. 66

«Maestro: ¿no quieres trabajar con nosotros?». Así inició la relación entre Jorge Sanjinés y el protagonista de *La nación clandestina*. Este encuentro marcó la continuación de un proyecto cinematográfico y significó un hecho determinante del cine boliviano. Sanjinés y Yujra quedaron de verse al siguiente día en la Plaza Pérez Velasco para ir al estudio del Grupo Ukamau. Al llegar, Jorge Sanjinés se dirigió a su compañera, Beatriz Palacios, productora ejecutiva de la cinta, diciéndole: «Beatriz, he encontrado a la persona que andaba buscando, ahora a mí no me interesa esperar un año, dos años, en el rodaje»⁸. En ese momento comenzó el trabajo de construcción del personaje de Sebastián Mamani.

Este encuentro, al parecer fortuito, no era más que el resultado de un largo proceso que construiría una nueva forma en la que el Grupo Ukamau plantearía las posibilidades de un incipiente cine colaborativo en Los Andes. En la filmación de esta película se desplegó una compleja articulación entre la integración cultural de los instrumentos cinematográficos, es decir, la base técnica con los medios expresivos, lo que implicó la apropiación de la caracterización, el desempeño y la actuación frente a la cámara desarrollados desde un lugar de enunciación indígena. Freya Schiwy ha nombrado «indianización del cine» a «la capacidad de las culturas indígenas de integrar elementos europeos en su propio orden simbólico y social»⁹. Sin embargo, es importante entender que tanto la indianización como el concepto de apropiación cultural indígena no se dan espontáneamente ni de forma lineal y libre de conflictos.

El antropólogo mexicano Guillermo Bonfil problematizó las formas en que se relacionan las identidades colectivas y el manejo tecnológico, poniendo énfasis en la noción de «cultura apropiada» como el ámbito de acción y decisión «sobre elementos culturales ajenos [...] en tanto que el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos y reproducirlos por sí mismo; por lo tanto, hay dependencia en cuanto a la disponibilidad de estos elementos culturales, pero no en cuanto a las decisiones de su uso»¹⁰. Para la apropiación es determinante la asimilación y desarrollo de nuevas formas epistemológicas y habilidades para el manejo tecnológico, así como «el reajuste de aspectos simbólicos y emotivos que permitan el manejo subjetivo del elemento apropiado»¹¹.

Este proceso se evidenció de complejas y múltiples maneras en la articulación y participación de Yujra dentro del Grupo Ukamau, especialmente como parte de los trabajos requeridos en la producción de *La nación clandestina*. A pesar de que Sanjinés mantenía una función protagónica como coordinador y director del grupo, la interpelación de Yujra en la actuación y en la elaboración material de herramientas cinematográficas fueron señales indiciarias de un proceso de largo aliento de ocupación y apropiación indígena de los medios audiovisuales.

El conocimiento de los pueblos originarios que emprendió el Grupo Ukamau, centrándose en sus formas de ver y representar al mundo, derivaron en la producción y realización de *La nación clandestina*. A la par de las producciones, las configuraciones sobre la noción de grupo variaron a lo largo de la historia y los integrantes de los diversos momentos de producción y realización

[8] Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora realizada en la ciudad de La Paz, Bolivia, en julio de 2007.

[9] Freya Schiwy, *Indianizing film: decolonization, the Andes, and the question of technology*. (Nueva York, Rutgers University Press, 2009), p.13.

[10] Guillermo Bonfil se acerca a las formas en que se relacionan las identidades colectivas y el manejo tecnológico, entendiendo la noción de «control cultural» como la capacidad de decisión de los sujetos sociales sobre los códigos simbólicos y elementos materiales que los circundan. Guillermo Bonfil Batalla, «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos» (*Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 4, n.º 12, 1991), p.171.

[11] Guillermo Bonfil Batalla, «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos», p. 174.



Mujeres de Ayo Ayo durante el rodaje de *Las Banderas del amanecer*. Autor: Heriberto Rodríguez.



Actores indígenas en *Yawar Mallku*. Foto de archivo de Heriberto Rodríguez. Fundación Ukamau .

impregnaron la construcción de imágenes de formas específicas. No podemos olvidar los aportes de Óscar Soria y Ricardo Rada en el primer momento de configuración narrativa del grupo; más adelante, con la integración de Antonio Eguino, se desarrollaría otra etapa de diálogo cultural y militancia filmica que se cristalizó en los aportes de Alfonso Gumucio, Eduardo López y Beatriz Palacios, por mencionar solo a algunos integrantes que participaron en las distintas producciones y en las complejas formas de la mirada que se formularon gracias a la colaboración múltiple en las diversas etapas de las realizaciones.

La labor de actores no profesionales es un rasgo que caracterizó las producciones y, si lo analizamos con detalle, estas personificaciones fueron determinantes para dar sentido a las películas. Lo anterior se relaciona directamente con los cuestionamientos que el Grupo realizó durante los años setenta a la idea de autor, de montaje y de fragmentación, así como a la noción de «personaje individual», derivando en la conformación de una idea de obra colectiva y la creación de personajes que serían síntesis y alegoría de las experiencias sociales.

Dentro de los textos de reflexión desplegados al interior del libro de *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*¹², encontramos fragmentos de los tópicos anteriores enfocados en el problema del autor, la obra colectiva y el desempeño actoral. Por ejemplo, en «Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario» el Grupo cuestionó los actos de creación dentro de los parámetros de la cultura occidental, que por siglos se enfocó en el individuo. Frente a este canon, los integrantes del grupo se posicionaron cuestionando dichos procedimientos mediante el «contacto con el pueblo, en la integración de este fenómeno creativo, en la clarificación de los objetivos del arte popular y en el abandono de las posiciones individualistas»¹³. Se volvió cada vez más importante la agencia del pueblo: «que actúa, que sugiere, que crea directamente determinando formalmente las obras en un proceso en el que empiezan a desaparecer los libretos cerrados o en el que los diálogos, en el acto de la representación, surgen del pueblo mismo y de su prodigiosa capacidad»¹⁴. Esta

[12] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México D.F., Siglo XXI Editores, 1987).

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

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



Captura de pantalla de Benedicita Mendoza Huanca y Vicente Vernerros en la cinta *Ukamau* (1966).

búsqueda derivó en el involucramiento de actores sociales que daban vida y animaban los argumentos.

A la par, se gestaban búsquedas más complejas de autoría colectiva determinada por la participación popular en las actuaciones, en la reescritura de los guiones, en la reconstrucción y en la adaptación *in situ* e interpretación dialógica con los actores sociales con los que se filmaba. Este proceso no fue automático, en las narraciones y autoevaluaciones del Grupo se muestran las cegueras que se desarrollaban dentro de las distintas instancias de rodaje. La autocrítica apareció desde la filmación de *Yawar Mallku* (1969) en el pueblo de Kaata, donde, según reconocieron los integrantes del Grupo, la «relación con los actores campesinos era todavía vertical»¹⁵. En la filmación se impusieron diálogos que los actores tenían que memorizar y repetir exactamente, al igual que en la producción anterior, *Ukamau* (1966).

En la confrontación con el pueblo, con las comunidades indígenas, obreras y campesinas, así como con sus formas estéticas, se fueron modificando el lugar y el papel que tenía la creación y la autoría¹⁶. En los créditos de *El coraje del pueblo* (1971), apareció el reconocimiento que tuvieron las comunidades de mineros en la creación de los diálogos. El equipo comenzó a reconocer la fuerza e importancia de la interpretación y participación de los actores sociales que habían sufrido los hechos de violencia y que eran parte de la resistencia social, donde múltiples actos performativos sobre la experiencia vivida los alejaba de los actores formados dentro de una tradición académica. El desempeño actoral fue dinámico y podríamos extender la noción de grupo a esta participación, aunque no fuera incorporada en un principio dentro de la autoría.

La configuración de la autoría grupal siempre estuvo en tensión con la figura de Jorge Sanjinés. Por ejemplo, con la publicación de *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* en 2015, donde Alfonso Gumucio Dagron consignó la experiencia de filmación de la cinta *¡Fuera de aquí!* (1981) y reflexionó sobre las posibilidades políticas de la actuación popular y su contradicción con el

[15] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 62.

[16] Estas reformulaciones no estuvieron libres de tensiones, desde el momento en que se imponían los diálogos hasta la compleja relación que podía suscitar la actuación desempeñada en alguna de las lenguas indígenas como el aymara o quechua.

esquematismo político de Sanjinés, refiriendo:

Nos estamos perdiendo un poco en las demostraciones de tipo espectacular y en los discursos ya hechos, resultantes, que casi se resumen en consignas [...]. Hay que mostrar primero los debates, las discusiones en el seno de la masa, el juego de contradicciones, la mecánica de la ideología popular, etc. 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 como consignas «gruesas» [...], pero sin mostrar la mecánica que llevan 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 filmar¹⁷.

Sanjinés explicó que la necesidad de una actuación cercana a los intereses del grupo lo hizo acercarse a intérpretes indígenas y reinventar la puesta en escena dentro de sus filmes, reconociendo que preferían trabajar con «personajes que que no tuvieran que imaginar personalidades y psicologías que les eran ajenas», buscando personas «que sencillamente nos transmitieran su propia psicología y experiencia humana a través de personajes afines a ellos»¹⁸. Evidentemente, no solo Sanjinés reconocía la fuerza del desempeño de los actores no profesionales, Alfonso Gumucio también recuperó la vitalidad y fuerza que impregnaban los líderes indígenas dentro del rodaje de *iFuera de aquí!*. Más allá de las disputas y juegos de poder al interior de la filmación, en los que la personalidad de Sanjinés ensombrecía el proceso y se imponía de una forma adversa e imperiosa, Gumucio Dagron valoraba la fuerza de los testimonios indígenas, así como el ímpetu en el desempeño frente a las cámaras:

Felizmente hemos contado hasta ahora con dirigentes extraordinarios y con «actores» en su totalidad fenomenales. No ha habido casi nunca necesidad de repetir. Casi toda la filmación se ha realizado uno a uno, es decir, que en general los planos se han rodado de una sola vez¹⁹.

La habilidad de los intérpretes indígenas también permitía la puesta en marcha de los planos largos tan buscados para consolidar el *plano secuencia integral*, que sería teorizado años más tarde. El asombro de Gumucio en su *Diario de rodaje* muestra la potencia reflexiva y la apropiación de la obra por parte de los campesinos ecuatorianos, donde su presencia frente a las cámaras, «incluidas las inflexiones de la voz y su actitud corporal», complementaban las ideas elaboradas previamente por el Grupo²⁰.

Este trabajo de desempeño y caracterización fue pionero gracias a la incorporación de Benedicta Mendoza Huanca y de Vicente Vernerros. Originarios y trabajadores de la minería en Huanuni, departamento de Oruro, ambos protagonizaron varios filmes desde *iAysa!* (1965), como *Ukamau* y *Yawar Mallku*. Jorge Sanjinés reconoció el trabajo determinante y la deuda que tenía el grupo con estos dos actores de sus primeras producciones²¹.

[17] Alfonso Gumucio Dagron, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (Quito, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015), p.135.

[18] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 134.

[19] Alfonso Gumucio, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*, p. 135-136.

[20] Alfonso Gumucio, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*, p. 136.

[21] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), pp. 129-149.



Domitila Barrios de Chungara y mujeres de la mina Siglo XX, durante el rodaje de *El Coraje del Pueblo* (1971). Foto del Archivo personal de Heriberto Rodríguez. Fundación Ukamau

[22] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», p. 135.

[23] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», p. 135.

[24] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», p. 135.

[25] La actuación dentro de la obra del Grupo se imbrica con el proceso testimonial que ha estudiado Isabel Seguí. Dentro del enemigo principal lo ha tipificado como testimonio sublimado, ya que Huilca no se expresa como «instancia enunciativa» y «curiosamente el nombre de Saturnino Huilca no aparece en los créditos, donde sí aparece el reconocimiento a la 'participación creativa de los compañeros de la comunidad de Rajchi', la comunidad de Chincheros donde se llevó a cabo gran parte del rodaje de *El enemigo principal*», en Isabel Seguí, «Saturnino Huilca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n.º 13, 2016), p. 75.

Benedicta Mendoza Huanca había interpretado a dos protagonistas, Sabina en *Ukamau* y Paulina en *Yawar Mallku*. Según Sanjinés, ella provenía de las minas y, cuando la conocieron los integrantes del equipo, «trabajaba como palliri [oficio generalmente destinado a mujeres que recogen y seleccionan piedras con contenido mineral y que han sido desechadas en los ingenios]; es un trabajo muy duro»²². Sanjinés recuerda que disponía de una enorme sensibilidad y capacidad creativa, al igual que Vicente Vernerros, «quien siempre transmitió convicción y fuerza a sus personajes»²³. Para la película *Ukamau*, Benedicta Huanca memorizó los parlamentos en aymara, a pesar de que ella era quechua y, según Sanjinés, «le imprimió toda la gracia de su personalidad al personaje»²⁴. La técnica de memorización de parlamentos fue el primer método del grupo para el desarrollo de los personajes, evidenciando la verticalidad y, hasta cierto punto, la imposición autoritaria sobre los intérpretes. Esta relación con los primeros actores daría paso al desplazamiento de una representación exterior y sucedánea de las imágenes indígenas hacia una actuación indígena que evidenciaba la subalternización operada por las lógicas del racismo constitutivo de Bolivia.

Más adelante se enriquecieron las apuestas por una autorrepresentación con la participación de las colectividades movilizadas y de los actores sociales que impugnaron el silencio estatal frente a los hechos de violencia y represión, como fue el caso de las comunidades de Catavi y Siglo XX, así como el protagonismo de Domitila Barrios en *El coraje del pueblo*. Este trabajo con los actores sociales y protagonistas colectivos desencadenó en otro momento de síntesis del desempeño actoral con la participación de líder agrario Saturnino Huilca en *El enemigo principal* (1974)²⁵. Estos son algunos de los muchos actores

no profesionales que recorrieron la obra del Grupo y que, con su desempeño ante las cámaras, recobraron una voz negada ante las sociedades nacionales, cuestionando los viejos modos de representación del mundo indígena en las pantallas de cine.

La nación clandestina y la América profunda en imágenes

La nación clandestina se realizó en un momento marcado por la incertidumbre. En Bolivia se vivían los estragos de una brutal crisis económica, la marca del momento era la hiperinflación, las privatizaciones y el despido masivo de obreros. La idea de nación aparece de forma contundente en el título de la película, no es gratuito que en los años ochenta se evocara esta configuración histórica, ya que el neoliberalismo arrasaba y desarticulaba las formas que el Estado-Nación había construido en América Latina y, específicamente, en Bolivia. El mismo concepto se encontraba en disputa, no es fortuito que hayan sido los pueblos indígenas quienes pusieran la reivindicación nacional a la par de la lucha por la autonomía y por la tierra en las últimas décadas del siglo XX, tanto en Bolivia como en toda América Latina. A la par, las películas del Grupo Ukamau mostraron las caras del colonialismo y el profundo «autodesprecio suicida que amenaza a Bolivia»²⁶.

La Nación clandestina plasmó el conflicto no resuelto entre dos Bolivias: la blanca y la indígena, cada una poseedora de racionalidades diferenciadas y en oposición. Para entender dicho enfrentamiento es necesario tener presente la reelaboración que el grupo realizó sobre los argumentos del intelectual aymara Fausto Reynaga, quien en su texto *La revolución india* había puesto sobre la mesa la idea de una Bolivia «kolla-autóctona» que existe en enfrentamiento con una Bolivia «mestiza» europeizada²⁷. David Wood sostiene que la película «puede verse como una intervención en el espacio político boliviano que aboga por una refundación del imaginario nacional ante la fragmentación neoliberal, pero rechazando los autoritarismos y clientelismos del Estado de 1952»²⁸.

El argumento de la película se construyó sobre un viaje de múltiples retornos emprendidos por Sebastián Mamani, un indio aymara desarraigado y en conflicto con su origen dual: el urbano y el indio. Este personaje «hiperbólicamente abyecto», sufre diversas expulsiones durante su vida²⁹. De niño es enviado a la ciudad de La Paz, y esta experiencia constituye su primera expulsión de la comunidad. Después, experimenta un nuevo proceso de rechazo por el caótico y conflictivo mundo urbano de La Paz, que representa la sociedad nacio-

[26] Jorge Sanjinés, «¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 22.

[27] Fausto Reynaga, *La Revolución india* (La Paz, Fundación Amáutica, 2001).

[28] David Wood, *El espectador pensante* (México, UNAM/La Carreta, 2018), p. 134.

[29] Gustavo Soto, «La profundidad del retorno», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 231.



Cartel de *La Nación clandestina* (1989).



Altiplano y Reynaldo Yujra interpretando a Sebastián Mamani. Captura de pantalla de *La Nación clandestina*.

nal mestiza-criolla y que, entre otras cosas, lo orilla a cambiar su apellido por Maisman. Al intentar regresar al núcleo comunal vuelve al destierro, en esta ocasión porque contraviene las relaciones comunales, y termina traicionando a su pueblo. Sebastián decide expiarse para poder regresar e integrarse a su pueblo, realizando el baile del *Jacha tata danzanti*, un antiguo ritual donde el bailarín muere para restituir el orden comunitario y cósmico.

La creación dialéctica de la interpretación

La selección de actores no profesionales era una marca de la sensibilidad de los integrantes del grupo y, en especial, de Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, quienes fueron los que se acercaron a Reynaldo Yujra. El personaje Mamani/Maisman sintetizó las profundas contradicciones de la sociedad boliviana, pues en él se confrontan los fragmentos de nación, así como temporalidades y espacios en disputa, reunidos contradictoriamente³⁰. La caracterización de este personaje fue determinante en la configuración del film, ya que representó una suerte de alegoría social de su propia vida, pues compartía vivencias con Mamani, como el hecho de haber migrado a la ciudad. Reynaldo Yujra cuenta su historia de la siguiente manera:

[30] Silvia Rivera Cusicanqui, «Alternatives Histories: An Essay on Two Bolivian 'Sociologists of the Image'», *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, (Quezon City, SEPHIS, 2005), p. 20.

yo no tengo una formación académica, no he sido egresado de ninguna escuela de cine o escuela de actuación. Yo soy como cualquier otra persona: empecé a trabajar como cualquier obrero de un taller de metalmecánica. Antes de eso, en el año 80, recién he emigrado aquí, del campo a la ciudad. Yo empecé a trabajar en varias actividades, he trabajado de albañil, en panadería también, de ahí, recién, he tomado el metalmecánico³¹.

[31] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

María Aimaretti ha enfatizado «la heterogeneidad identitaria desde el sujeto migrante» como una clave de interpretación de esta película, focalizando el análisis en las nociones de viaje y frontera, donde «la figura del migrante y su

viaje configura la metáfora más acabada y potente para pensar la radical heterogeneidad constitutiva de la identidad boliviana: es, en el extremo, la ‘alteración’ misma de cierto ‘estado’ de la heterogeneidad»³². Siguiendo esta idea, se puede afirmar que la condición migrante de Yujra le permitió construir un primer momento de identificación con el personaje del film. A la par, la abyección del protagonista generó un juego de espejos en el proceso de caracterización actoral, así como en el rodaje y la filmación, que permiten visualizar los desencuentros y las contradicciones dentro del proceso de producción de toda la obra.

La integración de Reynaldo Yujra al Grupo fue muy similar al ingreso a una organización política de carácter militante, donde los integrantes se forman a través de una línea ideológica. Según relata Yujra, el primer paso fue ver las películas previas del colectivo y, después, recibir una formación política:

Me han dado muchos libros de cine, también me daba charlas de problemas sociales de la sociedad boliviana, de la deuda externa, de la deuda interna, y más me hablaba de Fidel Castro, el presidente de Cuba [...]. Yo ya estaba entrando poco a poco al tema social. Pero la actuación no entendía³³.

Este testimonio muestra un proceso de formación de cuadros políticos en clave cinematográfica, con toda la verticalidad que podría tener este proceso, en el que Yujra podría aparecer como un sujeto pasivo frente a la imposición ideológica. Sin embargo, la creatividad de Yujra superó el mero adoctrinamiento y lo colocó como un sujeto activo en la creación de ideas y de estéticas dentro de la producción del Grupo, lo que impactó en modificaciones del guion, a través de procesos de traducción al aymara y en la asimilación del personaje. Esa misma creación había sido desarrollada por los actores no profesionales que encarnaron los personajes del grupo y que, con la fuerza de su actuación, modificaron los argumentos escritos previamente. El caso de Yujra es relevante porque su lectura y traducción del guion fueron fundamentales para desarrollar la apropiación de este filme desde una posición indígena: lo mismo ocurrió con su participación en la construcción de la grúa y la *dolly* para la filmación de los planos secuencia³⁴.

Después del proceso de formación política, le fue entregado el guion de *La Nación clandestina*:

me ha dado una semana para que lea, y para que termine de leer y volver a contarlo [...]. He descubierto muchos problemas en el guion. Yo había vivido lo mismo en mi comunidad. Que la gente, por ejemplo, para entrar al cuartel, cambiaba de apellido. Justamente tocaba el problema de la identidad, el guion. Eso, un poco, me incitó más interés³⁵.

A partir de ese momento comenzó la creación y reactualización de lo escrito, la reelaboración y la escenificación a partir del ensayo de los diálogos: «He practicado en un cuartito chiquito, ahí vivía; entonces, en las noches empezaba a practicar, empezaba como borracho a gritar, a veces a sacar llantos, también lloraba. A partir de eso ya me he metido, ya era como una costumbre que tenía»³⁶.

[32] María Aimaretti, «Mirada-límen y memoria heterogénea: Acerca de La nación clandestina», p. 135.

[33] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[34] Al utilizar el concepto englobante de «indianización de la mirada», se intenta recuperar el carácter subjetivo de la apropiación de las técnicas audiovisuales y sus procesos cognitivos en relación con la construcción de puntos de vista localizados.

[35] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[36] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

El proceso más complejo fue el de la relación que el propio Reynaldo tuvo que establecer con el personaje que interpretaría, es decir, entrar en la función de comprensión, apoderándose desde la identidad y a la vez desde la exterioridad.

Después me ha dicho, vamos a hacer la prueba con cámara de video, una VHS, me ha filmado con eso cuando estaba hablando. «No voy a poder, que voy a poder». «No, ivas a poder! (decía Sanjinés)» [...]. Así, poco a poco he entrado. Me hablaba el Jorge, ya no me decía señor, ni maestro, nada, me decía Reynaldo, después pasó a Sebastián, porque el papel era Sebastián Mamani, Maisman. Sebastián, me decía, ya me acostumbraba con Sebastián, tienes que meterte en el personaje. No entendía, ¿qué es meterse en el personaje? Jorge, preguntando, ¿pero cómo voy a meterme en el personaje? ¿voy a volver a nacer? ¿qué voy a hacer? Se reía, también. Me decía: Tienes que creerte que eres ese personaje de Sebastián Mamani. ¡Ah! Recién entendí, después de tanto tiempo: por qué no me enseñaste antes, pues perdí tiempo³⁷.

Estas palabras permiten entrever los profundos desencuentros del proceso, muestran descarnadamente un detrás de las cámaras. Asistimos a lo que se ha llamado «el dominio de sí» en la tradición actoral de occidente, la posibilidad de ser otro mediante la actuación. También es controversial la participación de Sanjinés en este proceso, ya que se volvía a reeditar un conflicto al que se enfrentó desde que empezó a hacer cine con las comunidades indígenas, el dilema de la comunicación y la traducción de conceptos e ideas. La opción adoptada frente a la construcción del personaje de Sebastián Mamani fue la perspectiva naturalista que en términos académicos está asociada con las teorizaciones sobre la caracterización actoral de Stanislavski, donde el intérprete se integra de lleno y encarna plenamente al personaje³⁸. Sin embargo, Reynaldo Yujra entró en la «situación de actuación» por medio del entendimiento, la cercanía y la inmersión:

[37] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[38] El proceso que detalla Reynaldo Yujra en esta entrevista es muy similar a los ejemplos que pone el dramaturgo ruso para analizar la forma en que se puede llegar al arte de la representación. Por ejemplo, para un resultado relevante se exige que «el actor, que ha sufrido y llorado por su papel en su casa y en los ensayos empiece por serenarse respecto de la emoción superflua que lo perturba y llegue al escenario para relatar al espectador de un modo claro, permanente, profundo e inteligible y bello sus propios sentimientos en relación con lo vivido». Konstantin Stanislavki, *El trabajo del actor sobre sí mismo* (Ediciones Alarcos, Cuba, 2009), p. 221.

[39] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

Me he metido en el personaje antes del rodaje, hasta la gente en la calle, mis amigos cuando me encontraban [me decían] bueno Reynaldo, ¿qué pasó, por qué estás tan preocupado, qué te ha pasado? Yo, sin embargo, no estaba preocupado, nada, yo estaba normal, pero ya para la gente no era Reynaldo, era otra persona que estaba preocupada. Creo que de veras me he metido en el personaje de Sebastián Mamani, he vivido ese personaje. Además me he identificado. Y así he estado estudiando un buen tiempito, tampoco me apuraban. Ya después de que yo ya actuaba, ensayábamos más y más, también eso me lo exigían. Y, cuando lo hacían, contrataron una compañera que tenía que ser una compañera en la película. Ya con eso ensayaba todos los días los diálogos. Así yo he llegado a ser como actor de cine. Pero yo no me sentía como actor, yo me sentía que era un intérprete de la realidad de la sociedad boliviana de lo que está pasando en ese momento³⁹.

Al no sentirse como actor de cine y llegar al proceso de actuación por medio de una interpelación de su realidad, Yujra se conectó con otra vertiente de la tradición actoral que hundía sus raíces en la reactuación o reescenificación. Esta opción fue ensayada desde la tradición neorrealista en el cine. Cesare Zavattini fue uno de los primeros en reflexionar sobre el potencial creativo de



Marcha indígena. Captura de pantalla de *La Nación clandestina*.

la reescenificación, proponiendo que «actuar uno mismo la historia era un instrumento vital de autorrevisión»⁴⁰. Si bien el personaje protagónico no se había creado basándose en la vida de Reynaldo Yujra, este se identificó y reconoció la historia de los indígenas que migran a la ciudad en la figura de Mamani/Maisman. La interpretación fue un instrumento para reelaborar una situación colectiva a partir de la experiencia individual. En otras palabras, Yujra no estaba aplicando el método naturalista en estricto sentido, sino que estaba comprendiendo y penetrando en el personaje a través del diálogo con su propia experiencia y la de su comunidad. De alguna manera, Yujra estaba contando su propia historia a través de la actuación basándose en el reconocimiento de su condición indígena frente a las cámaras. Este autorreconocimiento se homologó con el proceso de lucha indígena desarrollado por esos años en las comunidades aymaras y quechuas, quienes defendían su condición de sujetos políticos en un escenario de cegueras coloniales, donde inclusive la propia izquierda los negaba.

Ese complejo proceso permitió uno de los elementos más creativos del filme, el desempeño actoral, por medio de una articulación dialéctica en la que irrumpió en el personaje y, al tiempo, se distanció para contrastarlo con las situaciones que se padecían dentro de su comunidad y en su vida misma, posibilitando un doble juego de reconocimiento y, al tiempo, de distancias con el antihéroe protagónico, que sufre el desgarramiento que experimentan los indígenas en sociedades profundamente racistas.

[40] Ivone Margulies, «El actor (de lo) real: reescenificación y transmisión en *S21* y *Serras da desorden*», en Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Colihue Imagen, Buenos Aires, 2013), p. 142.

Una interpretación eficaz fue posible gracias a la construcción que poco a poco hizo Yujra sobre el personaje de Mamani, proceso que lo volvería parte activa del Grupo, ya que colaboraría en producciones posteriores como *Para Recibir el canto de los pájaros* (1995)⁴¹. En una relación dialógica, el grupo descubrió en Yujra al integrante que podía terminar de darle sentido a la interpretación de la realidad boliviana que estaban construyendo y, siguiendo a Gabriela Zamorano, al mismo tiempo «Yujra encontró en sí mismo la posibilidad de comunicar algo de su propia experiencia a través del personaje»⁴². La actuación y el desempeño en las escenas de la película por parte de un sujeto popular, obrero y migrante indígena cristalizaron en la capacidad de conectar su experiencia vital con el fin de «darle vida a un personaje que tenía el objetivo de representar una voz colectiva»⁴³. En ese proceso, Yujra tuvo que morir y reencarnarse en Sebastian Mamani en un modo similar al planteado por Stanislavky en sus reflexiones sobre el trabajo del actor sobre sí mismo. Pero, al tiempo, se trató de un proceso dialógico radical de antagonismo y complementariedad no exento de contradicciones, que tuvo como fundamento la vital experiencia indígena que se replica de forma constante y que aún genera identificación en espectadores indígenas y no indígenas de América Latina.

Este primer momento de apropiación de la técnica actoral y audiovisual sería reelaborado más adelante por parte de Yujra en sus trabajos como actor y en la práctica como realizador indígena. Sin embargo, una de las distancias fundamentales en las formas de actuación se han cimentado dentro de los procesos comunicativos en algunas comunidades indígenas, las cuales funcionan en contrasentido del proceso de memorización de argumentos, posibilitando el ejercicio libre de la improvisación, con una base en la identificación y apropiación de las experiencias vitales⁴⁴.

Nación y revolución en *La nación clandestina*: actuando la multiplicidad

La profunda crítica realizada por el Grupo Ukamau se emitió desde un lugar de enunciación que planteaba que, a pesar de todo, era factible una «nación boliviana» donde se articularan las matrices constituyentes para lograr un orden social distinto. La propuesta de nación-Ukamau, así como las miradas múltiples y contradictorias que se construyeron alrededor de ella, se fundamentan en una mezcla abigarrada, en los sentidos que teorizó el sociólogo boliviano René Zavaleta. Esta noción es similar al proceso desarrollado en la construcción e interpretación de Sebastián Mamani, ya que no encontramos un momento de síntesis o fusión a su interior, la articulación solo aparece mediante el proceso de contradicción que le permite tener vigencia treinta años después de su factura. En *La nación clandestina* existió una visión crítica de la sociedad donde los mundos enfrentados parecen no tener reconciliación, pues esta no puede existir bajo los parámetros de la sociedad mestizo-criolla.

[41] En la entrevista que sostuve con Reynaldo Yujra, narró que «de 1987 hasta el 1995 he estado trabajando en el Ukamau. Ukamau, no es una empresa, creo que llegó un momento de déficit, ya no tenía recursos para solventarme, para pagarme un sueldo, porque tampoco uno no puede vivir a puro aire». De ese modo dejó el trabajo dentro del Grupo para posteriormente integrarse a los procesos de video indígena dentro del CEFREC. Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[42] Gabriela Zamorano Villareal, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 2017).

[43] Gabriela Zamorano Villareal, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*.

[44] Gabriela Zamorano Villareal, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*.

Para mostrar la contradicción de las matrices constituyentes de Bolivia, fue necesaria la creación de un cine distinto, basado en la búsqueda de la conjunción de técnicas, que también se encontraban en disputa. El juego entre tiempos y espacios sobre la continuidad de un plano constituyó todo el filme como un microcosmos, una historia de constantes retornos, fundada en el *plano secuencia integral*, construido a partir del encadenamiento de acontecimientos sin hacer cortes.

Esta forma de narrar se encadena con la imagen de la máscara que el protagonista trae a cuestras como metáfora del viejo proverbio aymara: «mirar atrás, que es, al mismo tiempo, un ir hacia adelante». Interpretar el propio ritual fue otro de los retos en el proceso de actuación de Reynaldo Yujra, que se vincula con la construcción del plano secuencia. Reynaldo Yujra explicó un momento en el que la cámara se encontraba realizando una toma panorámica mientras Sebastián bailaba:

En una escena, que estaba tomada con un *zoom* de lejos, dentro de la multitud [...] de pronto me he sentido como metido en una bolsa de nailon, como asfixiándome; porque la máscara tiene ojos abiertos, la boca abierta, la nariz hueca, pero yo me sentía como metido en una bolsa de nailon, ya no tenía cómo respirar [...] y recién forzándolo la máscara hemos sacado, sino enseguida ya estaba muerto. De esa manera, yo digo que con esa danza no se hace la burla porque es una danza sagrada, porque esa danza la bailan cuando hay problemas en las comunidades, puede que haya problemas de sequía, pueden ser problemas de helada, no sé. [...] No, no es pesado. El problema es que como es una danza sagrada, nadie puede hacerse la burla. Qué hace la gente, se sacrifica bailando. Yo me he hecho la burla colocándome eso, no sé, entonces casi me muero. En realidad, harto respeto a la danza, no es chiste⁴⁵.

Yujra nos permite visibilizar los puntos de intersección entre la construcción del plano secuencia y sus imbricaciones con los tiempos indígenas del ritual. La máscara sería una alegoría y la danza una reactualización de dicho ritual. La compenetración de Yujra con el personaje permitió la exposición de manera radical del desorden y reordenamiento comunitario que significa bailar la danza y al mismo tiempo registrar el proceso por medio de la cámara. Tanto el *plano secuencia integral* como el testimonio del actor no refieren a un tiempo unilineal, sino a un tiempo múltiple que toma densidad gracias a complejos desplazamientos vitales que van de lo individual a lo colectivo. Un tiempo que conecta el pasado y el presente, anclado en el Baile del Jacha Tata Danzanti, dándole sentido a las experiencias indígenas enunciadas desde la encarnación de Sebastian Mamani por parte de Reynaldo Yujra. Para el actor, las temporalidades indígenas capturadas por la cámara eran definidas de la siguiente manera:

El tiempo dentro de la cosmovisión andina no es lineal, es cíclico o circular, porque el pasado nunca es pasado, siempre está el pasado o el presente o el futuro ahí mismo dándole vueltas. Digamos, pasó esto y otra vez, igual nos lo estamos encontrando, porque en el mundo occidental la visión es lineal, por

[45] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

ejemplo, todo pasado es pasado y, además, el mundo lineal sigue esa banda, va adelante. Por eso, a veces, la gente antigua, los señores, decían: hay que ir adelante mirando atrás y adelante⁴⁶.

Con el *plano secuencia integral* se recobró un tiempo diferente al impuesto por la modernidad capitalista en el que la vida y la historia no terminan, sino que continúan de otras formas: como memoria, como intercambio, como comunidad⁴⁷. Por ello, al final de la película, Sebastián acude a su propio entierro, presencia su propia muerte, que no es un fin, sino un inicio; que no es una síntesis política, sino el espacio de lo indeterminado.

Esta cinta logró construirse como una compleja interpretación de la realidad boliviana; no reflejó el mundo indígena, sino que lo interpretó y lo teorizó desde una visión contradictoria y conflictiva. Un punto de vista específico construido en un momento histórico determinado por la sensibilidad neoliberal en la historia boliviana de los años ochenta⁴⁸.

Otro recurso manejado con destreza es la profundidad de campo, que permite observar la complejidad del territorio indígena supeditado al Altiplano boliviano: desde las alturas y profundidades de los pisos ecológicos que abarca el ayllu, hasta el vértigo de los niveles estructurantes de la ciudad, que también integran parte de un territorio indígena, producto de las prácticas sociales. Los planos generales dentro de *La nación clandestina* abren el camino a la imaginación del pueblo, a la conexión con otros momentos históricos de congregación-marcha-movilización. Al igual que en *Las banderas del amanecer*, los planos generales y abiertos muestran el paisaje (urbano-rural) y, al tiempo, las masas humanas de una Bolivia insurrecta, de las multitudes indígenas que se asemejan a la serpiente, como alegoría del asedio indígena, del asedio de Tupaj Katari a la nación y las ciudades criollas. Es así que los planos generales tienen una función de historizar por medio de la cámara, que conecta el pasado en el que se cultivó el territorio del ayllu por fuerza de la movilización indígena en Bolivia.

Este tratamiento de los espacios evidencia la desgarradora realidad boliviana, mediante la construcción conflictiva de una experiencia indígena representada en el autodesprecio que Sebastián siente por su origen, al grado que cambia su apellido por uno que suena más «gringo»: Maisman. Este pensamiento parte de una autocrítica que el mismo Grupo Ukamau hizo de sí y de la izquierda urbana. El punto medular residió en cuestionar el paternalismo y las cegueras de los grupos de izquierda para los que el mundo indígena no representaba alternativa posible de cambio. La autocrítica en *La nación clandestina* se hace explícita por medio del líder estudiantil que vaga en harapos por el altiplano huyendo de los militares golpistas, exacerbando el significado del término *q'ara*, que quiere decir, literalmente, desnudo. Su incapacidad para obtener la ayuda de los indígenas por su escasa apertura comunicativa lo lleva a evidenciar su racismo al llamarlos «indios de mierda»⁴⁹. Este problema de incomunicación sería un tópico de la filmografía del Grupo que evidencia la recurrencia de los desencuentros que tuvieron a lo largo de los procesos de

[46] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[47] Ricardo Bajo Herreras, «El tiempo circular de Jorge Sanjinés» (*El ojo que piensa*, n.º 0, agosto de 2003).

[48] Silvia Rivera Cusicanqui, «Alternative Histories: An Essay on Two Bolivian 'Sociologists of the Image'», p. 11.

[49] Silvia Rivera Cusicanqui, «Alternative Histories: An Essay on Two Bolivian 'Sociologists of the Image'», p. 11.

filmación, desde las primeras películas hasta las tensiones en la construcción del personaje de Sebastián Mamani.

Los integrantes del Grupo Ukamau entendieron que los horizontes de enunciación indígenas y subalternos eran las formas más certeras para combatir la dominación autoritaria que los militares implantaron durante las dictaduras⁵⁰. Así, lograron reconocer el conflicto que entrelazaba el trabajo de la representación con la pugna por el pasado, disputa en la que intervenía una memoria rebelde en franco enfrentamiento contra el poder establecido. Por medio del acercamiento estético a la memoria cuestionaron las bases de la racionalidad instrumental basada en la idea lineal de la historia y del progreso.

En un momento histórico de silenciamiento autoritario por parte del Estado y una incomunicación entre los sectores sociales, los integrantes del Grupo Ukamau asumieron abiertamente un papel de traductores de mundos en conflicto, autodescritos siempre al mundo indígena. Pero ¿cómo indianizar la mirada sin ser indígena? Ante tal cuestionamiento las reflexiones de Jorge Sanjinés son contundentes:

Pero el problema del mundo indígena no es un problema racial, sino cultural, por eso hay indígenas que son más occidentalizados que muchos blancos y hay blancos que son más indígenas que ellos. En nuestro proceso de admiración hubo un proceso de identificación, de entendimiento de ese mundo, de amor a ese mundo, que fue un motor para intentar construir ese cine desde adentro, desde adentro hacia afuera⁵¹.

El cine del Grupo Ukamau transitó, como muchos otros registros culturales bolivianos, dentro de los tópicos del nacionalismo revolucionario. No es casual que su producción filmica iniciara con el tema de la revolución y el punto culminante involucrara al nacionalismo en un horizonte histórico donde el tema se encontraba desgastado y menospreciado por el paradigma neoliberal instaurado en la Bolivia de los años ochenta⁵². Sin embargo, la filiación nacionalista se construyó, y aún lo sigue haciendo, en innumerables puntos ciegos que reproducen la invisibilidad del racismo y la negación de la pluralidad. Una de las omisiones del grupo fue plantear el problema del racismo dentro de un sentido binario sintetizado en la noción de «dos sociedades enfrentadas», ya que el problema no se reducía al enfrentamiento de los aymaras y quechuas con la sociedad mestizo-criolla. Lo que se invisibilizaba con este binarismo era la pluralidad de múltiples modos de vida indígena. En la última década del siglo XX se evidenció la noción hegemónica de lo indígena en Bolivia, que lo vinculaba únicamente al Altiplano, una ceguera reproducida por el Grupo Ukamau. Esta forma de entender las relaciones interétnicas fue quebrada radicalmente con la Marcha por la Dignidad y el Territorio emprendida en el 1990 por los pueblos y comunidades del oriente



Reynaldo Yujra en still de *La Nación Clandestina*.

[50] Javier Sanjinés, «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano» (*Objeto visual*, año 12, n.º. 10, diciembre de 2004), p. 23.

[51] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, julio de 2007).

[52] Esta noción pendular en las construcciones de la ideología del grupo podríamos localizarla hasta las últimas producciones y las formas que ha tomado el nacionalismo del cine de Sanjinés bajo el gobierno de Evo Morales.

boliviano, donde existen más de treinta grupos indígenas. El propio Reynaldo Yujra reconoció esa ceguera colonial afirmando que

[...] hasta el año noventa, ni yo mismo, ni los mismos aymaras, veían a la gente de la Amazonía. Esos treinta y cuatro pueblos indígenas que existen en Beni, Pando, Santa Cruz eran vistos como si fuera gente salvaje, teníamos todavía esa idea de que son gente desnuda. Cuando salió el año noventa por primera vez la Marcha por la Dignidad y el Territorio, recién se ha llegado a conocer que existía esa gente en el monte, ahí por tierras bajas. A partir de eso, ya se han ido reconociendo, valorando, la gente ya empezó a hablar de otros pueblos indígenas, más antes solo se hablaba de aymara, quechua, guaraní y los uru chipayas, porque la mayoría nacional de los bolivianos es aymara, quechua y guaraní, de eso es lo que se hablaba. Pero no se hablaba de chimanes, ese ejas, mosetenes, yuracares, no se hablaba de los yuques, no se hablaba de los trinitanos, los mojeños, cayubabas, chácobos, yaminahua, tantos que existen. No se hablaba de eso, se habla de los pueblos indígenas que son mayoría nacional. Los materiales de video mucho han servido de reflexión para la gente, que hoy en día ya valora. Por eso también se está pidiendo el reordenamiento territorial, porque antes que llegue la colonia, ¿caso había comunidades?, ¿caso había provincias? ¿caso había cantones? ¿caso había ciudades?⁵³

La intención de plantear un adentro indígena de la realización cinematográfica y «un cine junto al pueblo» del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés mostró sus limitaciones frente a los problemas comunicativos y en los profundos desencuentros con las realidades indias. Ante ello, se elaboraron distancias cinematográficas y existenciales que se resolvieron por medio de la experimentación estética en las que no se ofrecieron soluciones fáciles, sino continuas experiencias de lo múltiple y lúcidas exposiciones de la contradicción.

Conclusión

En el célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin dedicó una parte importante de su análisis del cine al desempeño actoral y al intérprete cinematográfico. Como lo dice el epígrafe con el que inició este artículo, el actor de cine tiene la potencia de enfrentar su humanidad al sistema de aparatos que significa la técnica en el capitalismo, esa misma técnica que ha enajenado al trabajo humano. La utopía benjaminiana coloca en un papel subversivo al actor de cine porque puede utilizar esa técnica de dominación para ponerla al servicio de la vida.

Como un destello con potencia para subvertir la técnica cinematográfica, aparece el desempeño actoral de Reynaldo Yujra en *La nación clandestina*, quien no solo nos muestra cómo triunfa su humanidad frente a la cámara, sino, además, el despliegue de su modo de ser indígena frente a un sistema de aparatos que históricamente ocultó y fue parte de la dominación de los pueblos originarios.

Como se mostró en este artículo, el desempeño actoral de Reynaldo Yujra está lejos insertarse dentro de los parámetros de una actuación naturalista,

[53] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

donde el actor se coloca como una tabla rasa que se llena con el contenido del personaje. Por el contrario, Yujra reescenificó su condición indígena como dispositivo actoral, lo que le permitió reconocerse y construir el personaje de Sabastian Mamani. Desde una autorrevisión abrió paso a una reflexión que involucró a más sectores de la sociedad boliviana. Por tanto, más que un método de actuación específico, lo que se muestra en el desempeño actoral de Yujra en *La nación clandestina* fue una de las formas que tienen las comunidades indígenas de representar sus modos de vida frente a las cámaras, donde no hay un método, sino múltiples experiencias vitales.

La actuación fue uno de los primeros elementos que cuestionaron la noción de autor en los repertorios filmicos del Grupo Ukamau. Los actores no profesionales componen el cuadro de creación de este colectivo. Dentro de *La nación clandestina* la actuación de Yujra fue parte de una construcción y de un proceso de identificación y autorreconocimiento que involucró una poderosa reflexión sobre la condición de quiebre de los sujetos indígenas urbanos y de las comunidades en lucha expuesta en la película. Hacer la interpretación le permitió reelaborar su condición migrante e interpretar su propia cultura. La participación en la actuación también dotó a la película de un primer elemento indianizador, al momento en que Yujra participa en la traducción y revisión del guion al idioma aymara.

Todo lo anterior nos permite concluir que Reynaldo Yujra, al igual que los actores indígenas y campesinos, fueron parte medular de la configuración del Grupo Ukamau, lo que dotó de una perspectiva colaborativa tanto a la actuación como a la apropiación de la técnica cinematográfica, configurando un primer momento en la lucha por la construcción de una mirada indianizada no exenta de contradicciones, asimilaciones y disputas a su interior. El Grupo Ukamau no es propiedad de un autor o de un director, ha sido configurado por medio de intermitentes procesos de creación y apropiación colectiva a lo largo de la historia del grupo.

Entrevistas

SANJINÉS, Jorge, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, julio de 2007).

YUJRA, Reynaldo, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

Bibliografía

AIMARETTI, María «Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en *El coraje del pueblo* (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)» (*Revista Afuera*, 12 Año VII, 2012).

—, «Mirada-limen y memoria heterogénea: Acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias: revista de historia del cine*, n.º 42, 2015), pp. 127-154.

- BAJO HERRERAS, Ricardo, «El tiempo circular de Jorge Sanjinés» (*El ojo que piensa*, n.º 0, agosto de 2003).
- BONFIL BATALLA, Guillermo, «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos» (*Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol.4, n.º 12, 1991) pp.165-204
- , *México profundo: una civilización negada* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990).
- CALDERÓN, Fernando, *Movimientos sociales y política. La década de los ochenta en Latinoamérica* (México, Siglo XXI, 1995)
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* (Bolivia, CESU-Plural editores, primera edición, 1998).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, «Un debate sin Jorge Sanjinés» (*Página 7*, 5 de julio de 2017). Disponible en: <<https://www.paginasiete.bo/cultura/2017/5/7/debate-jorge-sanjines-136789.html>>
- , *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (Ecuador, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015).
- MARGULIES, Ivone, «El actor (de lo) real: reescenificación y transmisión en *S21 y Serrasa da desorden*», en Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Colihue Imagen, Buenos Aires, 2013), pp.139-158.
- NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana «La insurrección de las imágenes. Cine y representación indígena en Bolivia» (Tesis de Maestría, México, UNAM, 2009).
- POOLE, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Lima, SUR, 2000).
- REYNAGA, Fausto, *La Revolución india* (La Paz, Fundación Amáutica, 2001).
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia «Alternatives Histories: An Essay on Two Bolivian ‘Sociologists of the Image’», en *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, (Quezon City, SEPHIS, 2005).
- , *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Argentina, Tinta Limon, 2010).
- SANJINÉS, Javier, «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano» (*Objeto visual*, Venezuela, año 12, n.º 10, diciembre de 2004)
- SANJINÉS, Jorge, «¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999).
- , «El plano secuencia integral» (*Cine Cubano*, n.º 125, 1989).
- SANJINÉS, Jorge y GRUPO UKAMAU, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México D.F., Siglo XXI, 1987).
- SCHIWY, Freya «La otra mirada. Video indígena y descolonización» (*Miradas: Revista del audiovisual*, n.º 8, 2005).
- , *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. (Nueva York, Rutgers University Press, 2009).
- SEGÚI, Isabel, «Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n.º 13, 2016).
- SOTO, Gustavo, «La profundidad del retorno», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999).
- STANISLAVKI, Konstantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo* (La Habana, Ediciones Alarcos, 2009).

WOOD, David, «Andean Realism and the Integral Sequence Shot» (*Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n.º 54, otoño de 2012).

—, *El espectador pensante* (México D.F., UNAM/La Carreta, 2018).

ZAMORANO VILLARREAL, Gabriela, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 2017).

Aceptado por editoras del número: 23 de octubre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 25 de septiembre de 2019

REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE A PARTIR DEL PLANO SECUENCIA INTEGRAL¹

Reflections on Language Based on the Integral Sequence Shot

MIGUEL HILARI SÖLLE^a

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.004

RESUMEN

El artículo plantea reflexiones ensayísticas a partir de un procedimiento formal importante en el cine boliviano. El Plano Secuencia Integral fue desarrollado principalmente en *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, 1989). Fue concebido por los realizadores y leído por los críticos como una traducción entre distintos sistemas conceptuales: la cosmovisión andina y el lenguaje cinematográfico. Mediante este dispositivo, la experiencia andina del tiempo debería ser traducida de la mejor manera a la forma cinematográfica. El Plano Secuencia Integral fue creado asumiendo que en los Andes la concepción del tiempo es radicalmente opuesta a la concepción del tiempo en Occidente. La oposición entre la circularidad del tiempo andina y la linealidad del tiempo occidental, junto a la localización del pasado adelante y el futuro atrás en el idioma aymara, probaría la necesidad de una traducción audiovisual. El texto busca poner en duda la existencia de concepciones del tiempo absolutas y opuestas y examina metáforas espaciales para referirse al tiempo en el aymara. De esta manera, es cuestionada una autenticidad construida sobre una cosmovisión entendida como fundamentalmente ajena.

Palabras clave: Plano Secuencia Integral, Jorge Sanjinés, Grupo Ukamau, cosmovisión, idioma, traducción, tiempo, aymara, nayra, qhipa

ABSTRACT

This article proposes a series of reflections based on an important formal procedure in Bolivian cinema. The integral sequence shot was developed mainly in *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés and Grupo Ukamau, 1989). It was conceived by the filmmakers and read by the critics as a translation between different conceptual systems: Andean cosmovision and film language. Through this device, Andean experience of time was meant to be translated in the best possible way to the cinematographic form. The integral sequence shot was conceived assuming that the conception of time in the Andes is radically opposed to the conception of time in the West. The opposition of cyclic Andean time and linear Western time, together with the location of the past in front and the future behind in Aymara language, would prove the need for an audiovisual translation. This text seeks to question the existence of absolute and opposite conceptions of time, and looks at spatial metaphors used to refer to time in Aymara. In this way, an authenticity built upon a cosmovision seen as fundamentally different is questioned.

Keywords: Integral Sequence Shot, Jorge Sanjinés, Ukamau Group, cosmovision, language, translation, time, Aymara, nayra, qhipa

[1] Agradecimientos a Isabel Seguí, Gabriela Zamorano, Vincent Nicolas y Pablo Barriga por las lecturas en el proceso.

[a] MIGUEL HILARI SÖLLE es cineasta. Realizó las películas *El corral y el viento* (2014), *Compañía* (2019) y *Bocamina* (2019). Trabajó en la producción de varias películas bolivianas, entre ellas *Insurgentes* y *Juana Azurduy* del Grupo Ukamau. Vive en La Paz, donde se desempeña como realizador, productor y docente. E-mail: miguelhilari@gmail.com

Introducción

Muchas metaphoras ay en esta lengua pero conuiene aduertir que aquel la hablara mejor, y con mas prouecho que se acomodare al lenguaje comun y ordinario. v.g. Inti halsu, es mas ordinario que Inti phallusu: Inti halanti es mas claro que no dezir Inti thalakhranti. Destos modos metaphoricos, y exquisitos bastara vsar de quando, en quando, para dar alguna sal, y lustre a la oracion².

El *Vocabulario de la lengua Aymara* de Ludovico Bertonio fue publicado en 1612 y es considerada la primera obra en este campo. En «Anotación III, de algunas cosas menudas» da consejos para novatos: invita a usar el lenguaje común y ordinario y recomienda cautela en el uso de las metáforas. Como afirman Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, la metáfora «evoca una multitud de contextos y su traducción a otro sistema conceptual resulta dificultosa y arriesgada»³. Refiriéndose a la traducción de textos literarios a idiomas extranjeros, Walter Benjamin hace una comparación bastante drástica: equipara la relación entre la obra original y su traducción a un círculo y una tangente que solo ligeramente se rozan en un punto. La conexión entre ambos cuerpos equivale al «punto infinitamente pequeño del sentido». La traducción, como la tangente, sigue su trayectoria hasta el infinito, con la posibilidad de haberse contaminado por el original y así expandir las fronteras de su propio lenguaje⁴. El acto de traducir entonces es un roce, un breve encuentro entre dos cuerpos disímiles.

El objetivo del presente texto es reflexionar acerca del Plano Secuencia Integral, un procedimiento formal desarrollado por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau⁵, entendido como una traducción entre dos sistemas conceptuales: el lenguaje cinematográfico y la concepción del tiempo en la cultura andina. Partiré analizando las razones del desarrollo del Plano Secuencia Integral y las lecturas del mismo por parte de la crítica cinematográfica, mientras que en la segunda parte intentaré poner en duda la idea de una oposición radical entre «tiempo circular andino» y «tiempo lineal occidental». Sobre la belleza y la importancia de las películas del Grupo Ukamau han sido escritas más y mejores páginas que éstas. Lo que me interesa en este texto es problematizar la manera en la que la cosmovisión andina ha sido presentada y leída, afirmando una serie de fundamentos conceptuales que necesitamos revisar críticamente.

Las traducciones

Desde sus inicios, el cine fue concebido como una posibilidad de «traducción» entre el mundo material y la expresión humana. Dziga Vertov soñaba con el cine

[2] Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua Aymara* (Juli, Francisco del Canto, 1612), Anotación 3, párrafo 4.

[3] Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, «Pacha: En torno al pensamiento aymara», en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz, Hisbol, 1987), p. 12.

[4] Walter Benjamin, «La tarea del traductor», en *Angelus Novus* (Barcelona, Edhasa, 1971), pp. 127-143.

[5] Como la oposición entre colectivo e individuo fue una preocupación central en el cine de Sanjinés y el Grupo Ukamau, la atribución de la autoría de las mismas no estuvo ausente de tensiones y retórica. En este artículo me refiero al Grupo Ukamau como autor de las películas y a Jorge Sanjinés como autor de los textos, respetando la voluntad de los creadores.



Malinche traduciendo el encuentro entre Moctezuma y Cortés. En: Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España. Libro XII: la conquista de México*, (México, 1577), folio 26.

como un flujo energético capaz de conectar a las personas de todo el mundo, superando barreras espacio-temporales para convertirse en una especie de materia en movimiento constante, un vehículo para traducir la experiencia vivida en un lenguaje de imágenes universal:

El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales. [...] El cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano⁶.

Por su parte, Benjamin, en el texto *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del ser humano*⁷, afirma que los objetos emanan energía que puede ser interpretada por los humanos a partir del lenguaje. Las facultades de nombrar y juzgar son las características centrales del lenguaje, que a su vez sería una reminiscencia del Génesis, en el que Dios crea el mundo a través de la palabra. Así, el lenguaje pertenece a una esfera espiritual con la capacidad de crear y dar sentido a la realidad: el lenguaje es, en sí mismo, la traducción de la energía viva de la materia a una forma humanamente comunicable. El lenguaje es la forma en la que nos relacionamos con el mundo, y el mundo es la organización de la realidad, recortada, categorizada y nombrada a partir del lenguaje. En este texto, Benjamin ignora las diferencias entre idiomas y culturas para anclar el lenguaje en su práctica: habla del lenguaje de la técnica, del arte, de la justicia, de la poesía y de

la religión. La energía es emanada por la materia y llevada a un lenguaje humano específico. El cine sería una de varias traducciones posibles. Esta visión complementa la de Vertov, para quien el cine contiene la posibilidad de una traducción primigenia de la realidad, sin mediación de la palabra hablada: un medio ideal para traducir el lenguaje de los objetos de manera directa a la conciencia humana. Según Vertov, el cine debería convertirse en un lenguaje audiovisual universal y significaría la superación definitiva de fronteras idiomáticas y culturales entre humanos.



Imágenes de la película *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). Fotomontaje hecho para el programa dedicado a Dziga Vertov, Museum of Modern Art, Nueva York, Abril 2010.

[6] Dziga Vertov, «Del Cine Ojo al Radio Ojo, Extracto del ABC de los kinoks», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. (Madrid, Cátedra, 1989), p. 33.

[7] Walter Benjamin, «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen», en *Medienästhetische Schriften*, (Frankfurt, Suhrkamp, 2002) pp. 67-82.

En Bolivia, pareciera que la visión universalista de Vertov fracasó rotundamente. En los años sesenta del siglo pasado, Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau comienzan un largo proceso de desarrollo de un cine revolucionario, «al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y de clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él»⁸. Sin embargo, es precisamente esta llegada de las películas al pueblo la que no resulta satisfactoria. En el ensayo «Sobre *iFuera de Aquí!*», de 1970, Sanjinés menciona incoherencias entre forma y contenido en las películas como el principal obstáculo para llegar a las masas:

Nuestras primeras películas contenían la intención de entregar contenidos liberadores, pero son películas que, si bien desde el punto de vista del contenido son coherentes con los destinatarios, no resultan serlo desde su perspectiva formal, y esta deficiencia anulaba en gran medida su eficacia⁹.

En una entrevista de 1977 son mencionadas las diferencias en la recepción de las obras según el estrato social al que pertenecía el público. Las diferencias culturales son identificadas como la causa de la deficiente aceptación por parte del público objetivo, y algunas estrategias formales son marcadas para ser desarrolladas a futuro:

Los campesinos resisten a una obra como «Yawar Mallku» a causa de su estructura formal. Nosotros nos preguntábamos qué ocurriría, por qué esa película no funcionaba en medio campesino como lo hacía en medio pequeño-burgués, y descubrimos que era un problema sencillamente cultural, que debíamos buscar un lenguaje coherente con esta capacidad de concebirse colectivamente, con esa cultura colectivista; y poco a poco fuimos encontrando soluciones. [...] De esta manera también empezamos a sentir, por ejemplo, que el «primer plano» también era un obstáculo a la buena comprensión de nuestro propósito. Nosotros notábamos que ya formalmente la película les alejaba de la realidad, les creaba un obstáculo. Por ello nosotros utilizamos ahora los grandes planos, los planos generales, que permiten una mayor libertad de acción a los actores populares e impiden el manipuleo autoritario del montaje característico del cine burgués¹⁰.

Aquí, la fragmentación de tiempo y espacio propia del montaje cinematográfico aparece como un obstáculo para la comprensión de una película entre campesinos. Esta afirmación se parece a la historia de la chica de Siberia que cuenta Béla Balázs. La chica, que migró del campo siberiano para trabajar como empleada doméstica en Moscú, fue al cine por primera vez y salió espantada de la película. Le horrorizó la división de los cuerpos en planos de manos, brazos y cabezas que perdieron la conexión con el resto del cuerpo y asumió que la película fue una carnicería de cuerpos humanos¹¹. La veracidad de esta historia es dudosa¹², pero queda claro que, para Balázs, la anécdota simboliza la importancia de la socialización y el aprendizaje que necesita el montaje como lenguaje.

Posteriormente, la fragmentación de tiempo y espacio fue identificada por Sanjinés no solamente como un obstáculo para la comprensión de las películas por parte del público campesino, sino como la expresión de una ideología:

[8] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, «Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979) p. 38.

[9] Jorge Sanjinés, «Sobre *iFuera de Aquí!*», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), p. 158.

[10] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, «El cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza», entrevista con Ignatius Ramonet, en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 155.

[11] Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Viena, Globus, 1972) p. 24.

[12] En la ponencia «Béla Balázs und sein Beitrag zur formalästhetischen Filmtheorie», Helmut H. Diederichs menciona los cambios de nacionalidad que sufre un protagonista provinciano en los escritos de Balázs dependiendo del país en el que se publicaron los libros del teórico, Alemania, Rusia y Hungría. El provinciano que no entiende la trama de una película en *Geist des Films* (Alemania, 1930) es el administrador de una hacienda rusa que no pisó una ciudad en quince años y por ende no entiende el lenguaje cinematográfico. En *Iskusstwo Kino* (Rusia, 1945), el protagonista de la misma historia se convierte en un empleado colonial inglés que estuvo en África Central por muchos años, se intuye para no herir susceptibilidades en Rusia, donde Balázs vivió temporalmente. En *Filmkultúra* (Hungría, 1948), el provinciano se mantiene inglés, pero se añade la historia de la chica de Siberia, quizás en un intento de equilibrar las cosas.

Pero resulta interesante observar que la fragmentación interpretaba también una manera de entender la realidad coherente con una visión individualista de la sociedad y la vida. Sociedad no integrada, resuelta en permanentes rupturas tanto en relaciones humanas como en su composición orgánica. Al romper el espacio frecuentemente estaremos pintando un universo social de fragmentaciones, de saltos, de violencia psicológica. Sociedad de espacios individuales, de territorios demarcados, de lugares «propios»; sociedad de rangos, de diferencias sociales, de privilegios, de clases finalmente. No hay continuidad, no hay armonía en la sociedad occidental¹³.

En la década de los años setenta, son varios los recursos formales que el Grupo Ukamau implementa en sus películas para acercar estas a su público objetivo. Sanjinés menciona el cambio de un protagonista individual por un protagonista colectivo, la recreación de hechos verídicos con los mismos protagonistas, la incorporación de un narrador que anticipe los hechos destruyendo la intriga y la superación del fraccionamiento y del primer plano a través del plano secuencia¹⁴. La intención era hacer partícipe al espectador como también abrir una mayor posibilidad de reflexión sobre la realidad. La cercanía de estos procedimientos a las teorías de Bertolt Brecht y André Bazin es evidente¹⁵, pero llama la atención que en el ensayo «Sobre *iFuera de Aquí!*» no haya ninguna referencia a influencias europeas. Sanjinés atribuye el desarrollo formal de su cine exclusivamente a una serie de observaciones originadas en «la práctica diaria del convivir con esa cultura verdaderamente nuestra»¹⁶.

De los procedimientos formales mencionados, el que fue desarrollado más ampliamente es el plano secuencia. Ocupa un lugar central en *La nación*

[13] Jorge Sanjinés, «El plano secuencia integral» (*Cine cubano*, n.º 125, 1989), p. 68.

[14] Jorge Sanjinés, «Sobre *iFuera de Aquí!*», pp. 160-163.

[15] Dennis Hanlon explora extensamente la relación entre el Grupo Ukamau y teoría y cine europeos: *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989* (Tesis doctoral, Iowa, University of Iowa, 2009), pp. 187-227.

[16] Jorge Sanjinés: «Sobre *iFuera de Aquí!*», p. 159.



Escena de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, 1989). Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

clandestina (Grupo Ukamau, 1989), considerada por muchos críticos como la obra cumbre del Grupo Ukamau. En ocasiones, la cámara flota entre distintos espacios y temporalidades. La película cuenta la historia de Sebastián Mamani, migrante rural aymara que llega de niño a la ciudad de La Paz, donde es moralmente corrompido y traiciona a los suyos. Finalmente decide volver a su comunidad para reconciliarse a través de una danza ancestral que culmina en su muerte. Mientras la película estaba en producción, Sanjinés publicó el ensayo «El Plano Secuencia Integral»¹⁷, en el que enfatizó la necesidad de crear una técnica narrativa apropiada para reflejar la cosmovisión andina. En los últimos treinta años, tanto el director como una gran mayoría de la crítica cinematográfica han coincidido en la importancia de este procedimiento como mecanismo de traducción del sistema de pensamiento andino al lenguaje cinematográfico. En una entrevista de 2013, Sanjinés narra el desarrollo del Plano Secuencia Integral de esta manera:

[...] comprendimos que ese cine que tenía como objetivo llegar a la mayor cantidad de espectadores bolivianos tenía que construirse bajo los preceptos inspirados en los mecanismos internos de otra visión del mundo, la visión mayoritaria, la visión de las culturas indígenas. Y fuimos elaborando una estética propia, un lenguaje, una narrativa que va a culminar después en *La nación clandestina*, donde ya construimos el plano secuencia integral, que es una manera de contar que interpreta el sentido del tiempo circular del mundo andino. Entre los aymaras y quechuas el tiempo no es lineal, como con los europeos, no responde a la lógica cartesiana. Un espacio en el cual el tiempo gira y todo regresa, eso es lo que hace la cámara también al narrar cada secuencia¹⁸.

En consonancia con el director, el crítico Pedro Susz afirma la importancia del Plano Secuencia Integral, «como recurso narrativo más adecuado para la traducción visual de la concepción circular del tiempo aymara, así como al indestructible vínculo del individuo de esta cultura con su entorno natural y social»¹⁹. Estas palabras son citadas por algunos críticos²⁰, y otros encuentran formulaciones parecidas²¹.

El plano secuencia, entonces, fue inicialmente concebido como una traducción amable del lenguaje cinematográfico para la cultura andina. La idea era eliminar los obstáculos que dificultaban la comprensión del cine en las comunidades campesinas. Lo interesante es que, para los intelectuales, la traducción funcionó al revés. Pedro Susz no es un campesino que ahora puede entender la película, sino un letrado que vio los fundamentos de la cosmovisión andina revelados ante él. Después de ver la película, los intelectuales al menos parecen estar muy seguros de que el tiempo circular se encuentra en el Altiplano y que los aymaras viven en él.

Efectivamente, Sanjinés también pensó en los intelectuales. A diferencia de sus anteriores escritos, en «El Plano Secuencia Integral» menciona que ahora sus películas también se dirigen a los letrados doctores quienes, a pesar del racismo inherente a su clase social, llevan los ritmos internos andinos muy adentro²².

[17] Jorge Sanjinés, «El plano secuencia integral» (*Cine cubano*, n.º 125, 1989), pp. 65-71.

[18] Cristina Alvares Beskow, «Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés» (*Cinema Comparative Cinema*, n.º 9, 2016), pp. 22-30.

[19] Pedro Susz, *Filmo-video-grafía boliviana básica (1904-1990)* (La Paz, Cinemateca Boliviana, 1991), p. 169.

[20] Leonardo García Pabón, *La patria íntima* (La Paz, Plural, 1998), p. 261. Santiago Espinoza y Andrés Laguna, *El cine de la nación clandestina* (La Paz, Gente Común, 2009), p. 166.

[21] «El uso del plano secuencia integral es el recurso narrativo que le permite a Sanjinés estructurar el relato cinematográfico en función a la concepción circular del tiempo andino. Refleja, por tanto, la percepción visual que las culturas indígenas tienen sobre el mundo». Alber Quispe Escobar, «La imposibilidad mestiza en *La nación clandestina*. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés», (*Punto Cero*, Vol. 12, n.º 15, 2007) p. 56.

[22] Jorge Sanjinés: «El plano secuencia integral», p. 65.

Es decir, con un movimiento de cámara las diferencias culturales entre bolivianos son suspendidas. Los letrados doctores entienden a los campesinos y los campesinos entienden la película. En tal caso, el Plano Secuencia Integral es un vehículo de transmisión de conocimiento impresionante, y uno se pregunta: ¿por qué no ha habido continuidad en su uso? ¿No debería haber adoptado este invento la nación entera? Desde Unitel hasta RTP²³, publicistas y periodistas, caballeros y campesinos, individualistas y colectivistas: ¿no debería ser el Plano Secuencia Integral la base de la comunicación entre bolivianos? Si el montaje fragmentado es lo que dificulta nuestra integración audiovisual, ¿por qué no transmitir los partidos de fútbol en Planos Secuencia Integrales y así conservar la unidad espacio-temporal del encuentro?



Escena de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

[23] Unitel (Universal de Televisión) es una de las cadenas privadas de televisión más grandes de Bolivia, con base en Santa Cruz y tradicional cercanía a grupos empresariales del Oriente. RTP (Radio Televisión Popular) fue fundado por el desaparecido líder populista Carlos Palenque y mantiene fuertes vínculos con la sociedad popular paceña.

[24] Valeria Canelas, «Antagonismo e imaginarios de la pluralidad en el cine boliviano» (*Iberoamericana*, vol. 18, n.º 67, enero-abril 2018), p. 66.

Quizás las confusiones entre diferentes niveles y direcciones de la traducción son expresiones de la paradoja que significa plantear un cine descolonizador. Las imágenes en movimiento fueron y son un vehículo privilegiado de la expansión de la modernidad. Valeria Canelas advierte que no es posible separar el lenguaje del cine de los procesos de modernización y la violencia que estos traen consigo, especialmente para las poblaciones rurales en sociedades tradicionales: «¿Cómo hacer para articular un discurso de empoderamiento y de defensa de las construcciones identitarias no hegemónicas a partir del mismo [cine]? ¿No es contradictorio pretender representar cinematográficamente realidades que la modernidad, de la cual el cine es inseparable, ha contribuido a violentar?»²⁴.

Podemos concluir que la traducción de la realidad material al lenguaje cinematográfico es una preocupación que estuvo presente en el cine desde sus ini-

cios. Dziga Vertov soñaba con la creación de un lenguaje universal que conecte a todo el mundo a través de las imágenes. En Bolivia, lo universal ha sido rechazado en favor de lo propio y singular. El Plano Secuencia Integral fue planteado como el fundamento de un lenguaje audiovisual propio que permita transportar de mejor manera la realidad andina y la cosmovisión de sus habitantes a las imágenes. Nace a partir de las supuestas oposiciones fundamentales entre tiempo andino circular y tiempo occidental lineal, entre cultura colectivista y cultura individualista. De esta manera, el cine, a través del Plano Secuencia Integral, cumpliría una función de bisagra o puente entre dos mundos opuestos.



Rodaje de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

El tiempo circular

Para Sanjinés, el tiempo lineal occidental comienza con el Génesis y es proyectado al infinito hasta encontrarse con el juicio final. El pasado no puede volver y, por lo tanto, Occidente es una cultura que desprecia el pasado y lo considera obsoleto, útil solamente para adornar museos. En el tiempo cíclico aymara, en cambio, el pasado vuelve constantemente y el futuro puede estar detrás de nosotros. Para avanzar, debemos contemplar el pasado y, al incorporarlo al presente, lo convertimos en futuro²⁵.

Esta disposición del pasado delante de nosotros ha inspirado interesantes conclusiones. Lucrecia Martel, por ejemplo, sostiene:

[25] Folleto informativo producido para el estreno de *La nación clandestina*. Citado en: David Wood, «Andean Realism and the Integral Sequence Shot» (*Jump Cut*, n.º 54, otoño de 2012).

los aymaras, entre las varias representaciones que tienen del tiempo, tienen una en la que el futuro está atrás y el pasado hacia adelante, de modo que por eso siempre ponen la guagua colgando para atrás, porque dicen que si uno camina para atrás camina hacia lo desconocido, que es el futuro, y, en cambio, no puede dejar de ver las acciones que ha realizado. Podemos imaginarnos que la ética aymara debe ser tremenda porque uno nunca puede dejar en el olvido sus acciones: imagino que la responsabilidad debe ser mucho más grande para los aymaras que para nosotros²⁶.

¿De dónde vienen estas afirmaciones? En el aymara, como en todos los idiomas, se usan metáforas espaciales para referirse al tiempo. El tiempo como concepto abstracto necesita de un anclaje en términos espaciales para ser comunicado. Cuando en castellano nos referimos a «el año que viene», en aymara decimos «*jutir mara*». En este caso, en ambos idiomas, el tiempo es visto metafóricamente como un flujo que se acerca a nosotros. Hay dos conceptos en aymara que tienen particulares significados espacio-temporales: *nayra* y *qhipa*. *Nayra* es traducido como: «Ojo. Órgano de la vista; Antes, anterior». *Nayrapacha* (lit. tiempo/espacio visto) es traducido como: «Pasado. Antiguamente»²⁷. *Qhipa* en cambio se traduce como «Detrás. Después. Último»²⁸. «*Akat qhiparuu yatiquañani*», literalmente, «de aquí hacia atrás aprenderemos», se refiere a «de ahora en adelante aprenderemos»²⁹. En estos casos, *nayra* está adelante y se refiere al pasado, mientras *qhipa* está atrás y se refiere al futuro.

Sin embargo, hay otros ejemplos en los que esta dirección se invierte. En aymara podemos decir «*nayrar uñtaña*», literalmente, «mirar al frente», para decir «mirar hacia el futuro». También es famosa la expresión «*qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*», literalmente, «avancemos mirando hacia atrás y hacia adelante», para decir «avancemos al futuro tomando en cuenta el pasado»³⁰. En estos ejemplos, *nayra* está adelante y se refiere al futuro, mientras *qhipa* está atrás y se refiere al pasado.

Podríamos intuir que los aymaras tienen serios problemas de orientación. Quizás también podríamos intuir que los siglos de convivencia con el castellano están modificando la auténtica concepción aymara del tiempo. Javier Mendoza rastrea la evolución de los conceptos de «atrás» y «adelante» relacionados con el tiempo en el aymara y afirma que *qhipa* proviene del quechua y aparece por primera vez como tal en *Die Aymara Sprache* de E. W. Middendorf en 1891³¹. Durante la colonia, uno se habría referido al futuro con la palabra *ch'ina* (trasero). En Bertonio, *cchina* aparece con una variedad de significados, referidos tanto a la parte del cuerpo como al espacio y al tiempo: *cchina*³² es el trasero de todos los animales y *cchina nauna* son las asentaderas, *cchina* es último, postrero y *cchina* también es después, cuando significa tiempo³³. Efectivamente, pareciera que el futuro estaba localizado muy atrás. Hay algunos usos más que suenan extraños en el castellano, pero solo a primera vista. El «Día del juyzio» es traducido por Bertonio como «*Cchina uru*»³⁴, literalmente, «día trasero», lo que parece hasta humorístico. Pero si para el mismo acontecimiento usamos el bíblico «Día postrero»³⁵, ambos conceptos ya no están tan alejados. Esto

[26] Griselda Soriano, «Esperando a Zama: Charla abierta con Lucrecia Martel» (*El Ángel Exterminador*, n.º 26, 2017).

[27] Félix Layme Pairumani, *Diccionario bilingüe aymara castellano* (Bolivia, Consejo Educativo Aymara, 2004), p. 125.

[28] Félix Layme Pairumani, *Diccionario bilingüe aymara castellano*, p. 154.

[29] Juan de Dios Yapita y J.T. Van der Noordaa, *La dinámica aymara, conjugación de verbos* (La Paz, ILCA, 2008), p. 49.

[30] Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, WA-GUI, 2010), p. 17.

[31] Javier Mendoza Pizarro, *El espejo aymara* (La Paz, Plural, 2015), p. 184.

[32] Ludovico Bertonio, *Vocabulario*, Segunda parte, p.86.

[33] Ludovico Bertonio, *Vocabulario*, Primera parte, p.184.

[34] Ludovico Bertonio, *Vocabulario*, Primera parte, p.189.

[35] San Juan, Salmos 6: 39-54, Reina Valera, 1960.

queda más claro con *cchinassa*, «nuestro trasero». En Bertonio es traducido como «Después de nosotros. Y todas estas maneras de hablar significan tiempo y lugar»³⁶. En castellano, «después de nosotros» referido al tiempo es el futuro, pero «después de nosotros» referido al lugar es atrás. Es decir, ¿el futuro también aparecería atrás en el español? Y si algo pasó antes, ¿aparecería ante nosotros? «Anteriormente» es el tiempo pasado, «posteriormente» es el tiempo futuro. Si nuestros antepasados resucitaran en la posteridad, ¿quién estaría atrás y quién adelante? En inglés se dice «*Before/After*», «*before*» se refiere al pasado, pero también significa adelante, «*after*» se refiere al futuro, pero también significa atrás.

En el alemán antiguo, «*after*» tenía el mismo significado como adverbio y preposición, y tanto el término inglés como el alemán tienen la misma raíz en el gótico «*aftro*» (detrás). Sin embargo, en el alemán actual ese uso decae a partir del Siglo XVII por la predominancia del significado del sustantivo: «*After*» significa año³⁷. Volviendo al aymara antiguo, podemos afirmar que la concepción del tiempo se parece en muchos idiomas hasta en las partes más insospechadas.

Conceptos abstractos como el tiempo solamente pueden ser comunicados a través de metáforas. Rafael Núñez y Eve Sweetser afirman que hay dos modelos de la representación del tiempo en muchas culturas³⁸. Si el hablante es entendido en movimiento a través del tiempo como avanzando por un camino, el futuro se encuentra adelante y el pasado atrás. Por el otro lado, si el tiempo es entendido como un flujo en movimiento que el hablante observa estático, eventos futuros están detrás de eventos pasados. Lunes está después de domingo y antes de martes. Ellos mencionan que varios estudios llegaron a conclusiones erróneas por no distinguir entre ambas metáforas. Para definir exactamente la ubicación del pasado y el futuro en relación al hablante en el idioma aymara, ellos consideraron insuficientes las evidencias lingüísticas que conocían y decidieron hacer entrevistas grabadas en video para analizar la gestualidad de los hablantes. «Los aymaras han estado bastante aislados del resto del mundo», dice *The Guardian* en un artículo sobre lo que parece haber sido una tremenda expedición hacia un pueblo exótico³⁹. De su veintena de entrevistados, algunos situaron el pasado adelante y el futuro atrás, otros situaron el pasado atrás y el futuro adelante, y luego otros los situaron a la izquierda y a la derecha. Si bien mencionan que la gente mayor y aymara-monolingüe habla más del pasado con gestos en dirección hacia adelante y sugieren que los jóvenes castellano-hablantes sitúan adelante el futuro, también mencionan que los entrevistados en general hablaron con más detalle del pasado y que algunos mayores se negaron a hablar del futuro «porque nada sensato puede ser dicho de él»⁴⁰. Esta idea coincide con la noción de que la principal distinción temporal en el aymara es entre tiempo visto, que es el pasado y el presente, y el tiempo desconocido, que es el futuro⁴¹. Resulta debatible si estas entrevistas nos permiten situar la dirección del tiempo en el aymara en total oposición a la dirección del tiempo en otros idiomas.

[36] Ludovico Bertonio, *Vocabulario Segunda parte*, p.86.

[37] «*After*», en Wolfgang Pfeifer et al., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993).

[38] Rafael Núñez y Eve Sweetser, «With the Future Behind Them: Convergent Evidence From Aymara Language and Gesture in the Crosslinguistic Comparison of Spatial Constructions of Time» (*Cognitive Science*, n.º 30, 2006), pp. 401–450.

[39] Laura Spinney, «How time flies» (*The Guardian*, 24/02/2005).

[40] Rafael Núñez et al., «With the Future Behind Them» p. 440.

[41] Marta J. Hardman, Juana Vásquez y Juan de Dios Yapita, *Aymara, compendio de estructura fonológica gramatical* (La Paz, ILCA, 1988), p. 19. La diferencia entre conocimiento personal directo y conocimiento indirecto está inscrita en la gramática de la lengua mediante una gran variedad de diferentes conjugaciones posibles de verbos, descritas en Juan de Dios Yapita et al., *La dinámica aymara*, pp. 7-138.



Rafael Núñez et al., «With the Future Behind Them», p. 436. Fig. 21: «Ejemplo de un aymara castellano-hablante apuntando con la mano derecha hacia atrás al hablar de la historia milenaria de su pueblo».

A pesar de ello, si alcanzó para que otros investigadores citen su trabajo como referencia y prueba de que diferentes visiones de progreso y desarrollo son posibles:

La cultura moderna favorece la imagen convencional de un tiempo lineal, donde el hablante (ego) se representa de cara al futuro. El pasado es lo que queda atrás, a sus espaldas [...]. Esto concuerda con una propensión ideológica, fundada en la idea del progreso ilimitado, que otorga primacía a la figura del «marchar hacia adelante». El análisis de las nociones temporales de tres lenguas originarias de Sudamérica —quechua, aymara y toba— ofrece ejemplos que contradicen lo anterior, revitalizando la idea de que las concepciones del tiempo varían ampliamente de cultura en cultura⁴².

En este caso, el interés en lenguas «exóticas» en las que la dirección del tiempo se invierte se fundamenta en el deseo de encontrar alternativas a los conceptos dominantes de progreso, más que en un interés en la lengua misma.

Lo que sí es descartado por Núñez y Sweetser es la idea del tiempo circular absoluto. Afirman que la temporalidad lineal coexiste y se fusiona con una estructura cíclica en todas las culturas⁴³. Alison Spedding menciona que en las sociedades andinas, principalmente agrarias, el tiempo cíclico es referente al paso de las estaciones. El ritmo de las lluvias es capital y marca las épocas de los cultivos, que se repiten año tras año. Sin embargo, afirma que, como en todas las sociedades, vivimos la experiencia del tiempo de dos maneras contradictorias. Por un lado está el tiempo que siempre pasa: no podemos volver atrás en el tiempo, las personas y las cosas se gastan, los seres vivos nacen, crecen, envejecen y se mueren. Por otro lado, el tiempo se repite de la misma manera: el sol sale cada día, se eleva y se pone. La luna pasa de llena a menguante, desaparece y vuelve como nueva para crecer y llenarse de nuevo. Cada año las estaciones se reiteran. Ese es el tiempo cíclico que se repite con cada

[42] Resumen del trabajo de Gabriel Luis Bourdin, «En los tiempos de ñaupa: el cuerpo y la deixis temporal en lenguas originarias de Sudamérica» (*Península*, vol.9, n.º 1, 2014), pp. 33-58. El trabajo de Núñez y Sweetser es ampliamente citado.

[43] Rafael Núñez et al., «With the Future Behind Them», p. 413.

día, semana, mes y año⁴⁴. También menciona que el tiempo cristiano es, en principio, lineal porque comienza en el Génesis, pasa por la vida y muerte de Cristo y culmina en el Apocalipsis. Sin embargo, todos los años se celebra el nacimiento de Cristo en Navidad y su pasión, muerte y resurrección en Pascua. Estos eventos son recreados dos mil años después de manera ritual para mantener su relevancia y su valor en la actualidad. El pasado remoto es cíclicamente traído al presente para influir en el futuro. Concluye, por lo tanto, que es falso afirmar que la cultura occidental perciba el tiempo de una manera y la cultura andina lo perciba de manera totalmente diferente.

Si en todas las culturas vivimos una mezcla de concepciones temporales, y en varias lenguas tenemos representaciones del tiempo en los que la disposición espacial del pasado y el futuro varía, ¿por qué el afán de situar a la cultura andina en «otro tiempo»? Quizás convenga comenzar a responder esta pregunta citando la frase que aparece en el afiche de *La nación clandestina*: «Solo los hombres y las naciones que asuman su identidad pueden volver a ser ellos mismos». La frase presupone que: 1. Nosotros no somos nosotros mismos; 2. Eso es un problema; 3. Para superarlo, debemos asumir nuestra identidad. Pero: ¿cómo asumir nuestra identidad, si nosotros no somos nosotros mismos? ¿Quizás la película nos indica cómo hacer?

Beatriz Palacios afirmó en 1979: «Aunque en *Ukamau* Sanjinés hace una obra profunda y poética manejando correctamente los recursos clásicos del cine, esta obra no abre caminos hacia nuestra más recóndita y verdadera identidad. No basta que su tema sea nuestro»⁴⁵. Se supone, entonces, que en *La nación clandestina* sí se quisieron abrir caminos hacia la verdadera identidad. No deja de llamar la atención el uso de los adjetivos «recóndita» y «verdadera» en relación a la identidad. ¿La identidad no es acaso algo en constante movimiento? ¿Y no es posible que en eso se parezca al tiempo? ¿Y al cine?

Lo de «recóndita y verdadera» más bien suena a que la identidad se refugia en un escondite en el altiplano, y a que quizás aún nadie la descubrió realmente. Los cineastas están parados al borde de la ciudad, con teodolitos y aplanadoras, listos para abrir los caminos. Pero están confundidos, no saben hacia dónde ir porque no saben en qué cueva se esconde la



Crucifixión, mural anónimo de aproximadamente 1470 en la iglesia Wehrkirche, Finkenbach-Gersweiler, Alemania. Junto a otras, esta pintura fue cubierta posiblemente en 1743 y descubierta por casualidad en 1983.



Afiche de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

[44] Alison Spedding, *Religión en los Andes. Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina* (La Paz, ISEAT, 2008), pp. 33-44.

[45] Beatriz Palacios, «A propósito de una ponencia sobre el cine boliviano», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Editorial Gisbert, 1979), p. 120.

verdadera identidad. Quizás haya algunas cuevas vacías y ellos habrán malgastado sus recursos en abrir caminos a cuevas sin contenido. O peor aún, quizás haya cuevas donde se escondan identidades falsas que puedan engatusar a los cineastas como las sirenas a Ulises. No lo sabemos. Lo que sí sabemos es que el momento del descubrimiento de la verdadera identidad será un momento de revelación para todos. Esperemos entonces que los cineastas la encuentren pronto.

Quizás esta es la razón de situar a la cultura andina en la mayor alteridad posible: mientras más lejana, más auténtica. Mientras más difícil el acceso a la cueva de la identidad, mayor valor tiene su descubrimiento. «Bolivia, donde lo auténtico aún existe», rezaba un eslogan turístico hace algunos años. Etimológicamente, el latín *authenticus* (original, reconocido, confiable) proviene del griego *authentikós* (relacionado al autor de un hecho) y *authéntēs* (autor de un hecho, pero también amo, tirano)⁴⁶. La autenticidad como fuente de legitimación política atraviesa la historia de Occidente. La autenticidad inventa comunidades, crea naciones o sirve para deslegitimar otros grupos o naciones. La presentación de culturas nacionales auténticas fue central para la formación del estado-nación como también para la autoafirmación de sociedades postcomunistas y postcoloniales⁴⁷. Así como en la política, también en nuestro cine la autenticidad parece ser el bien máspreciado. La posesión de la verdadera identidad legitima a unos y deslegitima a otros.

Fundamentos movedizos

[46] «Authentizität», en Wolfgang Pfeifer *et al.*, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993).

[47] Thomas Noetzel, *Authentizität als politisches Problem*. Citado en: Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit* (Viena, Turia + Kant, 2008) p. 113.

[48] Juan Carlos Grijalva, «Paradoxes of the Inka Utopianism of José Carlos Mariátegui's Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality» (*Journal of Latin American Cultural Studies* Vol. 19, n.º 3, diciembre de 2010), pp. 317-334. (La traducción es nuestra).

[49] Molly Geidel, «Messing with the Enemy: Movement and Cinematic Representations of the Traitorous Intermediary in Neoliberal Bolivia» (*Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 8, n.º 2, junio de 2013), pp. 140-158.

En su idealización de la cultura andina, Sanjinés se parece a José Carlos Mariátegui, cuya influencia sí es reconocida en sus escritos. Para ambos, el ancestral ayllu andino es la base para la construcción moderna de la nación socialista. El valor del ayllu no es su realidad concreta pasada o presente, sino su función simbólica para un proyecto político nacional. El ayllu proporciona un origen étnico mítico para la construcción de la utopía socialista y permite enlazar una nueva interpretación del marxismo europeo con una ancestral tradición comunitaria. Al respecto de Mariátegui, Juan Carlos Grijalva llega a una conclusión que muy bien podría referirse también a Sanjinés:

Los indios revolucionarios imaginados por Mariátegui fueron ficticiamente considerados como inmutables e inalterables en sus tradiciones agrarias ancestrales, completamente solidarios y fraternos en sus relaciones sociales internas y un «fundamento natural» de la futura nación socialista indoamericana. Si bien la utopía socialista de Mariátegui se desmorona bajo el peso de estas suposiciones ficticias, hay algo que es innegable: su compromiso apasionado por transformar los legados del colonialismo. Esa era su verdadera utopía, la esencia revolucionaria de su práctica social y de su pensamiento político⁴⁸.

Para la lectura de *La nación clandestina* que hace Molly Geidel, es central la idea de la traición⁴⁹. Ella sostiene que la traición de Sebastián a su cultura es atribuida principalmente a su madre, quien entregó al niño Sebastián a los pa-



Escena de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

trones para que lo críen en la ciudad. Por lo tanto, la mujer cargará con la culpa de no haber criado a un buen hijo, mientras que el varón tiene la posibilidad de redimirse a través de la danza ritual. La escena de la culpabilización puede tener varias lecturas⁵⁰ y más allá de ella es interesante resaltar la aparición de la figura del traidor interno. Cuando en *Ukamau* (1966, Grupo Ukamau) resulta necesario ajusticiar al mestizo violador, en *Yawar Mallku* (Grupo Ukamau, 1969) es necesario castrar a los gringos esterilizadores. En ambas películas, un peligro externo amenaza a una comunidad indígena relativamente homogénea. A grandes rasgos, esta visión se mantiene en las siguientes películas: *El coraje del pueblo* (Grupo Ukamau, 1971), *El enemigo principal* (Grupo Ukamau, 1973), *Fuera de aquí* (Grupo Ukamau, 1977) y *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983). Sin embargo, en *La nación clandestina* el protagonista es un traidor al interior de la comunidad. Ya no se trata de expulsar malignas influencias foráneas, la pregunta es cómo lidiar con los falsos representantes dentro del mismo pueblo. La traición a la propia cultura es un peligro mayor que el mal extranjero. Podríamos añadir que la escisión de representantes falsos de la comunidad estaría directamente relacionada con la superación de falsos mecanismos formales para la representación de la realidad andina. En este caso, el Plano Secuencia Integral sería una analogía al sacrificio ritual del protagonista: ambos significan el nacimiento de una nueva representación auténtica y la superación de representaciones falsas. El pasado oscuro de Sebastián, la malversación de fondos comunales y su expulsión de la comunidad son superados mediante su muerte ritual, que significa su reintegración al colectivo. Él vuelve a ser un representante verdadero. De la misma manera, formas cinematográficas alienadas y alienantes, que responden a una visión de mundo occidental

[50] Si bien coincide con Geidel, hay un giro peculiar en las traducciones que merece atención. La autora se refiere a la primera escena de la película, en la que la familia doliente de Sebastián vuelve a casa después del entierro. Recordando la vida de Sebastián, el hermano se dirige a su madre con las palabras: «*Jumanakamakiw juchanixtax*» («ustedes nomás tienen la culpa»). Los subtítulos en castellano dicen: «Uds. han sido los culpables». La segunda persona en plural incluye al padre de Sebastián, ausente en el entierro pero presente en la escena inmediatamente siguiente, en la que entrega el niño al patrón con gestos serviles. En este caso, entendemos la frase como el hijo culpando a sus padres, una generación reclamándole sus faltas a la anterior, específicamente, la actitud sumisa con el patrón. En inglés, «*you are guilty*» puede ser leído como un reclamo exclusivo a la madre por la coincidencia entre el singular y el plural de la segunda persona. Efectivamente, Geidel luego escribe: «*Sebastián's mother, weeping, her face in shadow, agrees with this assessment of her guilt*» («La madre de Sebastián, llorando y con la cara ensombrecida, acepta esta afirmación de su culpa»). *You* and *her*, en este caso, es singular y se refiere exclusivamente a la madre. Ahora, el significado central de la frase sería el del hijo varón culpabilizando a la madre.

e individualista, son superadas para dar paso al Plano Secuencia Integral, que representa la realidad andina de manera auténtica. Formalmente, este procedimiento también se convierte en un representante verdadero.

Hemos visto que el Plano Secuencia Integral fue planteado como expresión auténtica de la cultura andina. A través de él se pretendía desarrollar un cine propio, en forma y contenido. Este procedimiento funcionaría como vehículo integrador a varios niveles: acercaría el tiempo circular al cine, el campesino al caballero, el colectivo al individuo y, en suma, los Andes a Occidente. Mientras más marcadas estas fronteras y más opuestos los bandos, mayor importancia tiene la traducción.

Lo que parece haber demostrado el Plano Secuencia Integral es que un occidental puede abandonar su tiempo lineal para entrar al tiempo circular. Más o menos a la manera de abandonar una nave y subirse a otra, y quizás solamente por un instante, como para probar. Ver la película seguramente es la mejor manera de hacerlo. Viendo *La nación clandestina*, parece que muchos lineales han podido experimentar sensaciones cíclicas.

Pero si uno es aymara, ¿existirá la posibilidad de abandonar el tiempo circular para entrar al tiempo lineal? Hemos visto que con las películas eso estaba difícil, el montaje fragmentado dificultaba la entrada a otro tiempo. ¿Y si fuera solamente por un instante, como para probar? Viendo *La nación clandestina*, parece que eso será visto como traición a la patria y uno tendrá que bailar en círculos hasta morir.



Escena de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau

Revisando las lecturas sobre *La nación clandestina*, podemos entender que el Plano Secuencia Integral funcionó como la traducción de una supuesta concepción andina del tiempo para el público ciudadano, nacional y extranjero. Este asumió desde un inicio la identidad andina como radicalmente distinta a la suya y quiso ver la «cosmovisión andina auténtica» traducida a imágenes. Con todo, los fundamentos conceptuales de la construcción del Plano Secuencia Integral son problemáticos. Hemos visto que el tiempo lineal no es exclusivamente occidental, ni el tiempo circular es exclusivamente andino. La metáfora espacial de la localización del pasado adelante y el futuro atrás en el idioma aymara ha funcionado como base para la construcción de una otredad auténtica (o una auténtica otredad). Sin embargo, tenemos disposiciones espacio-temporales parecidas en varios idiomas europeos, lo que, siguiendo a Bertonio, al menos debería inspirarnos cautela en el uso de las metáforas.

Hay que tomar en cuenta que los planteamientos de Sanjinés datan de hace varias décadas. El Plano Secuencia Integral buscaba comunicar entre espacios y sistemas conceptuales que quizás en ese tiempo parecían más distanciados de lo que parecen hoy. Pero, de todas maneras, es poco probable que la noción de una experiencia andina del tiempo y espacio pura e inmaculada, radicalmente otra, no fuera anacrónica en 1989. Ya en 1612, Bertonio mencionó la contaminación del aymara con palabras castellanas y aconsejó acomodarse a ello:

Los indios vsan ya de muchos vocablos tomados de la lengua española, oporque no los ay enla suya, o porque se les han pegado con el trato de los españoles, como Candelero; Vinagrera; Sombrero: &c. Y silos vsan aunque corruptamente tengo por mejor acomodarse a su modo de hablar q no inuentarles nueuos terminos en su lengua: Pues entenderan mejor con decirles candelero, o candrillo apanima, que no candela saattaaña apanima: porq aunque este segundo es propio de la lengua: pero el otro es mas recebido, y vsado, y lo mismo sucede en los verbos: Pero todos los nombres, y verbos tomados dela española se declinaran y conjugaran al modo de la lengua Aymara, como açothita, açotar, Perditha perder, Pacaritha pagar, y como estos ay otros muchos que se hallaran en diuersas partes del vocabulario, especialmente en la primera⁵¹.

Llama la atención que los verbos tomados del español sean justamente azotar, perder y pagar, y habría que preguntarse si esta contaminación realmente significó un enriquecimiento. Sin embargo, volviendo a las traducciones, también llama la atención que Bertonio convoque a acomodarse a la contaminación, mientras que Sanjinés pretenda construir una traducción auténtica de una realidad entendida como fundamentalmente ajena. Quizás la búsqueda de la pureza cultural, ya sea propia o ajena, fue anacrónica siempre.

Bibliografía

ALVARES BESKOW, Cristina, «Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés» (*Cinema Comparative Cinema*, n.9, 2016), pp. 22-30. Disponible en: <<http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/cc09/cc09-esp-entr-beskow.pdf>> (14/06/2019).

[51] Ludovico Bertonio, *Vocabulario*, Anotación 2, Párrafo 8.

- BALÁZS, Béla, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Viena, Globus, 1972).
- BENJAMIN, Walter, «La tarea del traductor», en *Angelus Novus* (Barcelona, Edhasa, 1971), pp. 127-143.
- , «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen», en *Medienästhetische Schriften* (Frankfurt, Suhrkamp, 2002), pp. 67-82.
- BERTONIO, Ludovico, *Vocabulario de la lengua Aymara* (Juli, Francisco del Canto, 1612). Disponible en: <<https://www.wdl.org/es/item/13776>> (14/06/2019).
- BOURDIN, Gabriel Luis, «En los tiempos de ñaupa: el cuerpo y la deixis temporal en lenguas originarias de Sudamérica» (*Península*, vol. 9, n.º 1, 2014), pp. 33-58. Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/45729/41054>> (14/06/2019).
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse y HARRIS, Olivia, «Pacha: En torno al pensamiento aymara», en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, (La Paz, Hisbol, 1987).
- CANELAS, Valeria, «Antagonismo e imaginarios de la pluralidad en el cine boliviano» (*Iberoamericana*, vol. 18, n.º 67, Enero-Abril 2018), p. 66. Disponible en: <<https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2447>> (14/06/2019).
- DIEDERICH, Helmut H., *Béla Balázs und sein Beitrag zur formästhetischen Filmtheorie* (Ponencia en Berlín el 20 de noviembre de 1997). Disponible en: <<https://core.ac.uk/download/pdf/14510642.pdf>> (14/06/2019).
- ESPIÑOZA, Santiago y LAGUNA, Andrés, *El cine de la nación clandestina* (La Paz, Gente Común, 2009).
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, *La patria íntima* (La Paz, Plural, 1998).
- GEIDEL, Molly, «Messing with the Enemy: Movement and Cinematic Representations of the Traitorous Intermediary in Neoliberal Bolivia» (*Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, vol. 8, n.º 2, junio de 2013), pp. 140-158.
- GRIJALVA, Juan Carlos, «Paradoxes of the Inka Utopianism of José Carlos Mariátegui's Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality» (*Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 19, n.º 3, diciembre de 2010) pp. 317-334.
- HANLON, Dennis Joseph, *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1989* (Tesis doctoral, Iowa, University of Iowa, 2009).
- HARDMAN, Marta J., VÁSQUEZ, Juana y YAPITA, Juan de Dios, *Aymara, compendio de estructura fonológica gramatical* (La Paz, ILCA, 1988).
- LAYME PAIRUMANI, Félix, *Diccionario bilingüe aymara castellano* (Bolivia, Consejo Educativo Aymara, 2004).
- MENDOZA PIZARRO, Javier, *El espejo aymara* (La Paz, Plural, 2015).
- NÚÑEZ, Rafael y SWEETSER, Eve, «With the Future Behind Them: Convergent Evidence From Aymara Language and Gesture in the Crosslinguistic Comparison of Spatial Construals of Time» (*Cognitive Science*, n.º 30, 2006). Disponible en: <<http://www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/web/FINALpblshd.pdf>> (06/06/2019).
- PALACIOS, Beatriz, «A propósito de una ponencia sobre el cine boliviano», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), pp. 119-134.
- PFEIFER, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Disponible en: <<https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>>
- QUISEPÉ ESCOBAR, Alber, «La imposibilidad mestiza en *La nación clandestina*. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés», (*Punto Cero*, vol. 12, n.º 15,

- 2007). Disponible en: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762007000200007> (14/06/2019).
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, WA-GUI, 2010).
- SANJINÉS, Jorge, «El plano secuencia integral» (*Cine cubano*, n.º 125, 1989), pp. 65-71.
- , «Sobre ¡Fuera de Aquí!», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979).
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, «El cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979).
- , «Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979).
- SORIANO, Griselda, «Esperando a Zama: Charla abierta con Lucrecia Martel» (*El Ángel Exterminador*, n.º 26, 2017). Disponible en: <<http://elangelexterminador.com.ar/esperando-a-zama-charla-con-lucrecia-martel>> (14/06/2019).
- SPEEDING, Alison, *Religión en los Andes. Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina* (La Paz, ISEAT, 2008).
- SPINNEY, Laura, «How time flies» (*The Guardian*, 24 de febrero de 2005). Disponible en: <<https://www.theguardian.com/science/2005/feb/24/4>> (14/06/2019).
- STEYERL, Hito, *Die Farbe der Wahrheit* (Viena, Turia + Kant, 2008).
- SUSZ, Pedro, *Filmo-videografía boliviana básica (1904-1990)* (La Paz, Cinemateca Boliviana, 1991).
- VERTOV, Dziga, «Del Cine Ojo al Radio Ojo, Extracto del ABC de los kinoks» en Joaquín Romaguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. (Madrid, Cátedra, 1989), p. 33.
- WOOD, David M.J., «Andean Realism and the Integral Sequence Shot» (*Jump Cut*, n.º 54, otoño de 2012). Disponible en: <<https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/WoodSanjines/text.html>> (14/06/2019).
- YAPITA, Juan de Dios y VAN DER NOORDAA, J.T., *La dinámica aymara, conjugación de verbos* (La Paz, ILCA, 2008).

Aceptado por editoras del número: 23 de octubre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 10 de octubre de 2019

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^a

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)*¹. Como autor del libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*², 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 indígenas³. 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 boliviana⁴, 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»⁵. 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 colectiva⁶.

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, «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.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*⁷, 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 medios⁸.

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»⁹, 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 pública¹⁰. 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 Dagron¹¹ —desde una lectura marxista— y Carlos Mesa¹² —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 historia¹³. 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 indígena¹⁴, aunque no había visto sus películas. Otros textos que analizan el cine militante latinoamericano desde la perspectiva del *tercer cine*¹⁵ han remarcado un propósito serio por acercarse lenguajes propios o hacia una práctica de realización colectiva¹⁶, aspectos que, como afirma Michael Chanan, hoy en día merecen una revisión¹⁷.

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 necesarios¹⁸.

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> (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»¹⁹. 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»²⁰. 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 irresueltos²¹. 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 yanaconaje 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 pobres²².

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 poblacional²³. 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 performáticos²⁴, donde artistas e intelectuales desarrollan su vida cotidiana en relación estrecha con una población subalterna de origen indígena, fundamentalmente aymara y quechua²⁵. De hecho, hoy mismo es imposible concebir las relaciones sociales en La Paz sin la fuerte presencia aymara: niñeras, albañiles, cocineras, jardineros, *qhateras*²⁶, *aparapitas*²⁷, *yatiris*²⁸, *chifleras*²⁹, 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 lactante³⁰. 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 Boliviano³¹ 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 película³².

[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 prejuicios³³.

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 individual³⁴. 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 beneficiarios³⁵. 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*»³⁶, 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 hijos³⁷. 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 trataba³⁸.

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»³⁹.

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 guarayo⁴⁰. 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 aymará *ch'ixi*⁴¹, 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»⁴². 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?⁴³ Lo indígena en Bolivia es producto de identidades que resultan de la confrontación de imágenes y contraimágenes, de estereotipos y contraestereotipos⁴⁴.

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 Solanas⁴⁵ (1969), el brasileño Glauber Rocha⁴⁶ (1963, 1965) o el cubano Julio García Espinosa⁴⁷ (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 Cacopardo⁴⁸, 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»⁴⁹. 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 socialismo⁵⁰. 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 mestizo⁵¹ en medio de un discurso antiguerrillero y anticomunista que procuró influenciar en el área rural⁵².

La filmación de *Yawar Mallku* generó susceptibilidades en la comunidad a pesar de que, según Sanjinés⁵³, 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 prácticas⁵⁴.

No obstante, en un escenario de polarización política⁵⁵, 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 atraído⁵⁶. 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 bolivianos⁵⁷.

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 obrera⁵⁸. 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 foránea⁵⁹.

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»⁶⁰. 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»⁶¹. 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 presupuesto⁶².

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 tierra⁶³.

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 reformistas⁶⁴. 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 católica⁶⁵.

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 Calvache⁶⁶. 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).

[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.

[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.

proyectos de desarrollo⁶⁷. 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»⁶⁸. 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»⁶⁹.



[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 interesados⁷⁰.

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»⁷¹. 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 Verano⁷² (*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 Ecuador⁷³.

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 filmar⁷⁴.

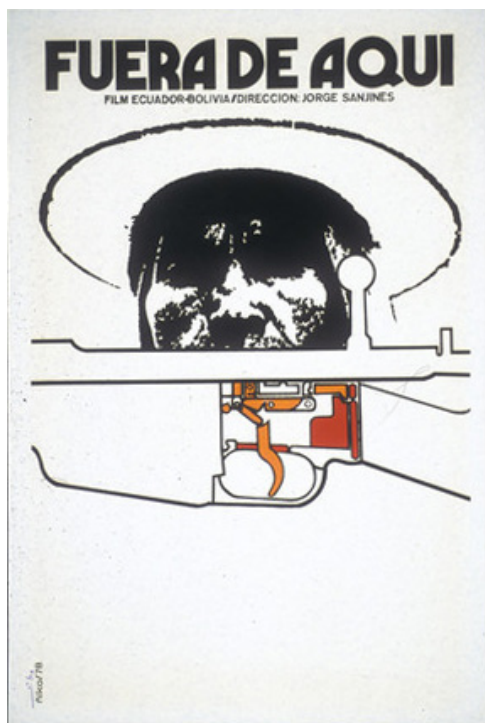
[72] Expulsado en 1980.

[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 fusil⁷⁵.

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 bueno⁷⁶.

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»⁷⁷. 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 razas⁷⁸. 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 película⁷⁹, 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 moderno⁸⁰, validando los proyectos desarrollistas impulsados desde la embajada norteamericana. Sanjinés imaginó en su revolución a indígenas armados evocando el imaginario de 1952⁸¹ —que fue tan importante en la conformación de su estética⁸², 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

ENTRE IMÁGENES Y REFLEJOS... O DESPEÑARSE EN LA ALUCINACIÓN IDENTITARIA: A PROPÓSITO DE *PARA RECIBIR EL CANTO DE LOS PÁJAROS* (JORGE SANJINÉS, 1995)

Between Images and Reflections... or Fall Off Into The Identity Hallucination: About *To Receive the Birds' Song* (Jorge Sanjinés, 1995)

MARIA AIMARETTI^a

Universidad de Buenos Aires / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.006

RESUMEN

El artículo explora el modo en que, en el marco del quinto centenario de la llegada de los españoles a América, el Grupo Ukamau (GU) contribuyó a la discusión sobre la vigencia de los efectos de la conquista en el presente a través del film *Para recibir el canto de los pájaros* que, por problemas de financiamiento, recién pudo estrenarse en 1995. La película, de enorme riqueza visual y musical, provocó adhesiones y rechazos enérgicos debido al tipo de representación de las pervivencias coloniales en la identidad boliviana. Sin embargo, como buena parte de la obra del grupo posterior a *La Nación clandestina* (1989), ha sido escasamente revisitada por la crítica y la historiografía del cine latinoamericano.

La primera parte del trabajo pone en contexto el film, tanto en lo relativo a la trayectoria del GU como a la coyuntura socio-política en la que se inscribe su producción y recepción. La segunda sección revisa las nociones de colonialismo interno y paradoja señorial —formuladas por Pablo González Casanova y René Zavaleta Mercado, respectivamente—, a fin de establecer una perspectiva conceptual a partir de la cual abordar el tratamiento que en la película recibe el problema de las continuidades coloniales. La última parte analiza pormenorizadamente las estrategias narrativas y visuales que utilizó el GU para develar —hasta cierto punto— la marca colonial en las narrativas identitarias y la vida cotidiana boliviana de mediados de los años noventa.

Palabras clave: pervivencias coloniales, identidad, Grupo Ukamau, autorreflexividad

ABSTRACT

The article explores the way in which, within the framework of the fifth centenary of the arrival of the Spaniards in America, the Ukamau Group (UG) contributed to the discussion on the prevalence of the effects of the conquest in the present through the film *To Receive the Birds' Song* which, due to financing problems, could only be released in 1995. The film, with an enormous visual and musical richness, caused strong adhesions and rejections due to the kind of representation of continued colonial existing tropes in Bolivian identity. However, like much of the work of the group done after *The Clandestine Nation* (1989), it has scarcely been revisited by the critics and historiography of Latin American cinema.

The first part of the work puts the film in context, both in terms of the history of the UG, and the socio-political situation in which its production and reception is inscribed. The second section reviews the notions of internal colonialism and lordly paradox —formulated by Pablo González Casanova and René Zavaleta Mercado respectively— in order to establish a conceptual perspective from which to approach the treatment that in the film receives the problem of colonial continuities. The last part analyzes in detail the narrative and visual strategies used by the UG to unveil —up to a certain point— the colonial mark present in the identity narratives and Bolivian daily life of the mid-nineties.

Keywords: Colonial persistence, identity, Ukamau Group, self-reflexivity

[a] **MARIA AIMARETTI** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino «Domingo Di Nùbila» (2016) auspiciado por el INCAA y AsAECA. Investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria —con un extenso trabajo de investigación sobre cine, teatro y video boliviano— y, por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino. E-mail: m.aimaretti@gmail.com

Inquietar la mirada sobre el pasado

¿Qué hacen las imágenes con el pasado que miramos a través de ellas? ¿Qué producen en nuestros imaginarios identitarios, en nuestras narrativas de memoria? ¿Son *espejo*: dispositivo reflectante —a veces distorsionador— donde se produce el reconocimiento; presencia virtual pero invertida que da que pensar, sentir y recordar? ¿Cuánto de narcisismo y reiteración se juega en ellas? ¿Cuánto de posibilidad autorreflexiva y, entonces, sabotaje de la ilusión identitaria y sus relatos del pasado cristalizados? Las imágenes: ¿son, quizás, *máscara*: juego de opacidades, arquetipos, estereotipos para desnudarse, disimular, ocultarse? ¿O son *espejismo*: ensueño evanescente, misterio... olvido?

A partir del anudamiento entre memoria(s), narrativas identitarias e imágenes, este artículo explora el modo en que, en el marco del quinto centenario de la llegada de los españoles a América, el Grupo Ukamau (GU) contribuyó a la discusión sobre la vigencia de los efectos de la conquista en el presente con el film *Para recibir el canto de los pájaros* que, por problemas de financiamiento, recién pudo estrenarse en 1995. Aunque en parte adolece de un enfoque estereotipado, el octavo largometraje del grupo pone en imágenes, en clave autorreflexiva, la experiencia real del equipo durante la filmación de *Yawar Mallku* (1969) a fin de abordar el crónico desencuentro identitario entre las naciones bolivianas.

La película provocó adhesiones y rechazos enérgicos en una productiva polémica sobre el tratamiento estético y la representación de las pervivencias coloniales en la identidad boliviana que duró desde el estreno, en febrero de 1995, hasta fines de junio de ese año en distintos medios gráficos bolivianos. Rebasando el campo cinematográfico, llegaron a esbozarse paralelismos entre el film y una serie de paradójicas políticas públicas de descentralización y participación popular impulsadas por el gobierno neoliberal de Gonzalo Sánchez de Lozada.

Sin embargo, a pesar de su riqueza visual y musical, y de las interesantes controversias que despertó, la cinta fue escasamente revisitada por la crítica y la historiografía del cine latinoamericano —como buena parte de la obra del grupo posterior a *La Nación clandestina* (1989)—. Optando por un abordaje extensivo del caso e incorporando distintas dimensiones analíticas, este texto aspira a colaborar a su merecida problematización y apreciación, así como también a abrir un espacio de diálogo con la película, a fin de que *nos mire* e interroge.

Para tener una lectura situada del film y favorecer una reflexión sobre su sustancia conceptual y estética, proponemos un itinerario de tres momentos. En el primero repondremos el marco histórico en el que se inscribió la obra tanto en lo que refiere al contexto socio-político de su estreno como a la trayectoria del grupo. Habida cuenta que el núcleo temático alrededor del cual gravita el film es la memoria de la conquista y sus reverberaciones en el presente, el segundo momento revisa las nociones de colonialismo interno y pa-

radoja señorial —formuladas por Pablo González Casanova y René Zavaleta Mercado, respectivamente— para establecer una perspectiva teórica desde la cual aproximarse al tratamiento que recibe el problema de las continuidades coloniales. El tercer momento avanza en la descripción y análisis crítico de las estrategias narrativas, visuales y espectaculares (relativas a la puesta en escena) con las que la cinta abordó la confrontación cultural y civilizatoria y la marca colonial en el imaginario identitario local.

Coyunturas para la memoria, o una película y sus circunstancias

El cine que hago, sigue —por lo demás— como antes y busca contribuir al proceso de liberación de nuestro pueblo. Denunciar el racismo, abrir un espacio de reflexión sobre el tema, es parte de ese propósito. Y estoy convencido, hoy más que nunca, que la comprensión cabal de la estructura étnica, cultural y social de nuestro país es más urgente, desde un punto de vista revolucionario, que los intentos de hacer la Revolución, dominados por esquemas políticos rígidos y ajenos a nuestra realidad [...]; la película está construida casi como una pregunta a todos nosotros¹.

El retorno al cauce democrático favoreció en Bolivia un proceso de visibilización activa de sus mayorías indígenas en la esfera pública: ya sea en lo que refiere a demandas materiales, su acción política —organizada desde las bases (comunidades, confederaciones y sindicatos)—, como respecto de la conciencia por reivindicar el valor de sus identidades culturales y exigir el respeto del resto de la sociedad. En ese proceso histórico-político hubo luces y sombras: junto a una cada vez más asertiva interpelación al Estado y las instituciones, coexistió el clientelismo, la corrupción y el divisionismo entre las organizaciones. En la primera mitad de la década del noventa, se sucedieron tres acontecimientos relevantes que ponen de manifiesto los complejos claroscuros de este tiempo: la «Marcha por el Territorio y la Dignidad» (1990), la llegada de un indígena al poder ejecutivo (1993) y la reforma constitucional (1995).

Suceso de enorme repercusión mediática, tras 32 días de caminata, miles de indígenas del oriente boliviano culminaron su Marcha en La Paz, donde demandaron al entonces presidente Jaime Paz Zamora —y, con él, a la sociedad toda— reconocimiento territorial, social y cultural. Pocos años después, el líder indígena Víctor Hugo Cárdenas llegó a la vicepresidencia: si bien lo hizo en el marco de una contradictoria alianza con el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), no fue menor el impacto político de su presencia en un gobierno constitucional. De hecho, fue bajo su gestión, en 1994, que la Carta Magna se reformó para presentar, por primera vez, al país como multiétnico y pluricultural: aunque esta afirmación fue limitada, pues no transformó en profundidad el resto de los artículos —se la tachó de «ornamental»—, sí implicó un precedente clave hacia futuros cambios en el plano legal, jurídico y constitucional.

A poco del estreno del film que nos ocupa, y relacionándolo con la coyuntura socio-política que venimos describiendo, dijo —proféticamente— el director Jorge Sanjinés:

[1] Jorge Sanjinés en Germán Arauz Crespo, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo. A esta sociedad le conviene respetarse» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, 26 de febrero de 1995), pp. 12-13.

Yo creo que la presencia de Víctor Hugo Cárdenas y su digna esposa en el sitio que él ocupa, está contribuyendo al acceso social de los aymaras y quechuas y otras etnias bolivianas, ya que no pueden ver como imposible la llegada del día en que uno de ellos gobierne Bolivia. Esto, en una larga perspectiva histórica, es factor importante. Pero no es suficiente y también puede ser una trampa².

Precisamente, si en los años noventa se incrementó la actividad de los movimientos sociales e indígenas, paralelamente, el Estado procuró adecuar sus gestos y narrativas políticas a fin de «prolongar el *statu quo* mediante el maquillaje y la máscara, con los cuales encubre y recubre sus arcaicas formas de dominio»³. Silvia Rivera Cusicanqui denomina este fenómeno de neutralización y despolitización de demandas sociales como «travestismo ideológico», por el cual la casta dominante fagocita discursos y figuras progresistas para seguir reproduciendo una hegemonía en la que subyace la lógica colonial. En esa dirección hay que entender las críticas a la Ley de Participación Popular (1994) y la Reforma Educativa que «reconocían» territorios comunitarios, «descentralizaban» el poder en municipios y «alentaban» una educación plurilingüe y multicultural, manteniendo un férreo modelo neoliberal excluyente que pauperizaba las condiciones materiales de existencia de la mayoría de la población.

En este marco epocal, la coyuntura del aniversario por los 500 años de llegada de Colón a América encendió el debate respecto del tema del sojuzgamiento de la pluralidad de identidades. No obstante, también ganó terreno un culturalismo asistencialista, un discurso «pluri-multi» pasteurizado —tanto local como global— que escamoteó y/o diluyó el reconocimiento efectivo al campesinado indígena del presente y neutralizó elementos críticos de los discursos producidos desde la alteridad, banalizando la guerra de los imaginarios en «amistosos» intercambios de opinión⁴. Inserto en dicho escenario, el Grupo Ukamau intervino en la discusión pública interrogándose por la vigencia de los efectos de la conquista y su racismo concomitante, en tanto que partes constitutivas del sustrato identitario vernáculo.

De vasta trayectoria, tanto en la filmografía como en el pensamiento ensayístico del Grupo Ukamau es posible detectar tres fases de producción: «exploratoria defensiva» (1960-1967), cuando realiza sus primeros trabajos buscando una temática propia —el registro y descripción de la miseria boliviana—; «ofensiva» (1968-1985), cuando se define por una práctica cinematográfica militante; y «alegórica» (1985-actualidad), en la cual hay un mayor grado de elaboración discursiva y visual sobre el problema de la identidad nacional y se hacen presentes ciertos rasgos autorreflexivos. En este último momento, caracterizado por sostener una opción narrativa y espectacular que representa los conflictos del contexto socio-histórico de forma desplazada —y no ya de modo frontal y directo, como en el período ofensivo—, se inscribe la cinta que nos ocupa.

Tras treinta años de carrera profesional y militancia y una película que significó un salto cualitativo en términos estéticos —*La Nación clandestina*—, el Grupo Ukamau se interna en la herida colonial. Lo hace con una inversión

[2] Jorge Sanjinés en Germán Arauz Crespo, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo», pp. 12-13.

[3] Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, La Mirada Salvaje, 2010), p. 21.

[4] Adolfo Colombres, «El rito o la cultura como acto compartido», en *Teoría transcultural del arte* (Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004), pp. 51-52.

[5] Repárese en la diversidad constitutiva del reparto. Junto a la figura transnacional de Geraldine Chaplin, trabajan intérpretes no profesionales —actores naturales—, relevantes actores nacionales como Jorge Ortiz, Guido Arze y David Mondacca y comunarios devenidos en actores y técnicos de cine como Reynaldo Yurja —protagonista de *La Nación clandestina* y actor y jefe de máquinas de este film—. Probablemente, la contratación de Chaplin no solo se debió a razones de excelencia profesional, sino también a motivaciones de índole comercial en pos de mejorar la distribución de la película en el extranjero.

[6] Cergio Prudencio, «Una grabación que llegará como el canto de los pájaros» (*Diario La Razón*, 26 de febrero 1995). Ver también, en este mismo número, María Aimaretti, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 141-158.

[7] Jorge Sanjinés en «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo», p. 13.



El equipo de filmación llegando a la comunidad de Janco Amayu

de más de 800.000 dólares y un crédito del Fondo de Fomento Cinematográfico dependiente del Consejo Nacional de Cine —instancia reactivada gracias a la Ley Nacional de Cine aprobada en 1991— que permitió costear tres largos años de preparación, la confección masiva de trajes, pelucas y objetos y la contratación de un elenco misceláneo que incluyó 300 actores vernáculos y a la internacionalmente afamada Geraldine Chaplin⁵. En síntesis: una superproducción. Superproducción que, vale la pena subrayarlo, demandó una esforzada labor de investigación histórica, supervisión de trabajo artesanal y no pocas habilidades para la logística, administración de recursos y manejo de un equipo técnico numeroso: responsabilidades todas que le cupieron a la productora ejecutiva Beatriz Palacios, profesional cardinal para la concreción de los proyectos del GU, no del todo justipreciada por la crítica y la historiografía del cine.

De forma anómala, para la clausura de la cinta se apeló a una canción: un dispositivo narrativo ausente en la filmografía del grupo y que no volvió a aparecer en ninguna producción posterior. Hacia mediados de 1994, y por impulso de Cergio Prudencio, esta fue compuesta especialmente para la banda sonora que, cabe destacar por ser una estrategia poco frecuente en el país, fue editada en disco compacto y casete para su difusión comercial, lanzándose a la venta apenas un mes después del estreno⁶.

Aunque las condiciones materiales de *Para recibir el canto de los pájaros* contrastan con el resto de la obra del colectivo hasta allí realizada, ni la envergadura de la producción, ni el tipo de financiamiento, ni la presencia de Chaplin, ni la relevancia narrativa de una canción melódica significaron la abjuración de la práctica militante previa, sino que más bien señalan la inteligencia y la sensibilidad de aprovechar un nuevo contexto local e internacional para seguir haciendo un cine de intervención socio-política y cultural. «No estoy de acuerdo con eso del ‘nuevo Sanjinés’. Lo que hay de nuevo es la presente coyuntura, el espacio democrático, que nos permite hacer un cine más complejo, menos circunstancial», dijo el director⁷.

La película se estrenó en Santa Cruz de la Sierra el jueves 2 de febrero de 1995 y fue seleccionada para asistir al Festival de Londres, se presentó en Biarritz, en el XVII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y, en marzo de 1996, en el Festival de Cartagena. Resultó ganadora del Primer Premio Diakonía por la Organización Católica e Internacional del Cine (OCIC) y del Premio del Jurado en el 48 Festival de la Juventud de Locarno (Suiza), en agosto de 1995. Sobre el éxito de la cinta entre un público amplio, Beatriz Palacios destacó:

Para un sector mayoritario, nuestra película enriquece la discusión sobre el racismo en el país, es un regalo a su sensibilidad por la belleza de la obra y es una alegría por el nivel técnico alcanzado por nuestro cine [...]. Es nuestra primera película con tan grande número de espectadores reincidentes [...]. Cada salida es como un nuevo premio, ese tipo de premio por el cual trabajamos hace años: la satisfacción de comprobar que llegamos en profundidad a los espectadores que ya no son ni serán los mismos que cuando entraron⁸.

La anécdota principal de la trama —el rodaje de un film histórico centrado en la conquista española— puede pensarse como la puesta en imágenes de la autocrítica que el propio Grupo Ukamau se hiciera después de filmar *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969)⁹, condensando la pregunta: ¿quiénes y cómo fuimos, somos, vamos siendo los y las bolivianos/as, y los cineastas/artistas? De este modo, la película se yergue como un gran espejo que hace interactuar dos escalas de lo colectivo: una, macro-social, revisa el impacto y las reverberaciones de la conquista en la configuración del imaginario socio-cultural boliviano; la otra, micro, observa las contradicciones, coherencias y fracasos de un grupo de trabajo, a la manera de balance autorreferencial¹⁰.

Puesto que *Para recibir el canto de los pájaros* problematizó el hecho de que «[...] la polaridad básica entre culturas nativas y culturas occidentales [...] continúa moldeando los modos de convivencia y las estructuras de *habitus* vigentes [...]»¹¹, y que, fundamentalmente, lo hizo explorando personajes que detentan el poder y ejercen diversas formas de prepotencia y desprecio a la Otredad, la siguiente sección propone una aproximación teórica al problema de las continuidades coloniales a fin de enriquecer la lectura estética posterior.

(Per)Vivencias coloniales

En el marco de la conquista y la dominación española, las identidades fueron configuradas en base a jerarquías. La racionalidad eurocéntrica se impuso y, con ella, la idea de tiempo y cambio unilineal-unidireccional por el cual América era el pasado primitivo y Europa el futuro evolucionado hacia el que se progresaba de forma homogénea, secuencial y completa. Complementariamente, se aplicó la división férrea entre cuerpo y razón, objeto y sujeto de conocimiento, de modo tal que América y sus pueblos se clasificaron como entes no racionales destinados al estudio y la dominación. Esta perspectiva de ser-poder-saber se diseminó hegemónicamente dentro de la nueva configuración mundial ocultando que sus condiciones de posibilidad se fundaban en la violencia, la opresión y el racismo¹².

al proceso de colonización y las formas en que permanecieron vigentes. La puesta en evidencia del peso político de la subordinación de las mujeres en el colonialismo fue y sigue siendo una deuda pendiente en buena parte de la producción cultural, que poco dice sobre el racismo como construcción de jerarquía patriarcal y no solo étnica. Por su parte, el Grupo Ukamau ha prestado relativa atención a este problema a lo largo de su trayectoria, aunque no en la obra que nos ocupa donde el planteamiento del tema (siquiera) está omitido. ¿Masculinización involuntaria de la historia? ¿Un lapsus intelectual, propio de la matriz patriarcal subyacente que impregna, incluso, buena parte del pensamiento crítico al colonialismo interno?

[8] Beatriz Palacios, «Para recibir el canto de los pájaros. A cuenta de una evaluación», inédito, archivo privado Jorge Sanjinés-Grupo Ukamau. Agradezco a Isabel Seguí el conocimiento y acceso a este documento.

[9] Sanjinés recuerda aquel episodio en el texto «La experiencia boliviana», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1980), pp. 26-30.

[10] Apelando a una retórica visual y espectador globalizados, señálese que la coproducción mexicana-española-francesa *También la lluvia* (Icár Bollaín, 2010) tiene numerosas coincidencias temáticas con la cinta del GU. Merecería un estudio crítico específico el análisis comparado entre ambas películas cuyo enfoque estético y horizonte político son muy diferentes.

[11] Silvia Rivera Cusicanqui, «Colonizadores y colonizados», en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política* (La Paz, CIPCA y Aruwiyiri, 1993), p. 58.

[12] El dualismo afectó, obviamente, las relaciones de género. Con todo, valdría la pena pensar la continuidad de prácticas e instituciones patriarcales antes y después de la conquista: es decir, el modo en que sirvieron

Durante el proceso de organización de los estados nacionales en América Latina, a las mayorías indígenas les fue negada la participación efectiva en las decisiones políticas. Más allá de la independencia de la Corona, la sociedad continuó siendo colonial: un desprendimiento, un producto del poder y el pensar excluyente europeo, con una minoría local cuyos intereses resultaban antagónicos a los de las mayorías populares, indias y cholos. Justamente, Pablo González Casanova ha sostenido que, al interior de los límites nacionales, las comunidades fueron las colonias internas, y sobre ellas se descargó la explotación y la dominación racial y cultural bajo un fenómeno de «colonialismo interno», que implica la introyección de la diferencia colonial ejercida por referentes criollos nacionales sobre sus compatriotas, con la consecuente (y obsecuente) búsqueda de blanqueamiento europeizador y de subalternización de la población indígena y chola. Se trata de la cristalización de prejuicios raciales, discriminación y descapitalización de los sectores indios a través de relaciones sociales desfavorables, redundando en el desarrollo distorsionado de un sector socio-étnico que cuenta con bajos niveles de independencia. En suma: colonialismo interno es una forma de *continuum* colonialista o *colonialismo irresuelto* caracterizado por la estereotipia, la manipulación cosificadora y la intransigencia a la evolución democrática¹³.

[13] Pablo González Casanova, «Sociedad plural y colonialismo interno» y «El colonialismo interno», en Esteban Ticona (comp.) *Lecturas para la descolonización* (La Paz, Agruco, Plural y Universidad de la Cordillera, 2005), pp. 141-153.

[14] René Zavaleta Mercado, *Lo nacional-popular en Bolivia* (México, Siglo XXI, 1986).

[15] Jorge Sanjinés en Germán Arauz Crespo, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo», p. 12. La cursiva es nuestra.

El sociólogo orureño René Zavaleta Mercado explicó la pervivencia de la matriz colonial en Bolivia a partir de la noción de «paradoja señorial»: sedimento histórico en el hacer social del país que supone la activación de la lógica de la estirpe, por la cual el indio expresa el trauma del criollo, quien solo se reconoce y se relaciona con el mundo cuando domina al primero. Esta lógica perversa es la que pone en riesgo la propia soberanía, que Zavaleta Mercado entiende como autodeterminación, el deberse solo a sí mismo, el no supeditarse a nada ni a nadie: es decir, el conocimiento de las determinaciones externas e internas y, en el seno de las mismas, la elaboración de un objetivo de emancipación¹⁴.

Justamente allí, en la exhibición de esa paradoja señorial —colonialismo interno/irresuelto— y en pos de una toma de conciencia que contribuya a la

emancipación, es donde procura instalarse la película que nos ocupa. En palabras de Sanjinés:

[...] lo que conviene al conjunto de esta sociedad «abigarrada» de Zavaleta, a esa humanidad boliviana variopinta, es entenderse a sí misma y respetarse lo suficiente para no terminar a cuchillazos y balazos. Y para esto es fundamental *hacer presente el mundo indígena en la amnesia* de los dominadores que somos todos los que hemos vivido heredando privilegios de pigmentación, clase o dinero¹⁵.

Como veremos a continuación, el film ofrece claves —a veces enfáticas, otras sutiles—



les— para volver sobre el pasado: no para encerrarse en él, sino a fin de insertarlo en el contexto actual y sus debates, para interpelarlo y hacerlo hablar de cara a los desafíos del presente, aun cuando ese ejercicio esté atravesado por contradicciones y dilemas.

Máscaras perturbadoras, identidades desdobladas

Yo creo que esta nueva película, si se logra plasmar en imágenes lo que se ha imaginado en el guion, nos permitirá proponer un amplio ejercicio introspectivo [...]. Hemos volcado en él experiencias muy dolorosas, que me parece compartimos todos los bolivianos en mayor o menor grado, pero nos hemos preocupado de incluirnos a nosotros mismos entre los que cuestionamos y desafiamos. Este ejercicio, que intenta estructurar un espejo múltiple para mirarnos y repensarnos, transita, esta vez, los caminos del humor. Ese humor amargo de las sociedades frustradas e inconclusas¹⁶.

Para recibir el canto de los pájaros aspira ser espejo múltiple: por ello, antes que la obtención del *suspense*, la narración metarreflexiva articula un discurso analítico que en términos estructurales se sirve menos de la progresión en la acción dramática y más de la distinción, alternancia y contrapunto entre tres series distintas. De carácter racional, individualista, urbana, blanco-mestiza, tecnológica y moderna, la «lógica La Paz» se identifica con el universo occidental y la contemporaneidad de mediados de los años noventa bolivianos. Aparentemente desanclada del presente histórico, la «lógica Janco Amayu» remite al universo indígena, donde lo intuitivo, lo trascendente y lo racional forman una cosmovisión integradora. La tercera serie, «metadiegetica», abreva en el amplio universo de las imágenes y refiere a la puesta en escena y rodaje de un film sobre la conquista española, intercalando algunas de sus escenas, en su mayoría mudas. Así:

Del «cine-espejo», Sanjinés ha pasado al «cine-juego de espejos», en el que una historia contiene muchas otras; en el que ya no hay un núcleo y una periferia, sino muchos núcleos que son simultáneamente satélites uno del otro; un cine de reflejos desparramados, de espejos reflejados y reflejantes, de voces múltiples, como las de los pájaros [...]. Aunque ahora hace películas con muchos núcleos, Sanjinés todavía —hasta cierto punto— los organiza de acuerdo a la lógica del enfrentamiento entre lo exógeno (negativo) y lo endógeno (positivo)¹⁷.

No obstante, la historia desnuda y critica el colonialismo irresuelto que moldea imaginarios y narrativas identitarias y lo hace con palpables limitaciones. Aunque se centra en denunciar el racismo local, la presencia de un tono pedagógico aleccionador que idealiza a los sectores indígenas y observa con pocos matices a grupos criollos, mestizos y cholos hace trastabillar el análisis de las contradicciones ideológicas que estructuran la configuración de una cultura densa y abigarrada como es la boliviana. Si bien este enfoque esquemático es perceptible, no por ello deja de resultar atractiva la complejidad del relato, la espléndida plasticidad y elaboración audiovisual de la puesta en escena y la exhibición autocrítica del modo en que, en la propia práctica estético-política

[16] Jorge Sanjinés en «Nueva película del Grupo Ukamau» (*Revista Imagen* N° 11, 1991), p. 18.

[17] Fernando Molina, «Otro Sanjinés y el mismo» (*Revista Teleguía*, sábado 4 de febrero de 1995), pp. 16-17.



«progresista», coexisten gestos reaccionarios y paternalistas y una suerte de doble moral. Todo esto exige, entonces, un tipo de lectura capaz de contemplar los sentidos en tensión (y disputa): intentaremos avanzar por esta vía.

A manera de prólogo metafórico, el film comienza con la imagen extraña de una columna de seres alados y enmascarados que caminan sobre un cerro al atardecer: son los ángeles arcabuceros, un motivo iconográfico frecuente del período virreinal. Aunque remite a un personaje inmaterial, muy antiguo y asociado a la tradición judeo-cristiana que denota pureza, protección, servicio y asistencia (como mensajero de Dios), en los Andes adquiere una peculiaridad inquietante: viste las ropas de los conquistadores y porta un arma, el arcabuz que le da su nombre. Polivalente, se presume que la imaginería angélica contó con el favor de los indígenas, quienes relacionaron estas figuras con sus propios dioses y héroes¹⁸. Pero la potencia visual de esos solapamientos —temporales, culturales, espaciales— resulta inmediatamente neutralizada, desambiguando la presencia anacrónica de estas entidades al develar el rodaje que justifica su aparición. Una pareja de reporteros televisivos, cámara en mano, entrevista al director del film, quien explica: «[los ángeles arcabuceros] simbolizan la glorificación de la conquista. Invasores divinizados que ofrecían el cielo... pero a sangre y fuego». El remate visual de este momento es un plano entero en contrapicado que muestra una fila de arcángeles armados en la cima de un montículo, a cuyos pies yacen cadáveres indígenas confundiendo con la tierra, en una trágica y consabida síntesis de reminiscencias pictóricas.

Inmediatamente, el relato construye la oposición entre espacios dramáticos y, por extensión, sus personajes. Mientras se oye música de sintetiza-

[18] La presencia de máscaras para problematizar cuestiones identitarias ha sido habitual en el cine del GU. Además del film que nos ocupa, véanse los casos de *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966) y *La Nación clandestina*.

dores, varios paneos de la ciudad de La Paz sitúan la historia en el bullicioso paisaje urbano. Entre este lugar —donde se prepara lo necesario para el rodaje— y el sitio donde se desarrollará la odisea de filmación —el campo, en la pequeña comunidad de Janco Amayu— existe una única instancia de articulación: la carretera, donde espera un grupo de niños. Al borde del camino, de rodillas y luego siguiendo a los autos que transportan al equipo, ruegan: «¡Un pancito por favor!»¹⁹. La escena funciona como embrague topográfico y simbólico planteando ya el problema de la legitimidad y responsabilidad por la representación del subalterno y las mediaciones simbólicas y tecnológicas concomitantes. Con un notorio viraje al azul que remeda el dispositivo filmico, es a través del marco ofrecido por el vidrio frontal del auto que la imagen repone los cuerpos y rostros de estos niños, quienes, al moverse junto al vehículo, son reencuadrados en la ventanilla abierta del acompañante, sitio ocupado por Rodrigo, el director de la película. Él los observará sin los característicos lentes oscuros que portará buena parte de la trama. Los anteojos, como prótesis que ayuda a mirar o protege los ojos del sol enceguecedor, son una metáfora del contradictorio trabajo de la *mirada cultural*. *Mirada* que necesita de marcos para observar los espacios sociales, reconocerse y reconocer al Otro, y, a la vez, se ve restringida por ellos pues pueden deformar o desenfocar «cuerpos» (de información) del mundo. Las lentes oscuras simbolizan, pues, las condiciones materiales de las matrices de lo visible, los trabajos de encuadramiento de lo real: ¿en qué medida y cómo juega en ellos el colonialismo interno? A lo largo del relato veremos que, si no cambian las sensibilidades políticas y los horizontes de sentido, las mediaciones tecnológicas serán nuevas formas de imposición colonial, aun cuando los propósitos sean bienintencionados²⁰.

Como adelantamos, la construcción visual del campo contrasta fuertemente con el paisaje citadino al asociar una mayor presencia y contacto con la Naturaleza —y el silencio—, con el «aislamiento» de la modernidad. Ad-

[19] La apelación a la figura de la infancia vulnerada como metáfora de una Nación postergada es patente en toda la obra del Grupo Ukamau, donde se repiten, prácticamente idénticos, planos de niños mendicantes. Recordemos que estas imágenes son, desde *Tire dié* (Fernando Birri, 1958-60), parte del repertorio iconográfico del cine latinoamericano de intervención política.

[20] De forma transparente, Rodrigo —*alter ego* de Sanjinés explícitamente buscado a partir del *physique du rol* y el vestuario— comunicará a su asistente Jimena —*alter ego* de Beatriz Palacios— la intención del film en curso de este modo: «Yo quedaría tranquilo si logramos una película crítica pero justa, que ponga el dedo en la llaga pero con la verdad».



Encuadramientos de lo real

viértase que los miembros de la producción subrayan con cierta molestia la lejanía de Janco Amayu y la incomodidad por tener que llegar caminando, transportando consigo los elementos necesarios para el rodaje. Precisamente, esa llegada a pie del equipo sirve a la homologación visual y simbólica con los invasores españoles. «¡Allá vienen!» exclama el director y, aunque ese señalamiento haría creer que refiere a la comunidad que viene a recibirlos, el relato contradice esta suposición y, vía *raccord* de mirada, inserta un plano —siempre virado al sepia— de los «conquistadores», quienes serán no solo los protagonistas anónimos del universo metadieético, sino el espejo, la propia imagen suspendida en el tiempo, de quienes forman el grupo proveniente de La Paz. De nuevo: si bien el film acusa la contemporaneidad colonial en las formas de relación y percepción entre distintos grupos étnicos, sus problemáticas dosis de idealización de los indígenas equiparan el pasado colonial y el presente de Janco Amayu, tornando difícil observar discontinuidades epocales y detectar contradicciones y heterogeneidades, resistencias y seducciones frente a la lógica cultural dominante tanto en los sujetos como en la comunidad. Representados de forma tan dispar y asimétrica, la incomunicación entre ambos grupos resulta por demás previsible.

[21] El procedimiento, propio del melodrama, de la pareja imposible ha sido profusamente utilizado para simbolizar el deseo y la impotencia de fusión entre lógicas étnicas, sociales y generacionales diferentes. Resulta notable que en el film existan dos parejas amorosas que funcionan, a su vez, como espejo invertido una de la otra. La primera, joven y entre dos bolivianos, la encarnan Fernando (criollo mestizo) y Rosita (indígena chola). La pareja resulta frustrada por el racismo y el colonialismo irresuelto: «de espaldas» uno al otro, son dos semejantes pero ajenos entre sí. La segunda dupla, de adultos y entre una extranjera (francesa) y un indio (kallawayá), la encarnan Catherine y Andrés. Este dúo es exitoso y está consolidado tras muchos años de matrimonio: dos diferentes «radicales», que han optado por «mirarse de frente». ¿Será que estas parejas exponen que es más fácil de tolerar la unión con el extranjero-europeo y desde ahí procesar el colonialismo «original» —por la vía de la feminización— que la unión entre dos bolivianos y su concomitante colonialismo interno —por cierto, sobremasculinizado—? Agradezco el intercambio con Marie Eve Monette suscitado a propósito de este punto.

Con todo, huelga decir que dentro de las series que configuran el sistema de personajes se advierten algunas diferenciaciones. A la hora de interactuar con los lugareños, entre los paceños coexisten el asco, el recelo y la indiferencia con el respeto, la solidaridad y el interés. Con una impronta romántica que empaña cierta perspectiva crítica, Fernando, el asistente de dirección, exclama arrobado por las características del paisaje y la forma social comunitaria: «Sin candado, sin ladrones y sin tienda, ¡aquí no hay neoliberalismo!». Por contraste, su hermano Pedro Barrón, el productor de la película, encarna los prejuicios urbanos, como cuando le reclama —en alusión a la negativa de los comunarios de trabajar en el rodaje—: «Tú que eres de izquierda, ‘revolucionario’, ¡a ver si me resuelves esto!». Por su parte, una de las asistentes del equipo, Shirley, juzgará de «rayada» al personaje de Catherine, la militante política que interpreta Geraldine Chaplin, por elegir «vivir entre indios» y, más aún, casarse con uno de ellos, el kallawayá Andrés; a lo que Pedro, interesado en la mujer por su belleza física, pero después consternado al saber de su compromiso afectivo, sentenciará: «Estas gringas ¡son capaces de todo!»²¹. Intelectual de la izquierda europea venida del Mayo Francés, la mujer personifica al extranjero progresista que decide repudiar el mundo occidental y retirarse a una comunidad rural en un país subdesarrollado donde podría tener lugar la Revolución: un estereotipo que la película expone y evalúa, aun cuando la coloca como mediadora —no del todo eficaz— entre lugareños y ciudadanos.

De forma análoga, la comunidad también cuenta con un miembro que se «desvía» de la norma de representación honesta, trabajadora, reservada y desinteresada del indígena: Paulino Fernández, el hombre astuto que se aprovecha de la ignorancia de los *q'aras* (blancos), es curandero y va vendiendo como aerolitos sagrados y objetos antiguos lo que son en realidad rocas y amuletos

ordinarios. Justamente, frente a una mirada que exotiza la espiritualidad indígena, ese Otro aprovecha y capitaliza para su beneficio un discurso mitificador y plagado de clichés.



Jimena, Rodrigo, Ubaldino y Pedro

Al buscar la colaboración de los comunarios, la «lógica La Paz» presiona para instalar un tipo de funcionamiento social piramidal, un estilo de autoridad vertical, jerárquico²². Cuando Rodrigo tiene ante sí al *jillakata* (jefe), lo intima: «Yo soy el director, cuando doy una orden se cumple ¿cómo es que a ti no te hacen caso? ¡Tú también eres jefe!». Obviando considerar que la noción de dirigencia no es la misma en el mundo andino, la serie urbana es violenta dos veces: desestima y se opone a la de Janco Amayu y, en el mismo movimiento, disfraza esa tensión al simular la sinonimia, la homologación entre ambos universos. A través de una puesta en escena barroca y un complejo montaje interno, en este largo plano secuencia se pone en imágenes el funcionamiento de la hegemonía, por la cual el grupo dominante instiga al sector dominado a asumir como propio un conjunto de referencias, intereses y significaciones, que en realidad oprimen y sustraen todo poder de decisión. Mientras en el centro del cuadro Rodrigo y Ubaldino (*jillakata*) conversan —el primero habla, y el segundo escucha y calla—, Pedro camina a su alrededor envolviendo a la pareja, entre amenazante e inquieto: el productor encarna la coerción violenta dentro del proceso de dominación. Complementariamente, desde el fondo del cuadro avanza un actor vestido de fraile que, en el ensayo de sus líneas para la película en rodaje, expresa los procesos de dominación a través de la ideología y el plano simbólico: «Los indios tienen alma y se les puede conquistar sin violencia, sin derramamiento de sangre, ipacíficamente!». Advértase que, mientras Pedro es el personaje responsable de la materialidad económica para

[22] El único del equipo que puede comunicarse y «traducir» a los comunarios es el joven Jhonny, en quien la película parece proyectar la condición del sujeto migrante: bilingüe y con, por lo menos, dos ejes de pertenencia/interpelación cultural —indígena y occidental—. Como si fuera poco, además del nombre del personaje, el muchacho es aficionado al rap.

la consecución de la película y simboliza el ejercicio de la fuerza, los misioneros representan la visión de mundo que completa la hegemonía a través de la cultura y el lenguaje.

Esta escena es paradigmática respecto del vector de sentido principal de la cinta: la dramática incapacidad de escuchar, comprender, en suma, *recibir la Voz-del-Otro*. En efecto, ya desde su título el film gira en torno a las posibilidades, dificultades y mediaciones de escucha, recepción y respuesta de y hacia un Otro diferente y la Naturaleza²³. De ahí la relevancia de la banda sonora en el universo diegético, como principio constructivo de la obra y en tanto que sistema clave de la puesta en escena. Como director, guionista y co-montajista, Sanjinés colocó allí una llave de significación-interpretación y lo hizo gracias a y en diálogo con un artista boliviano insoslayable para pensar la película: Cergio Prudencio.

El músico, compositor y pedagogo Cergio Prudencio creó y dirigió hasta 2016 la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: un espacio que se inició en 1979 y sigue vigente, que se propone formar y consolidar una orquesta de instrumentos autóctonos bajo el presupuesto de que la tradición puede modificar creativamente los diversos parámetros de la estructura de la música (timbre, forma, registro, relaciones armónicas, etc.). Su epicentro estético y político era y es buscar nuevas expresiones musicales relacionadas con el ser social boliviano:

[...] mi música impregna de *indianidad* lo que fue durante la conquista un arma de sumisión de indios. Y lo hace no solo con la mera incorporación de los instrumentos nativos, sino mediante la afectación de la estructura misma de la música culta mediante técnicas y filosofías procedentes del mundo indígena altiplánico. Se trata entonces de desafiar a ambas orillas, de relativizar la una ante la otra, de probarlas en su capacidad de sobrevivencia en el ejercicio de mezclarse [...]. Mi música intenta cuestionar aquellas jerarquías, busca visibilizar (*audibilizar* en este caso) pervivencias maravillosas y, en vez de aniquilar o someter, propone un orden espiritual incluyente²⁴.

[23] En contraste con el resto de las obras del GU, en esta película predomina el castellano, y el peso simbólico y dramático no gravita en el cuerpo y la acción física, sino en el discurso (abundancia de desempeños verbales).

[24] Cergio Prudencio en Gustavo Comte, «La OEIN: un muestrario de sonidos no escuchados. Entrevista a Cergio Prudencio por Gustavo Comte», en Graciela Paraskevaidis (comp.) *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 190.

[25] Jorge Sanjinés, «¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 19. La cursiva es nuestra.

El propósito de Prudencio con la Orquesta —un proyecto de «resistencia y afirmación cultural» según ha señalado— guarda potentes correspondencias con el del GU, sobre todo en su fase alegórica:

Y si es verdad que en un comienzo la búsqueda de un lenguaje propio obedeció principalmente a la necesidad comunicacional con la «otra» cultura, llegó más tarde el convencimiento de que, en ese camino de *conjugación de ambos constituyentes para lograr algo distinto*, era necesario un cine diferente al occidental porque tenía una estructura narrativa inspirada en elementos ideográficos y filosóficos andinos; un cine que era producto de la ciencia y la tecnología occidental, pero que constituía, por sí mismo, la concreción de una propuesta [...]²⁵.

Teniendo en cuenta sus afinidades conceptuales, estéticas y políticas, los excelentes resultados obtenidos en una primera colaboración para *La Nación clandestina* y una coyuntura especialmente sensible para ambos artistas, es com-

previsible que volvieran a reunirse en pos de una obra común. Prudencio destacó que *Para recibir el canto de los pájaros* le demandó un enorme trabajo de composición, pues la dificultad estribaba en que se exigían soluciones diversas en función de culturas y períodos distintos —e incluso de diferentes *tempo*s en una misma cultura—: «[...] De ahí que en la música original de la película vaya de instrumentos prehispánicos a música con sintetizador [...], la música no sigue a los personajes, sino que la música es acerca de tiempos y espacios culturales [...]»²⁶.

Lo expuesto nos permite aventurar que, en la propia praxis de sus labores para la película, músico y director se re-conocieron, espejaron y consiguieron entablar un diálogo fecundo lleno de consonancias, donde las preguntas de uno resonaban en el otro. De hecho, podríamos decir que, atravesando contradicciones y colonialismos internos, Sanjinés, Prudencio y —a su manera— Rodrigo están buscando lo mismo: aprender a oír, recibir la propia herencia y producir algo nuevo «[...] asumiendo el riesgo esencial de equivocarnos, no por un posicionamiento estético meramente, sino —lo que es más grave— por lo que podrían ser las consecuencias humanas de construir y cruzar puentes hacia y desde territorios ensangrentados por la historia [...]»²⁷. Justamente, la clave metafórica de la película es la ceremonia de los pájaros: cuando los músicos permiten que el *Sirinu* (diablillo) se apropie de sus instrumentos y las aves les «traigan» nuevas melodías. Rodrigo desea incluir este ritual en su película en tanto testimonio de la cultura indígena, pero, debido a sus patrones perceptivos y mentales, no podrá recibir el canto de los pájaros: el colonialismo interno lo ha vuelto sordo.

Avancemos ahora sobre el momento en que la construcción visual y dramática del conflicto racista adquiere un carácter barroco cuando el equipo de filmación es rodeado por la comunidad que, enardecida, reclama por los hechos de violencia contra las aves del lugar²⁸. Este «cerco» —y La Paz tiene toda una historia de asedios y bloqueos: cercos que activan una memoria de luchas (desde la perspectiva indígena) y una memoria del caos (desde la perspectiva blanca)— desata prejuicios y fantasmas en un aquelarre desmesurado y alucinatorio. La puesta en escena, el montaje interno, los movimientos de cámara envolventes alrededor de los actores y la duración media de los planos —a la manera de planos secuencia— sobre núcleos de diálogo diferentes enfatizan el desorden y el miedo imperante: «¡Nos van a matar! ¡Los indios son sanguinarios!», exclaman algunos. Todos entran en pánico y el clima de violencia va *in crescendo*:

TÉCNICO: ¡¿Qué les pasa a estos indios de mierda si la película es para ellos?! ¡Putá que son jodidos, che!

SHIRLEY: ¡Quieroirme! Yo no quiero que ningún indio de mierda me toque.

FERNANDO: Basta cojuda, ibasta! ¿Dónde creés que estás? ¡Esto no es Calacoto pituca de mierda! ¡Esto no es Miami, entendés! ¿Dónde quieres que te saquen?²⁹

Las contradicciones de cada personaje se expresan de un modo delirante y grotesco: mientras un técnico recuerda haber sido asesor de la central cam-

[26] Sergio Prudencio en José Sánchez, «Entrevista con Sergio Prudencio», en José Sánchez, *The Art and Politics of Bolivian Cinema* (Maryland, Scarecrow Press, 1999), p. 150.

[27] Cergio Prudencio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», en *Hay que caminar sonando*, p. 95.

[28] Unas escenas antes, con la música que caracterizó a la ciudad de La Paz, dos técnicos fueron a la caza entusiasta de pájaros: pasatiempo sádico que es el desencadenante de la irri-tación de la población.

[29] La cursiva en nuestra.



pesina y estar siempre a favor del trabajador rural, empuña un arma de fuego para defenderse de los que lo tienen rodeado, a la vez que exclama a Pedro que los explotadores son los culpables de todo. El productor contraataca y le grita: «¡Ustedes los comunistas han soliviantado a estos indios!». Rodrigo, preparado para arremeter, discute con Jimena quien, cual voz de la conciencia, le amonesta: «¡Claro! ¡El valiente defensor de los indios que los quiere balear! [...] ¡No lo puedo creer! ¿Dónde está todo lo que tú me venías diciendo durante todos estos años?». La paranoia llega al extremo cuando algunos se visten con el atuendo de los conquistadores y pretenden utilizar parte de la pólvora con la que están rodando la película para disolver el cerco. Incluso maniatan a algunos técnicos al sospechar su complicidad con la comunidad debido al parentesco étnico con los «furiosos salvajes». Uno de ellos, al ser perseguido por Pedro para sujetarlo, grita y llora renegando de su identidad: «Mi madre es de pollera, pero mi padre es un caballero. ¡Yo no soy indio!». La difamación alcanza, incluso, a Catherine quien al querer interceder es increpada con el epíteto de «gringa degenerada», acusándola además de ganar prestigio y fama a costa de los bolivianos: «¡Te haces la experta con tus datos!... Otro negocio, otro saqueo más», en alusión al modo utilitario en que la ciencia europea se habría aproximado al patrimonio andino.

Aunque los comunarios —tras la mediación de Ubaldino— se retiran, el clima de tensión permanece. Mientras en la película en rodaje un grupo de caballeros asegura que tras la conquista «nadie debe llamarse como se llama, ni hablar como hablaba, ni vestirse ni pensar como pensaba»,³⁰ evidenciando los mecanismos de contención y represión ideológico-cultural, los Barrón discuten así, a propósito de la relación amorosa entre Fernando y Rosita, la maestra de Janco Amayu:

[30] Cergio Prudencio utilizó en varios de sus textos esta misma cita del Informe al Virrey del Perú del Visitador General José Antonio de Areche, presente en el estudio de Boleslao Lewin *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia americana* (Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-Americana, 1957).

PEDRO: [...] Es una india, aunque la pobre sepa deletrear un poco. ¡Una india! [...].

FERNANDO: ¡Qué tanto prejuicio racial! ¡¿No corre por nuestras venas esa misma sangre Pedro?! ¿Acaso no te acuerdas que nuestra abuela llevaba polleras?

Pedro: quieras o no isomos mestizos!

PEDRO: Yo no voy a permitir que ensucies a la familia trayendo a esa birlocha ¿me entiendes? ¡Yo no voy a ser familiar de un Tintilaya! [en alusión al apellido de Rosita]³¹.

Furioso, Pedro se desorienta en medio del paisaje y cae en un despeñadero, aunque poco después es rescatado por unos silenciosos comunarios. Herido, al volver a la superficie, aún consternado por el desprendido gesto de los indígenas, el productor alucina: uno de los conquistadores pasa junto a él mientras arrastra una fila de indios cargando con oro y objetos rituales. Tras un plano de Barrón desencajado, el montaje inserta un contraplano que lo muestra vestido exactamente igual que el personaje que acaba de contemplar: «se ve a sí mismo», literalmente, en su arrogante soberbia³².



Despeñarse... y alucinar

Finalmente, tras consultar a la sagrada hoja de coca, la comunidad permite que se filme la fiesta de los pájaros: una radiante celebración ritual que incluye danzas, melodías y libaciones de ofrenda a la Pachamama, y cuyo clímax se da con la aparición de las aves representadas por algunos comunarios que portan máscaras y atuendos y que las semejan performáticamente. Así como la «lógica La Paz» hallaba su espejo en los ángeles arcabuceros y los conquistadores, centros del universo metadiegtico; la «lógica Janco Amayu» encuentra el suyo en la experiencia de la fiesta y en esas enormes figuras —también aladas, vaya coincidencia— de las aves sagradas. Pero: ¿son realmente dos espejos independientes o coexisten en una formación mayor?

[31] Debe notarse también que el rechazo y la segregación también provienen de los mismos comunarios. Un amigo y enamorado de Rosita le insiste a Fernando: «¡La Rosita no es para vos! [...]. Yo no soy tu hermano [...]. Lo que hay que hacer con ustedes es barrerlos. Los q'aras deben irse. ¿Por qué no se van todos a Miami? ¿Acaso no les gusta más estar allá?». A lo cual Fernando responde: «Yo amo a esta tierra, yo me siento hombre de esta tierra y creo que tengo el derecho de vivir y morir en esta tierra».

[32] Un «verse a sí mismo» muy diferente, por cierto, al de Sebastián Mamani en el final de *La Nación clandestina*.



La radiante Fiesta de los pájaros

[33] Silvia Rivera Cusicanqui, «Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos 'sociólogos de la imagen'», en *Sociología de la Imagen* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2015), p. 82.

[34] Hart en David Wood, *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (Colombia, La Carreta Editores e Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), p. 148.

No obstante, el equipo asiste al ritual, sus tecnologías modernas no logran captar el canto de las aves. En efecto, un dispositivo que amplifica el oído biológico nada puede hacer cuando el oído cultural es en sí mismo sordo frente a la tradición andina. Mientras los campesinos dialogan con los pájaros reproduciendo y recreando sus melodías, los paceños permanecen absortos debido a que la matriz experiencial del universo indígena les es extraña: ese silencio es también, como advirtiera Silvia Rivera Cusicanqui, una metáfora crítica y pesimista del «silencio social» del orden colonial vigente³³. Con todo, vale la pena reparar en que si la música de los pájaros no figura en la «película-en-rodaje», sí lo hace en la de Sanjinés, quien no sería sordo a los clamores sociales ni al canto de la Naturaleza «[...] porque ya ha pasado por un largo proceso de aprendizaje cultural que a su vez está transmitiendo a su propio espectador»³⁴. ¿Elogio público a sí mismo, enmascarado de autocrítica? ¿Ambas cosas a la vez?



Sorderas culturales.

Ante oídos y miradas disfuncionales solo resta, entonces, una despedida amarga. El equipo sigue sin entender la «lógica Janco Amayu» y, en vez de saludar a toda la comunidad, se remite solo a Ubaldino. Sin embargo, un grupo los alcanza antes de la partida —por mediación de Catherine—: aunque ofrecen regalos, se dirigen a los interlocutores paceños exclusivamente en su propia lengua, conscientes de la diferencia lingüística. El montaje muestra las disímiles reacciones frente a los presentes: sorpresa, aceptación agradecida, tristeza y, también, indolencia. No obstante, se produce un movimiento que «abre» el fi-

nal de la película hacia otras derivas posibles y proviene no de los intelectuales bienpensantes, ni de los ancianos sabios, sino de un personaje joven y doblemente estigmatizado: por india y por mujer. Aunque apenada, en un gesto de hospitalidad y generosidad, Rosita obsequia a Fernando una illa (estatuilla ritual) «para recibir el canto de los pájaros». Se trata de un símbolo de su amor, pero también de la esperanza de que algún día sea posible el encuentro cultural desde el respeto y la equidad, tal como reza la canción final interpretada por la voz de Emma Junaro, que funciona como comentario metadiégetico, posicionamiento ético y punto de fuga hacia el espectador: «Para recibir el canto de los pájaros / escalar el viento, navegar la luz / Iniciar el viaje del encuentro / última tarde de sombras y de inviernos / canto... canto.../ Para recibir el canto de los pájaros / ser rostro radiante de una estrella azul / Raíz infinita de la niebla, sangre del sol que arde noches al olvido, canto, canto, canto [...]».

Partidas y comienzos

A su quinta semana de estreno, un anuncio gráfico publicitario de la película decía: «Una historia sobre la intolerancia racial. Un poema sobre el amor imposible. Un espejo radiante para mirar el país profundo». Este maridaje —atravesado por las tensiones formales, temáticas e ideológicas expuestas— despertó en la prensa boliviana febriles discusiones no solo sobre los prejuicios étnicos y el desencuentro cultural, sino incluso en torno a la práctica de la crítica cinematográfica. Los detractores —Rafael Archondo y Juan Ignacio Siles, entre otros— reprocharon a Sanjinés —utilizando la imagen del yogurt— una mirada «predigerida» de los conflictos racistas, con personajes predecibles y faltos de profundidad que no daban cuenta de los complejos e intermitentes procesos de articulación/encuentro que se desarrollaban en el seno de la sociedad. Se le recriminó un tratamiento maniqueo, moralizante y edificante; y a la crítica se le exigió «discutir en serio» a un cineasta emblemático como Jorge Sanjinés, convertido —según esa perspectiva— en efigie. La película fue etiquetada bajo el mote de «racismo de exportación» sin conexiones con la realidad local: una narración ingenua de idealización purista del indígena, con contrastes redundantes que rayaba la caricatura, pero que era aburrida.

En medio de las diatribas, que no siempre tuvieron una consistente argumentación, Archondo apuntó un rasgo interesante para pensar la complejidad del fenómeno racista:

[...] el rasgo fundamental de nuestro racismo vernacular: [es] el paternalismo [...]. El nuestro es un racismo pretendidamente civilizatorio, travestido en recetas caritativas y humanitarias. En ese sentido, también hipócrita, veleidoso y oportunista. Gracias a eso no se manifiesta con claridad, esconde la cara, suaviza sus perfiles intolerantes, trafica con el lenguaje³⁵.

[35] Rafael Archondo, «El retorno al blanco y negro» (*Diario La Razón, Suplemento Venetana*, domingo 26 de marzo de 1995), pp. 4-5.

Trazando una analogía entre la película y las reformas institucionales descentralizadoras —pues «compartían» la búsqueda de una «escucha al in-

dígena» y a sus formas de participación y gestión comunitaria en materia de educación, territorio y recursos— hubo quienes se preguntaron en qué medida el film no era funcional a una coyuntura de pasteurización de los conflictos y reformismo retórico que mantenía la dominación y el racismo paternalista.

Por el contrario, para Pedro Susz «[el film] nos fuerza a encarar los desgarramientos y las magulladuras de una sociedad que no lo será en definitiva entretanto no se haga carne de la otredad, la asuma, la incorpore y encuentre el fiel de la balanza»³⁶; mientras que Sergio Calero sostuvo que a muchos espectadores, y a buena parte de los intelectuales «agresivos» con el film, no les gustaba verse reflejados en personajes como el productor o Shirley³⁷. Traigamos, por último, las interrogaciones —hoy vigentes— que Juan Ignacio Siles se hacía a dos meses y medio del estreno:

¿Somos una sociedad «pluri-multi», como ahora se nos ha dado por decir?, ¿tendemos inevitablemente al mestizaje racial y cultural?, ¿debajo de nuestras complejas relaciones humanas disimulamos indudables formas de racismo?, ¿existen realmente vasos comunicantes entre castas, clases sociales y grupos étnicos?, ¿el nivel de alienación y enajenación cultural determina nuestros actos?, ¿podemos en verdad hablar de interculturalidad como de una utopía posible? [...] ¿Qué capacidad tenemos para aceptar al otro, sobre todo si ese otro resiste en su identidad cultural como señaló Tamayo?³⁸

La presencia de tópicos ligados a la identidad atraviesa toda la obra del colectivo boliviano, aunque existe un énfasis mayor en dos momentos específicos de su trayectoria. El primero es el del inicio del grupo, cuando aquellos jóvenes urbanos mostraban un denodado interés y entusiasmo sobre ese universo «extraño»: el indígena. El segundo momento, por contraste, se da tras una larga experiencia acumulada de convivencia y contacto con comunidades, ahora sujeta a una mirada retrospectiva y de autocrítica pública, coincidiendo con una oportuna coyuntura conmemorativa. Ese ejercicio reflexivo —que es prácticamente inexistente en el cine militante latinoamericano— se da en paralelo a la emergencia del video indígena propiamente dicho, sin mediación autoral alguna, con la puesta en marcha del proyecto del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) encabezado por Iván Sanjinés, uno de los hijos del director. A ello se añade que el estreno de la película, aunque parece «llegar tarde» a su efeméride, termina por concordar con otra fecha «fundacional» y emblemática: los primeros 100 años del cine. Triple ejercicio de memoria entonces: de la historia social y cultural del genocidio —la herida colonial en la identidad—; del pasado del Grupo Ukamau —el balance—; y de la historia de la imagen en movimiento —el cine dentro del cine como homenaje.

Finalmente: ¿de qué (nos) habla *Para recibir el canto de los pájaros*? Pues de fantasmas y herencias, de traumas identitarios, de ecos y reactualizaciones de la aniquilación, de solapamientos entre violencias arcaicas y actuales, de memorias alucinadas y difíciles de soportar. Entre los precipicios, las desafinaciones y las promesas, la película enrostra el recuerdo del horror pasado

[36] Pedro Susz, «Para recibir el canto de los pájaros» en *40/24 papeles de cine. Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina*. Vol. I. (La Paz, Plural, 2015), p. 350.

[37] Sergio Calero, «Réplica gástrica. De purgantes y críticos de cine» (*Diario La Razón, Suplemento La Ventana* domingo 2 de abril, 1995). Beatriz Palacios replicó a los críticos así: «[...] Para un sector muy minoritario nuestra película se hace *indigerible* [...]; con la carga de denuncia y destapamiento que tiene, era lógico que suscite reacciones [...]. *Son alaridos que produce «el dedo en la llaga»*. Beatriz Palacios, «Para recibir el canto de los pájaros». La cursiva es nuestra. Recientemente, Silvia Rivera Cusicanqui apreció el film de este modo: «[...] los cineastas se ven confrontados a su propia incapacidad de manejar sus relaciones con la comunidad [...]. Sanjinés desarrolla este tema en sus aristas menos visibles, mostrando la internalización del malentendido cultural en el sentido común de la élite mestiza, que se vuelca contra sí misma y termina paralizándose sus propias acciones». «Historias Alternativas», p. 81.

[38] Juan Ignacio Siles, «El cine y la cuestión racial» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana* domingo 23 de abril de 1995), p. 9.



Una illa para recibir el canto de los pájaros

y presente, insiste en que la base del capitalismo moderno, colonial y eurocéntrico es el saqueo y la rapiña y reclama la conciencia de que el proceso de globalización actual y en curso es heredero natural del genocidio indígena y la esclavitud de las colonias africanas. Nos revela que en el modo en que se representa la Otredad no solo se trasluce nuestra violencia constitutiva y nuestro racismo, sino también el miedo pavoroso a la diferencia, la heterogeneidad y el impulso irrefrenable a su control y confinamiento. Nos dice que no alcanza con nombrar a una sociedad como «multicultural» o «reformar» la Constitución; sino que es necesario iniciar un profundo proceso de descolonización interna de las propias sensibilidades, prácticas y creencias, los lenguajes y las miradas.

Bibliografía

- AIMARETTI, María Aimaretti, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 141-158.
- ARAUZ CRESPO, Germán, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo. A esta sociedad le conviene respetarse» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, 26 de febrero de 1995), pp. 12-13.
- ARCHONDO, Rafael, «El retorno al blanco y negro» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, domingo 26 de marzo de 1995), pp. 4-5
- CALERO, Sergio, «Réplica gástrica. De purgantes y críticos de cine» (*Diario La Razón, Suplemento La Ventana* domingo 2 de abril de 1995), S/D.

- COLOMBRES, Adolfo, «El rito o la cultura como acto compartido», en *Teoría transcultural del arte* (Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004), pp. 51-72.
- COMTE, Gustavo, «La OEIN: un muestrario de sonidos no escuchados. Entrevista a Cergio Prudencio por Gustavo Comte», en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 189-192.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, «Sociedad plural y colonialismo interno» y «El colonialismo interno», en Esteban Ticona (comp.) *Lecturas para la descolonización* (La Paz, Agruco, Plural y Universidad de la Cordillera, 2005), pp. 141-153
- KENNY, Sofía, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2009).
- LEWIN, Boleslao, *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia americana* (Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-Americana, 1957).
- MALDONADO TORRES, Nelson, «La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad», en Freya Schwy y Nelson Maldonado-Torres, *(Des)Colonialidad del ser y del saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia). Cuadernillo I* (Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006), pp. 63-130.
- MIGNOLO, Walter, «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (Buenos Aires, CLACSO, 2000), pp. 55-85.
- MOLINA, Fernando, «Otro Sanjinés y el mismo» (*Revista Teleguía*, sábado 4 de febrero de 1995), pp. 16-17.
- PALACIOS, Beatriz, «Para recibir el canto de los pájaros. A cuenta de una evaluación», inédito, archivo privado Jorge Sanjinés-Grupo Ukamau.
- PRUDENCIO, Cergio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 93-96.
- , «Reflejos y resonancias. Acerca de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia», en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 54-59.
- , «Una grabación que llegará como el canto de los pájaros» (*Diario La Razón*, 26 de febrero 1995), S/D.
- QUIJANO, Aníbal, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (Buenos Aires, CLACSO, 2000), pp. 201-246.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, «Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos 'sociólogos de la imagen'», en *Sociología de la Imagen* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2015) pp. 73-91.
- , *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, La Mirada Salvaje, 2010).
- , «Colonizadores y colonizados», en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política* (La Paz, CIPCA y Aruwiwiri, 1993), pp. 27-139.
- SÁNCHEZ, José, «Entrevista con Cergio Prudencio», en *The Art and Politics of Bolivian Cinema* (Maryland, Scarecrow Press, 1999), pp. 148-151.
- SANJINÉS, Jorge, «¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), pp. 18-22.

- , «La experiencia boliviana», en Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1980), 13-33.
- S/D, «Nueva película del Grupo Ukamau» (*Revista Imagen*, n° 11, 1991), p. 18.
- S/D, «Jorge Sanjinés condecorado en Santa Cruz» (*Diario Presencia*, 26 de enero de 1995), S/D.
- SILES, Juan Ignacio, «El cine y la cuestión racial», (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, domingo 23 de abril de 1995), p. 9.
- SUSZ, Pedro, «Para recibir el canto de los pájaros», en *40/24 papeles de cine. Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina. Vol. I.* (La Paz, Plural, 2015), pp. 350-352.
- WOOD, David, *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (Colombia, La Carreta Editores e Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017).
- ZAVALETA MERCADO, René, *Lo nacional-popular en Bolivia* (México, Siglo XXI, 1986).

Aceptado por editoras del número: 3 de septiembre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 12 de marzo de 2019

ENTREVISTAS

EL GRUPO UKAMAU SUENA COMO LA CORDILLERA. ENTREVISTA A CERGIO PRUDENCIO

The Ukamau Group Sounds Like the Cordillera.
Interview with Sergio Prudencio

MARÍA AIMARETTI
Universidad de Buenos Aires / CONICET

En buena medida, la respiración de una imagen está dada no solo por lo que muestra (y oculta), sino también por aquello que *da a la escucha*: sus silencios, vibraciones y atmósferas sonoras. Si pensar la imagen del Grupo Ukamau está indefectiblemente ligado a *tratar* con la propuesta musical que la constituye, en ocasión de este dossier especial dedicado a revisar reflexivamente las prácticas y la obra del grupo boliviano, se me hizo fundamental conversar con Cergio Prudencio. Y es que Prudencio —compositor, director de orquesta, investigador y docente, que ha sido uno de los responsables de incluir instrumentos nativos dentro de la música contemporánea—, fue uno de los colaboradores permanentes del grupo desde 1989 y el creador de las bandas sonoras de cuatro largometrajes de Ukamau —*La nación clandestina* (1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy* (2016). Simultáneamente, ha trabajado con directores de cine, teatro y danza bolivianos, dictado clases en países latinoamericanos y europeos y, hasta 2015, por más de treinta años, dirigió la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Actualmente, es presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Esta larga entrevista recoge las conversaciones e intercambios por correo electrónico que entre julio y agosto de 2018 mantuve con él, pero, además, incorpora fragmentos del amplio, denso y exquisito corpus teórico-reflexivo que Prudencio ha producido desde fines de la década del setenta hasta la actualidad y que merece ser conocido por los lectores de *Secuencias*. He seleccionado citas de sus ensayos y fragmentos de otras entrevistas intercalándolos con las respuestas a mis interrogaciones: distintas inflexiones de su propia «voz», correspondientes a diversos períodos de tiempo, sin orden cronológico, que fulguran, resuenan, a modo de «armonía» de memorias y experiencias.

I. Recuerdos del inicio de un Amor y trayectos de formación

María Aimaretti (M.A.): ¿Cuáles son sus primeros contactos con la música? ¿Recuerda algún «sonido», «vibración» o instrumento que lo haya tocado particularmente, favoreciendo su interés posterior? ¿Cuándo y cómo tiene lugar el descubrimiento de su vocación como intérprete y, luego, como compositor?

Cergio Prudencio (C.P.): Hay dos referentes inexcusables para mí. El primero es el acordeón de mi madre: mi madre tocaba el acordeón para apaciguarnos a los cinco hermanos, y eso ocurría generalmente alrededor de las cinco de la tarde, para prepararnos al descanso de la noche. Ese acordeón es una evocación muy fuerte, muy presente, por su calidez propiamente sonora, por las músicas que tocaba mi madre con él, por lo que generaba socialmente entre la familia, pues me marcó definitivamente. Luego, 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 llevó años descifrar de qué se trataba. Creo que entre esos dos universos sonoros se prende mi fibra musical, a lo que hay que sumar la actividad de mis hermanos mayores que tocaban instrumentos, hacían música, escuchaban el rock de ese momento, los Beatles.

M.A.: ¿Cuál fue su formación específica y en qué marcos se desarrolló? Me gustaría que pudiera incluir contextos, espacios y experiencias diversas: ya sean formales/académicas de carácter nacional e internacional —por ejemplo, su paso por las aulas de la Universidad Católica Boliviana (UCB)— o informales —por ejemplo, junto a comunidades, en viajes, etc.— Quisiera que haga memoria de sus profesores, pero también de aquellos maestros que fueron significativos para usted. Esta pregunta, entonces, procura que pensemos juntos sobre su «doble formación», su doble recorrido, tanto por la música occidental como por la música aymara.

C.P.: En términos formales académicos estudié Dirección de orquesta y Composición en la Universidad Católica Boliviana en años políticamente cruciales —la década de 1970— donde hice todo el bagaje que un músico académico tiene que tener. Soy formalmente Licenciado por la UCB. Pero para llegar allí tuve muchos maestros que me marcaron, de esos que a uno le dejan huella. Mi madre, sin duda, fue un factor de persuasión de mi alma hacia la música. Luego, mis hermanos mayores, que tenían más experiencia que yo y cierto poder sobre un universo que me apasionaba muchísimo. Siempre cuento la anécdota del sentimiento de libertad que sentí el día que aprendí a afinar la guitarra, porque hasta ese entonces dependía de que ellos me afinen la guitarra: es indescriptible, lo recuerdo con muchísima fuerza. Luego, menciono dos profesores: una profesora, Marion Oblitas, que me enseñaba canciones de la tuna española, en guitarra: le debo mucho porque me enseñó a amar la música, a amar las formas colectivas de producir música, el hecho social de la música; y un profesor de guitarra popular, Fredy Arce, que me enseñaba zambas argentinas y lo hacía con tantísimo amor. Con ellos me crecieron alas, por el simple hecho de haberme aproximado a la música de esa forma tan natural y tan espiritual.

Además, no puedo dejar de mencionar el hecho postacadémico. Yo salí de la UCB y, por una serie de factores, me vi frente al universo que había asomado en la radio de Doña Juanacha en mi infancia: la música aymara. Y mi aproximación ahí fue muy traumática porque las herramientas que había absorbido en el mundo académico eran insuficientes para comprender, asir y atrapar ese enorme caudal de fenomenología sonora, acústica, cultural, espiritual. En ese territorio, las comunidades y los sikuluriris —los fabricantes de instrumentos, como Vicente Torres— fueron mis maestros, fueron quienes me encaminaron a descubrir por mí mismo ese extraordinario mundo sonoro, filosófico, trascendental de la cultura aymara de manera general. Así, hay un bagaje formativo muy amplio del que me siento orgulloso y privilegiado.

Nos negamos a producir un pensamiento musical propio. Nos negamos a escuchar lo que nos rodea y, ni qué decir, a entenderlo. Nos negamos a autorrepresentarnos. Preferimos pensar como los colonizadores (cuestión de estatus), escuchar solo su música y mal repetir su estética. Como si no hubiese otras músicas, otros signos sonoros que, aquí, en nuestras narices y en toda la extensión del continente, nos señalan alternativas y rumbos¹.

II. Imágenes y sonidos Otros

M.A.: ¿En qué contexto conoce el trabajo del Grupo Ukamau? ¿Qué efectos provocó en su sensibilidad y pensamiento el contacto con esta propuesta estético-política? Usted ha dicho que fue una especie de «revelación» respecto de un país que «desconocía».

C.P.: Sí, absolutamente. Fue el descubrimiento de un país visual, sonoro, societal y muy fuertemente político. Esa primera confrontación a partir de la película que a mis quince o dieciséis años vi en el cine con mis compañeros de colegio fue un factor que me marcó profundamente. Me llamaba la atención que pudiera haber una historia tan profunda, tan interpeladora desde el mundo rural, que desde la ciudad en esa época se veía como un submundo, un mundo casi inexistente, a no tener en cuenta. Creo que, a partir de ese momento, sumado al contexto que se vivía en América Latina, se estructuró un pilar muy importante de mi formación integral, no solamente musical, sino política y humana. Yo creo que *siempre fui político*: mis posicionamientos en la música siempre fueron políticos y creo que el Grupo Ukamau tiene mucho que ver con eso.

Una sociedad se impone sobre otra siempre mediante modelos culturales, donde el rol productivo será privativo del colonizador, en tanto que el rol de consumo será destino del colonizado, quien eventualmente tal vez sea también reproductor del modelo, en el mejor de los casos. Así funciona la estructura colonial: ellos producen, nosotros consumimos; ellos inventan, nosotros imitamos. ¿Quiénes son «ellos» y quienes «nosotros»? Pareciera sobreentendido que ellos son los colonizadores y nosotros los colonizados, en una dicotomía de raíces originada hace 500 años [...]. El proceso de dominación política prevé la conversión de nosotros en ellos. Nosotros como eficientes agentes coloniales

[1] Cergio Prudencio, «Desde el jardín», en Graciela Paraskevaïdis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 61. Originalmente publicado en *Linterna Diurna*, suplemento del diario paceño *Presencia*, 8 de agosto de 1993.

en el seno mismo de nuestra sociedad [...]. Otro mecanismo alternativo del colonialismo es aquel en el que el subyugado preserva un margen de iniciativa que, sin embargo, no compite en la escala de valores de la hegemónica [...], ellos hacen arte, nosotros artesanía; ellos tienen lenguas, nosotros dialectos; ellos escriben la música, nosotros la hacemos «de oído». De ese modo, aunque seamos productivos, el valor de «mercado» y el valor social de nuestros productos no afectará el círculo de la dependencia ni la direccionalidad vertical (arriba-abajo) en que nos ven y nos vemos².

M.A.: ¿Cuándo y cómo «descubre» o se acerca a la música popular andina? Usted recién lo llamó «aproximación traumática». ¿Qué otras áreas de experiencia social y de historia se abrieron para usted al tomar contacto con la música andina? ¿De qué modo sintió el contraste, pero también las semejanzas y la posibilidad de articulación, entre las formas de la música occidental y las de la música aymara?

C.P.: A fines de la década del setenta, cuando yo acababa mis estudios universitarios y entraba a trabajar en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), el año de la recuperación de la autonomía universitaria y de la democracia (1979) —un período de incertidumbre, pero muy interesante—, que, además, correspondía al bicentenario de los levantamientos indígenas de los Tupak Amaru y Tupak Katari en Perú y Bolivia —casi como una pulsión de la tierra que estaba rememorando esas epopeyas políticas—, ese año, digo, se da mi proceso de acercamiento personal al mundo aymara.

El primer descubrimiento importante fue que no era música popular. Las categorías de aprendizaje de la música que habíamos establecido «desde esta orilla» —por caso, la musicología de Carlos Vega— eran insuficientes para delimitar lo que yo estaba descubriendo. En realidad, la música aymara no es propiamente popular en la definición convencional de la musicología, sino que respondía a otras categorizaciones propias de la sociedad aymara. Es un caso bien claro para ilustrar de qué manera las categorías de análisis de la academia o del mundo cultural de mi procedencia no eran suficientes para explicar ese universo al cual yo me estaba asomando tímidamente.

Luego vinieron otros descubrimientos más profundos y más extraordinarios que, remarco, fueron traumáticos porque me llevaron necesariamente a deconstruir muchas de las categorías que yo había asimilado en mi formación académica. Por ejemplo, aspectos relacionados con la organización de los sonidos. La «muerte del temperamento», es decir, la idea de que el temperamento no es universal, sino apenas un orden cultural de control de los sonidos y que en este universo aymara el sistema temperado no explicaba nada ni definía nada, que había algo más allá del temperamento, ¡fue algo fundamental! O deconstruir la noción individualista del músico y del instrumento: descubrir al instrumento como colectividad y, consecuentemente, al músico como colectividad fue algo extraordinario y traumático porque se desarmaba el mundo que yo traía en mis espaldas. De la misma manera, el concepto de sonido fue un descubrimiento de enorme impacto: comprender que esa noción del «sonido

[2] Cergio Prudencio, «Desafíos actuales ante el colonialismo», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 122. El texto corresponde a una ponencia presentada en el Coloquio Música, Musicología y Colonialismo, realizado en Montevideo entre el 3 y el 5 de octubre de 2009. Luego fue publicado en la revista papeña *Otro Arte*, n.º 4, octubre de 2009.

puro» que es paradigmática de occidente resultaba estigmática en el mundo aymara donde se privilegian, al contrario, las sonoridades complejas, simultáneas, multifónicas, por encima de ese ideal de pureza de sonido. Y también, lo relativo al tiempo: una concepción del tiempo completamente distinta a la que yo había asimilado a través del estudio de las formas musicales, que no son otra cosa que representaciones de una noción de tiempo lineal cartesiano de la cultura occidental. Aquí me confrontaba a un ideal de tiempo que respondía menos a una línea que a un espacio, a una circularidad en espiral, a una esfera y, consecuentemente, a unas formas musicales drásticamente diferentes. Estos fueron puntos de apertura y ruptura que me tocaron vivir en este proceso de acercamiento al mundo aymara.

[3] Cergio Prudencio, «Taller de Música. Orquesta de Instrumentos Nativos. Informe evaluativo gestión 1979», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 26 y 36. El texto fue originalmente escrito en 1980.

[4] Cergio Prudencio, «El desafío musical: emancipación y creatividad. Entrevista a Mauro Gomez y Edwin Villca a Cergio Prudencio», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 150. El texto fue originalmente publicado en el diario paceño *Presencia*, 23 de julio de 1988.

Solo se puede transformar lo que ya existe; solo nuestra tradición podrá alimentar un nuevo lenguaje artístico sin que el cambio signifique un divorcio entre el objeto, la realidad y la personalidad cultural del hombre [...]; es importante tener en cuenta que los instrumentos nativos no son un hecho aislado [...]; debemos considerar necesariamente todo el contexto cultural que implícita y explícitamente ellos reflejan, y del que ellos son producto concreto [...]. En este sentido, corresponde trabajar con instrumentos nativos —en el aspecto creativo—, partiendo de un profundo respeto al ser esencial de estos [...]. No se trata de aplicar técnicas europeas de composición a los instrumentos nativos; se trata de hallar en la misma concepción indígena de la música elementos de cambio y transformación para fijar así una continuidad histórica³.

III. Los ochenta: una década especial...

[...] No hay transferencia de hechos culturales de una orilla a la otra. Hay generación de un hecho cultural nuevo. Hay captación de valores conceptuales tanto de lo culto como de lo popular. No hay injerencia ni alienación respecto de la praxis tradicional popular. Hay asunción de un estado psicosocial urbano, actual, contradictorio, como un estado nuestro y real⁴.



Cergio Prudencio, Jorge Sanjinés y Emma Junaro con los jóvenes de la OEIN. Gentileza de Cergio Prudencio.

M.A.: La década del ochenta es para usted un período de despegue profesional. Es el momento en el cual pone en marcha un proyecto originalísimo en el marco de la educación pública —la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)— y que comienza a realizar colaboraciones artísticas en vídeo y cine. Le pregunto, entonces, por ese arco temporal que va desde el florecer democrático, cuando se abre el Taller de Música en la UMSA —en paralelo al Taller de Cine, semillero de nuevos cineastas—, que sigue con su colaboración con Paolo Agazzi y los jóvenes del Movimiento del Nuevo Cine y Vídeo Boliviano y que culmina con su primera contribución directa al Grupo Ukamau a propósito de *La nación clandestina* (1989).

C.P.: ¡Oh, es un campo muy grande de evocaciones el que usted me trae! Al entrar a trabajar en la Universidad, la expectativa de las autoridades era que se construyera un instrumento sonoro que pudiera responder a las movilizaciones políticas. En el fondo la demanda era hacer algo parecido a Quilapayún, que pueda encabezar las manifestaciones populares. Yo venía de una formación académica y nunca me pareció especialmente atractivo Quilapayún y dije: «Se puede hacer algo más interesante, ¿por qué no indagamos?». Y ahí empecé a tomar contacto con los instrumentos y con las comunidades, y se me vino un mundo encima. Había una fecha perentoria para presentar algo que era el 9 de mayo de 1980, y bajo presión trabajé hasta esa fecha en la organización de una orquesta con todos esos instrumentos que yo acababa de descubrir en la comunidad de Walata Grande, a los que había dado un cierto orden empíricamente, intuitivamente, pero bajo una premisa irrenunciable: respetar la naturaleza de los instrumentos, su naturaleza orgánica y cultural.

Poco después, Bolivia vivió una crisis económica profunda, tras lo cual se instaló con una fuerza extraordinaria el modelo neoliberal que, si bien no era una dictadura a la manera de las dictaduras militares de las décadas precedentes, fue una forma de dictadura también, establecida desde la economía y desde los sistemas de control de las organizaciones sociales. Ese es el marco en el cual la OEIN se reafirma por oposición a las tendencias del momento: con lo cual es fácil deducir que fue muy complicado, porque las formulaciones filosóficas y técnicas de la OEIN iban exactamente a contramano de las tendencias globales, del «fin de la historia» y todos esos paradigmas falsos que nos vendían en ese momento. Yo recuerdo discusiones con un maestro mío que me preguntaba por qué yo insistía en trabajar con «unas cañitas» cuando había un sintetizador que ofrecía todo el universo de sonoridades a disposición. Yo era relativamente joven y tambaleaba frente a una observación como esa, de parte de un maestro tan importante como Alberto Villalpando. Entonces, reafirmarme ante la hegemonía fue un proceso difícil, pero que me fue posible, tal vez por la «consagración de la Montaña». Es decir: había algo más fuerte que yo mismo que me sostenía en esa convicción, de la que hoy día me siento plenamente reafirmado.

En ese contexto, el acercamiento con el cine lo hice a través de Paolo Agazzi, que me llamó para hacer la música de una película que se llamó *Los her-*

manos Cartagena (1984). Paolo me pidió que compusiera una canción para el final, algo así como: «¡El pueblo unido jamás será vencido!». Y yo me opuse a ese lugar común y no se lo concedí: ¡nunca! Yo compuse un final que nunca utilizó, y terminó poniéndole: «¡El pueblo unido jamás será vencido!». *Los hermanos...* era una denuncia de la dictadura y se estrenó un día antes de las elecciones que, en medio de la hiperinflación, dieron por ganador a Hugo Bánzer Suárez, el dictador. Es decir, se lo validó democráticamente en una elección —que la ganó, por cierto, al influjo de este trauma popular, de este desencanto que le acabo de contar—. Por lo tanto, esta película nació muerta: nadie la fue a ver, nadie creía en ella. ¿Quién iba a hablar de la dictadura cuando estábamos viviendo lo que estábamos viviendo?

Luego, cuando empecé a trabajar con Sanjinés en 1988 sentí una conmoción muy grande: yo no podía creer que «Sanjinés» me llamara a mí para hacer la música de una película como *La nación...*, que es un emblema de la cinematografía boliviana tanto en términos narrativos, argumentales, como en términos técnicos, constructivos; donde, al igual que en mi música, «lo aymara» tenía, realmente, un lugar más allá de lo estrictamente temático argumental y se comprometía con la forma, en este caso cinematográfica. Esa primera experiencia fue maravillosa, aunque no fue fácil por motivos de entendimiento con Jorge.

La OEIN es también un espacio de convergencia e inflexión, donde se miran de frente unos y otros. Aquí, las ancestrales sonoridades del Altiplano andino y las rupturas modernistas de la Europa central y hegemónica se reconocen, se valoran y encuentran mutuamente; no siempre por afinidad, pero sí en un territorio constructivo y con un gesto desafiante a la utopía del entendimiento [...]. Porque, aunque nuestra propuesta es una reacción de resistencia ante las hegemónicas políticas y culturales contemporáneas, un ejercicio de reconocimiento de nuestro yo colectivo a lo largo de los tiempos y una acción de reafirmación de la identidad en la dinámica contemporánea, es al mismo tiempo una apertura permanente al encuentro, al diálogo con los otros, con todos, aun con aquellos que intentaron e intentan destruirnos, porque solo así es imaginable un futuro⁵.

[5] Cergio Prudencio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 95-96. Ponencia leída en el seminario «Instrumentos tradicionales, músicas actuales y contemporáneas», realizado en Cochabamba del 23 al 25 de octubre de 2002. Publicada en el semanario paceño *Pulso*, 8 de noviembre de 2002.

IV. Del Grupo Ukamau

Porque la utopía de un arte revolucionario y masivo es la utopía de una sociedad inventora de sí misma. Y es precisamente por ella que hoy los latinoamericanos nos proclamamos insurrectos. La historia nos ha sentenciado a conquistar nuestro derecho a ser. Cuando creamos en nuestra condición cultural originaria, cuando nos aproximemos a ella, la conozcamos, aceptemos y asimilemos en toda su dimensión, con todos sus valores, sus caracteres, sus conceptos —en una palabra— esa nuestra dimensión oculta sustente la filosofía de formas educativas propias; cuando esa educación sea capaz de deliberar nuestras oprimidas potencialidades; cuando podamos conocer otras culturas incondicionalmente; cuando hagamos nuestra unidad en la diversidad; cuando los medios de comunicación no puedan ser monopolios de enriquecimiento privados; cuando ellos sean más bien instrumentos sociales de afirmación, in-

tegración e incentivo; cuando hayamos consolidado estas y otras conquistas inherentes, entonces estaremos habitando nuestra propia utopía⁶.

M.A.: En sus palabras y a partir de la experiencia vivida: ¿qué es el GRUPO UKAMAU? ¿una formación contingente de profesionales, un proyecto, un colectivo...?

C.P.: Le voy a ser muy sincero: para mí el Grupo Ukamau es Jorge Sanjinés. Y eso no tiene nada de malo. Es un tema que ha hecho conflicto en algunos momentos, por dogmas ideológicos. Indiscutiblemente el Grupo Ukamau ha tenido gente extraordinaria trabajando: Beatriz Palacios, por caso, ha sido fundamental. El equipo técnico no ha sido permanente, como para hablar realmente de un grupo, lo que no desmerece en absoluto al Grupo Ukamau. Es una realidad que es sano mirar de este modo. Es un liderazgo fuerte el de Sanjinés, con un gran sentido de colectividad sin duda: pero el grupo se explica en y por el liderazgo de Jorge.

M.A.: Justamente quería preguntarle por Beatriz Palacios: ¿qué recuerda de su trabajo en el marco del grupo?

C.P.: Beatriz era la «comandante en jefe de las Fuerzas Armadas» en el más militar y operativo de los sentidos. Con Beatriz «no había chistes». Tenía un temperamento muy fuerte, en una apariencia de cordero: Beatriz era muy dulce, muy suave, muy tranquila, pero era «el control» que Jorge necesitaba para hacer sus películas. Control en la economía, control en la contratación de personal y servicios, etc. Además, Beatriz venía de un historial de persecución política. Por lo tanto, Jorge y Beatriz vivieron mucho tiempo bajo ese trauma: tenían miedo de todo y de todos. Tomaban recaudos de seguridad de muchísimas maneras. Beatriz ejercía su liderazgo de producción desde ese posicionamiento. Era una especie de «muralla» a Jorge: a Sanjinés llegaba aquel que era capaz de llegar a Beatriz, si no era imposible. En lo bueno y en lo malo: porque lo protegía a Jorge de muchas malas intenciones, de gente que efectivamente podía aprovecharse de alguien como él —tanto en lo personal, como en lo político—, es decir ella lo protegía —legítimamente—, pero también lo aislaba. Beatriz era una mujer con unos valores de lealtad, compromiso y militancia extraordinarios. Sin ella yo creo que Jorge no hubiera hecho mucho de lo que ha hecho. Se siente la ausencia de Beatriz, se ha sentido la ausencia de Beatriz en producciones posteriores a su desaparición tan trágica. Sin duda: gran parte del cine nacional por Jorge Sanjinés no podría explicarse sin la presencia de Beatriz Palacios.

V. La composición musical para cine

La composición con sonidos es un factor más en el enorme parque sonoro que la naturaleza y las ciudades proveen a los seres humanos. La obra musical es solo un sensibilizador del oyente respecto del fenómeno sonoro [...]. El desafío del compositor como «especie» es —ahora más que nunca— despertar la predisposición de su audiencia hacia la escucha como privilegio de comunicación

[6] Cergio Prudencio, «La música contemporánea y el público en la América Latina», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 43. El texto fue escrito en septiembre de 1984 y publicado originalmente en la revista canadiense *Dérives* N° 47/48 (Musiques nouvelles d'Amérique Latine), Montreal. También en el diario paceño *Presencia*, 21 de abril de 1985 y en la revista uruguaya *La del Taller* N° 5/6, Montevideo, 1986.

con la naturaleza y con los otros [...]. La música es la predisposición a escuchar, es un estado de la conciencia y del espíritu [...]»⁷.

M.A.: ¿Qué características tiene, según su propia experiencia, la labor compositiva para banda sonora cinematográfica? ¿Cuáles son las principales dificultades, desafíos, contradicciones y enseñanzas? ¿Qué es lo más potente e interesante? ¿Cómo describiría el proceso de trabajo (o artesanado) de composición para una película?

C.P.: Seré sincero nuevamente: ¡no tengo idea! Cuanto más he pasado por el cine, menos entiendo a los cineastas —lo digo críticamente—: no sé qué escuchan los cineastas. La experiencia de sonorizar pasa por procedimientos de rigor como leer el guion y, muy importante para mí, el diálogo con el director, porque allí puedo, en su manera de expresarse, percibir las emociones. Cómo describe un personaje, una situación, cómo evoca un tema, un aspecto argumental: todo eso son nutrientes para generar sonidos, músicas, temas, ideas sonoras que contribuyan al producto final audiovisual. En la práctica, me ha pasado frecuentemente que música que yo he compuesto para «x» escena, o «x» personaje, los directores —Sanjinés también..., principalmente—, han utilizado de una manera completamente diferente a la prevista; cosa que en mí ha generado muchas veces frustración, insatisfacción, pero que me ha ayudado a comprender que, efectivamente, la construcción del cine pasa por otros procesos a los cuales los músicos tenemos que tener la sabiduría y la humildad de subordinarnos: de hecho he comprendido que la narrativa cinematográfica es, para mí, un misterio indescifrable. El cine me ha enseñado a ser humilde, a no creermelo que, como compositor, soy el ombligo del mundo. Me ha ayudado a comprender que mi función en el cine es una función colectiva, interactiva con otras disciplinas: ¡funcional!, es importantísimo que la música sirva. Si en el mundo de la «composición pura» la música no tiene que servir para nada, en el cine tiene que funcionar, tiene que generar algo, generar puentes, producir una emoción.

[7] Cergio Prudencio, «Este lugar nuestro. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en un marco general», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 120-121. La cita corresponde a una serie de apuntes que Prudencio realizó en el marco del II Congreso de Composición Musical llevado a cabo en el marco del XV Festival Latinoamericano de Música realizado en Caracas, entre el 16 y 25 de mayo de 2008, y que luego retocó entre mayo y julio de 2008. Los apuntes no fueron leídos, sino que posteriormente se incorporaron como anexo.

[8] Cergio Prudencio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», p. 95.

[...] Para mí el compositor se define por su capacidad de comprender y propiciar la voluntad propia del sonido, y solo puede concederle voluntad al sonido alguien que contempla la intrínseca cualidad espiritual y vital de éste⁸.

M.A.: ¿Cuál es su filosofía o pensamiento estético implícito en la tarea compositiva para cine?

C.P.: Yo me baso en la idea de que la música es la emoción del cine. Es desde la emoción que me suscita el guion, el diálogo con el director y con los actores, desde donde yo tomo insumos que *me mueven* a crear música. La música es el factor emocional detonante: es el subtexto de la película y penetra en el subconsciente del espectador, le autoriza a sentir, le permite llorar, le permite acercarse a las profundidades psicológicas de los personajes.

[...] Hay que dejar en claro que no basta con recibir la herencia de nuestros ancestros y analizar dialécticamente la Historia para darle sentido a nuestro tiempo

y trascenderlo. Nuestra proyección ha de sustentarse necesariamente en la creatividad, en la capacidad de renovarnos, de renombrarnos en concordancia con las naturales transformaciones de toda colectividad dinámica. El ensimismamiento irreflexivo sobre el folklore, la imitación como valor y el desconocimiento y la negación del otro, son actitudes tan comunes como peligrosas entre nosotros⁹.

M.A.: ¿Qué significa para usted ese gran maestro de la música para cine como es Alberto Villalpando?

C.P.: Es el punto de inflexión histórica más importante del siglo XX: es quien lleva a Bolivia de un ensimismamiento nacionalista hacia los desafíos de la exploración sonora. En términos personales, es mi maestro en el más amplio sentido de la palabra. Lo cual no quiere decir que seamos afines: creo que hay muchas diferencias entre él y yo respecto de la música, respecto de lo político, respecto del posicionamiento del artista en la sociedad. Pero le debo a él cosas como el oficio y la amistad: lo admiro, lo quiero, lo respeto y le tengo muchísima gratitud.



Cergio Prudencio, Emma Junaro y Jorge Sanjinés. Gentileza de Cergio Prudencio.

VI. La composición musical para el cine del Grupo Ukamau

M.A.: Vayamos ahora al trabajo con las películas que realizó junto al Grupo Ukamau: ¿qué recuerda del proceso de creación compositiva para *La nación clandestina*, *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy* (2016)? ¿Qué similitudes y diferencias, continuidades y rupturas vivió entre estas experiencias?

C.P.: Bueno, son películas que se dan en coyunturas históricas distintas y en etapas de crecimiento personal diferentes. En común le diría que, para la gra-

[9] Cergio Prudencio, «Manifiesto por la música», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 78. Texto leído en el acto de establecimiento de la Fundación Arca-Ira (institución legal que protegía y promovía la OEIN), presentación del nuevo CD de la orquesta y celebración de sus 20 años de trayectoria. Publicado en el suplemento pacheño *Semana, La Razón*, 16 de noviembre 2000, y en la revista chilena *Revista Musical Chilena* N° 196, 6 de diciembre de 2001.

bación de la banda sonora de las películas del Grupo Ukamau, nunca trabajé con comunidades directamente porque no era accesible, sino que fue con la OEIN. Grabar con una comunidad, a los efectos presupuestarios, Beatriz no me lo hubiera permitido, no tengo dudas. Pero más allá de eso, y sin culpa de nadie, la OEIN me lo daba todo: músicos con una sólida formación, que entendían perfectamente bien los paradigmas sonoros del mundo aymara, estaban todos en la ciudad, se podían repetir tomas, tenía muchas ventajas. Pero no solo trabajé con la OEIN, sino también con otros músicos de otras formaciones también.

La nación clandestina es una historia descomunal por sí misma no solamente por la narrativa del texto, sino por los subtextos, las alegorías, la historia, etc.: son de asombro para cualquiera, sin duda. Y mucho más después por la forma en que Jorge convierte esa historia en una narrativa de imágenes. Esa película hoy me evoca principalmente la sensación de haber enfrentado un gran desafío, por no decir directamente haber enfrentado un gran miedo por lo que significaba una primera colaboración con Jorge Sanjinés. Todo estaba connotado de nervios, de emoción: para mí era estresante poder estar a la altura del «maestro» Jorge Sanjinés. Quiero decir: en *La nación...* yo estaba paralizado de miedo, básicamente. Por lo tanto, mi proceso compositivo fue en un marco de mucha inseguridad personal, donde Jorge no tiene necesariamente que ver. Ese es el ánimo, la energía, con la que yo empecé a trabajar en esa película. Desde luego, eso es algo que nunca le dije a Jorge: era un *vía crucis* que yo pasaba solo.

Luego vino la etapa propiamente procedimental, es decir, conocer el guion, que Jorge —todavía mantiene esa metodología— hace leer «presencialmente»... no me dio el guion ¡nunca! Creo que la única vez que me dio el guion fue para *Insurgentes*. Entonces había que ir a leer el guion a Ukamau, en la oficina de Ukamau... [risas] ¡Y con él al frente! que esperaba un retorno casi inmediato. Entonces eso —que ahora veo como algo divertido— era un factor adicional de estrés a la tensión que yo ya traía de antemano. Al conocer la historia y al identificar los personajes, Jorge me fue soltando las escenas en que yo supuestamente iba a intervenir etc., pero eso no me contribuyó mayormente. La gran contribución vino de conversar con él a propósito de la historia, de los personajes, de los tiempos y de las previsiones del plano secuencia integral que él ya tenía rigurosamente dibujado en los *story-boards*, pues sabía perfectamente lo que iba a hacer: tenía el trazo de los 122 cortes diseñados.

Después, yo entré a un proceso creativo independiente: no me cabían dudas por la temática, por el paisaje, los personajes, que el trabajo con los instrumentos nativos era prácticamente natural. Yo estaba en ese momento enteramente involucrado con la OEIN, que también ideológicamente tenía que ver con la propia historia, con el trabajo de Jorge. De manera que trabajar con instrumentos nativos fue una consecuencia obvia, no dudé un minuto en apelar a esos instrumentos para dar respuesta de manera general a la película. Luego hice un desglose de personajes y de situaciones. Por ejemplo, a

mí me importaba mucho hacer una música para el recorrido de Sebastián de retorno a su comunidad, que es un elemento cíclico que aparece casi como un hilván en la narrativa de la imagen, y entonces yo compuse algo especial para ese retorno, esa marcha, ese caminar en el paisaje altiplánico, ese regreso a la consciencia de origen... y así fue, generé ese tema que me gusta muchísimo, pero que se usó de manera diferente, en el uso libre de las atribuciones del director. Y así como compuse ese tema, compuse varios otros, ya tal vez más específicos para ciertas escenas. Por ejemplo, este plano secuencia circular extraordinario del juicio a Sebastián en la comunidad —que eso si quedó tal cual lo compuse— era una propuesta muy arriesgada de mohoceños en una modulación del clúster que le dio finalmente una atmósfera agobiante, envolvente, a una escena de tantísimo dramatismo.

Finalmente yo compuse la música, la grabé en un estudio con músicos de la OEIN, en esa previsión temática —el *track* uno para tal escena— y, con un pequeño guion, un pequeño informe, entregué esa cinta de carrete abierto un cuarto de pulgada a Beatriz. Jorge tomó esos materiales y los editó según su parecer. Al ver la película yo quede realmente sorprendido porque esperaba ver algunos resultados y, en realidad, se dieron otros, de manera que mi primera impresión de la película fue un poco frustrante en el sentido de mis expectativas como compositor. Necesité una segunda asistencia a la sala de cine para ver la película sin expectativas «de compositor», sino simplemente como un espectador. Por otra parte, vale la pena subrayar que los recursos tecnológicos para la grabación y para la edición eran muchísimo más limitados que años después. Por ejemplo, la cinta original de *La nación...* que yo grabé y entregué a Beatriz se extravió en el laboratorio de posproducción y no se recuperó nunca más: yo no tengo copia de eso, y Jorge tampoco.

En la siguiente película, *Para recibir...*, las condiciones tecnológicas eran mayores, ya había sonido digital y se podía explorar mucho más en estudio, y yo me sentí más suelto, más libre en capacidad de proponerle a Jorge. La música de esa película es diversa y además me animé a proponer una canción que, honestamente, es emblemática del cine boliviano. De algún modo, hice en esta película la canción que me negué a hacer para la película de Paolo Agazzi que ya le he contado: aquí tuve que negociar con Jorge, porque él no creía que una canción podía venirle bien a una de sus películas. Y fue una experiencia muy intensa esa de



Emma Junaro y una illa para recibir el canto de los pájaros. Gentileza Cergio Prudencio.

llegar a acuerdos y demostrarnos que, efectivamente, la película sí necesitaba un final con una canción. Y era necesaria porque hasta ese punto de la narración no había un momento donde la gente pudiera llorar. Había una acumulación emocional muy fuerte por la propia narración, que no explotaba en ningún momento. La gente quedaba como contenida: no había *cuando* pudiera llorar.

Hacia el segundo semestre de 1994, Jorge fue a Locarno a presentar la película a una comisión de evaluación y, aparentemente, se establecieron algunas observaciones al acabado de la película —entre otras cosas, al final—. Ahí es que Jorge vuelve y me dice: «Cergio: la película no tiene final». «¡Claro!», le dije. Yo sabía que la película no tenía final. «Hay que hacer una canción Jorge». «¡No! Una canción en mi cine. ¡Ni pensar! Eso es de otro tipo de cine», me dijo. A lo que yo insistí: «Jorge: hay que hacer una canción». Entonces yo empecé a trabajar. Compuse la canción para Emma Jenaro —era Emma o nadie: porque yo sabía de la potencialidad expresiva de su voz— tomando algunos textos de Jorge Sanjinés, incluso el título de la película y, en fin, salió esa canción. Y recuerdo bien el día que se la iba a mostrar a Jorge. Él vino al estudio de grabación —yo estaba terminando de mezclar la canción— con un escepticismo muy grande: estaba viniendo, en realidad, a «bochar» la canción, como dicen en Uruguay. Y yo tenía poca esperanza con Jorge. Había bastante tensión entre él y yo en ese momento. Él se sentó en el estudio, yo seguí mezclando como si él no estuviera y, a un punto, volteo la cabeza y él estaba en la silla mordiendo los labios porque no podía aguantar la emoción. Entonces, dije: «Esta es ‘la’ canción para la película». Y, efectivamente, él la amó: es el final de la película, y la utilizó instrumentalmente en otras escenas. Es decir: reeditó toda la banda sonora a partir de esa canción. Como esa canción le dio luz verde a la gente para emocionarse, la gente ama esa canción —el público boliviano—: por eso digo que es una canción «emblemática» del cine. Porque está todo mezclado: la voz de Emma, el tipo de canción, la instrumentación y el momento en que aparece en la película, todo junto. Fue un proceso muy intenso: de encuentros y desencuentros con Jorge que recuerdo con muchísimo respeto y cariño.

Luego, en *Insurgentes* yo asumí riesgos de lenguaje de una manera más desembozada, planteé cosas propiamente de la música contemporánea en relación con el cine: no es música que hace concesiones, explora las posibilidades propiamente sonoras. Eso funcionó muy bien en la película y, además, le encantó a Jorge, le dio herramientas para también explorar esas sonoridades en diferentes situaciones de la película.

Y es que, para el momento de *Insurgentes*, yo ya tenía una seguridad, una autoestima bastante bien constituida —en comparación con *La nación...*—. Aquí yo ya tenía una personalidad musical e individual lo suficientemente sólida como para relacionarme con Jorge de una manera más horizontal. Yo formé parte de discusiones sobre el guion, por ejemplo, cosa que en *La nación...* hubiera sido impensable. No sé si contribuí, tal vez sí, pero me permití hacer algunas observaciones, sugerencias, recomendaciones, que Jorge en algunos

casos tomó: comparativamente, fue más permeable a este tipo de intercambios más abiertos con el equipo de trabajo.

Porque yo ya estaba maduro, es que resolví crear sin el condicionante «para tal imagen...tal música»: estuve lejos de proponer asociaciones explícitas. Como ya conocía cómo los cineastas tratan a la música, cómo se relacionan con ella, dije: «Yo voy a hacer una obra». Y compuse *Cantos insurgentes*, que es una obra de mi repertorio personal basado, inspirado libremente, motivado por el guion de *Insurgentes*. Es una obra que dura 21 minutos en total y es una unidad musical: es una de las obras que yo más quiero de las que compuse para la OEIN. Y Jorge la desglosó como le pareció. Creo que este método de trabajo funcionó muy bien. *Cantos insurgentes* fue la propuesta estructural, luego compuse otros temas adicionales más directamente relacionados. Por ejemplo, para la entrada de Tupak Katari a la Ciudad de La Paz, que era una marcha. En realidad, ahí los músicos tocaban en vivo: nos preparamos para tocar en vivo esa música, cosa que al final no se dio porque los caballos se asustaban. Los militares que los tenían a su cargo nos decían: «¡No por favor! Paren la música, que horror, los caballos se espantan». Y nosotros que nos habíamos preparado para tocar «con la fuerza de la tropa de Tupak Katari entrando a la ciudad»... pues tuvimos que limitarnos a hacer una especie de fonomímica y grabar luego en estudio para hacer la edición.

Insurgentes es una película que yo quiero mucho: por la forma en que está construida, por todas las evocaciones históricas que hace —y que normalmente nuestra cinematografía no había hecho con tanta profundidad— y porque tiene momentos verdaderamente sublimes de imagen. Es decir: la construcción fotográfica en *Insurgentes* es verdaderamente virtuosa, descomunal... por su belleza. Ya es un Jorge que no tiene las presiones de lo ideológico para hacer fotografía, sino que lo ideológico está incorporado en su ser y fluye libremente la fotografía desde ese ser ya constituido. Creo que a los dos nos pasaba lo mismo: es en ese sentido que yo me permití trabajar la música así, libremente, como expliqué.

M.A.: No olvidemos que esta calidad visual de la que hablamos también está en relación con las nuevas tecnologías, un mayor presupuesto y fondos económicos disponibles que vinieron desde Venezuela: todo esto debe haber favorecido la creatividad y libertad del Grupo al hacer el film.

C.P.: Sí, la tecnología había migrado hacia herramientas más accesibles, democratizadas y más precisas también. En cuanto a la parte económica, *Insurgentes* era algo así como la primera producción «holgada» para Jorge..., pero, infeliz y trágicamente, no fue así. El dinero que financió Venezuela tenía que ingresar a Bolivia a través de una institución estatal oficial. Y ese dinero, en una gran proporción, se quedó en Bolivia TV y nunca fue a dar a Ukamau, aunque Jorge reclamó. ¡Le cortaron el financiamiento en medio de rodaje!: era más caro parar que seguir. Entonces, Jorge hipotecó su casa, vendió autos,

se prestó dinero de amigos, etc., en la suposición de que Bolivia TV le fuera a devolver en algún momento ese dinero, pero se había asignado a otros destinos institucionales. Nunca le pagaron, pero Jorge pagó hasta el último centavo. Esa película tuvo una producción de presupuesto alto —en estándares bolivianos— sin «tener» presupuesto alto. Y eso le generó a Jorge una deuda que está pagando; y también, hay que decirlo, le generó un golpe emocional devastador del que le costó muchísimo recuperarse.

M.A.: Nuestro recorrido por sus trabajos con el Grupo Ukamau culmina con *Juana...*: ¿qué puede decirnos del proceso creativo para esta cinta?

C.P.: Bueno, finalmente, *Juana...* se dio en un marco ya de mayor madurez de mi parte. Por eso el proceso creativo de *Juana...* está más cercano a *Insurgentes*, por la relación más horizontal que yo ya había construido con Jorge, por el nivel de participación en el guion y en algunas tomas de decisión. Había un «ida y vuelta» más distendido entre nosotros. De hecho, la actriz que encarna a Juana Azurduy, Piti Campos, la sugerí yo. Había varias «Juanas» en carpeta, que sin embargo estaban «fuera» del carácter del personaje histórico, de esa vitalidad que la historia nos cuenta que tenía Juana. Entonces yo le dije a Jorge: «Tú necesitas una actriz fuerte, que tenga belleza física, pero que no sea plástica...». Le di una cantidad de rasgos que yo percibía que el personaje debería representar y de pronto me salió: «¡Ella es Piti Campos! ¡Llámalala!». La composición musical se dio de manera semejante a *Insurgentes*, aunque no compuse una obra musical específicamente con categoría de opus, pero compuse varias cosas que eran connaturales y que tienen que ver básicamente con selección de instrumentos: la guitarra y el acordeón son dos instrumentos muy del espíritu de Charcas, de lo que hoy es el norte argentino, el sur de Bolivia, Chuquisaca. Y yo hago ahí mi pequeño homenaje a «la argentinidad» de Juana Azurduy. Traicionándome un poco, porque en Bolivia nos rasgamos las vestiduras diciendo: «¡No, que Juana es nuestra! ¡Que no nos la roben!». Cuando en verdad nunca hicimos nada para que Juana sea nuestra: ni ella en vida, ni mucho menos muerta. Entonces ahí hay un guiño que es muy sutil, muy para mí mismo, tal vez de reivindicar la argentinidad de Juana Azurduy a través de los instrumentos y de la manera en que los trato. En realidad, el tema de Juana es una zamba y punto. Que después se vuelve un poco un bolero de caballería, pero básicamente es una zamba: que tiene los códigos armónicos de la zamba arquetípica. Yo estudié mucho a Juana para esta película y de verdad aquí tenemos muchos pendientes con ella: la fundación de Bolivia fue sin ella, y eso es imperdonable. Ella fue un personaje fundamental de lo que hoy somos como país.

M.A.: Tras esta larga trayectoria compartida de la que venimos conversando junto al grupo: ¿cuál es su percepción sobre el uso y valoración de la música y la columna sonora en el cine del Grupo

Ukamau? ¿Ha habido un trabajo de retroalimentación compositiva con otros cuadros técnico-artísticos?

C.P.: La valoración de la música es fundamental: en coherencia con su acercamiento al hecho social, al hecho histórico, a la imagen consecuente, se alinea ahí lo sonoro. La presencia de músicas indígenas en el cine de manera directa, con un nivel de protagonismo alto, de primera línea, se da en las películas de Jorge: eso habla de la coherencia no solamente en términos técnicos, sino políticos.

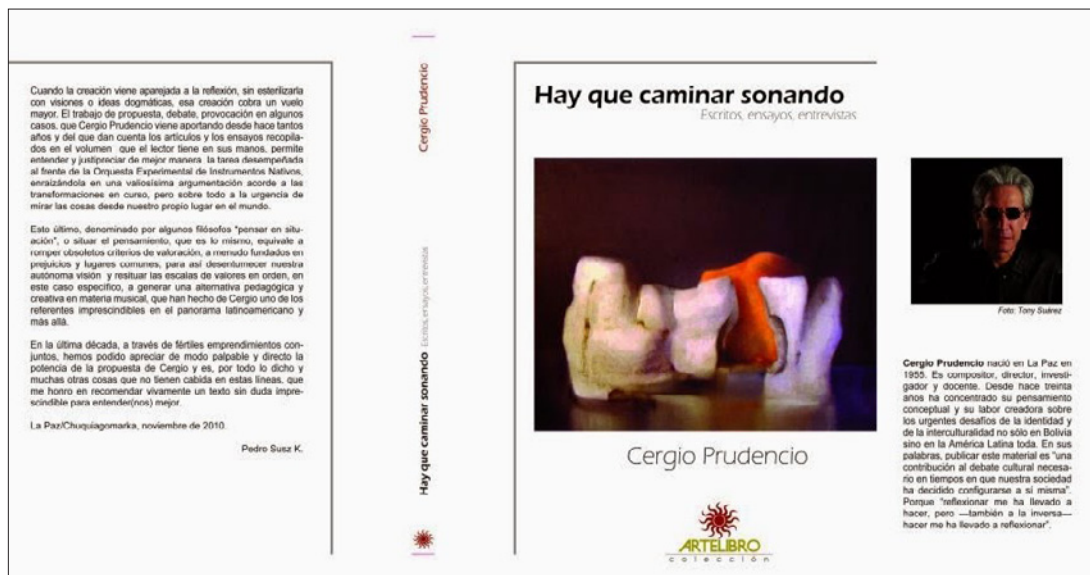
Sobre la retroalimentación, en mi experiencia, ha habido muy poca por, precisamente, este mecanismo «clandestino» de producir cine que se explica en la historia de ellos —Beatriz y Jorge— de persecución política, es que no era tan fácil interactuar con, por ejemplo, el director de fotografía. Hemos tenido interacciones a posteriori muy ricas, muy fermentales en beneficio para las próximas películas, pero en el momento mismo no. Con Beatriz sí, porque ella era «el control»: Beatriz controlaba todo y había que estar muy de cerca. De hecho, yo a Jorge, generalmente, o más bien a Beatriz —hay que ser claros— le he entregado la cinta con la música y no sabía lo que iba a pasar con esa música hasta el día del estreno de la película. Por eso es que yo cuestiono la idea de «grupo», y lo digo con el más alto espíritu de admiración: pero las cosas como son, las cosas como fueron. Jorge es un líder, un gran generador, un gran creador que sabe lo que quiere desde el principio hasta el fin, y *subordina* a todos a ese propósito, ejerciendo en legitimidad, lo que es el rol del director de la película.

Imaginemos músicos multiculturales y plurilingües, conectados a diferentes órdenes de pensamiento en mutua complementación; músicos inventando desde esos escenarios sus propias maneras. Imaginemos músicos activos en la diversidad [...]º.

M.A.: ¿Cuál ha sido, en general, el grado de autonomía que tuvo en sus intervenciones?

C.P.: Yo he tenido libertad creativa absoluta. Siempre hubo factores inductivos: por caso «quisiera que sonara así...». Pero, al momento de crear, yo he tenido mucha libertad, sin duda. Y Jorge ha sido muy permeable a eso. En películas como *Para recibir...* donde había que construir o reconstruir músicas de diferentes tiempos y diferentes espacios culturales, Jorge me ha dado libertad, y eso se lo agradezco profundamente. Por supuesto también hay tensiones, como en todo proceso creativo. Principalmente, creo que Jorge y yo nos diferenciamos en la idea de la función del arte: él es muy didactista, y lo digo sin juicio de valor. Para él el arte «tiene que servir para algo», tiene que prestar un servicio social. Yo vengo de una línea diametralmente opuesta: yo vengo de la línea de «el arte por el arte». De manera que en esas polaridades hemos tenido que acercarnos, para el bien de ambos. A partir de *La nación...* se constituyó una amistad muy profunda y sincera, de muchas alianzas: mantuvimos comunión, proximidad en relación a los temas del país y del mundo. Jorge es un hombre inquieto, un hombre universal en el más amplio de los sentidos: Jorge

[10] Cergio Prudencio, «Este lugar nuestro. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en un marco general», p. 117.



Portada de *Hay que caminar sonando: escritos, ensayos, entrevistas* (Cergio Prudencio y Graciela Paraskevaidis, La Paz: Fundación Otro Arte, 2010).

es, incluso al día de hoy, para mí una referencia. Gracias a él creo que hice gran parte de lo que hice: no solo en cine, sino en mi propia música.

[...] Hacia los próximos 500 años, nuestro objetivo es hacer que el renovador pensamiento latinoamericano, cuya mejor expresión se encuentra en el arte y la filosofía contemporáneos, germinen un nuevo estado mental y espiritual en nuestros pueblos, con el que puedan reconocerse en el mundo sin complejos y con el que puedan reconocer a otros sin temores¹¹.

VII. Sonidos del porvenir y de la memoria

M.A.: Lejos de todo tecnicismo, y de cara a la cosmovisión que impregna la familia de instrumentos autóctonos: ¿cuál es «el sonido» o el instrumento que mejor lo representa? Igualmente: ¿cuál es el que mejor representa la vibración del Grupo Ukamau y por qué?

C.P.: ¡Oh!... Yo soy siku... Ese instrumento me ha dado representación, me ha dado expresión, me ha dado canales, me ha revelado: me ha dado nombre. Por cómo suena, por la multiplicidad sonora, por cómo está organizado, por su nivel simbólico respecto del mundo aymara andino quechua altiplánico. Ese es el instrumento que hace a mi alma.

El Grupo Ukamau suena como la cordillera... [silencio] Suena como la cordillera en la medida en que suena como todo lo que contiene la cordillera en tanto espacio geográfico, visual: al ser humano, a la Naturaleza, a sus productos, a su historia, a sus conocimientos, sus saberes, su filosofía, su magia... Sí: el Grupo Ukamau suena como la cordillera...

[11] Cergio Prudencio, «500 años de soledad», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 53. El texto fue originalmente publicado en el diario paeño *Última Hora, Suplemento Semana*, 12 de enero de 1992.

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.

ENTREVISTA A FRED COKER, MIEMBRO DE LA *WORKERS' FILM ASSOCIATION* (WFA)

Interview with Fred Coker, Workers' Film Association (WFA) Member

MOLLY GEIDEL

ISABEL SEGUÍ

University of St Andrews

Es escasa la investigación sobre las prácticas de aquellos individuos y organizaciones de activistas que facilitaron la circulación internacional del cine de Ukamau entre audiencias solidarias fuera de América Latina. Con la intención de ayudar a cubrir esa laguna, en septiembre de 2018, Molly Geidel entrevistó a Fred Coker,¹ miembro de la *Workers' Film Association* (Asociación Fílmica Obrera, WFA), una de las distribuidoras de los films de Ukamau en el Reino Unido.

Coker nació a las afueras de Nueva York en 1950. En 1974 llegó a Londres para estudiar cine mientras trabajaba como obrero de la construcción, con una especialidad en carpintería. Su primer contacto con el Nuevo Cine Latinoamericano fue un ciclo organizado en el Collegiate Theatre de UCL (University College London) —donde recuerda haber visto, entre otras películas, *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969)— al que acudió con Wowo Wauters, quien tenía interés en usar sistemáticamente el cine como instrumento de concientización y formación política en la India, pero también en el Reino Unido.

Ambos coincidieron en que estas obras necesitaban de un contexto de exhibición diferente que favoreciera el debate y la profundización: por ello decidieron armar su propia propuesta. Este fue el punto de partida para lo que posteriormente sería la *Workers' Film Association*, organización que nació como un grupo de gente trabajadora que usaba el cine para informar, sensibilizar, favorecer el debate y, finalmente, aumentar la conciencia política de los públicos de clase obrera. En 1975 se establecieron legalmente como asociación, adoptando este nombre, pero, como veremos a través del relato de Fred, la WFA con el paso de los años se convirtió en productora de materiales propios y distribuidora de materiales de otros, entre ellos los del Grupo Ukamau.

Molly Geidel (M.G.) e Isabel Seguí (I.S.): ¿Cuáles eran las actividades de la WFA?

Fred Coker (F.C.): Durante los primeros años, visitábamos constantemente a todos los cineastas y distribuidores progresistas que podíamos identificar, era básicamente un trabajo de investigación. Además, organizábamos muchas proyecciones informales en nuestra sede del norte de Londres con invitados especiales y, así, aprendimos el arte de facilitar las discusiones. Todo esto acompañado habitualmente de sabrosa comida vegetariana y cervezas artesanales.

[1] La entrevista se basó en un cuestionario preparado junto a Isabel Seguí.

La WFA estableció un cineclub en 1977 y empezamos a organizar proyecciones sobre temas que nos interesaban a los miembros de la asociación, que en ese momento éramos unos diez. Eran temáticas del tipo: el racismo en Gran Bretaña, derechos sindicales, salud de las mujeres, el imperialismo americano en el sudeste asiático, etc. Recuerdo cómo me emocionó la película *El paralelo 17: La guerra del pueblo* (*Le 17e Parallèle*, Joris Ivens, 1968), sobre la vida en la frontera entre Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. Una escena mostraba un hospital excavado bajo tierra, como un refugio antiaéreo. Un cartel a la entrada de las «habitaciones» decía: «Cada cama es un puesto de combate».

Estas discusiones tenían lugar en una casa que teníamos alquilada en Tufnell Park (en el norte de Londres). Allí habíamos acondicionado el bajo como sala de proyección. La cocina estaba muy cerca de este espacio: el hecho de compartir comida y bebida añadía un aspecto social al, de por sí, político y cultural que constituían las proyecciones.

Además de las actividades desarrolladas en la casa, comenzamos a organizar eventos en otros lugares. Recuerdo que en aquella época había un gran movimiento anti-apartheid, y trabajamos mucho con un film llamado *Last Grave at Dimbaza* (Chris Curling y Pascoe Macfarlane, 1974) que conseguimos de su director Nana, quien también era el representante en Londres del Congreso Panafricanista de Azania (*Pan Africanist Congress of Azania*, PAC). Este documental lo exhibimos en iglesias, centros sociales y varias universidades. También nos contábamos entre los grupos que apoyaban al Frente para la Liberación de Eritrea (*Eritrean People's Liberation Front*), exhibimos su película *Alone Against the Mighty* (G.Troller, 1977) en Kensington New Town Hall.

En febrero de 1979, organizamos un *tour*, tomando prestados quince títulos de diferentes distribuidores. Viajábamos en una Volkswagen con los proyecto-



El almacén de Lucy Street, sede de la Workers' Film Association (WFA).

res, la pantalla y la colección de películas. También nos acompañaba un exguerrillero eritreo, Petro Giorgis, que hablaba tras la proyección de *Sawrana – Our Revolution* (Christian Sabatier, 1978). Los pases en Manchester se hicieron con la colaboración del Grupo Marxista-Leninista de Manchester. Los miembros de este grupo nos dieron la idea de abrir una pequeña sede del WFA para el noroeste de Inglaterra. Esto coincidió con que estábamos a punto de ser desahuciados de nuestro local en Londres, así que, en diciembre de 1979, nos trasladamos con nuestros materiales y herramientas de trabajo, sacos de dormir y calefactores a un viejo y ruinoso almacén en Lucy Street, Manchester, y empezamos el proceso de reconstrucción de lo que hoy se conoce como *WFA Media & Cultural Centre* (Centro Cultural y de Medios de la Asociación Fílmica Obrera).

Hacia 1981, la WFA había lanzado un exitoso cineclub para jóvenes. Habíamos realizado un ciclo sobre Alfred Hitchcock, donde exhibimos copias privadas de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) —que en ese momento no estaban disponibles a través de los distribuidores británicos—, y habíamos dado el primer de muchos talleres de formación en video (*WFA Video Training Courses*).

Durante los siguientes cuatro años, expandimos el número y alcance de nuestros programas culturales. La base de este trabajo era la colaboración con numerosos grupos locales y también organizaciones políticas a nivel nacional. Hacíamos sesiones temáticas que incluían cine, música, teatro, comida, venta de libros y, por supuesto, en estos eventos había mucha discusión.

M.G. e I.S.: ¿Cuál era vuestra metodología y cuáles las estrategias utilizadas en la difusión?

F.C.: El método de trabajo era siempre investigar un tema en particular, contactar con las organizaciones o grupos que tuvieran un conocimiento más especializado en este tema y seleccionar una serie de films que fueran claros tanto en la forma como en el contenido (interesantes y accesibles), pues debían ser usados en proyecciones y discusiones llevadas a cabo en lugares de trabajo, centros comunitarios y cineclubs.

Hacia 1984-1985, establecimos una unidad de producción y empezamos a documentar actividades políticas que tenían lugar dentro y fuera del área metropolitana de Mánchester en colaboración con organizaciones comunitarias. Pronto empezamos a adquirir películas de otras organizaciones que consideraban que nosotros estábamos más especializados en las áreas de distribución y difusión, como *War on Want*, la *Society for Anglo-Chinese Understanding* (Sociedad para el entendimiento anglo-chino, SACU) o la *Eritrean Relief Association*. Además, gracias a contactos con cineastas y distribuidoras nacionales e internacionales comenzamos a distribuir independientemente. Es en este momento cuando comenzamos con la distribución de las películas de Ukamau y Jorge Sanjinés.

Hacia 1989, la distribuidora WFA tenía un catálogo con alrededor de cien títulos. La mayoría de ellos definibles como «agitación y propaganda», tam-

Challenging Imperialism —

Jorge Sanjinés & Grupo Ukamau
1976, 100 min
An interview with Sanjinés in September '89 when he discusses the formation of Ukamau, and the development of their production and use of film from 1968-81. A good introduction to their work and highly recommended for courses in the history, Latin American and cultural studies.

Blood of the Condor
J. Sanjinés & Ukamau, Bolivia
1989, 95 min
One of the classics of the New Latin American Cinema, "Blood of the Condor" was banned by the Bolivian Government for the presence of a pro-terrorist and pro-terrorist message. It tells the story of the 1967-68 coup in a declassified account based on actual events which occurred in Bolivia in 1968 at a CIA-inspired population control programme administered by the "Progreso Camp" staff Force Camp which involved Quechua Indians without their knowledge or consent. In dramatizing this incident, "Blood of the Condor" gives a devastating and moving insight into the life, culture and religious rituals of the Quechua Indians showing their social basis and significance in daily life. It also explores the relationship of this important Bolivian communication being in the highlands of the Andes to the rest of Bolivian society — the Indian and "worker" of mixed race working class, the middle class business sector and the upper class professional society in the capital La Paz. The film's portrayal of events — and the violence that ensues — provides an accurate reflection of the predominant attitude of Latin American toward CIA "68" programmes.

"Used as carefully and knowingly as in this film, the camera helps become a weapon. Ultimately, one film cannot radically change the harsh realities of this life but for those who are of such a struggle being waged on many fronts." *Clare Field, Africa World*

• Winner George Sadler Prize, Best Foreign Film, 1976

Latin America

The Principal Enemy
J. Sanjinés & Ukamau, Paratubiza
1974, 85 min
Continuing the approach developed in their earlier films, The Principal Enemy was produced with the creative participation of the Indian community of Paratubiza in Potosí, their localising view of racism in an area of under the influence of the Andean highlands, an old and respected leader of the community, Mariano Bata, describes the continuing struggle of the people, first against the Spanish invaders and today the Americans. Within this historical perspective we are told in traditional Bolivian fashion, the tale of the brutal murder of a woman by the local landlord and the Indian community's efforts, with the aid of a guerrilla band to see justice done. Based on an actual episode which occurred in Potosí in 1961, "The Principal Enemy" is a demonstration of Che Guevara's "New" theory of guerrilla warfare as a strategy for revolution and is such an important document for understanding a whole chapter of recent Latin American history.

"In this film the Ukamau Group achieves an epic cinematography and narrative structure fully equal to the films, the documentary struggles of a whole people, a whole, almost mythic style whose style itself constitutes the collective life of the Bolivian people, their oppression and their struggle" *John Latham*

• Winner First Prize Berkeley Arts, Czechoslovakia, 1974

"In this film the Ukamau Group achieves an epic cinematography and narrative structure fully equal to the films, the documentary struggles of a whole people, a whole, almost mythic style whose style itself constitutes the collective life of the Bolivian people, their oppression and their struggle" *John Latham*

• Winner First Prize Berkeley Arts, Czechoslovakia, 1974

Banners of the Dawn
J. Sanjinés & Ukamau Group, Bolivia
1975, colour, 90 min
Ukamau's epic, award winning documentary was produced over a period of five years recording the dramatic political and cultural events in Bolivia during 1970-83. Dealing with the movement's connection to labour "the documentary tells of water and land—the seizure of the "Fuerzas Armadas de Liberación, mining and labour—mining industry. We are presented with a vision of popular action, that of a history we expect that is broken up directly, so part and subject of an acute political, emotional and moral crisis". Available in March 1990.

• Winner 1983 Grand Prix Festival of New Latin American Cinema, Rome

The Claustrophobic Nation
J. Sanjinés & Ukamau, Bolivia
1986, colour, 88 min approx.
Ukamau are currently in production in Bolivia on a project of civil disobedience. What Sanjinés has described as the "hottest of hot" has had in mind for over 20 years. This film takes the viewer to an abandoned department pertaining the history of struggle of Bolivia's miners and Indian indigenous issue. 1982/83.

Richard Dale, May 1989

Get Out of Here!
J. Sanjinés & Ukamau, Paratubiza
1972, 85 min, 40 min
"Get Out of Here!" is a reconstruction of an actual story of a community of Andean peasants who are partly destroyed and decimated by a multinational corporation following the discovery of mineral deposits on their land. The goal of the film is to reveal the means used by repression to exploit natural resources and suppress resistance through attacks on their culture as well as on their lives. The village of Paratubiza has according to the title, all the conditions, with essential unity and harmony despite deprivation and hardship. A North American industrial sector established itself in the area seeking for minerals and offering food and medical treatment for those willing to consent. Paratubiza Indians were to do so. In time, the community is virtually abolished, the essential elements isolated, and a general strike by the mining company to the new owners for the exploitation of their land. When some of the peasants declare their opposition and resistance, the army is called in to disperse them. Other communities of peasants come to help and are brutally put down. As the deal was broken, the miners are harassed, the importance of unity and solidarity. The displacement process are articulated by their struggles and the struggle goes on.

Catálogo 1989 de la distribuidora de cine y video de la WFA (portada) Interior del catálogo WFA (1989).

bién que reflejaran problemáticas que sirvieran para la formación de individuos y organizaciones, en el contexto político contemporáneo de Gran Bretaña y fuera de esta.

M.G. e I.S.: ¿Cómo entra la WFA en contacto con el Grupo Ukamau y cómo empiezan a trabajar juntos?

F.C.: Empezamos a usar varias películas de Ukamau que conseguimos a través de la distribuidora *The Other Cinema* (Londres). Sentimos que estas películas trataban temas importantes no solo en nuestra tarea de apoyo y solidaridad con comunidades andinas, sino también en cuestiones globales como la explotación de los recursos naturales por parte de empresas multinacionales norteamericanas, aproximaciones racistas al control de natalidad impuestas por los Estados Unidos en otros territorios o la lucha organizada por la autodeterminación de los pueblos, entre otras.

También respetábamos y aprendíamos de la autocrítica mostrada por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Cómo cambiaron su perspectiva sobre el lenguaje cinematográfico al sentirse cuestionados en su uso de técnicas occidentales (confusos saltos de primer plano a plano general, cortes abruptos, etc.) por las comunidades quechuas y aymaras. Esta autoevaluación y búsqueda de un lenguaje apropiado para comunicarse con su audiencia principal, los grupos indígenas, llevó a Sanjinés y al grupo Ukamau a adoptar una estética completamente nueva, con planos largos, en los que muchas veces la cámara se sitúa como un participante en la acción.

Finalmente, organizamos una sesión de películas de Sanjinés en el National Film Theatre en Londres, presentamos su *Guardian Lecture* (Clase ma-

gstral de *The Guardian*), organizamos un *tour* por tres ciudades inglesas y negociamos la venta de *La nación clandestina* a la cadena de televisión Channel 4, producto de la cual el Grupo Ukamau obtuvo un beneficio de veintiocho mil libras esterlinas. Esta venta supuso mucho más de lo que el Grupo había ganado en los últimos diez años a través del estreno en salas comerciales y la proyección alternativa en salas no comerciales.

Tras esta serie de iniciativas, el Grupo Ukamau accedió a que la WFA se encargara de la distribución de sus películas. Irónicamente, a fines de los ochenta, con el advenimiento del video y los recortes en los presupuestos de instituciones que previamente habían apoyado el alquiler de copias en 16mm, la ganancia obtenida por este tipo de distribución tradicional empezó a disminuir.

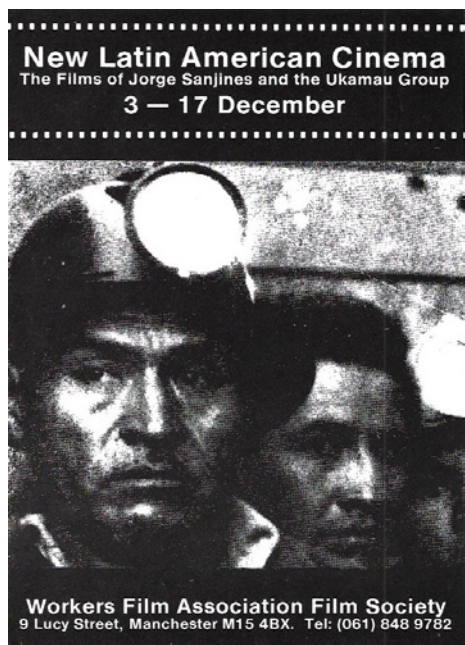
M.G. e I.S.: ¿Qué ciclos organizasteis con las películas de Ukamau en el Reino Unido u otros lugares?

F.C.: La *Workers Education Association* (Asociación para la Educación Obrera) de Manchester organizó una «Semana Latinoamericana». Nosotros colaboramos organizando un ciclo de cine en el que mostramos las películas de Sanjinés, pero también nos pidieron que hiciéramos una breve historia del cine latinoamericano, en tres horas. Así que mostramos fragmentos de una serie de películas en 16mm y generamos discusión con las audiencias.

Además, organizamos nuestro propio ciclo, en el viejo almacén de aproximadamente ochocientos metros cuadrados que habíamos reformado y era

nuestra sede. Creo que en diciembre de 1985 mostramos *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), *El enemigo principal* (Jorge Sanjinés, 1973) y *Fuera de aquí* (Jorge Sanjinés, 1977), además de una breve entrevista que le habíamos hecho a Jorge Sanjinés. Todo esto acompañado de comida y música. En nuestros eventos siempre había música, grabada o en directo. En este caso, de la música se encargó el grupo Meli Antu, compuesto por exiliados chilenos que residían en Manchester desde principios de los ochenta. Poco después, en marzo de 1986, estrenamos la película *Las banderas del amanecer* (Beatriz Palacios y Jorge Sanjinés, 1983) y contamos con la presencia de Jorge Sanjinés. En esta ocasión Meli Antu también amenizó con su música. Respecto a otros lugares fuera del Reino Unido, a través de unos contactos en Australia organizamos unos ciclos de películas de Sanjinés en Perth y Sidney.

M.G e I.S.: Sanjinés os visitó entonces en 1986 ¿puedes hablar un poco más de esa experiencia? ¿Hubo otros miembros del Grupo Ukamau que viajaran al Reino Unido?



Uno de los últimos actos realizado en la sede de la WFA, en solidaridad con los desaparecidos de Ayotzinapa

F.C.: Estrenamos *Las banderas del amanecer* el veintinueve de marzo de 1986. Sanjinés vino y habló después de la película. Por lo que yo entiendo, él era el portavoz. No es que él fuera el único cineasta, pero él era un miembro de un equipo en el que había división del trabajo. Creo que se arrepentía de que su compañera y productora, Beatriz Palacios, no estuviera con él. Yo sé que ella era un miembro fundamental del equipo, pero solo él había sido invitado.

Como parte de esa visita en 1986, organizamos para él un *tour* y un ciclo de cine en el *National Film Theatre*, donde también tenía que dar una conferencia. Yo presenté este evento. Eso fue cómico, porque ahí estaba yo presentando a Jorge Sanjinés en inglés, cuando claramente el noventa y cinco por ciento del público era latinoamericano. Afortunadamente, mucha gente hizo intervenciones en castellano, y él preguntó: «¿les importa que responda en castellano?», así que empezó a responder así y posteriormente él mismo hacía un pequeño resumen en inglés.

El día que teníamos que mostrar *Las banderas...* en Manchester solo teníamos una copia en español. Así que una pareja de compañeros que hablaban español y Jorge trabajaron todo el día en una traducción al inglés para leer en vivo durante la proyección, bajando el sonido original en castellano (y quechua y aymara, supongo).

Esta experiencia durante el día antes del estreno, viendo a Sanjinés trabajando con estos compañeros, colocando las sillas, cocinando, con la música puesta, mientras se proyectaba la película y entre todos buscaban la mejor traducción, la más clara... Ahí veías la capacidad de Sanjinés de trabajar con gente normal, a los que no conocía de nada, con una finalidad colectiva.

Lo recuerdo caminando entre la gente al finalizar la proyección: en ese momento, le presenté a un activista palestino amigo mío, que estaba entre el público, el Dr. Bahij Sakakini, quien trabajaba en la Universidad de Manchester y era muy activo en temas de solidaridad, no solo con la causa palestina. Ambos se sentaron en un banco incómodo de madera en un lado de la sala de proyección, y Jorge, después de hacerle múltiples preguntas sobre la situación de Palestina, se acercó Bahij y le espetó: «¿crees que Yasir Arafat es nacionalista burgués o progresista?». Creo que esto demuestra dos cosas: primero, su respeto por la respuesta de alguien a quien acaba de conocer, y segundo, su interés en interactuar con la gente. Jorge siempre parecía interesado en aprender más, siempre estaba implicado en nuevas cosas.

De los pocos días que pasamos juntos, me impresionó que Jorge trataba de sacar provecho del tiempo libre que teníamos para conocer más sobre las comunidades por las que viajábamos e interesarse por su historia local. Todo le atraía, desde hablar con un palestino hasta conocer la historia de la clase obrera del noroeste o lo que podríamos denominar la historia socialista de Inglaterra.

M.G. e I.S.: **A un nivel más personal ¿Qué significó para ti tu colaboración con el Grupo Ukamau? ¿Qué aprendiste?**

F.C.: Nosotros, toda la WFA, debido a sus films y la importancia de los aspectos que muestran, teníamos un enorme respeto por Sanjinés. Recuerdo que, la primera vez que lo conocí, su mirada era muy seria. Él, como cualquier cineasta del Tercer Mundo, quería estar seguro de que la organización y las personas que tenía enfrente —quienes querían trabajar con él— sabían exactamente quién era, de dónde venía y cuáles eran sus intereses. Este es un aspecto muy importante en la relación entre productores y distribuidores. Esta relación se debe basar en la confianza y el acuerdo mutuo sobre cómo se va a promocionar el trabajo. A menudo las pequeñas productoras del llamado «mundo en desarrollo» han sido estafadas por sus representantes norteamericanos y europeos. Por ello los productores deben andar con cuidado y negociar bien los acuerdos sobre las posibles ganancias por distribución o ventas a televisiones.

Estoy seguro de que en ese aspecto nosotros hicimos todo lo que pudimos para promocionar el trabajo de Sanjinés y el Grupo Ukamau en un paisaje económico y político cambiante, como fue el de Inglaterra de los ochenta y primeros noventa. Y espero que ellos también hayan sentido esa confianza en el periodo en el que tuvimos una relación activa.

Personalmente, aprendí mucho de su aproximación al trabajo y, aunque durante mi participación en la WFA no tuve oportunidad de practicar lo aprendido, posteriormente lo hice, a través de la creación de Armadillo Productions, con mi compañera Ana Lucía Cuevas. Cuando iniciamos nuestra producción *El eco del dolor de mucha gente*, llevada a cabo entre 2007 y 2011, decidimos que nuestra audiencia principal debía ser la población guatemalteca, así que hicimos nuestro film con eso en mente, independientemente de que el resultado fuera vendible a las televisiones británicas. Y la prueba de que nuestra estrategia funcionó es que la película hoy se vende pirateada en los mercados de Guatemala.

M.G. e I.S.: ¿Sigue manteniendo contacto con Jorge Sanjinés?

F.C.: Yo dejé la WFA en 1990. En otoño pasado, los dos últimos miembros del colectivo decidieron clausurar el almacén de Lucy Street ¡Entonces descubrí, con horror, que no habían hecho planes para devolver los originales a sus productores y que la colección completa corría el riesgo de ser destruida por los *bulldozers*, junto con el resto del edificio, cuya demolición estaba prevista para enero de 2018!

Pasé los siguientes dos meses recuperando documentos, posters, libros y archivos relacionados con el departamento de distribución, que yo dirigí hasta mi marcha en 1990. Entre otros, rescaté las películas de Jorge Sanjinés. Le escribí a La Paz para preguntarle qué quería hacer con las películas y me dijo que me las quedara por si había la posibilidad de usarlas en proyecciones en el Reino Unido, ya que tienen subtítulos en inglés. Este fue mi primer contacto con Jorge en veinticinco años. Pero, el mes pasado Lucía y yo tomamos parte en una actividad llamada la Gran Marcha por Palestina (*The Big Ride for Palestine*), para recaudar fondos para equipamiento e instalaciones deportivas para chicas en Gaza, así que escribimos a todos nuestros contactos para informarles de esta actividad

de recaudación de fondos. Para nuestra sorpresa recibimos un e-mail de Jorge solidarizándose con todos aquellos que tomaban parte en esta iniciativa.

También tenemos planes de organizar una proyección en Manchester este otoño. Fue un privilegio trabajar con Ukamau durante el tiempo que estuve en la WFA y les deseo muchos éxitos en el futuro.

Traducción: Isabel Seguí

LIBROS

**DIARIO ECUATORIANO.
CUADERNO DE RODAJE FUERA DE
AQUÍ. LUKSHI KAIMANTA: UNA PELÍCULA DE JORGE SANJINÉS**

Alfonso Gumucio Dagrón

Quito

Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015

207 páginas



Cuarenta años después del histórico rodaje de *iFuera de Aquí!* (Llukshi Kaimanta, 1977), obra maestra de Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios y el Grupo Ukamau, nos llega un íntimo y cercano recuento de su realización de la mano de Alfonso Gumucio Dagrón. Su larga trayectoria como cineasta, crítico, docente, historiador e investigador lo convierten en uno de los más destacados representantes de la investigación en cine latinoamericano. A sus veinticinco años, rodeado de envidiables mentores como Jean Rouch, Marc Ferro, Néstor Almendros o Jean Douchet, Gumucio decide interrumpir sus estudios en Francia para dedicar treinta y ocho días al páramo ecuatoriano, a la lucha indígena y a una manera de hacer cine desde el Sur. Una pequeña libreta amarilla será la compañera ideal para recoger sus pensamientos e inquietudes, ahora publicados en este libro. Impreso en diciembre de 2015 y presentado en abril de 2016, el libro/diario/cuaderno de rodaje

está dividido en tres secciones: una introducción con cuatro prólogos que resumen la importancia histórica del documento, su contexto sociopolítico y el proceso mismo de publicación; el diario de Gumucio, con entradas que datan del 21 de junio al 28 de julio de 1975; y un anexo de entrevistas a colaboradores y equipo de producción, con una intervención final del autor. El libro también incluye un DVD complementario con entrevistas y fotografías inéditas donde se destaca, aparte de las opiniones de Gumucio, la colaboración a veces anónima pero siempre sacrificada del diverso grupo de trabajo: Germán Calvache (jefe de producción), Jorge Vignati (director de fotografía), Hugo Jaramillo (actor), Jean-Marcel Milan (sonidista), José Lligalo (actor), Erika Hanekamp, Cristóbal Corral y Alejandro Santillán (actores y colaboradores).

No es casualidad que para la publicación del libro se junten personas como Wilma Granda, escritora, historiadora y exdirectora de la Cinemateca Nacional; Juan Martín Cueva, cineasta y exdirector del ya desaparecido Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador; Pocho Álvarez, realizador, pero sobre todo militante de causas sociales —con o sin cámara— desde hace ya algunas décadas; y François «Coco» Laso, director de fotografía de varios proyectos ecuatorianos. Congregados por la «Semana de Cine ecuatoriano en Bolivia» en marzo de 2015, encontrarían el diario casi «al azar», entre cajas, mientras Gumucio planeaba un cambio de domicilio. Un año después, a propósito de la presentación oficial del libro celebrada en Quito en abril de 2016, vieron en el hallazgo la oportunidad de «traducir este recuerdo en un acto presente»: es decir, recuperar el legado filmico que propuso *iFuera de Aquí!* hace más de cuarenta años a través de la mirada de Gumucio. En este mismo evento, Pocho Álvarez también resumiría la importancia de aquella herencia señalándola como un «espacio constitutivo» para el cine ecuatoriano en donde se descubren no solo formas de hacer y pensar, personajes y actores anónimos, sino también donde se termina descubriendo una

identidad olvidada pero siempre intrínseca en el cine nacional.

Como cualquiera que anota sus vivencias e ideas en un diario sin ninguna pretensión de publicación futura, Gumucio escribe claro, directo y sin adornos. Se remite a los hechos sin ocultar su opinión, y a veces pareciera que evita cualquier tipo de edición previa, a manera de flujo de consciencia. El mismo Gumucio, quien accedió a la publicación del diario bajo la condición de presentarlo sin modificaciones respecto del original, destaca mucho más su valor testimonial a cualquier recuerdo suyo que esté marcado por «el filtro del tiempo y la traición de la memoria». Entendido como testimonio, el diario no pretende ser un manual de producción o una bitácora de planificación de rodaje. Aunque se incluyen aspectos y problemas técnicos, como las peripecias para acceder a material fílmico o la dificultad para mantener la correcta apertura del diafragma en los múltiples planos secuencia, el acierto del diario radica en su espontaneidad. Pasando de un tema a otro en la medida que estos afectan al autor, un instrumento personal se transforma en uno público que revela, dentro de toda la sencillez y a veces precariedad del rodaje, un espíritu de intensa reflexión y crítica social.

Partiendo de París, a Gumucio le tomaría más de cincuenta horas llegar al Centro #1 —Madre de Dios, en las cercanías del Río Colorado, provincia de Tungurahua—. Con escalas en Bruselas, Nassau, Miami, Quito y Ambato, el maratónico viaje ya avizoraba lo que traería el siguiente mes de filmación. En Río Colorado se encontraría con Sanjinés, Beatriz Palacios y el Padre Jesús Tamayo, a quien la idea de expulsar a los grupos protestantes asentados en la zona lo traccionaba al proyecto. El rodaje comenzaría al día siguiente de la llegada de Gumucio, alternando entre Río Colorado, Tamboloma y algunas bajadas a Ambato para completar cualquier diligencia. Siendo la ciudad más cercana, Ambato ofrecía soluciones a los múltiples problemas que presentaba el rodaje, desde la obtención de utensilios y alimen-

tación, hasta un par de botas pantaneras para el denso lodo de las quebradas.

Gumucio contaba con ciertas nociones de la idiosincrasia del páramo ecuatoriano, aunque es imposible negar la mirada extranjera que en ocasiones proyecta. Antes que ser una desventaja, este distanciamiento permite al autor maravillarse de las peculiaridades y tradiciones de los habitantes de la zona, al punto de convertirse en un registro casi etnográfico. Por ejemplo, Gumucio dedica algunos párrafos al proceso de elaboración de las botas pantaneras, que en aquella época ya constituían una industria importante en Ambato. También menciona que cada lunes la comunidad de Tamboloma partía hacia Ambato para vender sus productos, lo que imposibilitaba cualquier esfuerzo de grabación. Su sentido crítico se hace presente en la descripción de las fiestas de San Pedro y San Pablo en Mulanleo amenizadas con música en vivo, palo encebado y demás símbolos de la fiesta popular. Gumucio escribe: «la penetración de las costumbres blancas y mestizas es muy fuerte. Por otra parte, la gran pobreza quita cualquier tipo de vistosidad» (pp. 98-99).

Dos pasajes podrían resumir la trascendencia de *iFuera de Aquí!* y, por ende, la memoria olvidada y ahora recordada a través de este diario. El primero resume la proyección de *El enemigo principal* (*Jatun Auka*, Jorge Sanjinés, 1973) en Tamboloma. Los campesinos asistentes, a manera de John Boulting y *La caja mágica* (*The Magic Box*, 1951), estaban tan maravillados con el filme que apenas participaron del foro. Las risas nerviosas ante cada movimiento de cámara, el viento que movía el telón y la niebla que cubría el suelo hicieron de esta experiencia una de las más hermosas para Gumucio. El segundo pasaje comprende el llanto enternecido de mujeres indígenas. Tanto Hugo Jaramillo como Germán Calvache recuerdan la dirección actoral de Sanjinés hacia las mujeres, quienes en cierta escena debían sufrir y llorar por la muerte de sus maridos. Acabada la toma, las esposas no pararon de llorar, lo que

emocionó y marcó a todo el equipo de trabajo. Calvache recuerda: «fue como si 400 años se hubieran concentrado en un minuto» (p. 75).

En conclusión, el diario de Gumucio Dagron confirma lo que ya se intuía a partir del filme: un intento colaborativo que aspiraba a una profunda reflexión y compromiso social y que representó, en su momento, un hito para la cinematografía ecuatoriana. También desmitifica procesos, roles y jerarquías, como sutilmente insinúa el autor: «ya sabemos quien dirá su palabra con más frecuencia» (p. 111). La publica-

ción del diario, que coincide con los diez años de un primer intento de Ley de Cine en Ecuador, invita a un autoanálisis similar, de cara a una transición institucional incierta pero llena de oportunidades. «De alguna manera, nos estamos buscando» concluye Juan Martín Cueva durante la presentación del libro. Y en esa búsqueda, la memoria se vuelve un instrumento imprescindible, «único recaudo que tenemos para luchar por el futuro».

Fernanda Miño

**EL ESPECTADOR PENSANTE.
EL CINE DE JORGE SANJINÉS Y EL
GRUPO UKAMAU**

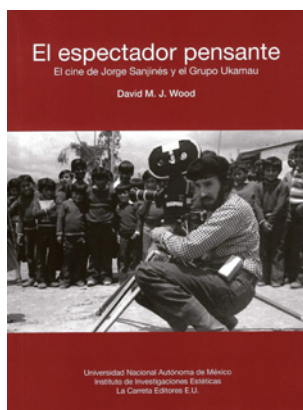
David M. J. Wood

México D.F.

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM /

La Carreta Editores, 2017

187 páginas



Ya el título de este libro, *El espectador pensante*, nos atrae hacia él y nos urge a leerlo. A fin de cuentas, qué sería más apropiado para una monografía sobre Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau que una frase que refleje los objetivos y logros del cineasta y el grupo que ayudó a dar forma al Nuevo Cine Latinoamericano y, especialmente, al cine y la cultura contemporánea boliviana. David M. J. Wood es un investigador especialista en el cine boliviano y mexicano, radicado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El libro es un exhaustivo y bien escrito recorrido por casi todos los aspectos del trabajo realizado por Sanjinés y el Grupo Ukamau y no se limita a las películas, sino que incluye los textos, ideas y trayectorias culturales y filosóficas de la subversiva carrera del cineasta, que empezó con el cortometraje inacabado *El Poroto*, realizado en Chile en 1957 cuando Sanjinés aún era un estudiante y que, por ahora, cuenta con *Juana Azurduy*:

Guerrillera de la Patria Grande (2016) como su última película.

El valor de la investigación llevada a cabo por Wood se hace evidente en la bibliografía dividida en tres secciones: entrevistas con miembros del Grupo Ukamau, fuentes primarias y hemerografía y referencias bibliográficas. Especialmente útil es la compilación de la filmografía completa de Jorge Sanjinés, de 1957 a 2012, que incluye datos sobre las producciones, *casting*, equipos, fechas de estreno y premios. Además, Wood incluye el resto de las películas citadas en el libro que van desde *Regen* (*Lluvia*, Joris Ivens, 1929) hasta *Yvy Maraey* (Juan Carlos Valdivia, 2013). El valor comparativo de esta filmografía cobra sentido cuando el lector se sumerge en los exquisitos matices de la argumentación de Wood, gracias a los cuales se hacen evidentes las influencias y circulación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Estructurado en cinco largos capítulos, el libro *El espectador pensante* contiene un prefacio a cargo de Alfonso Gumucio Dagron —pionero investigador en el campo del cine boliviano— en el cual se alaba el meticuloso análisis llevado a cabo por el autor. Y, tras leer el volumen, uno no puede sino unirse a este reconocimiento, debido a que Wood rechaza un enfoque positivista en el que los films se hacen encajar en un esquema narrativo o ideológico: por el contrario, el autor investiga todos los contextos que rodearon las producciones en sus aspectos políticos, filosóficos, etnográficos y estéticos, lo que nos proporciona profundidad a la hora de entender y explicar las películas de Sanjinés y el Grupo Ukamau.

La primera parte, titulada «Hacia un cine nuevo», traza los primeros pasos de la carrera de Sanjinés, sus estudios en Chile, donde grabó cuatro cortometrajes con cámaras de 8 mm y 16 mm antes de formar el grupo Kollasuyo Films, en 1959, con dos de sus más cercanos colaboradores: el escritor Oscar Soria y el productor Ricardo Rada. Aquí, Wood realiza un examen cuidadoso de *Un día Paulino* (1962) y *Revolución* (1963). Las características de este periodo revelan un

marco estético y teórico con influencias que van de Grierson a Kuleshov, pasando por Eisenstein y Birri. Sin embargo, es importante destacar que el análisis revela a Sanjinés y el grupo no como epígonos, sino como cineastas consumados.

La segunda parte, «Propaganda, autonomía y nación», trata sobre el tumultuoso periodo de la dictadura de René Barrientos y la derrota del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que está marcado por dos films, *iAysa!* (1964) y *Ukamau* (1966). El primero relata la explotación de los trabajadores mineros, el absoluto silencio solo interrumpido por el grito que, en quechua, anuncia un derrumbe (*iAysa!*). La segunda película supuso la piedra angular del Nuevo Cine empleado por Sanjinés y el Grupo Ukamau. Wood aborda *Ukamau* con claridad, leyéndola como un híbrido entre vanguardia e indigenismo, con interesantes puntos de confluencia con las teorías de Tamayo y Mariátegui, acentuadas por el autor. El estreno de *Ukamau* supuso el fin de la colaboración de Sanjinés y Soria con el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), pero popularmente los miembros del grupo empezaron a ser conocidos como «los ukamaus», y finalmente este apodo fue tomado como nombre para el grupo.

En el tercer capítulo llamado «Militancia y testimonio: *Yawar Mallku* y *El coraje del pueblo*», Wood hace una comparación entre las ideas de Sanjinés y el grupo con las teorías de Alexander Medvedkin sobre el cine como arma política y herramientas como el «cine-tren». En el contexto de *Yawar Mallku* (1969), el autor recuenta la historia de su rechazo por parte de las audiencias indígenas y explica agudamente el nacimiento del cine militante. De nuevo, Wood profundiza en la recepción, en los ámbitos local y entre la izquierda europea, la que avivó el interés en distribuir las películas de Ukamau en Occidente. El autor destaca también la importancia de una práctica brechtiana andina como técnica empleada por el grupo para alcanzar el potencial revolucionario de las narrativas propuestas a las audiencias deseadas: campesinos y obreros.

Estas técnicas, junto con el narrador que aparece en pantalla, son las marcas de fábrica de *El enemigo principal*, película analizada en profundidad en el capítulo cuarto, «Exilio y democracia». Aquí Wood nos guía a través de la importancia de la acogida favorable (entre campesinos, obreros e indígenas) de los dos films hechos en el exilio *El enemigo principal* (1973), en Perú, y *iFuera de Aquí!* (1977), en Ecuador, antes de su regreso a Bolivia y la realización de *Las banderas del amanecer*, en 1983, película filmada entre 1979 y 1983, producida y codirigida por Beatriz Palacios. Destacando la noción de «efecto de radicalidad» que conecta *iFuera de Aquí!* con películas del tercer cine como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), el autor reexamina cuidadosamente el potencial revolucionario de estos tres films terminando con el análisis de *Las banderas del amanecer* como aquel que usa la cámara como testigo o catalizador de la nueva Bolivia.

El último capítulo, titulado «La nación fracturada, la nación alzada», presenta el estudio de tres películas importantes: *La nación clandestina*, de 1989, *Para recibir el canto de los pájaros*, de 1995, y finalmente, *Los hijos del último jardín*, de 2004. Wood analiza *La nación clandestina* (un film dirigido por Sanjinés sobre la investigación llevada a cabo por María Choquela y Beatriz Palacios) como un choque narrativo entre historias indígenas y no indígenas, y su indagación sobre los *flashbacks* y el ritmo del plano secuencia integral es muy útil para cualquier investigador. Le sigue un epílogo titulado «La epopeya del pueblo», en el que Wood ofrece un breve acercamiento al largometraje *Insurgentes* (2012), que es una aproximación diacrónica, en español, quechua y aymara, a momentos decisivos de la historia de Bolivia desde la rebelión encabezada por Julián Apaza y Bartolina Sisa en el siglo XVIII, pasando por la ejecución de Zárate Willka. Wood señala la peculiar situación en que se encuentra Sanjinés en *Insurgentes*: un film sobre la insurgencia generosamente financiado por el gobierno.

El espectador pensante ofrece un relato excepcional e impactante de la carrera de Sanjinés y el Grupo Ukamau. Wood examina e interpreta cuidadosamente todos los contextos y subcontextos sin caer en la trampa de escribir una monografía sobre el gran director y su visión, sino que desta-

ca la importancia del colectivo, la evolución de las ideas y el poder cultural y político que sus films alcanzaron.

Mario Županović

Traducción: Isabel Seguí

**GLI ANNI DEL CINEGUF. IL CINEMA
SPERIMENTALE ITALIANO DAI CINE-
CLUB AL NEOREALISMO**

Andrea Mariani

Milán

Mimesis, 2017

272 páginas



Lo primero que hay que decir del libro de Andrea Mariani es que representa una aportación ejemplar al conocimiento de un tema de extremo interés histórico e historiográfico que, a la vez que sistematiza la información y los análisis anteriores, arroja nueva luz sobre la cultura cinematográfica en Italia durante el fascismo —en particular, aunque no solo, en relación con lo que precede al neorealismo— y proyecta su sugerente estela hacia una más ambiciosa tarea: la exploración de la relación entre el cine *amateur*, el documental, la experimentación cinematográfica y el impulso político. Que esto último se situara, en el caso concreto analizado, en el espectro ideológico y las circunstancias concretas del fascismo italiano añade, si cabe, una ulterior dimensión de interés —aunque en todo momento el libro niega que las películas estudiadas pudieran representar una forma de oposición, o resistencia, a la dictadura—, nos explica otros tantos esfuerzos

de situarse en una radicalidad surgida del propio régimen, y que, en algunos casos, terminó por generar dinámicas que iban a llevar muy lejos de las intenciones de ordenamiento autoritario que las pusieron en marcha.

Pero también hay que avisar al potencial lector que, en el conjunto de su forma y en el desarrollo de la argumentación, el texto, tan elaborado desde el punto de vista de su contenido, puede resultar finalmente poco ambicioso, ya que se mantiene muy pegado a las fuentes primarias —a las que interpela con una sofisticada batería de preguntas— y a las sugerencias de estudios anteriores, renunciando a elaborar un discurso propio fuerte —faltan, por ejemplo, unas conclusiones de carácter general— para ceñirse a una reivindicación básica de la importancia de las películas rescatadas del olvido y adjudicarse el mérito de haber ampliado drásticamente el catálogo de títulos conocidos y promovido su restauración —mérito por otro lado indudable y extraordinario, ya que conlleva volver a poner en primer término la obra, dejándola dialogar de forma libre con la actualidad—.

Pero, aunque termine desequilibrándose en favor de la catalogación y enumeración de los objetos estudiados —un corpus de 100 películas de una producción total que Mariani estima de alrededor de 400 títulos en 16 mm surgidas de la red de asociacionismo cinematográfico de los universitarios fascistas, el CINEGUF, entre 1933 y 1943, dentro de una campaña, lanzada desde arriba, de «adiestramiento cinematográfico» (p. 45), todas, de alguna manera, deudoras por lo tanto de algún tipo de impulso de carácter político—, Mariani nos ofrece un relato fascinante, del que señala en cada momento con gran claridad la relevancia historiográfica, artística y cultural. Un importante mérito del libro reside precisamente en el rigor y el amplio respiro con los que activa una metodología de análisis de la producción cinematográfica ambiciosa, cultural, capaz de conjugar de manera ejemplar e imbricar en un único relato los tres momentos cruciales del estudio de las películas: la preproducción —en el amplio sentido

industrial, político y cultural—, el texto y la circulación y recepción crítica.

El punto de partida, asentado en una sustanciosa batería de estudios anteriores y de una rica documentación de archivo, es volver a poner en juego las numerosas investigaciones que han ido fijando su atención en algún CINEGUF concreto —los de Milán y Bolonia, por ejemplo—, para ampliar sus horizontes y reconstruir un mapa lo más completo posible de la práctica experimental que va emergiendo en círculos juveniles esparcidos por el país a partir del cine *amateur*. Según vamos aprendiendo gracias a la reconstrucción de Mariani, es en esos ambientes y por vía de la generalización del más económico formato de paso reducido que un grupo nutrido de jóvenes y entusiastas universitarios cineastas se apropia de los presupuestos del cine documental y los adapta a formas nuevas con el objetivo de crear un «realismo espiritual» (p. 142), capaz de conjugar intención pedagógica e impulso simbólico en el marco de la difusión y la profundización del ideario fascista. En sus películas, la adopción de formas experimentales de acercamiento al mundo está por lo tanto concebida para servir el objetivo de imbricar el registro de la realidad con el propósito de su modificación.

Y aquí es donde se insertan dos razonamientos que proyectan esta única y particular historia, articulada a partir de una tupida red de escenarios muy locales, hacia una dimensión mucho más amplia. El primero es el que pone estas experiencias en diálogo con el gran río revuelto del

encuentro entre la modernidad y el fascismo del que el futurismo italiano fue un momento clave. La experiencia del CINEGUF de Nápoles fue clave, en este sentido, e ilustra cómo los factores tecnológicos, políticos y estéticos que animaron las películas del círculo universitario tienen una dimensión transnacional. En la pequeña historia local es así posible rastrear y dar concreción a la tensión tradición/modernidad que atraviesa la experiencia de las vanguardias en Italia e insertar en una perspectiva inusual la atención hacia la apertura a la realidad como desafío ideológico y formal.

El hecho de que el libro represente una primera recopilación, seguramente parcial, de las muchísimas películas de este tipo que se hicieron en el marco de las actividades de los CINEGUF —el propio Mariani repite, en varios puntos del texto, la provisionalidad del catálogo de títulos al que hace referencia—, no quita un ápice de interés a sus estudios de caso. Al contrario, del libro emerge claramente que uno de los elementos más interesantes de esta producción es precisamente su particularidad, parcialidad y anclaje en lo local y contingente. Las penetrantes lentes de observación aplicadas por Mariani sirven por lo tanto no solo para sacar a la luz un conjunto de obras que vale la pena conocer, sino también para demostrar que se trata de microcosmos o microhistorias dotadas de un extraordinario poder explicativo de la situación cultural del momento en el que se produjeron.

Valeria Camporesi

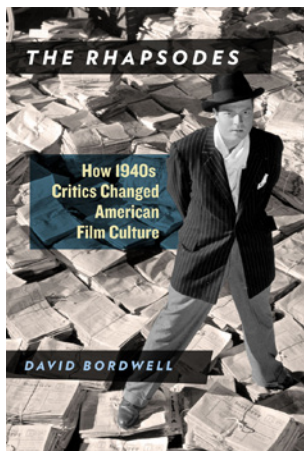
THE RHAPSODES. HOW 1940s CRITICS CHANGED AMERICAN FILM CULTURE

David Bordwell

Chicago

The University of Chicago Press, 2016

182 páginas



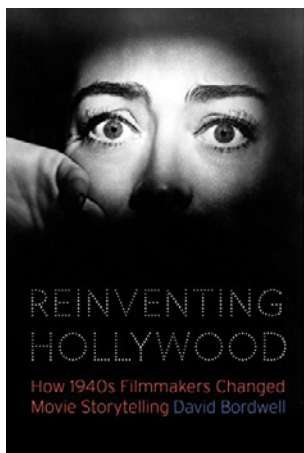
REINVENTING HOLLYWOOD. HOW 1940s FILMMAKERS CHANGED MOVIE STORYTELLING

David Bordwell

Chicago

The University of Chicago Press, 2017

572 páginas



Observations on Film Art, el portal web que desde hace años mantienen David Bordwell y Kristin Thompson junto con algunos esporádicos colaboradores, se ha constituido como una de las fuentes fundamentales para cualquier interesado en los avatares del pasado y del presente del cine. El prolífico suministro de entradas por parte de sus autores permite que el lector acceda periódicamente no solo a conocimientos enciclopédicos sobre las diferentes facetas del arte y la industria cinematográficos, sino también a una ductilidad en el modo de abordar las películas que puede moverse indistintamente desde la cinefilia evocadora hasta el trabajo de interpretación y contextualización más meticuloso que podamos concebir desde el punto de vista académico. Y siempre con la característica claridad de escritura y la generosidad de dos intelectuales que demuestran que el rigor no tiene por qué enturbiar la aproximación apasionada al arte que aman y al que han consagrado una trayectoria intelectual de casi cuatro décadas, con la escritura de varios libros imprescindibles para cualquier estudioso de nuestro ámbito.

Algunas de las ideas de los dos libros de Bordwell que nos ocupan hoy se pueden rastrear germinando y madurando en esta web. Por este motivo, el frecuentador de la misma desembocará en un terreno conocido que además ha definido prácticamente toda la carrera del autor. Bordwell ha ocupado la mayor parte de su obra en pensar el modo en el que el estilo cinematográfico se va configurando a partir de procesos de experimentación y cambio que vienen determinados por condicionantes culturales, económicos y tecnológicos. En esta ocasión lo hace desde dos textos directamente relacionados, ya que ambos se centran aproximadamente en el mismo periodo desde perspectivas que adquieren un carácter complementario. Por un lado, *The Rhapsodes* describe el nacimiento de la crítica cinematográfica moderna en Estados Unidos, ubicándose sobre todo en los años treinta y cuarenta, a través de las que para Bordwell son sus cuatro figuras más

relevantes: Otis Ferguson, James Agee, Manny Farber y Parker Tyler. Por otro lado, *Reinventing Hollywood* analiza el cine clásico de Hollywood de los años cuarenta entendido como un periodo único de experimentación y búsqueda de innovadoras fórmulas expresivas focalizadas sobre todo en la construcción narrativa y en el dispositivo audiovisual que sirve para articularla. En cuanto a este segundo asunto, *Reinventing Hollywood* supone en cierto modo una vuelta a algunos aspectos presentes en los libros clásicos de Bordwell de mediados de los años ochenta como el influyente *The Classical Hollywood Cinema* (coescrito con Kristin Thompson y Janet Staiger) y el no menos importante *Narration in the Fiction Film*, ambos de 1985. La distancia de treinta años permite por lo tanto observar el desarrollo del pensamiento del autor, abriendo la posibilidad de deducir los elementos que para él han ido perdiendo relevancia (podríamos mencionar aquí la importancia que tenía en aquellos años ochenta la estructura de los procesos cognitivos desde la psicología, los parámetros descriptivos del relato provenientes del formalismo ruso o un cierto determinismo tecnológico inspirado por la obra de Barry Salt) y también los que más o menos se mantienen incólumes (la idea de los *schemas* o grandes estructuras de organización del relato a través de las cuales germina la innovación y la consideración del estilo como el resultado de una toma de decisiones precisas ante problemas concretos inspirada en Ernst Gombrich). Al mismo tiempo, los dos libros nos revelan la posición de un intelectual maduro, abierto a transmitir una dimensión autobiográfica y personalmente implicada en su escritura. Al fin y al cabo, como recuerda en algún momento, el cine clásico de Hollywood forjó su cinefilia y, por lo tanto, ha sido una compañía ineludible a lo largo de su vida.

Como acabamos de plantear, *Reinventing Hollywood* dirige su reflexión a los procesos de construcción narrativa que tienen lugar en los años cuarenta en Hollywood. Para Bordwell, los años treinta supusieron todavía un periodo de

adaptación del sonido al cine. Los márgenes de experimentación sobre el relato cinematográfico se encontraban limitados por la preocupación de mantener la claridad y la eficacia expositiva de las historias para el gran público. Las técnicas narrativas y la definición de los diferentes géneros se encontraban en un proceso de ajuste vinculado a la aparición de la palabra hablada. En este proceso tampoco fue secundario el papel de otros elementos de la revolución sonora de los veinte y treinta relacionados con el acceso cada vez más masivo a la radio y la industria discográfica. Pero durante ese mismo periodo habían cambiado también muchas convenciones estéticas y literarias tanto en el ámbito de la alta cultura dirigida a las élites como en el de la cultura popular. La modernidad literaria, teatral y artística desarrollada sobre todo durante las dos primeras décadas del siglo XX había llevado a límites desconocidos las formas expresivas heredadas del siglo anterior, sobre todo en lo referente a la construcción de los relatos. Figuras como Joyce, Kafka, Woolf, Proust, Faulkner o Eliot llevaron a una nueva dimensión los modos de elaborar narrativamente las representaciones del mundo, la transmisión de la experiencia y la exploración de la subjetividad. Empezando por la generalización de las analepsis o *flashbacks* y otros modos de descomposición de la secuencia narrativa y siguiendo por la erosión de las formas convencionalmente segmentadas de la novela o el folletín, la emergencia de las voces superpuestas y múltiples, el recurso cada vez más frecuente al monólogo interior, la indeterminación de tramas y finales, los argumentos corales sin protagonistas definidos y desarrollados mediante microhistorias entrelazadas, la inclusión de subjetividades no fiables o incluso delirantes..., infinidad de fenómenos emergieron en esos modelos modernos que transformaron de manera decisiva la manera de concebir la narración.

Este nuevo territorio de exploración no quedó restringido al gusto de ciertas élites preparadas para aceptar y disfrutar de las nuevas técnicas.

Fueron inmediatamente *vulgarizadas*, es decir, difundidas a través de la literatura, el teatro u otros medios dirigidos al gran público y, un poco más tarde también, sobre todo en los años treinta, a través de la radio. Durante las dos décadas anteriores a la Segunda Guerra Mundial asentaron esta popularización mediante lo que Bordwell denomina «Moderate modernism» (p. 49) que podemos relacionar con las obras de autores de difusión más masiva como Edith Warton, Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos o Somerset Maugham, entre otros, pero también en los programas radiofónicos (los del Mercury Theater de Orson Welles pueden ser paradigmáticos), la escena teatral (Maxwell Anderson, Thornton Wilder, Eugene O'Neill, etc.) e incluso la literatura de kiosco o la «pulp fiction». La novela de detectives, por ejemplo, servirá para extender y hacer comprensibles, además de manera exponencial, técnicas de analepsis o de focalización, estrategias de vinculación del lector con el punto de vista del personaje, destrezas en la asunción de huecos o elipsis y otros tipos de restricción de la información. En resumidas cuentas, a pesar de que intelectuales como Dwight Macdonald deploraran la aparición de ese modernismo «midcult» que llevaba a los gustos de la clase media los refinamientos formales de los escritores y artistas más avanzados, acabaron siendo adoptados por la cultura del entretenimiento y del espectáculo en general de una manera bastante generalizada. Allí les daba forma y, cuando era necesario, podaba sus elementos más extremos para que encajaran con fluidez en el gusto de las masas.

Bordwell mantiene sin embargo que el cine de Hollywood de los años cuarenta no se dedicó simplemente a trasladar algunas de estas técnicas. Los propios recursos específicos del cine permitieron que estas alteraciones narrativas potenciaran, al mismo tiempo, elementos tanto de la puesta en escena como de la puesta en imágenes e incluso el montaje, alcanzando un nivel único en sofisticación y variabilidad. El libro se dedica a describir todos estos aspectos de mane-

ra minuciosa. Desde la superación de los clichés provenientes del cine mudo a la hora de plantear en cine un *flashback* (el habitual esquema de: énfasis en el personaje/dispositivo óptico de transición/acción del pasado/dispositivo óptico de transición/vuelta al personaje en tiempo presente) hasta el apoyo del relato en figuras como el *collage* de imágenes superpuestas o el desarrollo de una iconografía del mundo inconsciente y de la subjetividad. Y de este proceso de exploración de los recursos expresivos del cine participaron tanto los cineastas de más prestigio entre la industria y el público como los directores de serie B. Según Bordwell, a principios de los cuarenta, el *flashback*, por ejemplo, era un recurso poco utilizado. Cineastas como Leo McCarey, John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock mostraban su desconfianza ante esta técnica. Y, sin embargo, durante el desarrollo de la década se unieron a la corriente de manera entusiasta, viendo cómo las obras de autores como Fritz Lang, Joseph L. Mankiewicz o Ben Hetch penetraban en estos terrenos y abrían el abanico de posibilidades narrativas a nuevas formas de interiorización y caracterización de los personajes, así como para sorprender o acentuar el poder evocador en la recepción de la historia por parte del espectador. En este sentido, la influencia de la popularización del psicoanálisis en Estados Unidos, o al menos un tipo de freudianismo adaptado al medio americano, va a resultar determinante tanto en las estrategias de caracterización de los personajes como en la composición de determinadas tramas. De este modo, tras ocuparse en un primer capítulo en la contextualización cultural de estas transformaciones, Bordwell penetra en los siguientes diez capítulos en una serie de temas concretos que afectan a diferentes niveles de la narración fílmica: las estrategias de descomposición de la historia en la trama, los procesos de construcción y caracterización de los protagonistas, las variaciones sobre la estructura y los bloques en los que se puede dividir el relato, el problema de la focalización o restricción de la información entre

espectador y personaje, la *voice-over*, las tipologías de personajes-narradores o formas de construcción de la subjetividad a través de recursos ópticos, sueños, alucinaciones, etc. Los tres últimos capítulos se dedican a las tendencias dirigidas hacia una mayor experimentación y moldeadas habitualmente de acuerdo con parámetros genéricos. Estas abarcan el *thriller*, la fantasía, los filmes de misterio o los centrados en la autoconsciencia y la reflexividad. Los capítulos están separados a su vez por *interludios*, transiciones en las que el autor desarrolla alguna de las ideas principales tratadas en el capítulo anterior a un corpus concreto de películas. En cualquier caso, toda la argumentación del libro está sustentada sobre el cotejo minucioso y detallista del análisis de docenas de filmes del periodo, la mayoría bien conocidos, en los que Bordwell revela su habitual pericia para ilustrar las ideas planteadas a través de casos concretos. En ellos observamos un último rasgo que, desde mi punto de vista, define este proyecto del autor. El cine de Hollywood de los cuarenta supone, en opinión de Bordwell, la aportación fundamental de la cultura americana a la modernidad. En el cine, más que en ninguna otra forma artística del periodo en Estados Unidos, se concentra todo el potencial industrial y todo el talento creativo (como sabemos, también proveniente de Europa y otras partes del mundo) para construir formas de narrar que forjarán imaginarios perdurables a escala universal. Se trata del momento culminante del arte americano de masas. Y de las experimentaciones llevadas a cabo durante ese periodo es deudor incluso el cine contemporáneo más innovador, como plantea en unas conclusiones que le llevan a cotejar en algunas películas recientes la pervivencia de ese legado.

Todo este fenómeno parte de un sustrato intelectual que se nutre de un modo de concebir la cultura y el pensamiento plenamente modernos y específicamente americanos. A describirlo de una manera que es a la vez celebrativa y reivindicativa dedica Bordwell las páginas de

The Rhapsodes. Los rapsodas son los críticos que comenzaron a vincular la reflexión sobre el cine a las ideas que se estaban forjando sobre la modernidad artística, literaria y musical de los años treinta y cuarenta. La crítica de las artes en América durante esos años incluía en las páginas de sus revistas firmas como las de Clement Greenberg, Lionel Trilling, Leslie Fiedler o Virgil Thompson, por citar solo unos pocos nombres representativos. Casi todos ellos hacían crónica semanal de las derivas e innovaciones en las artes plásticas, la literatura y la música culta o incluso la popular en revistas como *The New Republic* o *The Nation*. Y, en paralelo a ellos, Ferguson, Agee, Farber y Tyler fueron construyendo un modo de pensar el cine que trascendía su habitual consideración como mero espectáculo de entretenimiento para reivindicarlo como un arte moderno de masas. Como dice Bordwell, exploraron nuevas vías para hablar del medio, a veces incorporando en su escritura algo del ritmo y la garra punzante de las películas del periodo. Bordwell presta mucha atención al estilo de escritura de los cuatro críticos, porque en ellos se encuentra también el modo específico de comprensión de un fenómeno que se movía en un terreno indeterminado entre la alta y la baja cultura, entre el espectáculo de masas y la innovación artística. Otis Ferguson, músico y cronista del jazz, tuvo una influencia determinante en sus crónicas desde finales de los treinta, aunque su obra quedó cercenada con su muerte durante la segunda guerra mundial. Agee, guiado por una ambición literaria reflejada en libros inolvidables, describió con minucia las posibilidades de la creación filmica. Farber, formado como pintor, dirigió su reflexión hacia la dimensión plástica y la expresividad en las emociones. Tyler, el más longevo, un poeta surrealista, aportó puntos de vista excéntricos y sorprendentes a partir del detalle. Los cuatro rapsodas no configuraron un grupo, ni socializaron demasiado entre ellos a pesar de estar radicados fundamentalmente en Nueva York. Siguieron

cada uno su camino y no encontraron un canal específico en forma de revista de crítica cinematográfica que les reuniera. Su obra ha quedado en cierto modo oculta dentro de la historia del cine, además, por la irrupción en los cuarenta del gusto por la modernidad cinematográfica, el neorrealismo y una cierta metafísica volcada hacia la naturaleza de la imagen fílmica que se deriva de las tendencias estéticas de posguerra, cristalizadas en el ámbito de la crítica con la figura de André Bazin, entre otros. A diferencia de esta visión europea, los rapsodas hablaban sobre todo del cine americano y detectaban con originalidad sus virtudes y sus clichés para trascenderlos y pulsar a través de ellos los síntomas de su tiempo. En resumen, Bordwell argumenta

de manera convincente, y complementaria con *Reinventing Hollywood*, que antes de *Cahiers du Cinéma*, unos pensadores americanos plantearon una reflexión sobre el cine que lo situaba en un nuevo lugar haciéndole dialogar de manera desacomplejada con las innovaciones en otras artes y, necesariamente también, con las transformaciones en la sociedad americana y en el gusto de las masas. De la combinación de los dos libros que hemos presentado someramente surge sin duda una visión compleja y apasionante no solo del cine, sino del papel de la cultura americana en la forja de relatos e imaginarios que dan forma al mundo contemporáneo.

Vicente J. Benet

DVD y Plataformas de Internet

**VASILIJ ŽURAVLĚV. KOSMIČESKIJ
REJS/KOSMICHE REISE**

Distribuidora: Filmmuseum München

Zona: 0

Contenido: un disco más un cuadernillo de 20 páginas

DVD 1

Kosmicheskiy reys (Kosmische Reise, Cosmic Journey, Vasili Zurávliev, 1936, 70')
Mezplanetnaya revolieciya (Interplanetarische Revolution, Interplanetary Revolution, Zenon Komissarenko, Yuri Merkulov y Nikolái Chodátaev, 1924, 10')

Formato imagen: 1.19:1; 1.33:1

Audio: Dolby Digital 2.0

Subtítulos: Ruso, alemán e inglés

Fecha edición: octubre 2018

Música: arreglo orquestal de Neil Brand; acompañamiento de piano de Masha Khotimski y Richard Siedhoff



[N. B.: En la reseña, para la transcripción del alfabeto cirílico de nombres y títulos en ruso se han seguido las reglas fónicas del castellano para tal idioma]

En su habitual dinámica de puesta en circulación de películas restauradas procedentes de

archivos filmicos del área germanófono —Bundesarchiv, Cinémathèque Suisse, Filmmuseum München o Österreichisches Filmmuseum, por ejemplo, son algunos de los fondos contribuyentes— Edition Filmmuseum ha estrenado en formato de DVD una de las primeras obras del cine de ciencia ficción soviético, *Viaje cósmico: una novela interplanetaria (Kosmicheskiy reys: Фантастическая новелла; Kosmicheskiy reys)*, dirigida en 1936 por Vasili Zurávliev; como complemento se ha incluido el cortometraje de animación *Revolución interplanetaria (Межпланетная революция)* del año 1924. Uno y otro son productos de propaganda distintos, desarrollado cada uno de ellos en contextos divergentes: mientras que *Revolución* se inscribe plenamente dentro de los preceptos formales del cine soviético de agitación (*agitki*) que utiliza el *collage* y el fotomontaje como base discursiva, *Viaje cósmico* se integra en las primeras etapas del realismo socialista, el estilo favorecido por Stalin tras suceder a Lenin. El motivo de tal cambio se debe a las tesis sugeridas por los contrarios del futurismo y el constructivismo, quienes señalaban que sus raíces se hundían en el elitismo burgués y que, en consecuencia, se configuraban como estéticas antirrevolucionarias.

Viaje cósmico es una historia ambientada en el Moscú de 1945 (diez años después de la producción cinematográfica) imbuida del optimismo aventurero heredado del género novelesco científico de finales del XIX y dedicada al pionero de los estudios de ingeniería de cohetes, Konstantin Tsiolkovski, quien, además, ejerce el papel de asesor técnico en la película. El filme cuenta la historia del profesor Pável Sedij, del Instituto Tsiolkovski de Conexiones Interplanetarias, quien ha diseñado los cohetes URSS 1 Iosif Stalin y URSS 2 Klim Voroshilov con los que planea alcanzar la Luna en el primer viaje tripulado; su rival en el centro académico, el profesor Karin, quiere evitar a toda costa el programa trazado por Sedij aduciendo que este se encuentra ya muy viejo para tal empresa. Ayudado por su asis-

tente Marina y Andryusha —un niño enrolado en la Komsomol, la organización juvenil del Partido Comunista— conseguirán burlar los controles de vigilancia y despegar con éxito hacia la Luna, de donde volverán sanos y salvos. Producida por el legendario estudio Mosfilm, *Viaje cósmico* posee un acabado final de muy alta calidad a pesar de que la premisa de su guion es bastante cándida —o, directamente, infantil— en comparación con otras películas soviéticas que se estrenarán en años venideros como *Vuelo a la Luna (Полет на Луну. Polyot na Lunu.*, Valentina Brumberg, 1953) producida por Soyuzfilm, o *Luna (Луна*, Pável Klúshantsev, 1965), producida por el Len-nauchfilm —el Estudio Popular de Leningrado de Cine Científico y Educativo—, o la celeberrima *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972), del citado estudio Mosfilm.

Por la convergencia de algunos caracteres y otros elementos formales resulta inevitable establecer una comparación con el hito del género en la década inmediatamente anterior: *La mujer en la Luna (Frau im Mond*, Fritz Lang, 1929). En efecto, existen algunos rasgos como la coincidencia de mujeres en los papeles centrales —Ksenia Moskalenko y Gerda Maurus, físicamente muy similares, además—, niños ansiosos de aventuras, sabios utopistas y una asesoría científica sólida —en el caso de *La mujer en la luna* fueron Hermann Oberth y Willy Ley, ingenieros de la *Verein für Raumschiffahrt* (Asociación para el Transporte Espacial) quienes colaborarían posteriormente con Wernher von Braun durante la Segunda Guerra Mundial en la factoría de Pennemünde, donde se ensamblarían las célebres bombas volantes V1 y V2—. Existen también otros componentes comunes que aproximan una y otra historia, como la representación de los efectos de la ausencia de la gravedad en los humanos, la puesta en escena del lanzamiento de las aeronaves o los planos de recurso de la contemplación del satélite desde las escotillas de los vehículos. En el libreto que incluye la edición, Alexander Schwarz argumenta que *La mujer en la luna* no fue exhibida en la Unión

Soviética ni que tampoco está documentado que Zurávliev viajase a Alemania en las fechas de estreno, aunque deja la puerta abierta a que la maquinaria de promoción de los poderosos estudios UFA hubiera proyectado algún pase de prensa en 1929 (p. 18), lo que explicaría una influencia manifiesta y no una convergencia casual de elementos. Sin embargo, a pesar de la indudable notabilidad de *La mujer en la luna*, esta presenta una imagen de la Luna absolutamente idealizada donde los viajeros no necesitan trajes espaciales para sobrevivir, enfatizando el aspecto montañoso del satélite como en los paisajes popularizados en el célebre género cinematográfico del Bergfilm o «cine de montaña».

Sea como fuere, *Viaje cósmico* exhibe en su conjunto una esmerada imagen en lo que concierne tanto al diseño de producción como a los efectos especiales. Las maquetas tanto de los hangares como de la nave, así como de los escenarios exteriores, son de un detallismo y una verosimilitud cuidados en extremo, lo que induce a pensar que las escalas con las que trabajó el departamento de arte, comandado por Alexéi Utkin, fueron de una proporción no inferior a 1:25. Pero si hay algo por lo que destaca esta película es por el uso de la animación *stop-motion*, sobre todo en la escena del desembarco de sus personajes en la Luna. En dicha secuencia, a pesar de la apariencia un tanto artificial del diorama en que se insertan los protagonistas, el encargado de efectos especiales Yuri Shvets consiguió suspender la incredulidad del espectador por los naturalistas movimientos de las marionetas, cuyos ágiles saltos ingravidos imitan a la perfección a personas caminando sobre la superficie lunar. El movimiento de cámaras sincronizado y coreografiado con el de las maquetas y la animación *stop-motion* son de una perfección tal que habrá que esperar a George Lucas y sus pioneras cámaras computerizadas en *La Guerra de las Galaxias: una nueva esperanza (Star Wars: A New Hope*, 1977) para superarlo. Asimismo, son de apreciable relevancia los decorados interiores y exteriores que ofrecen solu-

ciones arquitectónicas muy próximas al *art déco* aerodinámico (o *Streamline Modern*), una evolución del modernismo en arquitectura que estaba proliferando y difundiéndose desde principios de la década de los treinta. Dada la coincidencia en el mismo tiempo de este estilo con el constructivismo, resulta raro encontrar ese tipo de diseños en el ámbito de la Unión Soviética; por añadidura, se da la paradoja de que el mismo formato aerodinámico (líneas curvas y barandillas que evocan las formas de navíos y aviones) se puede encontrar en otra película señera de la ciencia ficción y que justo se estaba produciendo por las mismas fechas en Inglaterra: la adaptación de la novela homónima de H. G. Wells *La vida futura* (*Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936), cuyo diseño corrió a cargo de Vincent Korda. Otro de los aspectos a destacar, y que dotan de verosimilitud al conjunto, es la escenografía de ese futuro Moscú de 1945 en el que se ha instalado el colosal proyecto (nunca edificado) del Palacio de los Sóviets, planificado por el arquitecto Boris Iofan (quien justo en 1937 enfrentaría el pabellón soviético al nazi construido por Albert Speer en la Exposición Universal de París) y que está rodeado por ejemplos de la desmesura arquitectónica presente en el colosalismo del realismo socialista; o, también, la detallada maqueta del Instituto Tsiolkovski de Conexiones Interplanetarias con una rampa de lanzamiento que emerge de la fachada principal, muy similar a la forma

que tendrá el Monumento a los Conquistadores del Espacio (Kolchin, Barshch y Krandievski) y que se erigirá en Moscú en 1964.

En el momento en que se redacta esta reseña —julio de 2019— Estados Unidos celebra el quincuagésimo aniversario del primer aterrizaje tripulado en la Luna, increíble gesta acaecida gracias al sobredimensionado impulso que le imprimió la administración de Kennedy en la década de 1960. No deja de resultar curiosa la convergencia de los diferentes estratos temporales y narrativos que se solapan y se despliegan en el particular —y ficticio— trayecto espacial de Zurávliev: la transparencia de la realidad queda oculta tras la opacidad de la ficción, y viceversa. En *Viaje cósmico* se invoca a un utópico futuro 1945 ignorante de la existencia de una guerra mundial por medio; un 1936 real en el que Stalin está comenzando a acumular poder absoluto por medio de la eliminación de sus adversarios y opositores en la denominada «Gran Purga». Precisamente en uno de estos procesos de depuración fue encarcelado Sergéi Korolev, quien pocos años después sería el ingeniero jefe que desarrollaría la tecnología del Sputnik en 1957, el primer satélite artificial, inaugurándose la carrera espacial que marcaría el resto de la Guerra Fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos. El resto, como se suele decir, es historia.

David Moriente

SHOAH: FOUR SISTERS

Distribuidora: The Masters of Cinema Series

Zona: B/2

Contenido: dos discos más un libreto de 47 páginas

Blu-ray 1

The Hippocratic Oath (Claude Lanzmann, 2018, 89')

The Merry Flea (Claude Lanzmann, 2018, 52')

Blu-ray 2

Baluty (Claude Lanzmann, 2018, 64')

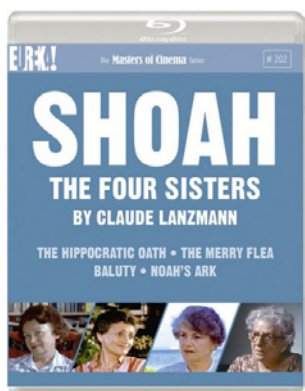
Noah's Ark (Claude Lanzmann, 2018, 68')

Formato de imagen: 1.33:1/4:3

Audio: Stereo Dolby Digital 5.1

Idiomas: inglés, alemán, hebreo y francés

Subtítulos: inglés



El fallecimiento de Claude Lanzmann (05/07/2018) el mismo año del estreno de este filme lo convierte en una obra testamentaria. Cierra una filmografía que, entre 1972 —*¿Por qué Israel? (Pourquoi Israël?)*— y 2018 —*Las cuatro hermanas (Les quatre soeurs)*—, contiene un total de nueve largometrajes. De todos ellos es *Shoah* (1985), sin duda, la obra maestra, convertida en referente ineludible del audiovisual

contemporáneo y de la creación cinematográfica paradigmática sobre el exterminio nazi de los judíos europeos.

Resulta inevitable enjuiciar la producción de Lanzmann posterior a *Shoah* comparándola con el filme de 1985. No solo por lo que, en términos de puesta en escena, pueda haber —sin duda mucho— de continuidad en las producciones posteriores, sino también porque, con solo dos excepciones —*Tsahal* (1994) y *Napalm* (2017)—, esos filmes recurren a secciones del material rodado para *Shoah* desechados en el montaje final: debe tenerse en cuenta que el realizador francés acumuló más de trescientas horas de rodaje, mientras que *Shoah* apenas excede las nueve horas de metraje. Cada uno de ellos se centra en un personaje único en acusado contraste con el carácter coral de *Shoah*, donde se acumulan decenas de testimonios entrelazados mediante el montaje: Maurice Rossel —*Alguien vivo pasa (Un vivant qui passe, 1997)*—, Yehudá Lerner —*Sobibor, 14 de octubre 1943, 15 horas (Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures, 2001)*—, Jan Karski —*El informe Karski (Le rapport Karski, 2010)*— y Benjamin Murelstein —*El último de los injustos (Le dernier des injustes, 2013)*.

Cabría pensar que *Las cuatro hermanas* nos devuelve a la poética plural de *Shoah*, dado que, en lugar de un protagonista único, ofrece el testimonio de cuatro mujeres supervivientes del exterminio, dos de las cuales, Ruth Elias y Paula Biren, ya habían figurado en el elenco de *Shoah* —continuidad sugerida por el propio título del Blu-ray británico: no sencillamente *Les quatre soeurs*, sino *Shoah. The Four Sisters*—. Sin embargo, no es así. La polifonía de *Shoah* es fruto del montaje —en lugar de ofrecer de forma ininterrumpida cada testimonio, Lanzmann los fragmenta y recompone, alternándolos, a lo largo del filme—, mientras que *The Four Sisters* presenta sendos episodios independientes —en realidad, se trata de una serie televisiva con cuatro entregas, producida por el canal franco-alemán ARTE—, sin que las voces se entremezclen en ningún momento.

Segunda diferencia, esencial para el rendimiento estético de la poética lanzmanniana: mientras que en *Shoah* las deposiciones de los testigos aparecen en alternancia con los lugares del exterminio —acaso el logro artístico mayor del filme resida en el extraordinario efecto audiovisual resultante de superponer imagen del lugar y voz en *off* del superviviente—, *The Four Sisters*, desde un punto de vista visual, se limita a mostrar el rostro —su palabra, sus silencios, su gestualidad— de esas cuatro víctimas, eventualmente acompañado del de Lanzmann oyente/entrevistador. Señalemos, con todo, que en dos de los cuatro episodios —*Baluty y Noah's Ark (L'arche de Noé)*— se insertan, entre planos sucesivos, algunas fotografías alusivas al contenido del testimonio: el gueto de Lodz o miembros del *Judenrat* local, la ciudad de Cluj, también un mapa o el retrato del difunto marido de Hanna Marton.

Esto no es óbice para que entre ambas creaciones se den significativas coincidencias, no solo temáticas. Formalmente, el tratamiento filmico del testigo es el mismo: primeros, o primerísimos planos —el uso del *zoom* es frecuente— que no solo registran su palabra, sino que también respetan sus silencios y escrutan la gestualidad. Asimismo, reencontramos algunas decisiones significativas de puesta en escena: momentos de paradójica «ficcionalización documental», durante los cuales el testigo reproduce («escenifica») elementos evocadores de la situación narrada —eso ocurre en *Shoah* con el viaje en barca de Srebnik o la escena en la peluquería de Bomba, pero también en *The Merry Flea (La puce joyeuse)*: mientras cuenta cómo, en el campo de Sobibor, los SS le encargaban reparar muñecas de niñas judías, Ada Lichtman, con tijera, aguja e hilo, repara las muñecas yacentes sobre la mesa. Tampoco está ausente una decisión de puesta en escena, presente en *Shoah*, que materializa la noción de transmisión: la pareja hablante/silente, ejemplificada aquí por el acompañamiento mudo —solo interviene, a instancias de Lanzmann, en un momento del episodio— del marido de Ada

Lichtman. Otro tanto cabría decir del papel de la música —canciones interpretadas por los propios testigos— como hito que delimita secciones del filme: *The Hypocratic Oath (Le Serment d'Hippocrate)* se abre (pieza satírica checa) y se cierra (cantos sionistas) con canciones interpretadas con su acordeón por Ruth Elias. Al término de su testimonio, Ada Lichtman interpreta, deficientemente —su recuerdo de la letra es insuficiente—, una canción que ella y sus camaradas entonaban en Sobibor.

Junto a los estilemas, también cabe identificar motivos que, omnipresentes en *Shoah*, se repiten en *The Four Sisters*: la sensación de soledad absoluta que el superviviente experimenta al tomar conciencia de que toda su familia ha sido exterminada o los reproches de que se hacen merecedoras las potencias aliadas o las poblaciones autóctonas. Desde un punto de vista ético-político, convendría resaltar dos aspectos. Por un lado, la tendencia a concluir el filme con una expresión de compromiso sionista: al papel que en *Shoah* corresponde a la larga sección final sobre la revuelta del Gueto de Varsovia hacen eco las declaraciones de Ruth Elias y Hanna Marton al término de sus testimonios. Por otro, *The Four Sisters*, en dos de sus entregas —*Baluty y Noah's Ark*—, se adentra en un territorio moralmente ambiguo que Primo Levi exploró al acuñar la expresión «zona gris»: Paula Biren y, sobre todo, Hanna Marton son, sin duda, víctimas, pero su situación más favorable que la de la mayoría —respectivamente: formar parte de la policía judía, bajo la autoridad del *Judenrat*, en el gueto de Lodz, integrarse en el grupo de «privilegiados» cuyo destino no fue el campo de exterminio, sino un transporte especial que finalmente les permitiría llegar a Palestina— tiñe su supervivencia de un sentimiento de culpa. Hacerlo aflorar impone a Lanzmann la exigencia de someterlas, aun sin juicio condenatorio, a una notable presión como entrevistador.

Todos los episodios obedecen a idéntico patrón narrativo: tras una evocación de la situación personal y familiar —con la excepción de Ada Licht-

man, las protagonistas provienen de medios burgueses— previa a la invasión, sigue el testimonio sobre la vida, más o menos prolongada, en el gueto y la ulterior deportación al *Lager*. Una coda final describirá qué ha sido de sus existencias en las décadas de posguerra —téngase presente que las entrevistas fueron realizadas en los años setenta.

The Hippocratic Oath (Ruth Elias). Checa de nacimiento, es deportada en 1942 a Theresienstadt, donde reencuentra a su novio, con quien se casa por el rito judío. Embarazada, es deportada a Auschwitz, al «campo de las familias», destinado a judíos checos. Tras un sinuoso, y épico, viaje ferroviario —Hamburgo-Ravensbrück—, de nuevo en Auschwitz, donde Mengele, el siniestro médico SS, descubre su embarazo y le permitirá dar a luz, pero, tras el parto, le impide amamantar al bebé para comprobar cuánto tiempo puede sobrevivir sin alimento alguno un recién nacido. Para evitar su gaseamiento, Ruth accede a inyectar al bebé la morfina que le proporciona un médico: ella misma no puede hacerlo porque se lo impide su «juramento hipocrático». Ya en Israel, la médico se convertirá en su segunda madre.

The Merry Flea (Ada Lichtman). Tras la experiencia de la brutalidad nazi en el gueto de Cracovia, es deportada a Mielec desde donde, en un convoy de ganado, llega al campo de Sobibor. Realizará tareas de lavandería y limpieza de la residencia de los oficiales SS (La pulga alegre). También arreglará, para los verdugos, muñecas dañadas que pertenecieron a niñas judías gaseadas.

Baluty (Paula Biren). Con solo diecisiete años, es recluida en Baluty, el gueto de Lodz. Trabaja, como administrativa primero y como policía después, para el *Judenrat*, cuyos privilegios y corruptelas denuncia. Deportada a Auschwitz, donde fue exterminada toda su familia, en 1946 abandona Polonia y se instala en Estados Unidos. *Noah's Ark* (Hanna Marton). Viuda reciente, es natural de Transilvania y cursa estudios universitarios en Cluj, donde se casa. Tras la invasión alemana de Hungría, vive, desde mayo de 1944, la experiencia del gueto. Las relaciones de su marido les permiten integrarse en un grupo de «privilegiados» que, como resultado de negociaciones con Eichmann, evitará la deportación a los campos de exterminio. Tras una estancia en Bergen-Belsen, llegan a Suiza. De ahí partirán a Israel.

El folleto que acompaña a los dos Blu-rays contiene —junto a textos breves: notas biográficas sobre las protagonistas, así como declaraciones del director, el productor y una responsable de ARTE— un ensayo de Stuart Liebman, el editor de la importante recopilación *Claude Lanzman's Shoah: Key Essays* (2007), que destaca la novedad del filme: sus protagonistas son mujeres, en contraste con la abrumadora presencia de protagonistas masculinos en *Shoah* y filmes posteriores. En su obra final, el cineasta habría enmendado la marginación de la mujer en su universo filmico.

Alberto Sucasas

DOBLES SESIONES, CINE COMPARADO Y FUGAS DEL CANON: *BYNWR* (*BYNWR.COM*)

Compañía: Bureau (Londres)

Director editorial: Jimmy McDonough

Editor asociado: Bob Mehr

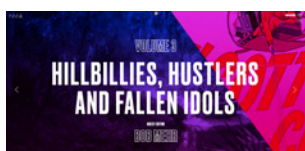
Restauración: Peter Conheim, Brian Rosenquist-Harvard Film Archive

Suscripción: gratuita

Plataformas: cualquier navegador

Streaming: Mubi

Fecha del análisis: julio 2019



Gracias a las plataformas de vídeo a la carta es posible salvar una frontera que tanto la crítica como la programación cinematográfica siempre habían intentado destruir: el espacio de separación entre la proyección y la revista de crítica cinematográfica. Casi como un desarrollo natural de la mítica conferencia de Jean-Luc Godard en la Cinémathèque Suisse *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma* (1979), proyectos como ByNWR (bynwr.com) no solo suponen una multiplicación de las formas de aparición cinematográfica, sino también la semilla de un ejercicio de cine comparado. A la facilidad que internet

proporciona para acceder a cualquier película e imagen, una disponibilidad que ha permitido a Nicole Brenez (2017) formular el concepto de «cine consultado», se añade una praxis comparativa, así como la posibilidad de crear contextos capaces de reescribir y abrir las películas a un nuevo diálogo con las formas audiovisuales contemporáneas.

Desde su atención hacia un cine de serie B de *exploitation* relegado de cualquier canon histórico cinematográfico, byNWR —siglas de by Nicolas Winding Refn, en homenaje al promotor de este espacio— conjuga las diferentes tareas que hasta ahora se atribuían tanto al museo como, sobre todo, a las cinematecas. Merced a la tarea de restauración y recuperación digital de Peter Conheim y Brian Rosenquist, bajo la dirección de Jimmy McDonough y con un acuerdo de *streaming* con MUBi, byNWR propone una praxis curatorial capaz de poner en sintonía el consumo cultural de esos años sesenta y setenta a los que presta singular atención con una lógica de recepción como la actual, para la cual todo se ha vuelto contemporáneo. Al entrar en cada uno de los seis volúmenes hasta ahora publicados de la revista, el espectador y lector se adentra también en un laboratorio en el que tres películas se relacionan entre ellas. Con ello, determinan un tema y se abren a una multitud de textos, tanto escritos como musicales, fotográficos y audiovisuales que las amplían, las reescriben y desarrollan tanto sus vínculos como disparidades.

Si, como Henri Langlois insistía acerca de su labor al frente de la *Cinémathèque Française*, la programación se relaciona con el montaje, quizá uno de los méritos esenciales de byNWR es que reivindica una historia de las formas fílmicas capaz de aspirar no solo al remontaje o articulación de unas películas con otras, sino también con todas las demás artes y formas expresivas. A causa de ello, desborda la idea de plataforma y aspira a constituirse como un lugar de producción y escritura de la historia visual y de la crítica desde un primer número, *Regional Rene-*

gades, que yuxtapone tres películas: *The Nest of the Cuckoo Birds* (1965), de Bert Williams, *Hot Thrills and Warm Chills* (1967), de Dale Berry y *Shanty Tramp* (1967), de José Prieto. McDonough, el editor de este primer número, articula esas películas con la colección de fotografías encontradas de Charlie Beesley, páginas de un cómic de Tim Lane, una treintena de textos entre los cuales hay testimonios de los restauradores y del montador Brian O'Hara recordando su experiencia en el mundo del porno o, incluso, una serie fotográfica en 3D de Jimmy M. y Natalia Wisdom que es posible visualizar desde *smartphone*.

A través de esas piezas, dispuestas con la precisión y la actitud casi antropológica que el historiador de la cultura Aby Warburg desplegó en los paneles de montaje de su proyecto *Mnemosyne* —antecedente en línea directa de las *Historia(s) de cine (Histoire(s) du Cinéma*, 1988-98), de Jean-Luc Godard—, ese primer volumen ya determina la voluntad que todas las grandes figuras de la programación cinematográfica, de Alexander Horwath y Peter Kubelka a Nicole Brenez, consideran fundamental en el acto de articular la proyección de diversas películas: el desvelamiento de algo que había permanecido oculto, o bien de un campo expresivo, formal o conceptual que solo puede emerger a través de la yuxtaposición, en un intervalo entre imágenes capaz de elucidar transmisiones históricas, parentescos inadvertidos o preguntas sin respuesta nunca antes formuladas de manera abierta.

Las continuidades entre el gótico sureño de Flannery O'Connell, Tennessee Williams y Faulkner, la abyección fantástica de Robert W. Chambers o los sótanos, criptas y aguas emponzoñadas de Edgar Allan Poe encuentran en estas películas un espacio de intersección con el desarrollo de series televisivas como *True Detective* (HBO: 2014-2015) o *Twin Peaks 3 (Twin Peaks, The Return*, Showtime: 2017) en la exploración de los enclaves del malestar y la extrañeza norteamericana, mientras los ritmos de Pérez Prado

y las imágenes sexuales de Dale Berry invocan los cómics que en esa misma época dibujaba Richard Corben en fanzines como *Voice of Comicdom*. A través del plan delirante del grupo de mujeres protagonistas de *Hot Thrills and Warm Chills*, que consiste en robar la corona del rey del Mardi Gras en Nueva Orleans, así como en las escenas de prostitución callejera de *Shanty Tramp* emerge una puesta en escena rugosa, en bruto, cámara en mano, por momentos cercana a la de Casavettes.

Con David Jenkins y la revista *Little White Lies* como editores invitados en el segundo volumen, *Missing Links*, byNWR expande la exploración de esos lugares liminales, sustraídos al tiempo, de Estados Unidos, comenzando por una película cuyas resonancias se expanden tanto sobre el cine de David Lynch como sobre las películas de Winding Refn: *Marea Nocturna (Night Tide*, 1961), de Curtis Harrington, con un jovencísimo Dennis Hopper es una película gótica donde todo se constela en torno a una misteriosa mujer-sirena ensoñada, un auténtico espacio abismal que precipita el derrumbe del universo simbólico del protagonista. La constelación de textos que acompaña a la película, sobre Harrington, los parques de atracciones en el cine, Edgar Allan Poe y el Tarot, la abren a su vez a una rareza como *If Foot Men Tire You, What Will Horses Do?* (1971), un largometraje casi nunca visto fuera del ámbito religioso, centrado en los peligros de la amenaza comunista en la América rural cristiana, dirigido por los cineastas de *exploitation* Ron y June Ormond y el ministro baptista Estus W. Pirkle.

En ese mismo volumen, el largometraje *Spring Night, Summer Night* (1967), de Joseph L. Anderson rubrica la posibilidad de una relectura arqueológica de las formas cinematográficas que anida en proyectos como byNWR. En torno a dos hermanastros incestuosos en Ohio y con una puesta en escena en la que reverberan los ecos de la fotografía de Walker Evans y la pintura de Hopper, algunas de las secuencias, en

gasolineras o pequeños bailes de música *country* en bares de carretera, podrían interpretarse como el origen de ciertas imágenes del capítulo octavo de la tercera temporada de *Twin Peaks*, de Lynch, al mismo tiempo que muestran la clave de una historia gestual del cine norteamericano que constituye el reverso del trabajo sobre los gestos trascendentalistas y emersonianos de un cineasta como Terrence Malick en *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011).

La sutil atención hacia las músicas a lo largo de las sucesivas entregas de byNWR florece, de manera singular, en el volumen tercero, *Hillbillies, Hustlers and Fallen Idols*, con Bob Mehr como editor invitado. En un sondeo de la *hicksploitation* del género *drive-in* de la música *country*, películas como *Cottonpickin' Chickenpickers* (1967), de Larry E. Jackson y *Wild Guitar* (1962), de Ray Dennis Steckler, abren el camino hacia un retrato de Estados Unidos como el que, durante décadas, construyó el dibujante Al Capp en su famosa tira de humor *hillbilly* *Li'l Abner* (1934-1977) no solo uno de los cómics con más lectores en la historia de Estados Unidos, sino también un universo pionero en el *marketing*, en torno al cual se alzaron parques temáticos y se pusieron a la venta infinidad de *gadgets* y productos. Pero es la tercera de las películas del volumen, *La casa de los monstruos cachondos* (*House of the Bare Mountain*, 1962), de Lee Frost y Wes Bishop, la que, con su academia femenina, dinamita el espacio conceptual de las anteriores al introducir la *exploitation* erótico-cómica, en línea con otra gran publicación de cómic de la época, la revista MAD.

En un sentido antropológico, el volumen cuarto, *Smell of Female*, editado por Ben Cobb, ofrece la posibilidad de sondear una constelación de tópicos sobre la construcción de la mujer como fetiche y objeto de deseo en la sociedad occidental. Con la falsa apariencia de documental sobre la homosexualidad femenina, la voz en *off* de *Chained Girls* (1965), de Joseph P. Mawra, asegura proponerse una indagación rigurosa sobre la si-

tuación de las lesbianas en Nueva York a mediados de los sesenta, si bien pronto se revela como un extraño híbrido de *exploitation* sexual y suma de tópicos arraigados en fantasías masculinas. *Satan in High Heels* (1962), dirigida por Jerald Intrator y con una espléndida partitura musical jazzística de Mundell Lowe, así como *Maiden's of Fetish Street* (1966), de Saul Resnick, son las otras dos películas sobre las que una constelación de discos, textos y reflexiones constituye un corte histórico sobre las fantasías sexuales, el masoquismo, el fetichismo y el *cross-dressing* en la Norteamérica de los sesenta, un prelude perfecto al volumen quinto, *Monstruous Extravagances*, comisariado por Kier-La Janisse.

El quinto volumen, que cuenta con un delirante acercamiento tanto al travestismo como a la transexualidad con el largometraje *She-Man. A History of Fixation* (1967), de Bob Clark —célebre sobre todo por la comedia adolescente *Porky's* (1981), que dio origen a una saga—, destaca sobre todo por una película como *Olga's House of Shame* (1964), dirigida por Joseph P. Mawra y protagonizada por Audrey Campbell. Como en el caso de la pieza anterior, es una voz en *off* casi propia del género procedural la que presenta una historia delirante de conspiración, mafia, complots internacionales, tráfico de drogas y prostitución mientras la película se convierte en un atlas de castigos corporales sobre diferentes jóvenes pupilas a manos de Olga, es decir Audrey Campbell. El repertorio de *pathos* de sumisión, en el que resuenan tanto el marqués de Sade como Buñuel, se abre a su vez al espacio de las *pin-ups*, en torno al cual aparecen diversos textos.

A la espera de que este volumen se complete con una versión restaurada del largometraje *La orgía de los muertos* (*Orgy of the Dead*, 1965), de A. C. Stephen (Stephen C. Apostolof) y con guion de Ed Wood, y que el sexto volumen, *You Ain't No Punk, You Punk*, coordinado por Bob Mehr, se nutra con las diferentes aportaciones que le dotarán de una dimensión semejante a los otros,

byNWR se puede considerar una de las plataformas-espacios de programación cinematográfica y reescritura de formas críticas más significativo y fecundo que Internet ofrece en estos momentos, con un marcado sesgo de especialización y con una estructura donde la revista y el atlas se funden en una unidad. Desligado de cualquier cinefilia restrictiva, con la periodicidad del añadido mensual de un largometraje y la opción de subtítulos en diversos idiomas, incluido el espa-

ñol, la navegación posibilita un visionado capaz de hacer real una historiografía comparada. Esta conciencia espectral reinventada permite, en un servicio bajo demanda con suscripción que funciona con un *streaming* perfecto, anudar el placer con la apertura de toda una serie de posibilidades de investigación cinematográfica y cultural inéditas hasta el momento.

Ivan Pintor Iranzo

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN 1134-6795 y e-ISSN 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA), Open Academic Journals Index (OAJI) y Ulrich's. Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (peer review), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2015, *Secuencias* se edita en versión digital y la dirección de su página web es: <https://revistas.uam.es/secuencias>.

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Serán considerados para publicación los artículos de investigación.

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente.

La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado «Acerca de» y acceder a «Envíos en línea». A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación.

Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado «Información para los autores de la página web de la revista» (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>).

ARTÍCULOS

**¿Ukamau antes de *Ukamau*? Nuevos acercamientos
a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta**

David M. J. Wood

**Las mujeres del Grupo Ukamau:
dentro y fuera de la pantalla**

Isabel Seguí

**La nación Ukamau: apropiaciones de la técnica
cinematográfica y actuación indígena en
La nación clandestina (1989)**

Ana Daniela Nahmad Rodríguez

**Reflexiones sobre el lenguaje a partir
del Plano Secuencia Integral**

Miguel Hilari Sölle

**Proyecto emancipador y agenda política en el cine
de Jorge Sanjinés: colonialismo, indigenismo y
subjetividades en disputa**

Marco Arnez Cuéllar

**Entre imágenes y reflejos... o despeñarse en la
alucinación identitaria: a propósito de *Para recibir
el canto de los pájaros* (Jorge Sanjinés, 1995)**

Maria Aimaretti