

**VARIACIONES DE LA INSTANCIA ENUNCIADORA
EN EL CINE DEL GRUPO UKAMAU (1966-1971)**

Isabel Seguí Fuentes

Presentado: 02/09/2013

**Trabajo Fin De Máster dirigido por el Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro
Máster Interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual. Curso 2012-2013
Departament d'Història de l'Art. Universitat de València**

ÍNDICE

1. Introducción y preguntas de investigación.....	1
2. Hipótesis y objetivos.....	11
3. Metodología.....	12
4. Marco teórico.....	15
5. Estado de la cuestión: Jorge Sanjinés.....	23
6. Desarrollo de la investigación.....	28
6.1. Contextualización bio-filmográfica.....	28
6.1.1. Un primer cine de testimonio y denuncia social.....	29
6.1.2. Cine de ofensiva política y búsqueda de un lenguaje cinematográfico descolonizado.....	32
6.1.3. El segundo grupo Ukamau en el exilio. La práctica cinematográfica <i>junto</i> al pueblo.....	33
6.1.4. La obra de madurez y la mirada hacia el pasado.....	34
6.2. Proceso de descolonización interior del cineasta. Consecuencias en la obra artística.....	37
6.2.1. Cine político pero apartidista. Preservación de la libertad creativa.....	41
6.2.2. Objetivos de la obra artística: verdad y belleza.....	44
6.2.3. Opciones formales de la nueva narrativa.....	50
6.3. Evolución de la instancia enunciativa.....	53
6.3.1. <i>Ukamau</i> : la voz del intelectual crítico.....	53
6.3.2. <i>Yawar Mallku</i> : la voz del intelectual militante.....	58
6.3.3. <i>El coraje del pueblo</i> : multiplicación de voces.....	62
6.4. Empoderamiento de los personajes femeninos.....	70
6.4.1. <i>Ukamau</i>	73
6.4.1.1. Sabina. Joven indígena violada y asesinada.....	73
6.4.1.2. Encarna. Mestiza.....	78
6.4.2. <i>Yawar Mallku</i>	79
6.4.2.1. Paulina. Indígena esterilizada.....	79
6.4.2.2. Kathy. Gringa esterilizadora.....	85
6.4.2.3. Señora de Millán. Burguesa.....	86
6.4.2.4. Chola paceña.....	87
6.4.3. <i>El coraje del pueblo</i>	88
6.4.3.1. Domitila Barrios de Chungara. Dirigente comunitaria.....	88
6.4.3.2. Felicidad Coca. Viuda de líder sindical.....	94
7. Conclusiones.....	97
8. Fuentes.....	101
9. Bibliografía.....	102
10. Apéndices	
Apéndice I. Fichas filmográficas	
Apéndice II. Desgloses	

*Toda huella que revele una iniciativa autónoma de los grupos subalternos
debería ser de inestimable valor para el historiador integral*

Antonio Gramsci

1.- INTRODUCCIÓN Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Hay muchos pueblos en el mundo que no escriben. Son comunidades complejas de personas organizadas y con una alta capacidad de pensamiento abstracto y simbólico. Son grupos de seres humanos con una historia larga y una cultura antigua nutrida por transculturaciones e influencias. A los pueblos sin escritura —en los que los conocimientos se transmiten mediante tradición oral— se les relega, paradójicamente, al lugar de los pueblos sin voz y, por tanto, sin poder sobre su territorio y destino.

A finales del siglo XV los reinos hispánicos tuvieron el azaroso y dudoso privilegio de comenzar una ‘era de descubrimientos’ para Europa. Mientras que, del otro lado del mapa, los pobladores que ya estaban allí —y, sin duda, no esperaban ser ‘descubiertos’— comenzaron un largo periplo de subalternidad en diferentes grados. Esta situación está comenzando a revertirse en nuestros días tras varios siglos marcados por un paradigma que aún sigue vigente, aunque moribundo.

¿Cómo se puede contribuir a poner en valor toda la riqueza de aquellas culturas que han resistido, a veces estoica y a veces fieramente, a estos cinco siglos de obtusa dominación europeo-occidental?; ¿cuándo y por qué una persona criada en la parte privilegiada de la pirámide toma la decisión de utilizar su poder para ayudar a la subversión del injusto orden que, hasta la fecha, le ha garantizado todos los privilegios por razón de clase y raza? Estas son algunas de las preguntas realizadas sobre el director de cine boliviano Jorge Sanjinés Aramayo y su obra primera, en el seno del grupo Ukamau de 1966 a 1971, a las que va a tratar de responder este trabajo.

Nos ocuparemos de un momento histórico en el que se experimentó a nivel mundial un despertar prematuro del cambio de paradigma en el que nos encontramos inmersos: el fin de la preeminencia europeo-occidental. Desde principios de los años sesenta hasta los primeros setenta se vivió lo que Ella Shohat calificó, en el año 1992 —en pleno reinado neoliberal— como:

(...) periodo de euforia tercermundista—una breve fase en la que parecía que los

izquierdistas del Primer Mundo y las guerrillas del Tercer Mundo avanzarían cogidos del brazo hacia la revolución global— [y que] ha dado paso al desmoronamiento del modelo comunista soviético, a la crisis de los socialismos existentes, a la frustración de la esperada revolución tricontinental (con Ho Chi Minh, Frantz Fanon y Che Guevara como figuras talismán), a la constatación de que los condenados de la tierra no son unánimemente revolucionarios (ni necesariamente aliados entre sí).¹

Esta euforia prematura acabó de modo abrupto, en el caso latinoamericano, con la llegada y estabilización en el poder de dictaduras militares instigadas y apoyadas por los Estados Unidos de América a través de la Operación Cóndor: un plan de inteligencia militar que duró más de una década y descabezó las insurgencias —activas o potenciales— de todo el continente, mediante el terrorismo de Estado. No será hasta finales de los noventa cuando los movimientos y organizaciones sociales puedan recuperar algo de aliento y capacidad de agencia política en el centro y sur de América.²

Este periodo de euforia revolucionaria —contemporáneo al inicio de la Operación Cóndor pero previo a su triunfo aplastante— es del que nos vamos a ocupar a través del análisis de tres películas. Si estas páginas se hubieran escrito hace quince o veinte años habiéramos hablado, probablemente, de la historia de un fracaso. En cambio hoy, con el indio Evo Morales en el poder en Bolivia y sin relevo a la vista, con una nueva geopolítica mundial heredera de las alianzas de la era soviética (un ‘capitalismo con valores asiáticos’ que aún no acertamos a comprender del todo) y a su vez, un goteo constante de ‘primaveras’ (insurgencias populares anónimas y no partidistas) en varios continentes; hoy en día pues, no hablamos de fracaso sino de fase temprana, y tal vez ingenua, del cambio de paradigma que se avecinaba y está en curso.

Cuando Jorge Sanjinés y Oscar Soria fundaron *Kollasuyo Films*, Bolivia estaba en manos de poderes neocoloniales con pocos cambios respecto a la situación general previa a la

1 SHOHAT, Ella. “Notas sobre lo postcolonial”. En: MEZZADRA, Sandro *et al.*, 2008. p.105.

2 Para la definición y uso del término ‘agencia’ que se hace en este trabajo, ver la página 21 (Marco teórico).

declaración de independencia —a pesar de la revolución de 1952.³ Las materias primas, capital neto robado al país, ya no fluían hacia España sino hacia otras metrópolis imperialistas pero el esquema era básicamente el mismo que quinientos años atrás: oligarquías al servicio de intereses transnacionales se dedicaban a esquilmar sistemáticamente la riqueza dormida en el subsuelo boliviano y a mantener a la población originaria en la pobreza y sujeta a esclavitud laboral generación tras generación.

El grupo Ukamau —nombre que tomó *Kollasuyo Films* tras el éxito de su primera película homónima— era un grupo de jóvenes de clase media urbana con conciencia social. Sus componentes principales fueron Oscar Soria y Jorge Sanjinés, quien siempre detentó el rol de director y líder. Posteriormente se les unieron Ricardo Rada y Antonio Eguino y juntos, durante varios proyectos, exploraron la potencialidad del cine como medio de expresión e instrumento de sensibilización y cambio social. Emprendieron la ardua tarea de hacer cine en un país sin industria cinematográfica y casi sin la estructura mínima necesaria. Gracias a la claridad de sus objetivos políticos, a su sensibilidad estética y a una notable capacidad e intuición técnica, consiguieron realizar tres largometrajes —*Ukamau* (*¡Así es!*, 1966), *Yawar Mallku* (*La sangre del cóndor*, 1969) y *El coraje del pueblo* (1971)— que fueron de inmediato reconocidos y premiados en festivales internacionales, y finalmente abrazados por los pueblos a los que iban dirigidos. En este trabajo analizaremos los tres films que Jorge Sanjinés dirigió en el seno del grupo Ukamau, antes de disolverse la primitiva formación en 1971.

Para aquellos pueblos, de los que hablábamos al principio, cuya transmisión de la memoria cultural no utiliza la escritura es fundamental el desarrollo oral y visual. El cine, que es por definición imagen y voz, deviene un instrumento interesante de expresión artística para las tradiciones culturales que han privilegiado la historia oral. Es un medio excelentemente conformado para dar voz a los *sin voz*, que nunca han dejado de hablar aunque no hayan

3 En la Revolución boliviana de 1952 mineros, obreros y campesinos enfrentaron al ejército representante de la oligarquía y se hicieron con el poder que legítimamente les correspondía tras el triunfo del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) en las elecciones de 1951. Las primeras medidas del gobierno revolucionario fueron: el sufragio universal, la reforma agraria y la nacionalización de la minería. Esta revolución fue un modelo para todo el continente y terminó de forma violenta con el golpe de Estado del General Barrientos, el 4 de noviembre de 1964, apoyado por los poderes oligárquicos tradicionales y el gobierno imperialista norteamericano. En el momento de su caída, el gobierno revolucionario ya estaba dando señales de descomposición interna y empezaba a ser cuestionado por sus propias bases.

podido ser escuchados.⁴ El cine de Jorge Sanjinés, un cine rodado en quechua y aimara, ha contribuido a empoderar al campesinado, mineros y/o amas de casa indígenas organizadas del altiplano boliviano, ha contribuido a restituir una imagen compleja y digna de estos pueblos doblegados por la matriz colonial.⁵

La preguntas que nos haremos en este trabajo son: ¿Qué motivó a Jorge Sanjinés a contribuir a esta reparación histórica de la imagen de estos pueblos colonizados?, ¿de qué medios hizo uso como artista para contribuir a la emancipación de los pueblos indígenas bolivianos a través del cine?, ¿qué procesos de liberación desencadenó su alineación orgánica junto al pueblo y cuál fue su consecuencia formal en la obra artística?

Al estudiar a Jorge Sanjinés se suele poner el acento en la creación de una narrativa cinematográfica apropiada para la cosmovisión indígena. Ese es, sin duda, uno de sus logros fundamentales como artista y como activista, pero no es nuestro objetivo volver a analizarlo. Nuestra intención es interrogarnos sobre la motivación interior de su opción estético-política, en un contexto como fue el Nuevo Cine Latinoamericano y todo un movimiento continental de intelectualidad crítica alineada con la emancipación popular en la segunda mitad el siglo XX.⁶ Este proceso, la ‘descolonización interior’ del intelectual y/o artista, surgió como todo proceso humano auténticamente transformador de una toma de conciencia personal y un cambio interior individual, antes que colectivo. La consecuencia en la obra artística fue la cesión del poder que residía en su voz —en tanto que instancia enunciativa privilegiada del discurso fílmico— a los sujetos subalternos protagonistas del film. Nos preguntaremos también si este proceso se ha enmarcado, en el caso de Sanjinés,

4 RIVERA CUSICANQUI, Silvia, 2010b.

5 NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela, 2011.

6 El Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) es un movimiento cinematográfico que se inicia a final de la década de los cincuenta en todo el continente pero principalmente en Cuba (Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez...), Brasil (Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha), Argentina (Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino...) y Chile (Miguel Littín, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán...). En origen está influido por el Neorrealismo italiano, pero despliega una gran variedad de formas que conforman una cinematografía compleja de temática político-social. Gracias al respaldo institucional proporcionado por el Estado cubano el NCLA consigue cierta estabilidad y continuidad, aunque sus momentos más fructíferos son los encuentros de realizadores de Viña del Mar (1967 y 1969) y Mérida (1968). Jorge Sanjinés es el principal representante de esta corriente en Bolivia.

en una estrategia política de reconstrucción identitaria indianista⁷ de carácter esencialista.⁸

Otro de los objetivos de esta investigación —consecuencia inmediata de la descolonización interior del cineasta— es el análisis de la evolución de la representación de las mujeres en el primer cine de Jorge Sanjinés. Más antigua y universal que la matriz colonial de dominación es la patriarcal. Desde los años sesenta la teoría feminista presta atención al cine como dispositivo productor y reproductor de modelos de feminidad y el avance de estas investigaciones nos ha hecho saber que lo ‘femenino occidental’ está construido por los medios de comunicación de masas que reproducen y difunden estereotipos de género. Pero, ¿qué ocurre con la representación cinematográfica de mujeres no occidentales en cines no centrales?

Si la representación audiovisual de culturas no hegemónicas es casi anecdótica (no en número sino en repercusión), la representación de las mujeres en las narraciones cinematográficas llamadas periféricas debe ser analizada con mucha cautela e interés. No parece correcto aplicar el mismo modelo analítico a una película de Hollywood que a un film militante latinoamericano de los años sesenta o setenta. El cine no occidental —realizado con un enorme esfuerzo en países sin industria cinematográfica y con intención política subversiva— necesita de una aproximación analítica de género (*gender* no *genre*) diferente y aún muy poco desarrollada. El cine político, en principio, no va a fetichizar el cuerpo femenino pero sí lo puede esencializar. El riesgo mayor sería convertir a las mujeres indígenas representadas en el sagrado receptáculo de todos los valores culturales ancestrales, inamovibles y patriarcales. Esta práctica bajo su apariencia de reivindicación cultural o espiritual podría estar ocultando, sencillamente, discriminación por razón de sexo y abuso de poder a través de la aplicación de un dualismo simbólico estanco que fijara las relaciones de género e impidiera la emancipación de las mujeres indígenas.

7 Conviene distinguir indigenismo e indianismo. El indigenismo es la práctica político-científico-cultural realizada por “no indios” y que tiene por objeto el conocimiento y reconocimiento del indio con la intención de integrarlo en la estructura social dominante. El indianismo, en cambio, es la práctica política de los sujetos indios con fines emancipatorios de prácticas colonialistas como el propio indigenismo.

8 Por esencialismo entendemos aquí la utilización de conceptos construidos en base a atributos identitarios cerrados fundamentados en una supuesta esencia natural de origen biológico invariable. Como “mujer”, “hombre”, “negro”, “blanco”, “indio”, “homosexual”, “heterosexual”, etc. Las teorías feminista y postcolonial son de carácter generalmente anti-esencialista, aunque Gayatri Spivak acuña el concepto “esencialismo estratégico”: el uso del esencialismo como estrategia puntual para la consolidación de la identidad política de un grupo subalterno. En este sentido lo tomamos en esta frase.

Las primeras películas de Sanjinés, de las que nos vamos a ocupar, dan testimonio esquemático y poético de la vida de mujeres quechuas y aimaras invisibilizadas por siglos de colonialismo y milenios de patriarcado. Estas mujeres inscriben la vida de sus pueblos en textiles, se expresan en danzas rituales y en ceremonias religiosas (y también a través del comercio, el contrabando, la economía informal a pequeña o mediana escala) pero son mujeres que no hablan ni escriben castellano (ni por supuesto inglés), millones de mujeres aparentemente sin poder, sin voz y sin derechos. ¿Cómo se representa a las mujeres y cómo se recrea lo femenino simbólico en un cine con voluntad revolucionaria y orientación indianista, pero no feminista?

En cuanto a la cuestión concreta que nos ocupa nos preguntamos: ¿se detecta en las tres primeras películas de Sanjinés un empoderamiento progresivo de los personajes femeninos en tanto que instancia enunciativa? La respuesta es afirmativa y nos vamos a encargar de analizar y argumentar el porqué. Pero, ¿es a iniciativa del intelectual orgánico o es un empoderamiento autónomo y espontáneo de los personajes facilitado por la renuncia a la posición omnipotente por parte del autor? Las mujeres representadas en los dos primeros largometrajes de Sanjinés aparecen esencializadas y victimizadas al ser violadas, asesinadas, esterilizadas y solo protegidas de la impunidad delictiva de los blanco-mestizos por los varones de sus comunidades ¿Cómo pasan estos personajes del rol de víctima impotente a estar organizadas y protagonizar escenas de confrontación directa con el poder en el tercer largometraje del grupo Ukamau? Para dar respuesta a esta pregunta hemos analizado estos films internamente, así como toda la coyuntura externa que rodeó su creación, intentando prestar atención a las circunstancias que influyeron en las variaciones de la instancia enunciativa.

En resumen: un intelectual y artista blanco (en un país de indios), heterosexual, de clase media (lo que en un país sin clases medias equivale a decir 'de clase alta'), toma una opción que él mismo definirá como *junto al pueblo*,⁹ y que posibilitará que los personajes femeninos de sus películas (los subalternos entre los subalternos) salgan del limbo del victimismo al que les condena la escritura de ficción para, aproximando la mirada

9 La principal obra teórica de Jorge Sanjinés es *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, publicada en 1979.

cinematográfica a la Bolivia real, aparecer representadas con complejidad, agencia, y generando un discurso fílmico propio.

El cambio de paradigma consiste en darse cuenta de que no es el cineasta el que nos descubre una nueva realidad, sino que siempre ha estado ahí y no es nueva. Lo nuevo, en este caso, es la mirada desprejuiciada que el cineasta se permite ofrecer sobre la realidad sin aplastarla con sus ideas preconcebidas provenientes de una educación de origen europeo-occidental y patriarcal. El cineasta —como intelectual orgánico en proceso de descolonización interior— se desnuda de los viejos recursos narrativos aprendidos y ofrece parte de los medios de producción cinematográfica a los grupos subalternos a los que se está esforzando en retratar, con los que se quiere comunicar y con los que quiere realizar un intercambio humano en forma de producto artístico en sentido amplio, y con una finalidad política emancipatoria.

El artista está enamorado de una cultura ‘otra’, con la que ha convivido siempre en el mismo espacio/tiempo y está decidido a ir más allá de sus límites como individuo para ampliar la capacidad de su conciencia y actuar como amplificador de las conciencias de las audiencias de sus películas. Viajará a Europa como representante de una realidad cultural que no es la suya, y devendrá en mediador entre dos mundos lejanos.

Sanjinés atesora, además, algo no intercambiable: capacidad de trascender. Esta cualidad que distingue su obra como objeto de contemplación frutiva (y de estudio) proviene de su búsqueda de la belleza y la verdad como objetivo principal del cine político. El cineasta encarna con su vida y su trabajo lo que el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung llamó ‘proceso de individuación’ y que aquí llamaremos ‘proceso de descolonización interior’: una ruptura con la inercia cultural de la que se proviene para buscar un camino ético propio hacia el conocimiento. Un camino ético-estético interior y espiritual con fines de transformación exterior y colectiva.¹⁰ Dirá el cineasta al respecto:

¹⁰ Este es un terreno resbaladizo y aparentemente contradictorio, pues puede sonar a universalismo. Judylyn Ryan en su libro *Spirituality as a Ideology in Black Women's Film and Literature* define este tipo de espiritualidad no teológica que guía al artista como “una mezcla de conciencia, *ethos*, modo de vida y discurso que privilegia el espíritu -esto es, la fuerza vital- como un aspecto primario del sí mismo y que define y determina la salud y bienestar, incluyendo los aspectos no materiales (psicológico/emocionales) y éticos”. p.2. (la traducción es mía). Así lo entenderemos en este trabajo cuando refiramos la espiritualidad o trascendencia de la obra y los propósitos de Jorge Sanjinés.

El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir una obra eficaz debe darse correctamente. Si esta interrelación está ausente tendríamos, por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama pero que es esquemático y grosero en su forma. La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y, sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar la verdad.¹¹

Y ahora quiero explicar brevemente el motivo de mi elección de esta investigación. En el año 2003 viajé a Bolivia con un contrato de trabajo de seis meses como Joven Cooperante de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo), para dar clase de la asignatura *Historia del Arte y la Arquitectura* en la Escuela-Taller del Programa de Patrimonio Cultural en la ciudad de Sucre. Me cautivó este país, sus paisajes extremos, la complejidad humana que lo habita. Durante mi estancia tuve la fortuna de vivir una insurgencia popular que ha cambiado totalmente su historia reciente, la llamada ‘Guerra del gas’ de octubre del año 2003.

Es difícil de explicar lo que supone—para una persona que ha crecido en la desafectada y despreocupada España de la Cultura de la Transición—¹² comprobar en vivo que existe una capacidad de movilización colectiva que desde la autoorganización y de modo espontáneo (sin vanguardia única) depone un gobierno corrupto y criminal —el enésimo gobierno al servicio de transnacionales esquiladoras de materias primas— como era el de Sánchez de Lozada. En esta ocasión, el pueblo se enfrentó al latrocinio institucionalizado; y este levantamiento se vio refrendado pocos años después con el triunfo electoral de Evo Morales que significó un giro simbólico en el orden postcolonial. El triunfo popular de la ‘Guerra del gas’ culminó la sensación de cambio de ciclo iniciada en el año 2000 en Cochabamba con la llamada ‘Guerra del agua’ (otra insurgencia popular contra la privatización del agua),

11 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 57-58.

12 La Cultura de la Transición (CT) es un término acuñado por el periodista Guillem Martínez para definir aquella estructura cultural (en sentido amplio) vertical, unificadora, despolitizada y acrítica que fue impuesta en la España posterior a la dictadura franquista como marco de definición unívoco de la realidad y cuyo resultado ha sido la desactivación de la sociedad civil española, con la consecuente pérdida de soberanía popular que hoy podemos observar en nuestra realidad política, social y económica.

y forma parte de una genealogía de insurrecciones centenarias, en las que resuena de modo destacado el ‘Cerco de La Paz’ protagonizado por los ejércitos comandados por Tupaj Katari y Bartolina Sisa en 1781. Este primer impacto emocional ha sido y es relativizado por un cada vez mayor conocimiento del complejo y abigarrado panorama político boliviano, donde se mezclan los elementos míticos y simbólicos con otros de orden mucho más prosaico.¹³

Desde esa experiencia laboral he mantenido contacto con la realidad boliviana y a nivel profesional me he dedicado a la Cooperación al Desarrollo hasta la llegada de la crisis actual al sector que lo ha conducido prácticamente al desmantelamiento, no sin fundamentos razonables. En el año 2012, Ingeniería Sin Fronteras-Valencia y el Aula de Cinema de la UV, organizamos el ciclo de cine *Resistències i Dissidències* en el Jardí Botànic y seleccionamos una película de un, para nosotras, desconocido director boliviano: *La Nació Clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). Hubimos de contactar con el propio cineasta, pues disponíamos de versiones de baja calidad y la proyección resultaba inviable. Muy amablemente el director nos envió una copia de mejor calidad, junto con la autorización para su exhibición pública.

La belleza y contenido de la película, la lectura de los textos de Sanjinés en una primera aproximación, y la cercanía y generosidad de nuestro primer contacto, nos llamaron a profundizar en su obra. Con el objetivo de conseguir el resto de películas de Sanjinés para realizar una retrospectiva en Valencia (que se realizará en la primavera de 2014) viajé a Bolivia en octubre de 2012, realizando una estancia de un mes en la Fundación Grupo Ukamau de La Paz. De regreso a Valencia con bastante material gráfico y de archivo, así como la filmografía casi completa del autor, me incorporé al Máster Interuniversitario en Historia del Arte y la Cultura Visual de la UV y este trabajo es el resultado.

13 El historiador René Zavaleta Mercado utilizó el concepto “sociedad abigarrada” para referirse a la estructura social boliviana. Otros científicos sociales bolivianos como Silvia Rivera han seguido haciendo uso del mismo.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a Iria Souto, Roser Colomar, Ana Peñas, Carlota Garrido y a todas las compañeras de Ingeniería Sin Fronteras porque sin ellas no hubiera escrito este trabajo. También a Paula de Felipe, Violeta Martín y el resto de la Asociación Cineforum L'Atalante, entidad gestora del Aula de Cinema de la UV. Al personal de la Fundación Grupo Ukamau, sobre todo a Mónica Bustillos, agradeciendo su acogida y generosidad. A Sara Gimeno y Betty Roca Hubbauer por los matecitos para el *sorojche*; y a La Virgen de los Deseos, la casa que el colectivo feminista autónomo Mujeres Creando tiene abierta en La Paz. Idoia Romano, María Galindo, Julieta Ojeda y demás habitantes de este espacio descolonizado fueron y son imprescindibles para mi discernimiento sobre la complejidad boliviana, aún precario.

En el Máster quiero agradecer especialmente a Carlos A. Cuéllar, un tutor excelente y entregado. Me alegro mucho de haber reencontrado y disfrutado de Amadeo Serra (unos diecisiete o dieciocho años después de Medieval II) como docente de la asignatura 'Taller de escritura académica'. Imprescindible ha sido también la práctica de la ayuda mutua con mis compañeras Roser García y M^a Ángeles Pérez, a esta última agradezco especialmente la cuidadosa corrección de texto en periodo vacacional. Mis respetos al profesor José Martín por cumplir con su obligación. Y a Francisco Javier Gómez Tarín, que sin tener relación académica conmigo ha estado disponible para consultas y revisiones ejerciendo su tarea de maestro con altruismo militante.

Por la ayuda y acompañamiento en el proceso de descolonización interior, siempre presentes: Maribel Batista y María Fuster; maestra y amiga. E Ignacio, compañero en la intensidad de la vida y en la construcción de un hogar alegre donde criar a nuestras hijas, Isabel y Sol, plenas y autónomas.

GRACIAS finalmente a Jorge Sanjinés por su coraje al emprender un camino propio y desconocido, lleno de amor. Su búsqueda de la verdad y la belleza —unida a su compromiso con la sociedad— es la principal motivación de la fascinación y consecuente elección de este tema de investigación.

2.- HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En contextos sociales de desigualdad extrema el intelectual de clase media es la instancia enunciativa privilegiada del medio cinematográfico porque posee los medios de producción artística: el capital cultural (teórico y técnico) y el económico. Pero cuando este se interesa y opta voluntariamente por una práctica artística no únicamente autorreferencial sino comprometida con el cambio social y toma conciencia de su posición de poder, inicia un proceso de descolonización interior que afectará a su práctica cinematográfica.

Una de las consecuencias principales de este proceso es la cesión del protagonismo enunciativo a las instancias representativas de las capas más oprimidas de la sociedad que pueden comenzar entonces a representarse a sí mismas sin intermediación. Este hecho constituye un cambio simbólico de gran importancia para la reconstrucción estratégica de una imagen propia dignificadora de los sujetos subalternos y es germen de subversión del paradigma dominante. Por lo tanto, la hipótesis sostenida por este trabajo es:

En las primeras películas del grupo Ukamau la progresiva autoconciencia, por parte de Jorge Sanjinés, del colonialismo internalizado y sus consecuencias en el mecanismo enunciativo determina la delegación de la instancia enunciativa en las clases subalternas representadas en los films y favorece el empoderamiento de las mismas.

Objetivos

1. Identificación y análisis de instancias enunciativas y recursos fílmicos:

1.1. Identificar las voces que construyen el discurso fílmico en las primeras películas del grupo Ukamau.

1.2. Definir, clasificar y analizar estos discursos y los recursos cinematográficos asociados a ellos en la práctica cinematográfica del grupo Ukamau.

2. Análisis de la variación de la instancia enunciativa:

2.1. Identificar las variaciones de la instancia enunciativa en los primeros tres largometrajes del grupo Ukamau.

2.2. Definir, clasificar y analizar los cambios en la instancia enunciativa de los

filmes (evolución de la práctica cinematográfica y política de Ukamau) en relación cronológica con los acontecimientos experimentados, sean estos internos (personales o grupales) o externos (coyuntura política del país).

2.3. Discernir los mecanismos y consecuencias de la relación, si las hubiera y si fuera posible, de la práctica cinematográfica del grupo Ukamau con la contribución a la construcción de una nueva imagen india, en el imaginario boliviano.

3.- METODOLOGÍA

La pregunta que guía este trabajo es: ¿Quién habla en las películas del grupo Ukamau? A *esto que habla* —sea persona, personaje, ideología, autor, colectividad (consciente o inconsciente)— se le ha llamado *instancia* y se ha llamado *enunciación* al acto que esta ejecuta al hablar con voz propia. Según Emile Benveniste la enunciación es “ese poner la lengua a funcionar por un acto individual de utilización”¹⁴ y dice más: “El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciado hace que cada instante de discurso constituya un centro de referencia interna”.¹⁵

Este trabajo se va a ocupar de las voces que transmiten el relato fílmico. Podemos afirmar, por tanto, que se va a hacer un uso concreto de terminología de origen semiológico porque el concepto *instancia enunciativa* es el que mejor define aquello que constituye el objeto de esta investigación, pero se elige usarlo en función únicamente de su utilidad como concepto y no debe deducirse de ello que se vaya a utilizar la metodología semiológica de modo preeminente en la investigación. Tampoco se profundizará en cuestiones relativas a la teoría de la narratología fílmica, pues esto excedería con mucho los límites de un trabajo de estas características.

Se podría haber elegido el concepto *enunciador fílmico* en vez de *instancia enunciativa*, pues según el uso que se les va a dar en nuestro trabajo son conceptos intercambiables. Si finalmente se ha optado por usar este último es —ahora sí— por una cuestión de criterio

14 BENVENISTE, Emile, 1988, p .83.

15 BENVENISTE, Emile, 1988, p. 85.

metodológico. Desde el punto de vista del enfoque de género es preferible hacer un uso del lenguaje que, siendo inclusivo, facilite la lectura natural en lengua española. Por ello hemos visto deseable utilizar la expresión neutra *instancia enunciativa*, que facilita tanto la lectura como la escritura.

El enfoque de género que se adopta en este trabajo consiste en analizar la representación de los personajes y las prácticas sociales, en los ámbitos público y privado, con atención prioritaria a la representación de los roles de género y las relaciones de poder entre los sexos. El análisis de género no se entiende así de modo esencialista; no existe lo femenino universal aprehendido, representado o analizado. Se parte de la idea de que las mujeres constituyen (constituimos) un grupo social enorme cuantitativamente (por lo tanto no una minoría) e imprescindible para la reproducción y sostenimiento de la vida, tanto por las capacidades físicas como por las funciones que se les suelen adscribir en la división sexual del trabajo. Paradójicamente, pese a su importancia (o precisamente por ella) este grupo enorme y heterogéneo de personas—sesgado por raza, clase e individualidades— ocupa un lugar de inferioridad permanente respecto a los hombres, el otro grupo en el que la lógica dual heteronormativa y la organización socio-simbólica patriarcal divide las sociedades humanas. Analizaremos pues como esta posición simbólica afecta a la representación de las mujeres y los hombres en la obra artística del grupo Ukamau.

Los *Film Studies* no han desarrollado una metodología específica de análisis de género, como sí lo han hecho otras disciplinas del campo de las ciencias sociales, por ello se realizará un uso de metodología feminista ecléctica de influencias teóricas provenientes principalmente del campo interdisciplinar que se viene a llamar *Women's Studies*. Menos destacable será, en este trabajo, la influencia de las lecturas feministas de origen psicoanalítico lacaniano que se han usado tradicionalmente en el análisis feminista aplicado al cine. Consideramos estas metodologías poco apropiadas para el estudio de manifestaciones culturales de origen no europeo-occidental.

Otras de las influencias que se hallan en la base de la orientación metodológica de este trabajo son los llamados estudios postcoloniales y los estudios de la subalternidad. También lo están las visiones sobre la deconstrucción y reconstrucción de identidades indígenas que

se encuentran actualmente en el debate social y académico en América Latina. Todos estos enfoques se transforman en instrumentos de análisis conceptual y su uso se explica en el siguiente apartado (marco teórico).

En cuanto a los aspectos prácticos de la metodología utilizada: se han abordado los parámetros contextuales, formales y narratológicos de las tres obras cinematográficas analizadas en este trabajo: *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971).¹⁶ En una primera fase descriptiva la herramienta principal ha sido el desglose o *decoupage* (segmentación de la película plano a plano). El desglose se ha volcado en una tabla para facilitar la interpretación de los datos obtenidos: imagen, sonido, duración, tipo de plano, composición, contenido, etc. (ver Anexo II. Desgloses). Una segunda fase, interpretativa, ha consistido en el análisis de estos datos cruzándolos con los objetivos de la investigación: identificar, definir y clasificar las instancias enunciatoras, sus discursos y los recursos formales narrativos asociados a estas voces e interpretación de los datos obtenidos. En una tercera fase —que ha sido en ocasiones simultánea a las dos primeras— los datos obtenidos del análisis fílmico se han comparado con los obtenidos en el análisis de fuentes literarias y la bibliografía temática disponible.

Como ya se ha dicho, Jorge Sanjinés es un buen escritor y un excelente orador, por tanto, hay bastantes comentarios del mismo cineasta sobre sus propias obras. La mayor dificultad metodológica de este trabajo ha sido, por tanto, distanciarse de la versión oficial emitida por el autor e interrogar a la obra en libertad; algo imprescindible dado que este trabajo se centra en las instancias enunciatoras de las películas, y la voz del autor y su evolución, constituye uno de los principales objetos de la investigación.

16 GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier, 2010, p. 64.

4.- MARCO TEÓRICO

En este trabajo —debido a su enfoque metodológico— se mezclan categorías pertenecientes a disciplinas humanas y sociales diversas. En consecuencia, hemos considerado procedente incluir un breve marco teórico que, sin ser muy sistemático, permitirá definir algunos términos y justificar su uso.

La definición del poder y la generación de estrategias teóricas y prácticas para subvertir el orden dominante ha sido una constante en todos los terrenos de la producción humana durante el siglo XX y continúa siéndolo en el XXI. La contribución de Michel Foucault ha sido fundamental. Según Foucault hay dos tipos tradicionales de poder que fueron propios de la Edad Moderna: la violencia y la ideología. El poder de la violencia es un poder de muerte y se basa en la capacidad del que lo posee de ejercer la aniquilación física de su súbdito o enemigo. El poder ideológico está basado en la manipulación de las imágenes y las palabras, en beneficio de los intereses del que lo detenta. En las sociedades contemporáneas el poder se ha complicado, adoptando nuevas formas a las que el filósofo francés se refiere como ‘biopoder’, pues están asociadas a la gestión de la vida y no tanto a la amenaza de muerte. Desde este punto de vista, la opción marxista de ‘toma de poder’—un poder localizado en una institución o Estado— es imposible de realizar con éxito en la compleja sociedad contemporánea porque el poder se ocupa de la vigilancia, control, intensificación del rendimiento, multiplicación de capacidades, emplazamiento, utilidad de los individuos, de un modo transnacional y altamente complejo en un entramado de relaciones tanto objetivas como subjetivas.¹⁷

Entre los conceptos más utilizados aquí como herramientas de comprensión de una realidad invisible y omnipresente como es el poder destacan dos: colonialismo y patriarcado (o bien sus opuestos descolonización y despatriarcalización). Por descolonización se entiende un proceso general de abandono, forzoso o voluntario, que hicieron los países imperialistas de sus colonias durante la segunda mitad del siglo XX. Este contexto es nuestro telón de fondo histórico-político, a nivel mundial. No es el caso americano cuyas independencias se produjeron en el siglo XIX, sin conseguir nunca una verdadera emancipación. Por ello, la

¹⁷ FOUCAULT, Michel, 1977, p. 170.

acepción de colonialismo y descolonización de este trabajo va a estar centrada en las cuestiones de tipo psíquico o interior, tanto de los individuos como de las sociedades: el colonialismo que sigue vigente cuando se han marchado los colonizadores.

Siendo este un trabajo de análisis cinematográfico, si eligiéramos un criterio para hablar de descolonización cultural de los sujetos subalternos que consistiera en avanzar de lo general a lo particular, parecería a primera vista necesario comenzar citando el trabajo de académicos postcoloniales como Edward Said (*Orientalismo*, 1978; *Cultura e Imperialismo*, 1993) Gayatri Spivak (*¿Pueden hablar los subalternos?*, 1985) etc. Pero si Edward Said publicó la obra considerada el origen de los estudios postcoloniales, *Orientalismo*, en 1978 no deja de resultar sorprendente y significativo que trece años antes, en 1965, el director de cine brasileño Glauber Rocha presentara en Roma su manifiesto *Estética del hambre* y que en 1969 los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas publicaran “Hacia un tercer cine” en la revista *Tricontinental*; y el mismo año, el cubano Julio García Espinosa sacara a la luz *Por un cine imperfecto*. Estos son los tres textos fundamentales de la teoría del cine en América Latina y su contenido responde a un análisis de la colonización como matriz y a la generación de estrategias culturales descolonizadoras. En estos tres textos fundacionales aparecen ya los conceptos básicos que vamos a utilizar en este trabajo y a su vez se constituyen en fuente secundaria del mismo. Susana Vellegia y el propio Octavio Getino explican sobre este fenómeno precoz de la teoría fílmica latinoamericana:

A diferencia de Europa los textos que recogen las reflexiones surgidas en América Latina no provienen del ámbito académico ni del de la crítica erudita (...) el interrogante sobre la propia identidad es la pregunta fundante de la filosofía los pueblos que fueron colonizados. Este es el interrogante que sobrevuela permanentemente las reflexiones teóricas. En auxilio de su tesis, los cineastas acuden a autores de otros campos disciplinarios, desde Sartre, Camus y Fanon hasta pensadores latinoamericanos, desde los que formularon la teoría de la dependencia hasta las diversas vertientes de los socialismos nacionales que encararon la revisión crítica de sus respectivos países.¹⁸

18 GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana, 2002, p. 122.

Como hemos dicho, Fernando Solanas y Octavio Getino publican en el año 1969 su manifiesto *Hacia un tercer cine*, en el que desarrollan la teoría clasificatoria de los tres cines: el primero es el cine comercial con base en Hollywood, el segundo es el cine de autor producido fundamentalmente en Europa y el tercero es el cine de descolonización, un cine producido desde un Tercer Mundo alzado.¹⁹ Estas reflexiones se unen a los cuestionamientos sobre el papel de los intelectuales nativos en la lucha por la liberación de los pueblos colonizados y se oponen a concepciones universalistas del arte, mientras atacan la neutralidad de la posición del artista.

El pensamiento de Frantz Fanon reflejado en su libro *Los condenados de la Tierra*, publicado en 1961, había influido profundamente en Solanas y Getino. Este psiquiatra negro de Martinica,²⁰ desplegó la mayoría de los conceptos sobre los que iba a girar la teoría postcolonial y postestructuralista en la segunda mitad del siglo XX: raza, clase, cuerpo, lenguaje y cultura. Fanon —gran parte de cuya carrera médica se desarrolló en una Argelia en lucha por la independencia— escribe desde el lugar del subalterno y realiza una descarnada denuncia basada en la perspectiva que le da su posición híbrida como intelectual y profesional de la salud mental formado en Occidente, y sus orígenes como descendiente de esclavos. Por ello es capaz de profundizar en los mecanismos de autonegación de la subjetividad propia por parte del subalterno y en la interiorización de la dominación. La influencia del pensamiento de Fanon resultó definitiva para la toma de conciencia de los cineastas latinoamericanos sobre cuestiones relativas a la dependencia y colonización cultural. El objetivo principal para los cineastas militantes será pues la lucha contra el imperialismo a través de la descolonización de la cultura.

De Antonio Gramsci tomarán los cineastas y teóricos latinoamericanos dos conceptos: el de hegemonía (colonización del poder en todas las esferas de la vida del sujeto) y el de intelectual orgánico:

19 No únicamente se realizaba cine militante en el llamado ‘tercer mundo’. Para el caso español ver la tesis doctoral de Roberto Arnau *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* dirigida por Francisco Javier Gómez Tarín y Javier Marzal y presentada en la UJI en 2006.

20 Martinica es una isla situada en las Pequeñas Antillas (Caribe) sigue siendo, a día de hoy, un departamento de ultramar francés y por lo tanto una región ultraperiférica de la UE.

Para Gramsci la clase dirigente refuerza su poder material con formas muy diversas de dominación cultural e institucional, mucho más efectivas – que la coerción o el recurso a medidas expeditivas-, en la tarea de definir y programar el cambio social exigido por los grupos sociales hegemónicos. De modo que si se quiere cimentar una hegemonía alternativa a la dominante es preciso propiciar una guerra de posiciones cuyo objetivo es subvertir los valores establecidos y encaminar a la gente hacia un nuevo modelo social. De ahí que la creación de un nuevo intelectual asociado a la clase obrera pasa por el desarrollo desde la base, desde los sujetos concretos, de nuevas propuestas y demandas culturales.²¹

En cuanto al término *subalternidad* fue utilizado por primera vez, en el sentido que le damos en este trabajo, también por Antonio Gramsci en los *Cuadernos de la cárcel*. Gramsci busca expresar con este concepto la característica subjetiva de la condición social de inferioridad. Esta noción de subjetividad lleva aparejada la potencialidad de subversión del orden hegemónico a través de la toma de conciencia y la consecuente agencia. Este proceso lo vamos a encontrar repetidamente bajo diferentes formas en el análisis de las obras de las que nos ocuparemos. Quienes dotan de categoría científica al concepto subalternidad son los pensadores de la llamada *Escuela de Estudios Subalternos*, constituida por profesores británicos de origen indostaní, quienes a través de la revista *Subaltern Studies*, inician una revisión sistemática de variadas disciplinas humanas y sociales, desde este nuevo punto de vista. De Gramsci toman también la idea de *espontaneidad y dirección consciente*, una forma de insubordinación no planificada pero reflexiva llevada a cabo colectivamente por los grupos subordinados.²²

Silvia Rivera Cusicanqui es otro ejemplo de pensadora híbrida cuyo pensamiento aparece recogido en este trabajo, aunque ella prefiere definirse como *ch'ixi*. Este vocablo tomado del aimara resulta más apropiado para definir la realidad social postcolonial boliviana, pues implica conjugar los opuestos sin integrarlos en uno común o fusionado, sino como antagonicos y complementarios a la vez. Rivera acuña otro concepto fundamental ‘colonialismo interno’ —retomado de una primera formulación realizada por el mejicano González Casanova:

21 RODRÍGUEZ PRIETO, Rafael; SECO MARTÍNEZ, José María, (sin año), p. 3 .

22 MONDONESI, Massimo, 2010, p. 34.

Se trata de una estructura, un "modo de dominación" que organiza las relaciones de exclusión y subordinación de las mayorías indígenas y cholos al dominio de estas élites, las que se constituyen en el eslabón más alto, aunque subordinado a su vez a los centros hegemónicos mundiales, del Estado y del gobierno de la sociedad. La colonialidad de la estructura de poder en Bolivia es un rasgo que reproduce e internaliza, desde la colonia hasta nuestros días, el monopolio de los herederos de los antiguos conquistadores sobre el Estado y la cosa pública; este monopolio les otorga el derecho exclusivo "de nombrar y de normar", gobernando el sentido común de la sociedad y la lógica de su aparato estatal.²³

Rivera se encuentra en activo como intelectual y activista. La claridad y potencia del pensamiento de esta profesora de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) ha sido recogida por otros académicos latinoamericanos residentes en Estados Unidos como Walter Dignolo y Javier Sanjinés que también se ocupan de cuestiones relativas a la construcción de la identidad, el mestizaje, etc. Pero Rivera realiza una crítica frontal y bien fundamentada contra la cooptación por parte de las universidades norteamericanas y sus departamentos de Estudios Culturales —orientados hacia la teoría post y decolonial— de los conceptos emancipadores nacidos de los pensadores y activistas latinoamericanos. A través de una complicación lingüística innecesaria, los intelectuales e instituciones universitarias del Norte consiguen desactivar el potencial subversivo de conceptos cuyo propósito, al desvelar la realidad, es ser instrumento de insurgencia. El concepto 'colonialidad del poder' de Anibal Quijano es equivalente a 'colonialismo interno' y fue formulado con posterioridad.

En este trabajo cuando hablemos de descolonización interior lo vamos a hacer en el sentido de Fanon: liberación de la psicopatología de la colonización. Una de las estrategias utilizadas para este proceso en el caso de los oprimidos es el testimonio. Como ejemplos podemos encontrar una obra que es fuente de este trabajo: *Si me permiten hablar...* de Domitila Chungara (1977) y también *Mi despertar* (1988) de Ana M^a Condori; ambas líderes comunitarias bolivianas. El testimonio se constituye en el formato literario predilecto de toma de la palabra de las mujeres subalternas. El caso más conocido es el de la guatemalteca Rigoberta Menchú con su libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983).

23 RIVERA CUSICANQUI, Silvia, 2008. p. 6.

La palabra descolonización es utilizada en ese sentido, también, para hablar de la liberación de las estructuras patriarcales. Este sistema de dominación está basado en la representación y, en consecuencia, su análisis es especialmente interesante para nuestra disciplina. Si entendemos el patriarcado como un imperio de lo masculino simbólico, entenderemos lo que supondrá descolonizar las relaciones humanas basadas en la discriminación por razón de sexo. Pero este movimiento, una vez más, solo puede funcionar desde el interior psíquico de dominadores y de dominadas. No olvidando tampoco que la mayoría de los hombres son víctimas del orden social patriarcal que les aleja de sí mismos y de su realización personal plena, obligándoles a *performar* un personaje que no les representa —como explicó Judith Butler en *Gender Trouble* (1990).

Recientemente ha aparecido un trabajo de María Galindo titulado *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. En una línea del pensamiento latinoamericano que ya hemos mencionado: la teoría nacida de la práctica política (en este caso de la lucha callejera antipatriarcal) el ensayo de Galindo detecta:

[La necesidad] del desarrollo teórico de una matriz de pensamiento propia, con horizontes y bases teóricas que partan del análisis de nuestros procesos históricos (...) esta práctica anticolonial en el desarrollo del pensamiento teórico no es tan fácil puesto que hay rutinas colonialistas que pasan por lo que se traduce, lo que circula y lo que se legitima en las academias europeas y norteamericanas donde los círculos feministas son ultra pequeños, elitarios y solitarios; me atrevería inclusive a decir que son cuasi solipsistas.²⁴

Desde el feminismo llamado ‘negro’, de frontera, diaspórico, no hegemónico, etc., son frecuentes —incluso tradicionales— las críticas como la que hace Galindo a la corriente académica dominante del feminismo blanco burgués. Esta es desde luego una de las líneas de trabajo que vamos priorizar en esta investigación renunciando, por ejemplo, a la aplicación de modelos lacanianos al análisis fílmico. Con plena conciencia de nuestras limitaciones, por hallarnos precisamente en el lugar de enunciación que pretendemos evitar. Contradicción asumida e integrada como parte de un proceso personal de descolonización interior.

24 GALINDO, María, 2013, p. 135.

Para terminar este marco teórico, hay dos términos que utilizaremos en el trabajo y están tomados de las Ciencias Sociales. Aun siendo su uso poco común en las disciplinas de Humanidades nos parecen útiles para el análisis de un arte político con intención emancipatoria de los grupos subalternos: son los conceptos de *agencia* y *empoderamiento*. Amartya Sen es un economista bengalí que hizo avanzar la teoría del desarrollo humano principalmente con su “enfoque de capacidades”. El término *agencia* lo tomamos de Sen aquí para definir la capacidad de los sujetos de actuar, en el sentido de transformar la realidad según sus objetivos.

El anglicismo *empoderamiento* es definido del siguiente modo por el Diccionario Panhispánico de Dudas de la R.A.E.: “empoderar(se). Calco del inglés *to empower*, que se emplea en textos de sociología política con el sentido de ‘conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida”. La filosofía del empoderamiento tiene su origen en los trabajos de Paulo Freire y la corriente pedagógica de la Educación Popular. Aunque por su utilidad se ha extendido a otros campos y disciplinas siendo utilizado de modo frecuente y hasta abusivo en la planificación y justificación de los proyectos de Cooperación al Desarrollo principalmente en aquellos denominados GED (Género en el Desarrollo) ya que el empoderamiento, junto con el *gender mainstreaming* o transversalización, es una de las estrategias prioritarias de este enfoque.

El empoderamiento sería una estrategia que propicia que las mujeres, y otros grupos marginados, incrementen su poder, esto es, que accedan al uso y control de los recursos materiales y simbólicos, ganen influencia y participen en el cambio social. Esto incluye también un proceso por el que las personas tomen conciencia de sus propios derechos, capacidades e intereses, y de cómo éstos se relacionan con los intereses de otras personas, con el fin de participar desde una posición más sólida en la toma de decisiones y estar en condiciones de influir en ellas. ²⁵

En este trabajo no vamos a utilizar empoderamiento en el sentido de estrategia, sino como

25 Entrada en Diccionario de Cooperación y Ayuda humanitaria de Hegoa online: <<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/86>> (23/04/2013).

lo utilizaría Gramsci, apelando a la espontaneidad de un proceso que sucede de modo no planificado pero consciente. Subvertiremos la definición que le da la ciencia social occidental ya que resulta vertical y contradictoria. Los grupos sociales se empoderan, no son empoderados por nadie. Puede suceder que un individuo o grupo dominante renuncie a su poder absoluto o sea expulsado del mismo e inmediatamente los sujetos subordinados ocupen las cuotas de poder sobre sus propias vidas, tras ser liberadas por los dominadores. El primer caso es extraño, pocas veces un grupo o individuo que detenta el poder renuncia a él; así sucede en ocasiones, como en la práctica cinematográfica que vamos a analizar en este trabajo.

5.- ESTADO DE LA CUESTIÓN: JORGE SANJINÉS

Bolivia es, como hemos dicho, un país sin apenas industria cinematográfica y durante mucho tiempo el cine boliviano se ha asociado a un solo nombre: Jorge Sanjinés. A pesar de este hecho, su filmografía premiada internacionalmente es relativamente desconocida incluso para los bolivianos y nunca ha sido editada en vídeo o DVD. En el ámbito bibliográfico sucede algo parecido: no existen monografías sobre este cineasta y tan solo hay algunas ediciones recopilatorias en variados formatos. Es muy destacable el hecho de que los trabajos académicos más importantes sobre Jorge Sanjinés no estén publicados íntegramente, solo parcialmente a través de artículos.

Comenzaremos este estado de la cuestión por los escritos del propio Sanjinés: el casi mítico e inencontrable manifiesto, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, escrito por el propio cineasta y publicado en México en 1979 por Siglo XXI editores. En este ensayo, agotado desde hace décadas y a la espera de una reedición que no llega, el autor teoriza desde la praxis fílmica y en él se recogen diversos tipos de materiales como entrevistas, fotografías, fragmentos de guiones y *storyboards* (guion gráfico), fichas técnicas, etc. Además del citado ensayo disponemos de una importante cantidad de escritos breves del director, sobre cine u otros temas, publicados en diversos medios o sin publicar y se ve necesaria la tarea de compilación de los mismos. En este trabajo vamos a utilizar como fuente por su alto interés testimonial, además del *Teoría y práctica*, una entrevista no publicada realizada por el profesor José Sanjinés en el año 2000 (la fecha es aproximada) titulada “Sobre el encanto y la distancia en el cine de Jorge Sanjinés”.

En los años ochenta aparecen las dos principales historias del cine boliviano realizadas hasta la fecha: *Historia del cine boliviano* de Alfonso Gumucio Dagrón (1982) y *La aventura del cine boliviano* de Carlos Mesa Gisbert (1985). Previamente en el año 1979 el mismo Mesa publica una compilación que lleva por título, *El cine boliviano. Del realizador al crítico*. En todas estas obras se dedican extensos capítulos al cine de Sanjinés y el grupo Ukamau, debido al protagonismo que las películas de este autor tienen en la cinematografía nacional boliviana y también a sus repercusiones internacionales, en un país

cuyas manifestaciones culturales han tenido tradicionalmente escasa proyección exterior.

Nos vamos a detener ahora en dos publicaciones de autoría colectiva, que han abordado monográficamente la figura de Jorge Sanjinés. En el año 1999 el I Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz de la Sierra dedica un homenaje y retrospectiva al cineasta y publica un libro titulado, *El cine de Jorge Sanjinés*. En este volumen encontramos ensayos del propio director, junto con artículos escritos por otros intelectuales latinoamericanos, así como fotografías, *storyboards* y un interesante apartado dedicado a artículos de prensa a través de los cuales podemos hacer cierto seguimiento de los avatares de la recepción de las películas. En todo caso, este libro es un cajón de sastre.

En el año 2010 el grupo de investigadores argentinos *Rev(b)elando imágenes*, integrado por Sebastián y Pablo Russo, y Juan Manuel Ciucci, publica una esforzada compilación de artículos, titulada *Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*. En este libro —disponible también en la propia web del grupo llamada *Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano*— podemos encontrar además de los, siempre presentes, ensayos del propio director, la aportación de importantes investigadores del cine argentinos como Mariano Mestman, María Gabriela Aimaretti, Javier Campo y artículos de los propios compiladores. También es destacable la aparición de un artículo de David Wood, que es en realidad un capítulo de su inédita tesis doctoral de la que hablaremos más adelante, aparecido primero en la revista electrónica *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, publicación que también ha dedicado bastantes páginas a Sanjinés.

Además de estos dos libros recopilatorios, los más ambiciosos publicados sobre Jorge Sanjinés, podremos hallar referencias a su obra en prácticamente todas las monografías de cine latinoamericano y cine militante o de intervención política. Por destacar algunas dada su calidad y la atención que dedican a nuestro tema de estudio, el libro de entrevistas *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers* de Julianne Burton (1986); el de Zuzanna Pick, *The New Latin American Cinema. A Continental Project* (1993) y el de Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de las “Historias de la Revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)* editado en Argentina en 2002. Susana Velleggia publicó en 2009 otro libro, *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y*

el cine político latinoamericano en el que se incluye un capítulo dedicado a Jorge Sanjinés “Bolivia y la nación indígena: el cine como arma de combate político al rescate de una identidad cultural”.

También en el año 2009, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), publica la tesis de licenciatura de Sofía Kenny, titulada *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Este trabajo académico ha visto la luz sin realizar ninguna adaptación respecto al formato original de tesis. Siendo un excelente trabajo de licenciatura, hubiera sido preferible cuidar un poco más la edición como libro. Ha sido una de las tareas principales para la confección de este estado de la cuestión la búsqueda de tesis doctorales, de máster o licenciatura, que se ocuparan principalmente de Jorge Sanjinés. El boliviano José Eduardo Iriarte Tineo presentó años antes, en 2006, una investigación para la obtención del título de Licenciado en Historia del Arte en la Universidad de la Habana titulada *Entre las dictaduras y la democracia: el cine de Jorge Sanjinés*, que constituye un repaso por toda la obra de Sanjinés hasta el momento de realización del trabajo.

Dedicaremos un espacio a las que sin duda son las aportaciones recientes al conocimiento y la reflexión sobre la cinematografía sanjinesiana de mayor importancia y que vienen de la mano de dos profesores anglosajones, David Wood y Dennis Hanlon, que han dedicado al cineasta boliviano sus tesis doctorales. Tampoco vamos a olvidar a la investigadora mejicana Ana Daniela Nahmad, quien se ocupó del cine de Sanjinés en su tesis para el Grado de Maestra en Estudios Latinoamericanos. Como estas tres aportaciones nos parecen las fundamentales para un estado de la cuestión actualizado, vamos a verlas con algo de detalle por orden cronológico. Ninguna de las obras que vamos a comentar está publicada íntegramente, sus autores han ido desvelando los hallazgos más destacables de las mismas a través de artículos.

Empezaremos por David M. J. Wood quien leyó una tesis doctoral titulada *Revolution and pachakuti. Political and indigenous cinema in Bolivia and Colombia* dirigida por Catherine Boyle y presentada en el King's College de Londres en 2005. El Dr. Wood es actualmente docente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La tesis de este

profesor consiste fundamentalmente en confrontar dos nociones culturales de cambio social: revolución y *pachakuti*, y los modos de representación estética asociados a estas. La investigación se centra tanto en el cine de Ukamau y Jorge Sanjinés, como en el grupo colombiano Fundación Cine Documental de Marta Rodríguez. Wood indaga en la construcción de una imagen propia a través de las contaminaciones y superposiciones que se producen entre estas dos concepciones. En un recorrido cronológico, evoluciona desde las influencias de la vanguardia política de los años sesenta y setenta hasta los indigenismos post-revolucionarios. Como se ha comentado anteriormente, uno de los capítulos de esta tesis doctoral apareció adaptado y publicado en la revista electrónica *Jumpcut* y posteriormente traducido en el libro del grupo Rev(b)elando imágenes (2010) con el título “Vanguardias e indigenismos: *Revolución, Ukamau* y el proyecto nacional”.

El profesor Dennis J. Hanlon leyó su tesis doctoral dirigida por Kathleen E. Newman, en la Universidad de Iowa en el año 2009. Su título es *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989*, y también sigue inédita. Actualmente el profesor Hanlon trabaja en la Universidad de Saint Andrews (Escocia) y continúa investigando sobre Sanjinés. Después citaremos un artículo suyo de reciente publicación. Hanlon está interesado en la influencia mutua entre la teoría y la práctica del cine de Jorge Sanjinés y el cine político europeo. Analiza el uso de la técnica narrativa de distanciamiento brechtiana y el uso del plano secuencia como plano preferencial para determinada producción política y cultural en Godard, Angelopoulos y Sanjinés. También propone conexiones entre Sanjinés y Rouch o Pasolini.

Ana Daniela Nahmad presenta en 2009 la tesis de maestría *La insurrección de las imágenes. Cine, vídeo y representación indígena en Bolivia*, dirigida por Mónica Millán Moncayo (UNAM). La autora quiere hacer una “historia social de la cultura construida con el cine como fuente principal”, para ello analiza las representaciones visuales sobre los indígenas en el cine boliviano a lo largo de su historia, en lo que considera que es una lucha por la representación y el poder en el campo de la cultura y por la liberación de las imágenes de la óptica colonial. Nahmad tiene además publicados varios artículos que resumen su tesis de maestría y aportan nuevas vías de investigación.

En cuanto a los artículos aparecidos en revistas especializadas debemos decir que son numerosos, aunque repetitivos en cuanto a su contenido, ya que Jorge Sanjinés lleva más de cincuenta años de carrera y podemos encontrar una gran cantidad de reseñas sobre su bio-filmografía, entrevistas y artículos de corte académico que han ido apareciendo a lo largo de estos años en diversos medios. Es frecuente encontrar el artículo de tipo ‘descubrimiento para nuevos públicos’; cada cierto tiempo la olvidada figura de Jorge Sanjinés aparece recuperada en un artículo monográfico de orientación divulgativa que intenta reivindicar su importancia y rescatarlo de cierto olvido. Es el caso de mi artículo “Jorge Sanjinés. Actualización bio-filmográfica” publicado en el número 71 de la Revista *Archivos de la Filmoteca* (abril 2013). Otra de las intenciones de este artículo fue recoger la información bio-filmográfica de Sanjinés hasta finales de 2012, ya que es también frecuente que los datos no vayan más allá de los años noventa.

La historiografía del cine argentina parece en estos momentos una de las más pujantes del continente y son autores de esta nacionalidad los que están volcando la mirada de manera más insistente, proponiendo relecturas del cine de Sanjinés con nuevos instrumentos. Es destacable el caso de María Gabriela Aimaretti en dos artículos publicados en 2012: “Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en 'El coraje del pueblo' (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)” y “Un aporte a la historia y la historiografía del cine boliviano desde la perspectiva gramsciana”.

Destacable es también y con él terminamos, el artículo de Dennis Hanlon “From Taking to Making Images of Indigeneity: Reading the films of the Ukamau Group Ethnographically” aparecido el año 2013 en *Bolivian Research Review*. En este artículo Hanlon continúa en su línea de investigación principal y en este caso se centra en las conexiones Sur-Sur de cine etnográfico-político de dos autores tan especiales como Jean Rouch y Jorge Sanjinés, encontrando coincidencias en sus prácticas cinematográficas *junto al pueblo* en lugares tan distantes como Níger y Bolivia.

6.- DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

6.1. Contextualización bio-filmográfica

Jorge Ignacio Sanjinés Aramayo nace en el seno de una conocida familia de políticos y escritores de la clase media-alta de La Paz, ciudad sede de Gobierno de Bolivia. Comienza sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). En el año 1957 viaja a Concepción (Chile) y descubre un cursillo de verano sobre cine. En ese curso realiza su primer guion y gana un premio que le permitirá realizar su primer cortometraje de tres minutos: *El poroto*. Posteriormente, se inscribe en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago de Chile y para sufragarse los estudios trabaja como obrero. En Chile realiza tres cortometrajes en 16 mm: *Cobre*, *El Maguito* y *La Guitarrita*, hoy desaparecidos.²⁶

Vuelve a Bolivia en 1959 y funda *Kollasuyo Films* junto con Oscar Soria (guionista) y Ricardo Rada (productor), primera formación del grupo Ukamau. Soria había trabajado con Jorge Ruiz, el documentalista más activo y uno de los pocos creadores originales del cine boliviano de la época. Soria y Sanjinés ganan el concurso de la Lotería Nacional para realizar una película publicitaria y se embarcan en el rodaje de la misma. Paralelamente realizan toda clase de actividades dinamizadoras de la escena audiovisual boliviana: publican el boletín cinematográfico *Estrenos*, en el que Sanjinés escribe la columna central *Qué es el cine*, dónde muestra su interés por la especulación teórica. También organizan un cine club en la UMSA, donde proyectan principalmente cine boliviano con la intención de reivindicar el cine nacional, su historia y sus potencialidades. Pero, tal vez la actividad más importante del periodo sea la creación de la Escuela Fílmica Boliviana, con apoyo del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) dónde, por poco tiempo, darán clases a grupos regulares de alumnos. En el marco de estas clases se inicia el rodaje del corto *Revolución*.

26 GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, 1982, p. 21.

El siguiente encargo recibido por Sanjinés y Soria es *Un día Paulino* (1960), un cometido del gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR)²⁷ para anunciar los objetivos del Plan Decenal. Posteriormente realizan la serie *Bolivia Avanza*, para la Corporación Boliviana de Fomento.²⁸ Todas estas obras propagandísticas, que Sanjinés realiza para las instituciones del Estado Revolucionario, le permiten adquirir una mayor experiencia en el dominio del medio cinematográfico y viajar por todo el país. Bolivia es un Estado muy grande —más de un millón de km²— y diverso —pisos ecológicos que van de los Andes a la Amazonía y decenas de etnias indígenas— este conocimiento de la situación de explotación estructural en la que vivían muchos de sus habitantes, así como de la riqueza y diversidad cultural de los pueblos originarios bolivianos, aumenta la percepción crítica del joven realizador.

6.1.1 Un primer cine de testimonio y denuncia social

En 1964 Sanjinés estrena el cortometraje *Revolución*, que es anunciado como la “primera película experimental boliviana” —con claras influencias del montaje soviético de vanguardia— sobre la que el historiador René Zavaleta Mercado declara: “Este ritmo trágico nos vuelve a aquellas horas de abril. Es un cine resuelto, una suma inquebrantable y épica. Se ha hecho una pieza buena de veras, sin devaneos, auténtica, fervorosa, puntual, llena. Por fin, un cine para nuestra hambre de cine”.²⁹ Las “horas de abril” a las que se refiere el historiador son las de la Revolución del 52. Esta revolución dejó huella en Sanjinés pues supuso su primera toma de conciencia política. Se ha especulado si el cortometraje *Revolución* se refiere a esta revolución en concreto o es una alegoría de cualquier revolución.

El tema de la lucha armada como vía para la toma del poder es recurrente en el cine militante latinoamericano de la época, alentados los creadores por las victorias recientes en

²⁷ Ver nota 3.

²⁸ GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, 1982, p. 214.

²⁹ En el tríptico del estreno de *Revolución* el 20 de junio de 1964. Archivo de la Fundación Grupo Ukamau. No catalogado.

Cuba (1959) y Argelia (1962). Tan solo tres años después del estreno de *Revolución*, en octubre de 1967, el propio General René Barrientos dará orden de fusilar sin juicio al comandante Ernesto Guevara que se había internado con su guerrilla foquista en tierras bolivianas.³⁰ Como primer reconocimiento importante a la obra de Sanjinés, *Revolución* obtiene el premio Joris Ivens a la Joven Cinematografía del Mundo en el Festival de Leipzig (Alemania) en 1964.

En el año 1965 el propio gobierno golpista de Barrientos nombra a Jorge Sanjinés director del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). Puede parecer extraño que Jorge Sanjinés —ya conocido como autor de *Revolución*— acepte este nombramiento. Pero Sanjinés acepta con un planteamiento utilitarista, ya que podrá contar con los medios económicos y el equipamiento necesario para realizar proyectos cinematográficos de mayor envergadura y lo hará esquivando la censura del régimen de Barrientos. Los films que realiza en estos años gracias al apoyo del ICB son: *Aysa (Derrumbe, 1965)* y *Ukamau (Así es, 1966)*. *Aysa* es un medimetraje sobre la vida de un minero independiente. Una denuncia las condiciones de desprotección en las que viven éstos y sus familias. *Aysa* es la primera aproximación que Sanjinés hace al tema minero, al que volverá a lo largo de su filmografía. El guion de Oscar Soria se estructura narrativamente de modo clásico. En este medimetraje aparecen por primera vez unos actores no profesionales —Benedicta Huanca y Vicente Verneros— que acompañarán a Sanjinés como protagonistas en tres películas: *Aysa, Ukamau* y *Yawar Mallku (La sangre del cóndor, 1969)*.

Ukamau es el primer largometraje de ficción de Jorge Sanjinés y dará nombre al Grupo. Con guion cinematográfico de Jorge Sanjinés y diálogos de Oscar Soria, supone una verdadera conmoción para la cinematografía boliviana. Ganadora del Premio Grandes Jóvenes Directores en el Festival de Cannes en 1966, es seleccionada como una de las nueve mejores películas producidas en el mundo por la crítica en Cannes. También obtiene el primer premio en el Festival de Mérida (Venezuela, 1968), junto a *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) y *Cerro Pelado* (Santiago Álvarez, 1966). Esto representa el reconocimiento internacional del grupo Ukamau y se inscribe en

30 Práctica de la guerra de guerrillas, sustentada en la actuación de un ‘foco’ armado que actúa como vanguardia con la intención de ‘prender’ la actividad revolucionaria en sectores más amplios de la sociedad.

los comienzos de un proyecto cinematográfico y político continental que se vino a llamar, Nuevo Cine Latinoamericano.³¹

De *Ukamau*, se dice con frecuencia que, siendo una *ópera prima*, está a la altura de un gran film —lo afirmaba la prensa de su tiempo— y así lo percibe el espectador actual por su perenne belleza, su equilibrio, su intensidad. Rodada en lengua aimara, en la Isla del Sol, la isla sagrada de los incas —en el lago Titicaca— es una alegoría sobre la recuperación de la soberanía indígena. Una joven campesina aimara es violada y asesinada por un comerciante mestizo y su esposo la vengó en un duelo a muerte. En esta película aparece ya temáticamente la aproximación admirada a la cultura indígena que Sanjinés desarrollará de forma creciente a lo largo de su obra cinematográfica. Pero esta es aún una mirada occidentalizada: el relato está construido sobre pares dicotómicos —campo/ciudad, agricultura/comercio, indígena/mestizo, colectivismo/individualismo—, tiene una estructura narrativa aristotélica y tono de suspense. A todos estos recursos clásicos, renunciará con el tiempo Sanjinés en su búsqueda por hallar un lenguaje cinematográfico apropiado culturalmente para comunicarse directamente con las comunidades andinas y hacer un cine *junto* a ellas.

La buena acogida internacional de este film no es apreciada por el régimen de Barrientos y en la celebración posterior al premio en Cannes el embajador de Bolivia en Francia da muestras de su disgusto por lo que le parece un film inapropiado. El propio Sanjinés relata como el diplomático le hace el siguiente comentario: —“Sanjinés, ¿cómo se atreve usted a traer una película como esa que ha traído, aquí a Francia?, ¿qué van a pensar los franceses?, ¿qué los bolivianos somos indios?”.³² Al volver de Europa Sanjinés es destituido como director del ICB.

31 PICK, Zuzanna, 1993, p. 21.

32 Anécdota referida por el propio Sanjinés en la entrevista realizada por la televisión venezolana en el programa ‘Dossier’ dirigido por el periodista uruguayo Walter Martínez <<http://www.youtube.com/watch?v=8TBL129YWvc>> min.2. (13/01/2013).

6.1.2. Cine de ofensiva política y búsqueda de un lenguaje cinematográfico descolonizado

Liberado ya de las ataduras de la representación institucional, con toda la moral de un joven cineasta que ha sido premiado en el festival más prestigioso del mundo y afectado por el reciente asesinato de Ernesto 'Che' Guevara en territorio boliviano, Jorge Sanjinés se lanza a realizar la que será su obra más conocida dentro y fuera del país: *Yawar Mallku* (*La sangre del cóndor*, 1969).

En esta película se denuncia la práctica de esterilizaciones, no consentidas y masivas, de mujeres indígenas que realizaba el Cuerpo de Paz norteamericano a través de programas de salud y desarrollo.³³ En una región, la andina boliviana, con una mortalidad infantil de tasas muy elevadas estas prácticas de esterilización suponían el exterminio efectivo de la población indígena. Lo más destacable de esta producción son sus consecuencias políticas: gracias a la denuncia que realiza el grupo Ukamau, se abren sendas comisiones de investigación (en el Congreso y la Universidad), que se saldan con la expulsión del Cuerpo de Paz de Bolivia en 1971. La organización norteamericana no regresará hasta los años noventa. En cuanto a calidad artística *Yawar Mallku* vuelve a impresionar y los reconocimientos internacionales se suceden: Premio *Timón de Oro* en el Festival de Venecia, Premio *George Sadoul, Espiga de Oro* en Valladolid, seleccionada por la UNESCO como una de las cien películas más importantes de la Historia del Cine en 1995.

Posteriormente Sanjinés es contactado por la Radiotelevisión Italiana (RAI) y esta cadena le encarga un documental sobre la vida minera. El grupo acoge la idea, pese a estar ya muy deteriorada la relación entre sus miembros. Hay poco tiempo y Jorge Sanjinés tiene un proyecto muy definido: aprovechar la producción de la televisión italiana, para rodar una película sobre la matanza que se produjo el 24 de junio de 1967 en el poblado minero de

33 El Cuerpo de Paz o *Peace Corps*, es una agencia federal de los Estados Unidos, cuyos fines son la cooperación internacional a través del voluntariado realizado por ciudadanos o expertos norteamericanos y que es utilizada por el gobierno de este país como tapadera para la penetración territorial, el espionaje, etc.

Siglo XX, llamada “Masacre de San Juan”.³⁴ El grupo Ukamau se encuentra en estos al borde de la ruptura, algunos de sus miembros abogan por bajar el ritmo de la reivindicación y ganar algo de dinero y sosiego, pero todos (Rada, Soria, Eguino) trabajan en este proyecto de alto riesgo, que conducirá a Sanjinés al exilio y fracturará definitivamente al grupo Ukamau tras el triunfo en el Festival de Pésaro (Italia) en 1971.

6.1.3. El segundo grupo Ukamau en el exilio. La práctica cinematográfica *junto al pueblo*

En el exilio Sanjinés realiza dos películas: *Jatun Auka (El enemigo principal, 1974)* en Perú y *Lloksy Kaymanta (Fuera de Aquí, 1977)* en Ecuador. La primera también está basada en sucesos reales sucedidos en la sierra de Perú y rodada con comunidades que habían sufrido violencia militar. En esta película se introduce plenamente la reflexión sobre la pertinencia de la opción armada, en concreto de la guerra de guerrillas como forma legítima de lucha antiimperialista. Es considerada por el profesor Francisco Javier Gómez Tarín un paradigma para el cine de intervención en Latinoamérica porque cumple con las tres claves ineludibles de este tipo de cine: su utilidad revolucionaria, su proceso de producción y exhibición coherentemente revolucionarios y su calidad cinematográfica.³⁵

Lloksy Kaymanta, la película realizada por Sanjinés en el exilio ecuatoriano, trata el tema de la penetración imperialista a través de las sectas protestantes en el mundo rural latinoamericano, con el propósito de abrir camino a empresas transnacionales saqueadoras de recursos naturales; desgraciadamente esta sigue siendo una práctica vigente. Al equipo de rodaje de esta película se incorpora Beatriz Palacios, que se convertirá en la segunda mujer del cineasta. Palacios detentará el rol de productora de las películas del nuevo grupo Ukamau: La importancia de su trabajo y su influencia en la obra de Sanjinés merece ser investigada.

34 La masacre de San Juan (24 junio 1967) fue uno de tantos episodios de agresiones militares a población civil que se dieron en el gobierno de Barrientos. En este caso el gobierno tuvo noticia de que en el poblado minero de Siglo XX se iba a realizar un *ampliado* minero, una reunión estatal de mineros, militantes de otros sectores y estudiantes de la ciudad de La Paz. El motivo de este encuentro era decidir qué tipo de apoyo se iba a dar a la guerrilla del Che Guevara que se encontraba activa en territorio boliviano en este momento. El ejército atacó de madrugada el poblado SXX y otras poblaciones cercanas y el *ampliado* nunca se efectuó. El ejército entró en las viviendas asesinando indiscriminadamente. El número de muertos y heridos en esta masacre está aún por determinar.

35 GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 1998, p. 7.

Ya de regreso del exilio codirige con Beatriz Palacios *Las Banderas del Amanecer* (1983) un documental sobre la lucha popular más reciente contra las dictaduras en Bolivia. Destacan en esta obra todas las características derivadas del formato documental militante y en concreto la que nos interesa en este trabajo: el empoderamiento de las mujeres bolivianas representadas.

6.1.4. La obra de madurez y la mirada hacia el pasado

La nación clandestina (1989) es la obra que inaugura el periodo de madurez creativa de Jorge Sanjinés y la que probablemente marca su cénit como creador y el del reconocimiento internacional de su obra (recibe la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián ex-aequo con la obra de Andrei Konchalovski, *Homer and Eddie*). Rodada en poco más de cien planos secuencia, todo el proceso de trabajo dura tres años y más de la mitad del tiempo se dedica a la preparación de los actores no profesionales y al ensayo de las escenas. La práctica ausencia de cortes en las tomas obliga a tener muy bien calculado cada plano: posición de actores y movimientos de cámara. Además en el transcurso de esta película se pone en práctica el llamado plano secuencia integral o andino, que introduce en el mismo plano tres momentos temporales, el presente, el pasado y el futuro. En el mundo andino el tiempo es circular y el pasado no solo queda atrás sino que puede representar lo venidero.

Sanjinés había alcanzado la madurez estética y también política. Esta película es el relato de la identidad perdida de un personaje, Sebastián Mamani o Maisman —interpretado por Reynaldo Yujra—³⁶ que tras tratar de integrarse sin éxito en la sociedad urbana a base de traicionar los principios de su pueblo, vuelve a su comunidad para bailar hasta morir con el fin de purgar su culpa y así recuperar la identidad y renacer a una vida nueva. Los múltiples *flashbacks* de la película nos van mostrando episodios de la vida de Sebastián que son, a su vez, episodios fundamentales de la historia contemporánea de Bolivia. Esta película hace un gran servicio al esclarecimiento de la memoria y a las reivindicaciones

³⁶ Reynaldo Yujra era herrero y construía una grúa para el grupo Ukamau. Sanjinés lo sacó de la herrería y lo contrató como actor en *La Nación Clandestina* (1989). Beatriz Palacios lo formó durante más de un año. Actualmente es director de cine.

sociales, raciales y de clase, en un tono poético y trascendente que cautiva a la audiencia y que comunica con el pueblo boliviano a ras de cielo/tierra.

Tras el éxito de *La Nación Clandestina* Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios deciden hacer una película a propósito de las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América y ruedan *Para recibir el canto de los pájaros* (1995). A causa de las dificultades de financiación —que a pesar de los premios seguían teniendo en un país sin industria cinematográfica— la película se retrasa y ve la luz tres años después de los fastos neocoloniales que pretendía cuestionar. La película —que se basaba argumentalmente en la experiencia de rodaje de *Yawar Mallku* en la comunidad de Kaata— es criticada en algunos sectores por ser percibido su enfoque indianista como esencialista y maniqueo. Volveremos a ver críticas de este tipo respecto a la última película de Sanjinés, *Insurgentes* (2012). En *Para recibir el canto de los pájaros* se aborda el tema del racismo en la sociedad boliviana de un modo descriptivo frontal sin exageraciones, aunque lo resuelve en forma de fábula redentora.

En el año 2003, deciden hacer una prueba con el medio digital y prácticamente sin presupuesto se lanzan a rodar *Los hijos del último jardín* (2004). En estos momentos la salud de Beatriz Palacios está muy deteriorada y ella sabe que le queda poco tiempo de vida. La película, de nuevo basada en hechos reales, es la historia de unos chicos de ciudad que, como Robin Hood, deciden robar a los ricos para dárselo a los pobres. Cuando los comuneros a los que van a donar el botín se niegan a recibir dinero robado, se crean toda una serie de cuestionamientos que la película deja abiertos. Como en una vuelta a los orígenes neorrealistas, aparecen unos planos puramente documentales de protestas y disturbios callejeros, dirigidos por Palacios que sale a la calle con un par de cámaras incorporándose con los actores de la película a una manifestación. En estas tomas callejeras aparece Evo Morales encabezando una marcha ilegal, años antes de llegar a la presidencia. Esta película tampoco fue considerada por el público boliviano intelectual de clase media digna del prestigio de Jorge Sanjinés. Aunque es un muy interesante análisis de la aculturación del lumpenproletariado urbano y su relación con los movimientos políticos de izquierdas tradicionales y emergentes.

Beatriz Palacios muere en 2003 y es enterrada y homenajeada en Cuba. Jorge Sanjinés nota la ausencia de su principal apoyo afectivo y laboral. Palacios se encargó, durante más de veinte años como productora creativa, del sostenimiento de la vida del grupo Ukamau y realizó una tarea entregada, tal vez, renunciando a la realización de sus proyectos personales. Destacable es su interés en la difusión y distribución, por canales populares, de las películas de Ukamau y su análisis permanente de la recepción de los films, que debería ser investigado, así como su interés por generar redes de trabajo para reforzar su objetivo de llegar más y mejor a los sectores populares a los que van dirigidas estas películas. Por ello, sería importante profundizar sobre las relaciones y encuentros entre ella y otras cineastas afines como la colombiana Marta Rodríguez.

Tras la muerte de Palacios, Sanjinés se retira durante varios años y se dedica a madurar sus obsesiones centradas, principalmente, en determinados episodios de la Historia de Bolivia. También escribe —pero no publica— la novela *Los viejos soldados*, prefiguración del guion de su última película *Insurgentes* (2012); una coproducción con la televisión pública boliviana y rodada con un gran presupuesto. Esta es una película sanjinesiana anómala en sus dimensiones y que ha despertado una gran polémica sobre cuestiones identitarias en un panorama político, como es el boliviano actual, muy distinto del de los años setenta u ochenta, ya que, en estos momentos la *nación clandestina* está en el poder y el gobierno de Evo Morales está siendo fuertemente cuestionado desde diversos sectores. *Insurgentes* ha resultado ganadora del Festival Internacional de Cine Político de Buenos Aires 2013.

6.2. El proceso de descolonización interior del cineasta. Consecuencias en la obra artística

No se trata de ahogar o confundir la fuerza creativa particular sino de integrarla justamente para permitir su total esplendor, y esta realización completa sólo puede darse sanamente y con plenitud en el seno de la colectividad.

Jorge Sanjinés

Una de las preguntas de esta investigación es: ¿Cómo se empoderan las voces subalternas a través de un relato fílmico? Para que un grupo subalterno se empodere el dominante debe ser expulsado del poder o renunciar. En el caso del cine de Sanjinés se produce una renuncia al monopolio de la enunciación a partir de un proceso de toma de conciencia que hemos llamado ‘descolonización interior’ del cineasta y que analizaremos en sus causas y en sus consecuencias (o cómo se ve afectado el lenguaje visual). Para ello contaremos en este apartado con una fuente privilegiada: su libro recopilatorio *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* publicado en 1979 que supone el principal aporte de Sanjinés a la Teoría del cine de intervención política en América Latina.³⁷ Este trabajo se publica en una fecha en la que el cineasta —de cuarenta y tres años— había realizado un recorrido artístico y vital importante. Este testimonio está enmarcado en un proceso colectivo de ampliación y profundización cognoscitiva de la intelectualidad latinoamericana, antes instalada en una situación de privilegio debido a su origen social y racial. El intelectual tomará conciencia de la matriz colonial —realidad no solo exterior (política), sino interior (psíquica)— en la que desarrolla su trabajo y decidirá subvertir esta situación. Al respecto, confesará Sanjinés:

¿Qué puede pensar un cineasta con sensibilidad social del papel que debe jugar el cine en este continente agredido? ¿No son tan desgarrantes las situaciones y casos que le circundan y que a cada paso le recuerdan su deuda social con aquellos que no pueden constituirse en observadores del drama porque son protagonistas y la muerte los devora? ³⁸

37 GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana, 2002, p. 161-167.

38 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 48.

El intelectual/artista emprenderá, en consecuencia, un camino hacia el autodescubrimiento del enemigo interior y hacia el conocimiento de la realidad social que le rodea. A través de una progresiva liberación de lo aprendido —las estructuras de dominación que le benefician, los prejuicios racistas y clasistas— irá activando una aproximación humana y un alineamiento político con las clases populares de su país. Este proceso progresivo consistirá en la práctica, en poner los medios de producción artísticos, que él detenta como miembro de las élites (capital cultural y económico), al servicio de las luchas populares, por un lado, y de su propia liberación interior, por otro. El primer paso de este proceso es mantener una actitud autocrítica permanente, como observamos en esta reflexión del autor:

Ahora, bien, ¿de dónde provienen los intelectuales en la sociedad capitalista? Venimos principalmente del seno de la burguesía y pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que en mayor o menor grado se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo. Pero, como ocurre en la complejidad de todo proceso humano, en él intervienen factores psicosociales. Nada puede ser tan difícil de distinguir para un intelectual revolucionario como saber en qué punto preciso de su conducta o pensamiento están presentes las huellas o la nociva mirada del enemigo. Y es que la ocupación ha comenzado mucho antes de nuestra propia conciencia sobre ella. Solamente una frecuente actitud de autocrítica corregirá los deslices y construirá una lúcida conciencia sobre el papel que un creador revolucionario debe jugar.³⁹

Antonio Gramsci, en los *Cuadernos de la Cárcel*, reflexionó sobre la necesidad de un comportamiento comprometido por parte de los que llamó ‘intelectuales orgánicos’ e insistió en el que el proceso se construye de dentro a afuera “a través del esfuerzo individual concreto y no por un proceso fatal ajeno a los individuos: de ahí la necesidad de disciplina interior, y no solo de la disciplina externa y mecánica”.⁴⁰ Fernando Solanas y Octavio Getino, se posicionan del mismo modo en *Cine, cultura y descolonización*; hablan de batalla contra el enemigo interior y afirman que la descolonización del medio

39 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 76.

40 GRAMSCI, Antonio, 2011, p. 109.

cinematográfico debe ir de la mano de la descolonización de los cineastas.⁴¹ Sanjinés en la introducción de su libro realiza una declaración sobre el trabajo común de clases populares e intelectuales críticos y más adelante comparte con los lectores las dificultades de su proceso de abandono del poder:

Creo que comencé siendo un director —especialmente cuando realizamos nuestra primera película de largometraje— con aires de señor todopoderoso. Creía necesario que, en aras de mi concentración e inspiración, todos debían someterse a mi más mínima exigencia... Recuerdo todo eso ahora y me siento bastante abochornado. El proceso de perseguir una mayor coherencia ideológica en lo que hacíamos me fue descubriendo esos errores, y con la ayuda de mis propios compañeros, que criticaron muchas veces mi conducta, fui mejorando hasta llegar al convencimiento que en una película, en una producción, todos son importantes, igualmente importantes, ¡y que nadie tiene derecho a situarse encima de nadie! La práctica de esta reflexión nos ha deparado enormes satisfacciones humanas y creo que nos ha permitido llegar a mejores resultados en los objetivos buscados dentro del cine.⁴²

Uno de los ejemplos del cambio de autoimagen del director, y su proceso de descolonización y progresivo aumento de organicidad y coherencia, es la evolución del diseño gráfico del rótulo 'dirección' en los títulos de crédito de sus tres primeros largometrajes. Podemos observar en *Ukamau* (Fig.1) una gran rotundidad en la tipografía, diseño, focalización del cuadro: el nombre del director que aparece en mayúsculas está situado en el ángulo superior derecho (el de mayor peso visual) y aparece en pantalla acompañado de un fuerte sonido percutivo que subraya su importancia.

En *Yawar Mallku* (Fig.2), en cambio, se incorpora el título a una secuencia narrativa en curso, aunque fuertemente marcado por un cambio de plano. Todos los créditos de esta película han aparecido sobre un plano general (PG) y con la entrada en cuadro del título de dirección se pasa a un plano medio (PM) de Ignacio, el protagonista, tocando la quena. Si analizamos el plano aisladamente vemos que el título se compone de forma discreta, con tipografía minúscula, ubicación central y ligeramente lateralizada hacia la izquierda. Pero no debemos olvidar que en la puesta en serie, con ese cambio de PG a PM, se ha destacado

41 SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio, 1973, p. 88.

42 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 140-141.

de modo notable.

En los títulos de crédito de *El Coraje del pueblo* (Fig.3) observamos la disminución del subrayado protagónico del director. En un solo plano aparecen, de modo no jerarquizado, con el mismo tipo y tamaño de letra (una discreta tipografía) los nombres de todos los componentes del grupo Ukamau: Oscar Soria, Antonio Eguino, Ricardo Rada y Jorge Sanjinés. Junto a su nombre, la explicación del rol desempeñado en el equipo de rodaje. Esta elección resulta paradójica pues precisamente en esta película el grupo Ukamau está a punto de desaparecer como formación con estos componentes y este supuesto documental es un encargo personal que la RAI hace a Sanjinés. Pero es una manifestación formal de la evolución interior del cineasta, y su alejamiento de divismos propios de director omnipotente.



Fig.1. Títulos de crédito *Ukamau*



Fig.2. Títulos de crédito *Yawar Mallku*



Fig.3. Títulos de crédito *El coraje del pueblo*

6.2.1. Cine político pero apartidista. Preservación de la libertad creativa

La toma de conciencia de la realidad social se transformaba en práctica de una militancia política antiimperialista. Esta evolución hacía necesario pasar de un cine de denuncia a un cine de ofensiva. Esta cuestión se debatió con frecuencia en los encuentros de cineastas latinoamericanos que se produjeron con regularidad entre 1967 y 1969. Jorge Sanjinés participó activamente en el encuentro de Mérida (Venezuela) en 1968 y se posicionó a favor de la muestra de los mecanismos reproductores de la opresión y del claro señalamiento de los culpables.⁴³ Era urgente la creación de un cine de ofensiva que sirviera para formar al pueblo y favorecer su toma de conciencia; y que sirviera también para hacer pública denuncia de hechos delictivos realizados por gobiernos, empresas, etc.⁴⁴ Es el paso enunciativo del intelectual crítico al cineasta militante: este último irrumpirá con contundencia en el film señalando hechos y autores: levantará testimonio de masacres; y

43 Hay tres encuentros considerados hitos constitutivos del Nuevo cine Latinoamericano: el I Festival y Encuentro de realizadores de Viña del Mar (Chile) en 1967, la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano celebrada en Mérida (Venezuela) en 1968, y el II Festival de Viña del Mar en 1969. La intervención de Sanjinés en la Muestra de Mérida fue publicada en la revista *Cine del Tercer Mundo*, núm. 1, Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo, octubre 1969, con el título 'Testimonio en Mérida'.

44 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 46.

acusará directamente a los culpables políticos, militares y empresariales, con su retrato en foto fija y nombres rotulados o en voz *over* (voz extradiegética). La urgencia del momento político es la que determina un modo de enunciación sin sutilezas.



En la figura 4 vemos la fotografía de varios cadáveres y debajo el número total de muertos y heridos en una masacre en el poblado minero de Siglo XX el 28 de mayo de mayo 1949 (dieciocho años antes de la masacre de la película).

Fig.4.

En las figuras 5, 6 y 7 vemos los retratos y nombres de los responsables de la masacre de Sora-Sora en octubre de 1964, cargos todos del más alto nivel del Estado boliviano. Al final de la película *El coraje del pueblo* será el propio cineasta quien en voz *over* lea el listado de muertos y desaparecidos en la masacre de la noche de San Juan y nombre a los responsables de la misma.



Figuras 5, 6, y 7

La capacidad de crear un ‘cine como arma’, pero en busca de la verdad y la belleza es el extraño equilibrio artístico alcanzado por Jorge Sanjinés, quien consigue trascender la obligación de renuncia a su expresión individual y a la búsqueda de unas formas artísticas nuevas, que fue impuesta a otros cineastas militantes en su función de intelectuales orgánicos mal entendida (En el caso argentino los montoneros y el peronismo intentaron y en ocasiones consiguieron utilizar a los cineastas para fines propagandísticos con pobres resultados artísticos). Este autor debido seguramente a la falta de vinculación jerárquica con partido político alguno, consigue superar la forzada dicotomía en la elección entre forma y contenido a la que se vieron obligados muchos otros cineastas de intervención en esta época. Por ello, transita en libertad un camino de creación propio y venturoso, que culmina en *La nación clandestina*. Interesa destacar esa independencia existencial y creativa que caracteriza al proceso de descolonización de Sanjinés: un proceso individual concreto y no fatal y ajeno, como diría Gramsci.⁴⁵ Un intelectual alineado en términos generales con las clases populares, sin estar sujeto a ninguna estructura política a la que rendir cuentas. Otros cineastas toman el mismo camino —destaca el cubano Tomás Gutiérrez Alea— repercutiendo tanto en la calidad de sus películas como en su efectividad, vigencia y capacidad de sensibilizar. Comenta Sanjinés al respecto :

Nuestro trabajo pierde su utilidad si se sectariza en lugar de generalizarlo. Fuimos muy cuidadosos con este aspecto. En *El coraje del pueblo*, por ejemplo, trabajamos con militantes pertenecientes a diferentes partidos u organizaciones sin interrogarlos sobre su procedencia, sin querer saber si eran maoistas o trostkistas. Se hallaba con nosotros un conjunto heterogéneo de mineros de diversas tendencias que actuaron en función de sus intereses de clase únicamente. Tratamos de hacer que nuestras películas no sean recuperadas por un solo partido, por un solo grupo. ⁴⁶

Jorge Sanjinés es especialmente crítico con aquellos sectores de la izquierda latinoamericana que desconocen, y en cierto modo desprecian, la cultura indígena o pretenden ser su vanguardia. Es partidario de conocer las culturas autóctonas y sus particulares procesos revolucionarios antes de intentar aplicar de un modo cargado de soberbia un programa

45 Ver nota 40.

46 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 115.

político ajeno a la cosmovisión local.⁴⁷ Este pensamiento aparece recogido de modo simbólico en la figura del joven revolucionario que penosamente huye por el altiplano en *La Nación Clandestina* (1989). El joven rubio vestido con camisa blanca en medio del páramo, helado y desesperado ante la falta de empatía de los indios que encuentra en su huida (por los que cree estar luchando), acaba insultándoles, al no ser atendido en su demanda, al grito de “¡Indios de mierda!” (Fig.8).



Fig.8. Conversación entre Sebastián Mamani y el joven revolucionario urbano

6.2.2. Objetivos de la obra artística: verdad y belleza

*Este arte popular es revolucionario pues su objetivo es la verdad,
y esta verdad se nos manifiesta a través de la belleza con la fuerza de lo impercedero*

Jorge Sanjinés

Sanjinés plantea en numerosas ocasiones los objetivos de su búsqueda artística: la verdad manifestada por intermediación de la belleza. Su indagación es común a la de muchos otros artistas de todos los tiempos —incluidos artistas burgueses— y tiene un fuerte componente espiritual. Pero en el momento en que escribió *Teoría y práctica del cine junto al pueblo*,

⁴⁷ David Wood en su tesis doctoral *Revolution and Pachakuti. Political and indigenous cinema in Bolivia and Colombia* profundiza en el encuentro de dos nociones de cambio, una de origen marxista europeo “Revolución” y otra de origen indígena “Pachakuti” (un giro abrupto del orden conocido que contiene el germen de la renovación). El concepto revolución refleja una concepción lineal y teleológica de la historia, mientras que la temporalidad andina está basada en el eterno retorno y en un paso del tiempo visualizado en espiral. Sanjinés hace un esfuerzo por aproximarse con su cine a esta segunda concepción.

este planteamiento no aderezado de contenidos ideológicos parecía a Sanjinés inapropiado o poco comprometido. Sanjinés comenta respecto a sus intervenciones en el encuentro de Mérida en 1968:

También nos referimos a la necesidad de abandonar la complacencia estetizante, a la obligación de darnos cuenta que hacíamos cine en el continente del hambre, que no había tiempo para los juegos inocuos de las búsquedas formalistas tendentes a lograr la originalidad por la originalidad. No había tiempo ni para los rebusques plásticos ni para la indefinición (...) Pensábamos que también nuestro deber era buscar la eficacia, y que debíamos emplear todo el talento y todo el sentido artístico de que podíamos disponer para hacer de nuestro cine el más combativo, el más eficaz, ¡pero también el más bello! Porque la belleza era un medio para lograr la eficacia. ⁴⁸

Esta reflexión opone la complacencia estetizante (los juegos inocuos de las búsquedas formalistas), a la eficacia de la belleza (a través del uso del talento y el sentido artístico). En resumen intenta oponer búsqueda formalista y sentido artístico; dos conceptos, en principio, indisociables. Aun entendiendo el propósito político urgente de Sanjinés, expresado en esta frase, es una trampa para sí mismo. Él como artista a pesar de contar con un indudable talento y sentido artístico —innatos o adquiridos— ha dedicado gran parte de su vida creativa a la búsqueda formalista, con excelentes resultados. En este texto se critica la búsqueda formalista pura, no contextualizada y carente de dialéctica con la realidad exterior; pero, no olvidemos la atracción de Sanjinés por las artes en general—previa a su toma de conciencia política—, ni sus orígenes familiares en una saga de escritores y dramaturgos. Parece, pues, que en este párrafo dialoga Sanjinés con dos tendencias dentro de sí, que intenta trascender llegando a una integración satisfactoria. Más adelante afirmará:

Para transmitir un contenido en su profundidad y esencia hace falta que la creación se exija el máximo de su sensibilidad para captar y encontrar los recursos artísticos más elevados que puedan estar en correspondencia cultural con el destinatario, que inclusive capten los ritmos internos correspondientes a la mentalidad, sensibilidad y visión de la realidad de los destinatarios. Se pide pues al arte y la belleza constituirse en medios sin que esto constituya un rebajamiento de las categorías, como pretendería el pensamiento burgués. La obra de arte

48 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 46.

existe tan plena como cualquier otra, sólo que dignificada por su carácter social. ⁴⁹

El director en aras de una más efectiva comunicación convierte su búsqueda personal en la búsqueda de un lenguaje apropiado para comunicarse con el pueblo al que dirige sus obras. No se estanca en la producción de obras propagandísticas que comuniquen conceptos simples; avanza hacia una mayor comunicabilidad mediante un procedimiento de lo que hoy llamaríamos investigación-acción participativa: a través de la práctica cinematográfica, en sus diferentes fases, va creando un lenguaje cosmovisivamente apropiado para sus receptores y receptoras, principalmente, las clases populares bolivianas de formación cultural no letrada y no occidental; de raíces culturales indígenas subalternizadas; con una concepción del espacio y del tiempo no coincidente con la de la cultura occidental (inventora del cinematógrafo y desarrolladora de su canon estético).

Sanjinés se ve en la necesidad de inventar un lenguaje nuevo y unas formas narrativas propias que hibriden la nueva tecnología con las narrativas autóctonas, para así facilitar su adecuación y su comprensión. Ese cambio implica una renuncia a la visión preconcebida propia del cineasta —estructura de pensamiento occidental— y una apertura de los sentidos a una nueva realidad sugerida y propuesta por los sectores populares a los que retrata el film. Como hemos afirmado anteriormente, no es un camino impuesto por su militancia, es un camino de búsqueda personal de un lenguaje cinematográfico a través del cual expresar esta nueva sensibilidad que lo está conformando como un hombre nuevo:

Un film sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un film hecho por el pueblo por intermedio de un autor; como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación, se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal (...)

La mirada amorosa o apática de un creador sobre un objeto o sobre los hombres se hace evidente en su obra, burlando su propio control. En los recursos expresivos que utiliza un hombre, en forma inconsciente, se manifiestan sus ideas y sentimientos. La elección de las formas de su lenguaje traduce su actitud, y es por este proceso que una obra no nos habla solamente de un tema sino también de su autor. ⁵⁰

49 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 60.

50 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 62

La contradicción de significado entre los dos párrafos anteriores permite comprobar como este es un proceso complejo, porque puede haber la voluntad política de no ser autor y de tener un nuevo papel de ‘instrumento’ en manos del pueblo; pero alguien toma las decisiones en la planificación y en el rodaje. El cambio se produce cuando el autor abandona la actitud cerrada y autosuficiente y espera de la realidad —de la vida sucediendo frente a sí— las respuestas que le conducirán a una u otra toma de decisiones. Esa opción convierte el cine en herramienta de conocimiento y autoconocimiento y provoca la distinción entre una película cerrada y autorreferencial —aunque sea producto artístico incuestionable como *Ukamau*— o un film que devenga el detonador o testigo de un proceso de cambio como *El coraje del pueblo* o *El enemigo principal*. En esta larga cita, basada en experiencias de rodaje, vemos como Sanjinés explica este procedimiento de trabajo:

Gracias a la confrontación de nuestros trabajos con el pueblo, gracias a sus críticas, sugerencias, señalamientos, reclamos y confusiones debidas a nuestros enfoques errados en su relación ideológica de forma y contenido, fuimos depurando ese lenguaje y fuimos incorporando la propia creatividad del pueblo, cuya notable capacidad expresiva, interpretativa, demuestra una sensibilidad pura, libre de estereotipos y de alienaciones. (...) Los diálogos fueron abiertos al recuerdo preciso de los hechos o bien dieron lugar, como en el rodaje de *El enemigo principal*, a la expresión de las propias ideas. Los campesinos utilizaban la escena para liberar su voz reprimida por la opresión y le decían al juez o al patrón de la película lo que verdaderamente querían decirle a los de la realidad. En este fenómeno cine y realidad se confundían, eran lo mismo. Lo artificial era lo que podía establecerse como diferencia externa, pero el hecho cinematográfico se fundía con la realidad en el acto revelador y creativo del pueblo. ⁵¹

Además, atribuye Sanjinés a la creación colectiva una función sanadora; una vez más parece estar tratando de convencerse a sí mismo: “Las tendencias aisladas involucran necesariamente desequilibrios, frustraciones, neurosis (...) El arte burgués está plagado de artistas solitarios y neuróticos y hasta dementes que no encontraron la integración

51 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 62-63.

creativa”.⁵² ¿Cuál es la responsabilidad sobre la consecución de verdad y belleza que siente el cineasta como creador? ¿Hasta qué punto es discernible el objetivo político de la obra con la necesidad de expresión artística de Jorge Sanjinés como autor? ¿En qué medida se engaña a sí mismo en su periodo más militante haciendo creer que antepone la denuncia urgente como objetivo, cuando su obra no es descuidada ni en un plano? ¿Cuál es el “imponderable” al que se refiere en la siguiente cita?:

Pensamos por las experiencias que hemos tenido, que el director debe ejercer el hilo conductor de todas maneras. Es su responsabilidad (...) cuando hemos ensayado direcciones colectivas hemos encontrado que si bien esto es posible, hay algo imponderable que se pierde. Y es que todavía no somos un cine de realización colectiva, todavía no logramos concebimos colectivamente, somos sólo un tránsito hacia ese cine.⁵³

Es necesario viajar al futuro, a una entrevista realizada por José Sanjinés (no publicada) para encontrar a un Jorge Sanjinés —con más sesenta años— sincero con su más profunda motivación interior:⁵⁴

Creo que ahora tengo una idea menos simplificada sobre el rol de la belleza en una obra de arte. No quisiera entenderla ni como objetivo ni como fin de nada. Creo que la belleza es la expresión de la armonía mágica del mundo y la vida y que su connotación no es solo estética sino ética. Esto es algo complejo porque podría hablarse de un arte bello hecho para hacer el mal, sin embargo pienso que tal vez allí estaríamos ante otro fenómeno. En una obra de arte lograda, la belleza comunica no solo placer sensorial, gozo de proporciones, armonías, contrastes y formas coherentes, sino que ocurre en su encuentro el misterio de la emoción y de la alegría compartida. La emoción que sacude al ser, que motoriza la inteligencia en su más amplia receptividad y que canaliza la posibilidad de entender de verdad las cosas. Y en este lugar, el lugar de la verdad se hace la ética. Por eso probablemente la vi como un medio para alcanzar la liberación. El receptor se emociona profundamente cuando toca la verdad de las cosas y para llegar allí, sea por el camino de la obra de arte o de la reflexión poderosa, interviene la creatividad, la capacidad de fascinar con el equilibrio y la armonía del

52 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 80-81.

53 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 148-149.

54 Esta entrevista fue encontrada por la autora en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau y no tiene fecha. El responsable de la misma es José Sanjinés, primo de Jorge y profesor en la Coastal Carolina University (EE.UU.). Hemos contactado con el autor para pedirle autorización para su reproducción y aunque no podemos asegurar la fecha exacta, según su autor debe haber sido realizada aproximadamente en el año 2000.

arte o con la profundidad del discurso reflexivo (...) Pero ¿seríamos petulantes si nos ponemos a explicar la belleza! Nadie sabe cómo llegar a ella con precisión; como se sabe, no hay recetas ni fórmulas, está librada a extraños procesos internos del espíritu del hombre. La belleza ocurre, no se da por voluntad expresa y en eso consiste su encanto y su misterio.⁵⁵

En un momento de este valioso testimonio, Sanjinés se sincera al explicar aquel imponderable del que había hablado en el pasado, que es su don: la renuncia a la lógica —podríamos entender, pues, también a la dialéctica— y la entrega a la intuición artística para alcanzar la verdad:

Creo que a los artistas no se nos permite ser demasiado analíticos porque ese proceso misterioso de la creación podría verse atrapado en las complejidades de la razón y el mecanismo intuitivo podría dudar de sí mismo ocasionando desconcierto fatal. Hay cosas a las que uno llega porque las ve de pronto, las encuentra de improviso, las siente y punto. Si fueran pensadas, si se dieran tan profundizadas, tal vez nunca llegarían a ser lo que son, tal vez el propio asombro del que de pronto crea una imagen capital de la obra podría desvanecer(...) los extraños recursos no cartesianos que todo artista posee y que deben vigilarse celosamente.⁵⁶

Como se ha explicado en la introducción (nota 10), la cuestión relativa a la espiritualidad o trascendencia es resbaladiza, especialmente si nos referimos a cine militante. El propósito de este apartado ha sido abrir una rendija para el hallazgo de la fuente interna y espiritual del cineasta, de donde brotan sus películas. Esta característica fundamental del cine de Jorge Sanjinés suele ser poco abordada (no percibida o evitada) y aunque conscientes de que toda una tarea de análisis quedaría por hacer al respecto, consideramos que esta actitud de contacto profundo consigo mismo es la que le ha permitido recorrer el camino de la descolonización interior y tendrá por consecuencia la liberación de la voz de los demás participantes en la obra, siempre colectiva, que es una película. Pensamos además que la mayoría de estos cambios (que se describen a continuación) forman parte de un proceso intencionado, pero de manera indirecta se producirán otros que el cineasta no buscaba, como el empoderamiento de los personajes femeninos que abordaremos en el último apartado de este trabajo.

55 SANJINÉS, José, ca. 2000, p. 3-4.

56 SANJINÉS, José, ca. 2000, p. 12.

6.2.3. Opciones formales de la nueva narrativa

Como hemos dicho, las consecuencias del proceso de descolonización interior de Jorge Sanjinés, como cineasta, se perciben en una serie de cambios formales introducidos en la construcción narrativa de su obra:

Guion abierto e improvisación

Ukamau y *Yawar Mallku* son dos películas planificadas a través de guion. *Ukamau* cuenta además con un detalladísimo *storyboard*. La mala experiencia de *Yawar Mallku* sobre la falta de comunicación con las comunidades indígenas en la localización del rodaje, hace a los cineastas desear un nuevo modo de relación horizontal con las comunidades protagonistas y receptoras de la obra. La apertura del guion y la facilitación de una interpretación creativa del argumento, por parte de los actores y actrices naturales, favorece la participación creativa de los mismos. Esta evolución se produce de modo progresivo, la toma de conciencia en *Yawar Mallku* es traumática pero dos películas después, en el *El enemigo principal*, esta forma de trabajar resulta habitual en los rodajes.⁵⁷

Distanciamiento

El cine de Sanjinés busca hacer reflexionar al espectador, para ello utiliza el recurso al distanciamiento —el *verfremdungseffekt* brechtiano.⁵⁸ En el intento de no apegar al público a una emoción ilusoria que le impida reflexionar, el distanciamiento implica la renuncia al efecto de ‘suspense’, pues, los espectadores son previamente informados sobre la trama. En *El enemigo principal*, por ejemplo, se utiliza la figura de un narrador que nos avanza el contenido de las secuencias venideras y también hace de voz del intelectual militante. Sanjinés por su parte afirma en su ensayo *El plano secuencia integral* que la la narrativa

57 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 116.

58 Dennis Hanlon en su tesis doctoral *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1989* (p. 149-177), dedica un apartado a la influencia del Teatro Épico de Bertold Brecht en el cine político europeo y el americano. Compara la hiper-intelectualización del cine político europeo (Godard, Straub y Huillet...) con la urgencia práctica de los directores latinoamericanos y su uso ecléctico de las herramientas disponibles por la prioridad de comunicarse con las audiencias populares.

quechua se construye del mismo modo: anticipando el desenlace.⁵⁹

Protagonismo colectivo

La renuncia explícita al personaje protagonista individual a partir de su tercera película es la consecuencia lógica del intento de aproximarse a la cosmovisión andina comunitaria. Sanjinés reconoce que para él significó un descubrimiento: “resulta desconcertante entender lo que significa pensarse así porque forma parte de otra mecánica de pensar (...) una mecánica inversa a la del individualismo donde el individuo no tiene importancia frente a los intereses colectivos”.⁶⁰ Consecuentemente en la narrativa *junto* al pueblo, se abandonará el recurso al primer plano y se empezará a utilizar abundantemente el plano secuencia rodado con la cámara al hombro. El plano será subjetivo pero no referenciado a la mirada de un personaje, sino a la sensación de formar parte del colectivo. La cámara nos hará participar de asambleas, marchas o contemplar desde adentro una masacre. Tanto el protagonismo colectivo como el uso de actores no profesionales había sido utilizado con éxito por los directores soviéticos de vanguardia en los años veinte.

Actores no profesionales o naturales

Desde su primer cortometraje como estudiante en Chile *El Poroto* (1957) —protagonizada por un niño de la calle—, hasta *Insurgentes* (2012) Jorge Sanjinés ha trabajado con actores no profesionales. En realidad los motivos al principio son principalmente económicos, pero pronto se revela la importancia y el valor añadido de contar con la mirada de los protagonistas de los sucesos narrados o personas similares a las representadas.

Plano secuencia

La opción por el plano secuencia fue surgiendo de modo progresivo, a raíz de elecciones consecutivas: se renuncia al protagonista individual y en consecuencia se renuncia al primer plano y al montaje plano-contraplano. Se necesita un plano más largo que recoja a la

59 SANJINÉS, Jorge, 1989, p. 66.

60 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 65.

multitud, aunque también es necesario recoger detalles, pero sin cortar la acción llena de vida que está sucediendo mágicamente ante la cámara. A la cámara se le exige colocarse como un miembro más de ese grupo de personas y para acercarse a algún detalle de la acción debe hacerlo caminando entre la gente, escudriñando entre las cabezas u otros obstáculos, como en la vida real. Este plano es también un “plano democrático” porque permite la libre intervención de los actantes.⁶¹ La culminación de esta forma de rodar y poner en escena será el plano secuencia integral o andino, un plano secuencia utilizado a partir de *La Nación Clandestina*, donde en el mismo plano se integran distintos momentos temporales (presente-pasado-futuro), buscando hallar la fórmula fílmica más apropiada para la expresión del sentido temporal circular del mundo andino.

La recompensa de estos cambios formales será para Sanjinés conseguir la comunicación con su público objetivo: la audiencia indígena, los campesinos y la clase trabajadora de Latinoamérica. En un lugar preeminente de su libro, como es el prólogo, recoge la transcripción del testimonio de un asistente a una de las proyecciones populares organizadas por Ukamau. Este hombre mayor, pobre y exiliado que comienza diciendo que va a hablar, aunque no sabe hablar, ni leer, ni escribir; finalmente, desarrolla un discurso lleno de sentimiento y coherencia. Encontramos una muestra de la capacidad de transformación del mecanismo enunciador, bloqueado en el sujeto subalterno, por parte del cine de Jorge Sanjinés. Y comprobamos que a Sanjinés le importa tanto este hecho que sitúa este testimonio como prólogo del libro, pues es la prueba de la consecución de sus objetivos como artista y como activista. El testimonio/prólogo dice así:

Bueno, voy a hablar [...] Yo no sé hablar claro, no sé leer, nunca leí ni escribí nada. Soy como ciego, esa es la palabra, pero me doy cuenta del sufrimiento, ¡Chuta! ¡Cómo sufrimos los campesinos! ...Fuera y dentro del país sufrimos...Esta tarde hemos visto algo que nos recuerda con dolor al Ecuador, nuestra tierra. Pero nos alegra ver a otros indígenas que saben luchar y están peleando para arreglar los problemas y las injusticias [...] En la película hay campesinos entendidos, con cabeza buena, leídos y valientes, que hacen unir a la comunidad [...] Ecuador es grande y lindo, dicen; yo de verdad no creo que sea así. Creo que hay sufrimientos para campesinos, que sufrimos de hambre. Yo no veo nada a favor del pobre...Hay petróleo dicen pero nosotros no vemos nada, eso es para los ricos, los

61 SANJINÉS, Jorge, 1989, p. 66.

militares, los señores...La película muestra nuestra vida. Yo felicito a los campesinos de la película, a la viejita que cuenta el dolor desde adentro. Su dolor es el dolor de las mujeres pobres. Por eso debemos aprender más. Esto nos ilustra, nos hace ver, como se ven en el agua clara, a nuestros enemigos, nos hace conocer sus planes, sus mañas para explotarnos. Es fácil de comprender..., con la película es rápido lo que uno aprende y descubre....Gracias por mostrar nuestra vida, nuestra tierra y nuestros hermanos. ⁶²

6.3. Evolución de la instancia enunciativa

Hacer hablar al indio en su propia lengua no significa darle la palabra.

Gaston Lillo

6.3.1. *Ukamau*: la voz del intelectual crítico

Ukamau es el primer largometraje del grupo homónimo y la primera película de ficción en lengua aimara. El proyecto se lleva a cabo gracias a la financiación del Instituto Cinematográfico Boliviano, del cual el propio Sanjinés era director en ese momento, en pleno régimen de René Barrientos. La posibilidad de contar con un equipo técnico de bastante calidad y presupuesto estatal hace de esta película un proyecto sólido. Sobre un argumento de Oscar Soria, Sanjinés desarrolla un detallado *storyboard* que ha sido reproducido en diferentes ocasiones y aún se conserva en el archivo de la Fundación Grupo Ukamau (Fig. 19 y 20). Con la previa experiencia en organización de rodaje de ficción que les había dado el medimetraje *Aysa (Derrumbe)*, ponen en marcha el rodaje en la Isla del Sol, la mítica isla del lago Titicaca, donde la leyenda sitúa el surgimiento de los fundadores del Imperio Inca: Mama Ocllo y Manco Kapac. La intención fundacional y esencialista es clara, por tanto.

Se trata de una trama clásica de ficción, basada en el antagonismo radical e irreconciliable de dos mundos: el mundo indio y el mundo mestizo. El protagonista Andrés Mayta es un joven aimara “armoniosamente” unido a su mujer. Viven en una idílica comunidad rural cuya cotidianidad se basa en el respeto a las tradiciones y la ayuda mutua. El antagonista,

62 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 9.

Rosendo Ramos, es un comerciante mestizo de Copacabana, un pequeño enclave a las orillas del lago Titicaca, famoso por su santuario de la Virgen del mismo nombre, patrona de Bolivia. Ramos está casado con una chola (mujer mestiza) a la que maltrata; y tiene relaciones de conveniencia con otros mestizos. Esta maniquea construcción puede tener la fuerza y la belleza del relato mítico pero resulta poco útil para la comprensión de la complejidad social y racial boliviana. Hay una definición estanca de dos mundos, cuyo único nexo de unión es la explotación y abuso por parte del mestizo sobre los indios. Al sector indio se le atribuyen todos los valores positivos del relato contribuyendo a una simplificación idealizada de su imagen. El desencadenante simbólico de la acción es la violación y asesinato de Sabina, la mujer de Andrés Mayta, por parte del mestizo Ramos.



Fig.9. Rosendo Ramos (Néstor Peredo, actor profesional)



Fig.10. Andrés Mayta (Vicente Vernerros, actor natural)

La propia historia así construida, ficcionada y contada por un narrador heterodiegético (que no forma parte de la historia), señala que la instancia enunciativa es el intelectual urbano que ha escrito el argumento y desarrollado el guion cinematográfico tramado en temporalidad lineal (a través presentación, nudo y desenlace) con elementos de suspense y

final catártico. Haciendo uso por tanto de los recursos de su tradición cultural occidental.

Gaston Lillo en su artículo “El indio como construcción discursiva en *Ukamau* (1966) de Jorge Sanjinés” opina que esta película es uno más en la serie de discursos en defensa del indio que se realizan por pensadores blancos o mestizos.⁶³ Por primera vez en la historia del cine se realiza un largometraje de ficción en lengua aimara pero no basta este detalle para dar voz a los indios. La propia actriz protagonista era quechua hablante y tuvo que aprender de memoria los diálogos. El guion era cerrado y se cumplía con la planificación vertical del rodaje. Ramos era interpretado por un actor profesional (Néstor Peredo) y los actores indígenas (Benedicta Huanca y Vicente Veneros) eran habitantes de una región minera interpretando el papel de campesinos y además era la segunda película que protagonizaban, no podemos considerarlos completamente ‘naturales’.

La voluntad de Jorge Sanjinés de posicionarse del lado de los indios denunciando los abusos seculares cometidos por los mestizos y blancos es puramente conceptual, como se demuestra en la propia construcción del relato dicotómico o en el montaje alterno. Los indios aparecen una vez más representados según un patrón desarrollado *a priori* esquemáticamente, no hablan con sus voces, no son instancia enunciativa. Para Gastón Lillo este hecho —a pesar del uso de un término aimara en el título— se percibe desde los títulos de crédito a través de la utilización de música experimental (Alberto Villalpando) como signo de puntuación de origen claramente occidental.⁶⁴

El tratamiento que se da a los personajes individuales es polarizado, tenemos por un lado a Andrés Mayta (el indio) y por otro a Rosendo Ramos (el mestizo). Andrés y Sabina están felizmente casados y se aman, mientras la pareja de mestizos vive en un ambiente de violencia de género. La comunidad rural de la Isla del Sol es también armónica de acuerdo con su cosmovisión basada en el respeto a la tierra, a los dioses y la centralidad del

63 LILLO, Gastón, 1994, p.237. Cita la observación de Ángel Rama en su artículo “El área cultural andina” según el cual existe una larga tradición de discursos a favor del indio que se remontan al siglo XVI con los misioneros españoles, continúan en el proyecto político de la independencia en la literatura del siglo XIX y principios del XX y culminan con el indigenismo de inspiración marxista. Ninguno de estos proyectos es generado por la propia insurgencia indígena ni, por tanto, contribuye a su liberación a través de una expresión propia.

64 LILLO, Gastón, 1994, p. 235.

interés comunitario por encima del individual. En la ciudad mestiza, en cambio, solo se muestran relaciones inestables basadas en diversiones mundanas.



Fig.11. Matrimonio mestizo encuadrado en su asfixiante casa



Fig.12. Matrimonio indio en amplia perspectiva de la Isla del Sol

Por otro lado, la película niega al protagonista el vínculo con su propia comunidad, cuando Andrés Mayta acude a un consejo comunal para desentrañar el asesinato de su mujer oculta la verdad: su conocimiento del nombre del asesino. Opta así por una venganza individual, en vez de recurrir a la justicia comunal indígena. Sanjinés niega por un lado y señala por otro el camino argumental de sus próximos filmes: un continuo emprendimiento de acciones de justicia comunitaria. En *Ukamau* ese momento aún no ha llegado, el héroe del film, su cosmovisión y su venganza no dejan en ningún momento de ser individuales.⁶⁵ El retrato que realiza Sanjinés de las comunidades rurales de la Isla del Sol es de una extremada belleza y un alto componente etnográfico, podemos hablar de enfoque indigenista (nota 7).

65 LILLO, Gastón, 1994, p. 241.

En conclusión, en el filme *Ukamau* la instancia enunciativa es detentada en exclusividad por el intelectual sensibilizado con la situación de subalternidad crónica en la que viven las mayorías indias del país. Con buena intención construye un relato según todos los paradigmas de la narrativa de origen europeo-occidental (linealidad, alteridad, jerarquía de personajes, maniqueísmo...) y la narrativa visual propia del cine como medio de expresión del mismo origen cultural (guion cerrado, protagonismo individual, primeros planos, montaje complejo...). El resultado es una película de gran calidad artística, que es inmediatamente reconocida en los festivales extranjeros. Sanjinés recibe el premio Grandes Jóvenes Directores del Festival de Cannes (Francia) en 1966; el premio de la crítica en el mismo festival; el premio “Flaherty” en Locarno (Suiza) en 1968; y recibe *ex-aequo* el primer premio del Encuentro de Realizadores Latinoamericanos en Mérida (Venezuela) en 1968. La película también triunfa en la Bolivia urbana, aunque no gusta al gobierno empeñado en mostrar un país sin indios. Podemos concluir que esta batalla se libra entre dos facciones de la Bolivia blanco-mestiza: los que quieren ignorar a las mayorías indígenas y los que son partidarios de recuperar las culturas indígenas y dar a estos pueblos el respeto que merecen y terminar con la oprobiosa situación en la que han sido mantenidos desde la conquista. El mérito de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau fue visibilizar a través de esta película alegórica, las condiciones de explotación y abuso en las que vivían los pobladores indígenas de Bolivia, y mostrárselo a las audiencias nacionales e internacionales. Se puede decir que es el primer paso en un largo camino hacia la consecución de un cine junto al pueblo, pero aún no está hecho con el pueblo, ni para el pueblo. Es un cine de denuncia social cuyo objetivo político es la sensibilización de las audiencias urbanas de clase media.

Por otro lado, si miramos la cuestión puramente formal el objetivo es otro: encontraremos en el film la búsqueda sanjinesiana de la belleza, así como la práctica de la técnica cinematográfica según los cánones del llamado cine moderno. Esta es la obra de un autor, de un sujeto con poder de enunciación que elige la forma de expresión para comunicarse con un público de pares. No hay lugar a la improvisación ajena, no hay aporte creativo por parte del pueblo. El aporte creativo vendrá de parte de los profesionales y especialistas que intervienen en ella, porque el cine es un arte colectivo. Son importantes todos los elementos que la conforman desde el argumento de Soria hasta la música de Villalpando;

pero, los habitantes de la Isla del Sol actúan de extras. La historia ha salido de la imaginación de un narrador, que se ha inspirado en sus lecturas de obras literarias de origen europeo y la acogida por la crítica europea es entusiasta. El diario Clarín de Buenos Aires recoge el 13 de mayo de 1967 un cable de la agencia Reuters con la motivada decisión del jurado del XX Festival de Cannes presidido por George Sadoul, que otorgó a la película el premio Grandes Jóvenes Realizadores de dicho festival. Dice así: “El premio se otorgó para saludar la forma rigurosa y enérgica con la cual un cineasta de un país cinematográficamente nuevo, a través de un drama personal, expresa los conflictos sociales en un lenguaje que concierne a la humanidad entera”.

6.3.2. *Yawar Mallku*: la voz del intelectual militante

Yawar Mallku es una película independiente —realizada sin la ayuda de un organismo estatal y estrenada en 1969— que se financió con dificultad de modo privado por los miembros del grupo. Es considerada paradigma del cine militante, ya que realiza una denuncia urgente sobre hechos reales y hace una llamada a la acción directa a través de la lucha armada. Su voluntad es la intervención política y a ese nivel cumplió sobradamente sus objetivos: esta es una de las pocas ocasiones en la historia del cine en que una película consigue hacer una denuncia que tiene consecuencias políticas inmediatas. Tras demostrarse en dos comisiones de investigación (del Congreso y la Universidad) que la denuncia realizada en la película, sobre esterilizaciones masivas no consentidas llevadas a cabo por el Cuerpo de Paz norteamericano, era cierta, el gobierno del general Juan José Torres expulsó a este organismo del país (adonde no volvió hasta veinte años después, en plena etapa neoliberal). El propio Torres sufrió las consecuencias de esta y otras decisiones siendo asesinado en su exilio argentino en 1976, con la colaboración de los gobiernos de Banzer (Bolivia) y Videla (Argentina), en el marco de la Operación Cóndor .

En *Yawar Mallku* la instancia enunciativa ya no es el intelectual o artista sensibilizado, sino el intelectual orgánico, el cineasta militante. Seguiremos sin oír la voz de los sujetos subalternos pero el cineasta va avanzando en su proceso de descolonización interior y con esta película toma clara conciencia de su lugar de poder y de lo errado de su actitud. Son

principalmente dos las lecciones que este filme proporciona al creador Sanjinés en su búsqueda de una fórmula apropiada para hacer cine *junto al pueblo*: una es un conflicto y otra es un fracaso. Ambas serán aprovechadas por él para introducir cambios fundamentales en el proceso de creación del film en todas sus fases y generar una reflexión sobre el dispositivo cinematográfico como forma de poder de origen eurocéntrico.

Yawar Mallku se rueda en la comunidad de Kaata, por invitación del jefe comunero (Marcelino Yanahuaya en el personaje de Ignacio el *Mallku* o autoridad), pero, al poco de llegar a esta remota comunidad de difícil acceso el equipo de rodaje percibe que la gente del pueblo no quiere colaborar. Los comuneros desconfían y esto lleva a la desesperación a los cineastas que piden explicaciones al jefe de la comunidad —por cuya invitación estaban allí—, pues se sienten engañados y no entienden como siendo jefe no es obedecido por el resto de los habitantes. Finalmente, van comprendiendo que en la cultura andina comunitaria un jefe no es más que un responsable de turno para cumplir una labor necesaria a la comunidad, pero que jerárquicamente no es superior al resto de comuneros y comuneras. El órgano máximo de decisión en las comunidades andinas es la Asamblea y las decisiones tomadas unilateralmente por la autoridad de turno no tienen valor. Los venidos de la ciudad se dan cuenta, entonces, de que el equipo de rodaje ha intentado en vano imponer un modelo de poder vertical al que la comunidad se ha resistido. Tras comprender lo errado de su conducta deciden pedir perdón públicamente y someterse al ritual de la lectura de hojas de coca para que sean los sabios o *yatiris* los que decidan si la intención de los cineastas es buena y si deben proseguir con el rodaje de la película. Durante toda la noche, Jorge Sanjinés y los demás miembros del equipo de rodaje de *Yawar Mallku* participan humildemente en el ritual de lectura de la hoja de coca, y al final del ritual, se falla que sus



intenciones son buenas y que pueden continuar rodando la película ya legitimados. A partir de ese momento los miembros de la comunidad participan activamente en el rodaje. Esta historia real constituirá la base argumental de *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), un testimonio fundamental de lo que hemos venido en llamar en este trabajo ‘proceso de descolonización interior del cineasta’.

La segunda lección que Jorge Sanjinés aprende con *Yawar Mallku* se produce tras el estreno. El grupo Ukamau vuelve al lugar del rodaje para proyectar la película terminada y realizar así la devolución a la comunidad de Kaata. En el primer pase colectivo perciben que el mensaje no es comprendido: provoca hilaridad y el público tiene dificultades para seguir la trama. Tras realizar más proyecciones con la comunidad —con el fin de observar las reacciones— concluyen que esta obra no es comprendida por ser un producto cultural ajeno a los habitantes de Kaata, una película hecha por *q'aras* (blancos). El montaje trepidante y, sobre todo, la cantidad de *flashbacks* (hasta seis en una película de poco más de una hora) hace que sea confusa para la audiencia kaatense. Jorge Sanjinés descubre entonces que para conseguir ganarse al público indígena —y contribuir con un cine pedagógico a los objetivos políticos de los movimientos de liberación indianistas— va a necesitar encontrar formas cinematográficas nuevas:

Es una pregunta que me han hecho muchas veces ¿por qué tú haces películas sobre indios? Y digo: no, yo no hago películas sobre indios, hago películas sobre el pueblo boliviano, porque el pueblo boliviano, en su mayor parte, el 63% de la población, es indígena y una pequeña parte de la sociedad boliviana no ha advertido esa presencia, la ha excluido, la ha negado... Una cultura que ha pensado profundamente, una cultura que se adelantó mil años en entender que el espacio y el tiempo eran una sola unidad, mil años antes que Einstein. Una cultura que utiliza una lógica trivalente para comprender y armar el rompecabezas de la vida... Es por ello que el trabajo que ha hecho el grupo Ukamau, el de construir una cinematografía con la mirada volcada hacia el mundo indígena, consideramos que fue un trabajo que se enmarca dentro de una estrategia política. Todo el cine del grupo Ukamau se caracteriza por ser un cine político, un cine que intenta participar del proceso de liberación del pueblo boliviano. En ese sentido, después de

muchas experiencias, nos dimos cuenta de la necesidad de construir una narrativa propia.⁶⁶

Así pues, la instancia enunciativa de *Yawar Mallku* es el intelectual orgánico; no encontramos aún la expresión propia del pueblo indio altiplánico. Los recursos cinematográficos que utiliza el enunciativo fílmico siguen orientados al cine aprendido: guion complejo, cerrado y repleto de *flashbacks*, enorme trabajo de montaje (664 planos en 67 minutos), con abundancia de primeros planos psicológicos de los protagonistas y plano-contraplano; escenas de acción y violencia montadas con influencia del montaje alterno soviético —si no directamente por el conocimiento directo de este cine por la propia influencia que el cine soviético tuvo en el norteamericano— ritmo frenético y captura de la atención del espectador a través de la tensión y cierto suspense.

Además, el artista continúa buscando el reconocimiento público por parte de grupos de afinidad profesional e ideológica. La película no está aún dirigida a las masas indígenas subalternas bolivianas. Los objetivos de la película son hacer una denuncia en la ciudad ante las clases medias y los poderes institucionales, y obtener reconocimiento artístico en los círculos cinematográficos europeos y latinoamericanos:

Cuando filmamos *Yawar Mallku* con los campesinos de la remota Comunidad de Kaata, nuestros objetivos profundos (...) eran los de lograr un reconocimiento de nuestras aptitudes. No podemos negarlo así como no podemos negar que en esta experiencia nuestra relación con los actores campesinos era todavía vertical. Estábamos empleando un tratamiento formal que nos conducía a elegir los encuadres según nuestro gusto personal sin tener en cuenta su comunicabilidad o su sentido cultural. ⁶⁷

66 Pablo Acosta Larroca y Nicolás Aponte A. Gutter. (comp.) *Master Class: Encuentro con Jorge Sanjinés*
En: <http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=44%3Acatmaster&id=144%3Aartmastersanjines&option=com_content&Itemid=61>
(03-04-2013).

67 SANJINÉS, Jorge, 1979, p. 62.

6.3.3. *El coraje del pueblo: multiplicación de voces*

El primer intento de construcción de una narrativa propia y adecuada para la comunicación con el pueblo será *Los caminos de la muerte*. Esta película no existe, fue destruida —saboteada según versión de Jorge Sanjinés— en unos laboratorios alemanes. En ella aparecía de un modo destacado uno de los grandes cambios formales con los que Sanjinés irá construyendo su nuevo paradigma: el protagonista colectivo. En la película desaparecida participó casi toda la población del poblado minero Siglo XX. Había escenas con miles de personas y el argumento era un episodio de lucha minera que en su día fue ocultado por los medios de comunicación.⁶⁸

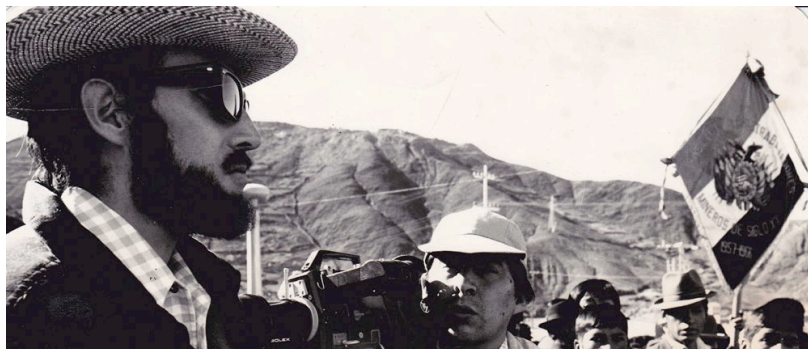


Fig.14. Foto del rodaje de *Los caminos de la muerte*, Jorge Sanjinés (perfil) , Antonio Eguino (cámara). Al fondo estandarte de los mineros de Siglo XX.

Tras el sabotaje en Alemania y el fracaso del proyecto, el grupo Ukamau queda endeudado y desmoralizado. La historia de esta malograda película muestra las condiciones en las que Jorge Sanjinés se va a ver obligado a trabajar después del inesperado y aislado éxito frente al imperialismo norteamericano que supuso *Yawar Mallku*. La dimensión de la respuesta, tanto militar como de inteligencia, que los Estados Unidos de América a través de la operación Cóndor se preparan para ejercer en todo el continente será de tal brutalidad que los cineastas militantes latinoamericanos se verán obligados a pasar al exilio o la clandestinidad y desde ahí, de forma precaria, continuar con su trabajo como artistas y como activistas.

68 Los servicios secretos norteamericanos manipularon un antiguo conflicto entre dos pueblos del norte de Potosí (laimes y jucumanis) con el fin de descabezar los sindicatos mineros haciendo pasar la maniobra por un conflicto interétnico. Este hecho fue descubierto por los mineros que tras atacar el campamento militar, realizaron un juicio sumario y ajusticiaron a los jefes militares y a los dirigentes del MNR que habían colaborado en el complot.

Pese a no disponer de la película podemos intuir algunas de las evoluciones de la instancia enunciativa que se producen en la misma. Primero, nos encontramos frente al rodaje de un hecho real sucedido recientemente y este relato será puesto en escena protagonizado por las mismas personas que vivieron los hechos. Nos alejamos del terreno de la ficción y nos acercamos al docudrama, una modalidad de documental que consiste en narrar hechos reales recreados por sus propios protagonistas. Según Antonio Weinrichter “Es una variante muy discutida del documental pues lo sitúa en contacto con la temida ficción. Reconstrucción, reescenificación, reinterpretación”.⁶⁹ Sin intención de entrar en la irresoluble polémica que rodea el género de la no ficción, consideramos que el grupo Ukamau no sufría esa fobia a la ficción. Al contrario, venían de trabajar con mucho éxito en ese formato en sus últimos proyectos —aunque su ficción siempre estuvo nutrida de escenas documentales. Pero, al facilitar la libre escenificación por parte de los actores populares, el autor delegará en ellos parte de su poder de enunciación y la instancia enunciativa dejará entonces de ser única. Desde el momento en que las propias personas y poblaciones protagonistas de un hecho histórico lo recrean con sus actuaciones, el autor no puede más que poner la cámara a trabajar dentro de la acción, retirarse y dejar que los acontecimientos se sucedan. Esto no implica que el autor vaya a desaparecer completamente, lo vamos a ver en numerosas ocasiones a lo largo del film, a veces bajo la forma de narrador heterodiegético que construye una trama, o vamos a escucharlo con la voz del intelectual orgánico que realiza una denuncia explícita. Pero, también va a aparecer el testimonio directo (no mediado) de las protagonistas, la voz propia de las personas y grupos subalternos. Este cambio de paradigma enunciativo, iniciado en *Los caminos de la muerte*, se comprueba con toda claridad en *El coraje del pueblo* (1971).

La idea de rodar *El coraje del pueblo* la tuvo Sanjinés poco después de que sucedieran los trágicos acontecimientos de la masacre de la noche de San Juan en el año 1967, ya que hubo de acompañar a su madre al poblado minero Siglo XX, para hacerse cargo de los dos hijos huérfanos de una amiga asesinada. Cuando ambos llegaron a Siglo XX no pudieron encontrar ni el cadáver de la madre ni a los huérfanos, pero, vecinos y amigos de la familia les informaron del ataque del ejército y sus consecuencias. Esta noticia no

⁶⁹ WEINRICHTER, Antonio, 2004, p. 37.

apareció destacada en la prensa pero Sanjinés no olvidó lo ocurrido. Cuatro años después la RAI ofrece a Sanjinés un contrato para la realización de un documental sobre la vida en las zonas mineras de Bolivia. Sanjinés decide engañar a la RAI y rodar la masacre de la noche de San Juan de 1967. A pesar de la fractura en sus relaciones tras el fracaso del proyecto anterior, todo el grupo Ukamau se embarca en el nuevo proyecto. Oscar Soria viaja al poblado minero a documentar y una vez convencidos los líderes sindicales —entre ellos Domitila Chungara—⁷⁰ y contando con el apoyo de la población, Sanjinés escribe el guion en dos semanas y comienzan el rodaje en el que participan como protagonistas colectivos las propias víctimas de la masacre autointerpretando sus experiencias de modo creativo.

En la filmación de *El coraje del pueblo* muchas escenas se plantearon en el lugar mismo de los hechos discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo, los que en el fondo tenían más derecho que nosotros a decidir cómo debían reconstruirse las cosas. Por otra parte, ellos las interpretaban con una fuerza y una convicción difícilmente alcanzables por un actor profesional. Esos compañeros no solamente querían transmitir sus vivencias con la intensidad que tuvieron sino que sabían cuáles eran los objetivos políticos de la película, y su participación se hizo por eso una militancia. Tenían clara conciencia de cómo iba a servir la película llevando la denuncia de la verdad por todo el país y se dispusieron a servirse de ella como de un arma. ¡Nosotros, los componentes del equipo, nos constituíamos en instrumentos del pueblo que se expresaba y luchaba por nuestro medio! (...) Muchas veces los miembros del equipo asistieron pasmados a procesos de representación indetenibles. La cámara tenía por lo tanto, que jugar un papel protagonista a su vez, debía situarse en los puntos de vista de los participantes y participar como un testigo más.⁷¹

Las escenas de la masacre se ruedan de doce de la noche a cinco de la mañana para no ser descubiertos por el ejército al mando de la región, comandado por el coronel Selich, conocido asesino. El riesgo que corre todo el equipo trasladando armamento y ropa militar robada por las callejuelas de Siglo XX es muy grande. Pero lo más rocambolesco está por

70 Domitila Chungara (1937-2012). Líder obrera boliviana, según ella misma afirma en la película: “me tocó la peor etapa de vivir, al dirigir a las mujeres en la época del barrientismo”. Después de la Masacre de San Juan fue detenida y torturada junto con otros líderes mineros, durante esta tortura parió sola y perdió a su hijo; después fue deportada. Su trayectoria política fue larga y muy fructífera protagonizando sonoros golpes de mano a los gobiernos dictatoriales como la huelga de hambre de 1977 que acabó con la dictadura de Bánzer.

71 SANJINÉS, Jorge, 1979, p.22-23.

llegar: en los estudios de la RAI en Roma se hace el montaje de *El coraje del pueblo*, mientras los engañados ejecutivos de la cadena pública —en aquel periodo de gobierno democristiano— creen que se está montando un documental sobre la vida minera en Bolivia. Al terminar el montaje Sanjinés inscribe secretamente la película en el concurso del Festival Internacional del Nuevo Cine de Pésaro y los ejecutivos de la RAI la ven por primera vez en el propio Festival, del cual resulta ganadora. La cadena de televisión italiana desconcertada genera una versión censurada, que intenta vender sin éxito bajo el título de *La notte di San Giovanni* —siempre según el propio Sanjinés— pero en aquel momento, el crítico francés Marcel Martin y otros ya habían escrito sus reseñas sobre la película proyectada en Pésaro y la versión censurada de la RAI no se puede colocar a otras televisiones europeas, aunque sí que llega a emitirse en Italia. La copia original desapareció en la RAI, pero posteriormente se halló una copia en 16 mm en una cinemateca francesa que permitió su recuperación.

Se puede decir que tras el triunfo en Pésaro de *El coraje del pueblo* el primitivo grupo Ukamau está roto (según versión de Sanjinés el grupo llevaba separado desde 1970 tras el fracaso de *Los caminos de la muerte*) su reunión para el rodaje de *El coraje del pueblo* había sido coyuntural, aunque el compromiso de Rada, Eguino y Soria fue total. Jorge Sanjinés marcha para el exilio y mientras, Antonio Eguino y Oscar Soria continúan en Bolivia con la empresa que habían fundado con Sanjinés (Ukamau Limitada). Permanecerán en el país en el intento de hacer un “cine posible”, un cine como el de la primera fase de Ukamau: social pero no revolucionario que pudiera ser financiado y exhibido en salas comerciales. Este proyecto artístico y empresarial se concretará en dos películas de calidad: *Pueblo chico* (1974) y *Chuquiago* (1977), con gran éxito de espectadores pero idénticas dificultades de financiación a medio plazo.⁷² *El coraje del pueblo* no se estrenará en Bolivia hasta el año 1978, al regreso de los siete años de exilio de Jorge Sanjinés. La noche del estreno la Cinemateca Boliviana es atacada por paramilitares que lanzan cócteles molotov, pero una vez apagado el incendio se proyecta completa. El ejército intentó que el director se retractara públicamente de la película pero ninguna de estas amenazas tuvo éxito. Años antes Eguino y Soria fueron detenidos e interrogados en relación a esta película

72 Para conocer el punto de vista de Antonio Eguino sobre los motivos de esta ruptura: MESA, Carlos (comp.), 1979, p. 181-183.

pero se libraron de los cargos aduciendo que ellos eran simples técnicos empleados por Sanjinés.



Fig.15. Secuencia final de *El coraje del pueblo*

En *El coraje del pueblo*, al contrario que en las dos películas anteriores, vemos una multiplicación de las instancias enunciatoras. Vamos a proceder a enumerarlas y describirlas:

- I. El narrador heterodiegético: Aunque la película tiene un guion bastante abierto a la improvisación, desde el primer momento hubo una planificación del relato cuyo responsable es el propio director, con el apoyo de Oscar Soria como documentalista y seleccionador de testimonios. Hay una trama narrativa de continuidad que se aprecia principalmente en aquellas escenas que funcionan como nexo puramente dramático entre secuencias y que están protagonizadas por actores que, aunque sean no profesionales, nada tienen que ver con los hechos narrados.
- II. El intelectual orgánico: En la línea de señalamiento urgente de los delitos aparece la voz del intelectual orgánico denunciando con nombres y apellidos a los culpables de las masacres realizadas por el ejército en la zona minera. Se utiliza el recurso de la

foto fija y la sobre impresión del texto y/o voz *over* del propio Jorge Sanjinés.⁷³

- III. Domitila Chungara y las mujeres del Comité de Amas de Casa de Siglo XX: Entre los protagonistas de los sucesos escogidos por el equipo de guionistas para testimoniar en la película destaca la dirigente comunitaria Domitila Barrios (de Chungara). Como vocera de las mujeres representa al colectivo organizado. En su presentación habla con voz en *off* mientras las cámaras se adentran en la intimidad de su hogar, de una sola habitación, donde vive con su marido e hijos. Aparece contextualizada así en su espacio y rol de madre y ama de casa. En las siguientes escenas la veremos protagonizar junto con otras mujeres un enfrentamiento con los responsables del desabastecido colmado de la empresa minera y realizar una huelga de hambre que supone un desafío frontal a las autoridades. Las escenas apegadas al formato de docudrama, no son otra cosa que la reinterpretación frente a las cámaras de unos hechos que forman parte habitual de su lucha cotidiana, no mediados por instancia superior alguna. Las mujeres improvisan recreando su propia historia de vida y hablan con voz propia por vez primera en el cine del grupo Ukamau.
- IV. Fernando Vallejo, el minero represaliado: Este minero relata su historia de vida, a través de la voz en *off*, mientras la cámara toma imágenes de su trabajo como barrenero en el interior de la mina. Posteriormente él mismo protagonizará un hecho autobiográfico la denuncia en las oficinas de la empresa por la detención y desaparición de unos compañeros y la subsiguiente tortura a la que es sometido por esbirros de la empresa.
- V. Eusebio Gironda, líder estudiantil: Años después de los sucesos de San Juan este líder estudiantil, ya convertido en joven profesor de Derecho en la UMSA, recrea los acontecimientos vividos en la noche de San Juan de 1967 en Siglo XX. El estudiante había viajado para participar en un ampliado minero donde se decidiría qué tipo de ayuda se iba a prestar a la guerrilla del Che Guevara y que no llegó a realizarse.⁷⁴ Tras el desglose realizado en este trabajo, nos parece percibir que el líder estudiantil

⁷³ Ver página 42. Distinguimos aquí voz *off* y voz *over*. Voz *off* sería la voz no diegética pero perteneciente a un personaje diegético. Por ejemplo Domitila habla en voz *off* mientras aparecen escenas mudas de su vida doméstica. En cambio voz *over* es la voz de Sanjinés haciendo el recuento de los muertos, pues él no es un personaje diegético.

⁷⁴ Un ampliado minero es una Asamblea General del sector, a la que se suele invitar a otros sectores obreros o estudiantiles del país.

no volvió a Siglo XX a rodar las escenas, sino que fueron tomadas en La Paz y alrededores, reconstruidas con *atrezzo* minero y con tomas cerradas, como en el caso de un plano medio (PM) del estudiante en la escena de la asamblea, que se intercala en momentos en los que se cita al sector estudiantil.

VI. Las asambleas sindicales: Para el rodaje de la película el equipo de *Ukamau* contó con la total colaboración en el proyecto del sindicalismo minero, un movimiento obrero de vanguardia, fuerte y organizado. La recreación de las asambleas y otras reuniones en el interior de la mina es un documento de sumo interés.

VII. Felicidad Coca (viuda del militante comunista Rosendo García Maisman): Otra visión de ama de casa, esta vez ligada a su función de esposa de líder minero comunista. Felicidad nos cuenta cómo no descubrió la vinculación de su marido a la guerrilla hasta después de su muerte en la defensa del edificio del sindicato, la noche de San Juan. Este testimonio nos muestra la cara pasiva de las mujeres de Siglo XX y es significativo porque comprobamos que el apoyo del poblado minero a la guerrilla era minoritario, así como los trabajadores mineros dispuestos a unirse. Y por tanto la mayoría de los asesinados en la masacre no estaban involucrados de modo directo en el conflicto con el Gobierno, que represalió impunemente a la sociedad civil.

VIII. Simón Reinaga, conscripto de origen minero: este testimonio ilumina otra de las facetas del conflicto, los victimarios también pertenecen al pueblo. El soldado nos cuenta como, incluso siendo del propio lugar, los superiores le querían obligar a disparar a sus vecinos. Nos introduce así sutilmente en la cuestión de la lealtad a la propia clase y cómo, al fin y al cabo, las bases de las fuerzas armadas las forman indios pobres, mientras los mandos militares de origen social medio-alto ejecutan masacres por orden del gobierno, la propia empresa minera o los intereses imperialistas de los Estados Unidos de América.

Esta variedad de instancias enunciatoras en el film tiene una consecuencia directa: la multiplicación de relatos y, por tanto, la transformación de la narración en un hecho poliédrico. Al desaparecer la voz única, que pergeña un relato fuerte y una ficción sublimada, descubrimos de pronto la realidad. El formato elegido por el grupo *Ukamau* para esta película (parcialmente docudrama, Javier Sanjinés lo llama cine-testimonio) abre una ventana hacia una realidad desconocida que nos llena de asombro por su viveza. La

clave de la construcción narrativa —según Javier Sanjinés, primo de Jorge y profesor de Literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh— es el testimonio que “aparece en el momento en que este proyecto homogéneo que es la izquierda cultural latinoamericana entra en crisis. El testimonio obvia lo abstracto, la idea sublimante, para hacer el recuento pormenorizado de lo concreto, de lo real”.⁷⁵ El profesor Sanjinés señala a propósito de la mediación:

Se busca una propuesta horizontal, más democrática y participativa entre la narradora, la que cuenta los problemas propios como problemas que son también de su comunidad, y la que registra, transcribe y ordena el testimonio, la intelectual progresista que no utiliza a su informante con fines de estudio antropológico. Lo mismo puedo decir del cine horizontal que propone Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau. *El coraje del pueblo* es un cine que narra la epicidad de la comunidad minera desde su cotidianidad, desde el punto de vista de los que ‘leen’ su propia masacre.⁷⁶

Aquí aparece descrita la instancia de una mediación horizontal, no invasiva y no interpretativa. Cuando Moema Viezzer recoge el testimonio de Domitila Chungara en el libro óptimamente titulado *Si me permiten hablar...*, está siendo fiel a las palabras de Domitila y realizando funciones de escriba, sin intentar brillar intelectualmente, ni compartir con el lector sus interpretaciones. Son mujeres intelectuales las que realizan esta labor con humildad. En el caso de Sanjinés hay también ese intento por dejar hablar, que ha sido fruto de su propio proceso de toma de conciencia, descolonización interior y renuncia al poder exclusivo de la enunciación. En todo caso su labor no es tan umbría como la de Viezzer. Sanjinés se reserva a sí mismo gran parte de la enunciación de la película bien en forma de constructor de la narración audiovisual, de denunciante, de montador, etc. Pero favorece lo que María Gabriela Aimaretti llama “anamnesis colectiva” la recuperación de lo olvidado a través de la puesta en escena que realiza la voz de un testigo y que los espectadores reciben y comparten, con el fin de impugnar la historia.⁷⁷

⁷⁵ CALDERÓN, Fernando; SANJINÉS, Javier, 1999, p. 63.

⁷⁶ CALDERÓN, Fernando; SANJINÉS, Javier, 1999, p. 65.

⁷⁷ AIMARETTI, María Gabriela, 2012b, p. 5.

6.4. El proceso de empoderamiento de los personajes femeninos

Uno de los objetivos de esta investigación es el análisis de la representación de las mujeres, es decir, la construcción, características y atributos de los personajes femeninos en el cine del primer grupo Ukamau. Resulta llamativa la infra-representación de las mujeres en las tipologías del personaje propuestas por los narratólogos: Vladimir Propp agrupa las funciones del relato en siete esferas de acción encarnadas por *el agresor, el donante, el auxiliar, el mandante, el héroe y el falso héroe*. Según Algirdas Greimas existen seis conceptos que condicionan el modelo actancial: *destinador, objeto, destinatario, ayudante, sujeto y oponente*. Norton Frye, siguiendo a Aristóteles, se basa en diferentes tipos de héroes para caracterizar a los personajes: *el héroe superior o mítico, el héroe superior no absoluto, el héroe mimético elevado, el héroe mimético bajo y el héroe inferior a los demás*.⁷⁸ Si los relatos suelen construirse con una conformación y clasificación de personajes de estas características, los personajes femeninos ocuparán un porcentaje mínimo, tanto en cantidad como en protagonismo. Así pues, las mujeres (un colectivo de al menos el 50% de la humanidad) son básicamente excluidas del relato de ficción en cuanto a actantes principales y su aparición se reduce en general a una función auxiliar o desencadenante en la narración. Disfrutamos de una narrativa de ficción de orden simbólico patriarcal, ignorante de la vida y acciones de la mayoría de las mujeres del mundo y de tantos otros hombres que no se ajustan a ninguna de estas caracterizaciones esquemáticas.⁷⁹ Jordi Sánchez nos recuerda con acierto lo siguiente:

Muchos de los problemas asociados al personaje se originan con frecuencia en el olvido de que este constituye una realidad sometida a códigos artísticos. El realismo o verosimilitud de un personaje es pura ilusión; por tanto carece de sentido buscar en la vida real las claves de su comportamiento y personalidad. Sobre el personaje recaen en primera instancia las imposiciones de cada periodo artístico y las normas propias del género correspondiente. Además el personaje responde a las exigencias de otros códigos, como el político, económico, social, ético, religioso, etc. vigentes en la época de su creación. Puede decirse que cada personaje es hijo de su tiempo. En la presencia y en la intervención de códigos

78 SANCHEZ, Jordi, 2006, p. 53.

79 Por citar dos títulos significativos (de la numerosa bibliografía al respecto) que aparecen en la bibliografía, los clásicos de Ann E. Kaplan; *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*; y Teresa de Lauretis: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*.

tan distintos, se encuentra una de las claves de la complejidad de la categoría de personaje.⁸⁰

El personaje no está basado en la realidad social, sino en la ideología dominante. Pero paradójicamente, historiadores, antropólogos, etnógrafos, psicólogos, etc. analizan de modo casi rutinario la construcción identitaria que se realiza a través de los medios audiovisuales, ya que, es innegable el papel del cine en la producción de identidades. El cine tiene la capacidad de influir a enormes grupos de población en sus usos y costumbres, en sus gustos y aficiones de consumo, en sus deseos, en su ideología. El cine y demás medios audiovisuales son la gran maquinaria de transmisión de los roles de género en los siglos XX y XXI. Importante será, pues, que según nuestra tradición cultural narratológica no haya, en general, lugar para personajes femeninos complejos, autónomos y diversos; y por tanto, las niñas crezcan viéndose representadas en personajes débiles y pasivos, sin agencia y sin protagonismo; pero, propietarias del dudoso poder que otorga el ser deseadas: esa cualidad femenina definida por Laura Mulvey como *to-be-looked-at-ness*.⁸¹

En la introducción nos hemos hecho una serie de preguntas que intentaremos contestar : ¿Cómo se representa a las mujeres y cómo se recrea lo femenino simbólico en un cine con voluntad revolucionaria y orientación indianista pero no feminista?, ¿se detecta en las tres primeras películas de Sanjinés un empoderamiento progresivo de las mujeres en tanto que instancia enunciativa?, ¿es a iniciativa del intelectual orgánico o es un empoderamiento autónomo y espontáneo de los personajes facilitado por la renuncia a la posición omnipotente por parte del autor? , ¿cómo pasan estos personajes del rol de víctima a estar organizadas y protagonizar escenas de confrontación directa con el poder en el tercer largometraje del grupo Ukamau?

En el caso de los personajes femeninos de las tres primeras películas de Ukamau existe un crecimiento destacable en términos de agencia personal y política a lo largo de, tan solo, cinco años (1966-71). Su protagonismo en las tres películas es secundario, Jorge Sanjinés no tiene la voluntad expresa de contribuir con su cine a la emancipación específica de las

80 SANCHEZ, Jordi, 2006, p. 49.

81 MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 2002.

bolivianas subalternas (al menos no escribe ni habla sobre ello en sus numerosas declaraciones). Pero conforme el cineasta se descoloniza se produce un cambio: en los dos primeros films (*Ukamau* y *Yawar Mallku*) los personajes femeninos aparecen delineados como complementarios a los masculinos, con la única función de detonar una acción diegética que será siempre protagonizada por varones. En cambio, en *El coraje del pueblo* de manera sorpresiva en el minuto 16'55" vemos aparecer a Domitila Chungara declarando en voz *off*: “Mi padre desde muy pequeña nos decía que las mujeres tenemos el mismo derecho que los varones. Siempre sobre esa idea nos ha criado a nosotros”. Y en los siguientes doce minutos de película veremos al Comité de Amas de Casa de Siglo XX, liderar una serie de enfrentamientos con el empresariado minero y sus esbirros, por la consecución de sus derechos. Mientras sus maridos se muestran desnortados.

¿Qué es lo que ha ocurrido para que se produzca ese salto de la esterilizada, maltratada y sumisa Paulina —protagonista de *Yawar Mallku*— a Domitila que inicia su secuencia con esta declaración de igualdad? Primeramente que, como hemos visto en el capítulo anterior, el artista pergeñador de ficciones ha dejado de ser el enunciador fílmico exclusivo. Otro factor es el formato escogido: la no-ficción testimonial. En el mismo momento en que el artista se nutre de la realidad y toma de ella los modelos —permitiendo la multiplicación de voces en el relato a través del testimonio— las mujeres emergen diversas, abandonando el rol pasivo, sumiso y accesorio al que las condenan las ficciones narrativas de nuestra tradición cultural. Cuanto más se apega el relato a la no-ficción, más poder, agencia y complejidad tienen las mujeres representadas en el mismo.

Del victimismo a la agencia

Recientemente la activista feminista boliviana María Galindo ha publicado un libro titulado *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. En este ensayo, Galindo denuncia la utilización fraudulenta del término despatriarcalización y el vaciamiento del contenido político subversivo del mismo por parte de instituciones gubernamentales, no gubernamentales (ONGs) y organismos multilaterales. Además Galindo critica la actitud victimista del propio movimiento feminista.

Muchas pensadoras feministas que escriben desde los márgenes de la academia o desde el activismo abogan por la *agencia* como actitud frente al *victimismo* en el que se incurre en la primera fase de toma de conciencia de la opresión. El motivo principal del rechazo a recurrir al discurso y estrategia de la *víctima*, es el estancamiento que propicia este lugar. Una vez visibilizados y denunciados los mecanismos de opresión, es preferible tomar conciencia de que hay capacidad para revertir el modelo y confrontar la coyuntura. De un modo u otro, otras autoras tan distantes como Gayatri Spivak, Rosi Braidotti, bell hooks [sic], etc. vienen a coincidir en este punto. Pues bien, como el activismo suele anticipar a la academia, en la obra del grupo Ukamau vamos a ver a los personajes femeninos abandonar el rol de la víctima y pasar a la acción directa.

6.4.1. *Ukamau*

6.4.1.1. Sabina. Joven indígena violada y asesinada

En la ficción paradigmática que es *Ukamau* toda la estructura narrativa está sostenida por parejas de opuestos. El mundo ciudadano, comercial y mestizo (Copacabana) se opone al mundo rural, agrícola e indígena (Isla del Sol); la cultura individualista se enfrenta a la organización comunitaria; y mientras en el mundo rural la pareja protagonista está conformada por un armonioso matrimonio de *chacha-warmi*⁸², el matrimonio mestizo convive en un asfixiante hogar fundamentado en la violencia de género. Los planos de las calles y espacios urbanos son asfixiantes (así como el hogar mestizo Fig.11) , mientras que en las imágenes de la isla abundan los paisajes abiertos (Fig.12). Los dos mundos entrarán en conflicto cuando la violencia de Ramos se extienda en forma de abuso de poder fuera de su dominio privado, a través de la violación y asesinato de la joven indígena campesina.

Sabina aparece identificada en el relato como Víctima, con mayúsculas. Su aparición se limitará a las escenas introductorias del film (Fragmento 1, DVD 2): veremos cómo despiden al marido que marcha al mercado (sentiremos el amor y la complicidad que les une);

⁸² *Chacha-warmi* es un vocablo aimara que se traduce por hombre-mujer y hace referencia a la pareja humana. La cultura aimara es básicamente dual y todo tiene su pareja o complemento. Esta concepción naturaliza a la mujer en una serie de roles subordinados, por ello, en la cultura aimara no se practica una verdadera complementariedad pues la organización social aimara es de orden básicamente patriarcal.

después seguiremos a Sabina en sus actividades cotidianas: irá a por agua, tejerá en el telar, cultivará la chacra y pastoreará al ganado. Más tarde aparecerá el comerciante y, por satisfacer su deseo sexual, truncará para siempre su vida.

Esta violación y asesinato es la alegoría de la explotación y abuso de todo un pueblo y un territorio. Las cuestiones de clase y raza aparecen asociadas de modo esquemático a todos los personajes de esta película, pero si hay algún personaje romo y esencializado completamente es Sabina: ella encarna a la Bolivia violada por el conquistador. Su papel es pues el de un símbolo, no es un ser humano real. Tras haber detonado la acción Sabina desaparecerá de la diégesis, salvo en el idealizado y fugaz recuerdo de su marido en dos breves momentos posteriores, principalmente en el que Andrés Mayta evoca el día de su boda y Paulina aparece vestida de novia, radiante y esencializada al máximo.

El resto de personajes son esquemáticos pero es destacable que los personajes mestizos sean más complejos, contradictorios y ricos en matices. La descripción del matrimonio mestizo es más realista que la del matrimonio indígena, esto puede ser debido a que la instancia enunciativa, en este caso el intelectual crítico, conoce mucho mejor el mundo mestizo que el indígena al que —en su causa a favor del indio— recrea mediante unos personajes originarios asimilables al buen salvaje, que rezuman paternalismo.



Fig.16. Sabina

La escena de la violación está centrada en la representación del deseo del violador, el juego de miradas (del que hablaba Mulvey) se explicita a través unos primerísimos planos del ojo del comerciante en cuyo iris se refleja la víctima retrocediendo. Mediante otro plano detalle subjetivo de los labios de Paulina se oculariza el punto de vista del violador.

Esta escena está planeada y construida de modo detallado en el *storyboard*: escena n° 8, planos 78-91 (Figuras 19 y 20). La planificación se realiza en base a primeros y primerísimos planos, prácticamente troceando el cuerpo de la mujer. Sanjinés anota al inicio de la escena al lado del dibujo del plano 78: “Desde aquí música sugerente e hipnótica” y en el último plano de la escena “hasta aquí música hipnótica. Se detiene bruscamente”.

No volveremos a ver en el cine de Jorge Sanjinés estas planificaciones fetichizadoras de cuerpos de mujeres, ni estos alardes escopofílicos. Esta es la película más occidental del realizador boliviano, tanto en su planificación, como en su ejecución. La forma narrativa basada en el primer plano y en la representación de la subjetividad del deseo del personaje masculino desaparecerá del cine de Ukamau en su proceso de descolonización.

Fig.17. La imagen de Sabina retrocediendo ante el deseo del comerciante se refleja en el iris de Ramos



Fig. 18. Primerísimo plano subjetivo de los labios de Sabina, desde el punto de vista del deseo del violador

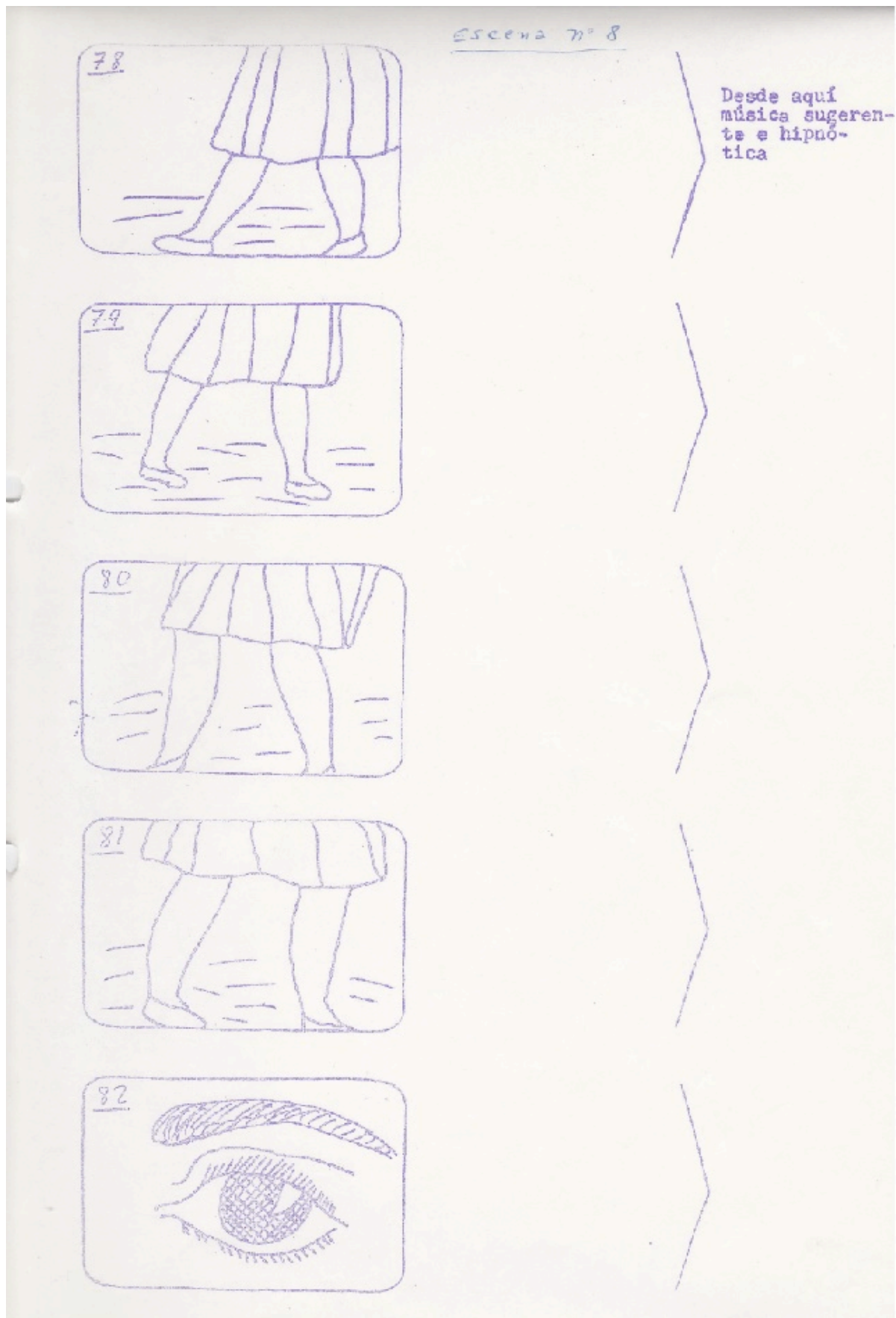


Fig.19. Storyboard de *Ukamau* (archivo Fundación Grupo Ukamau)

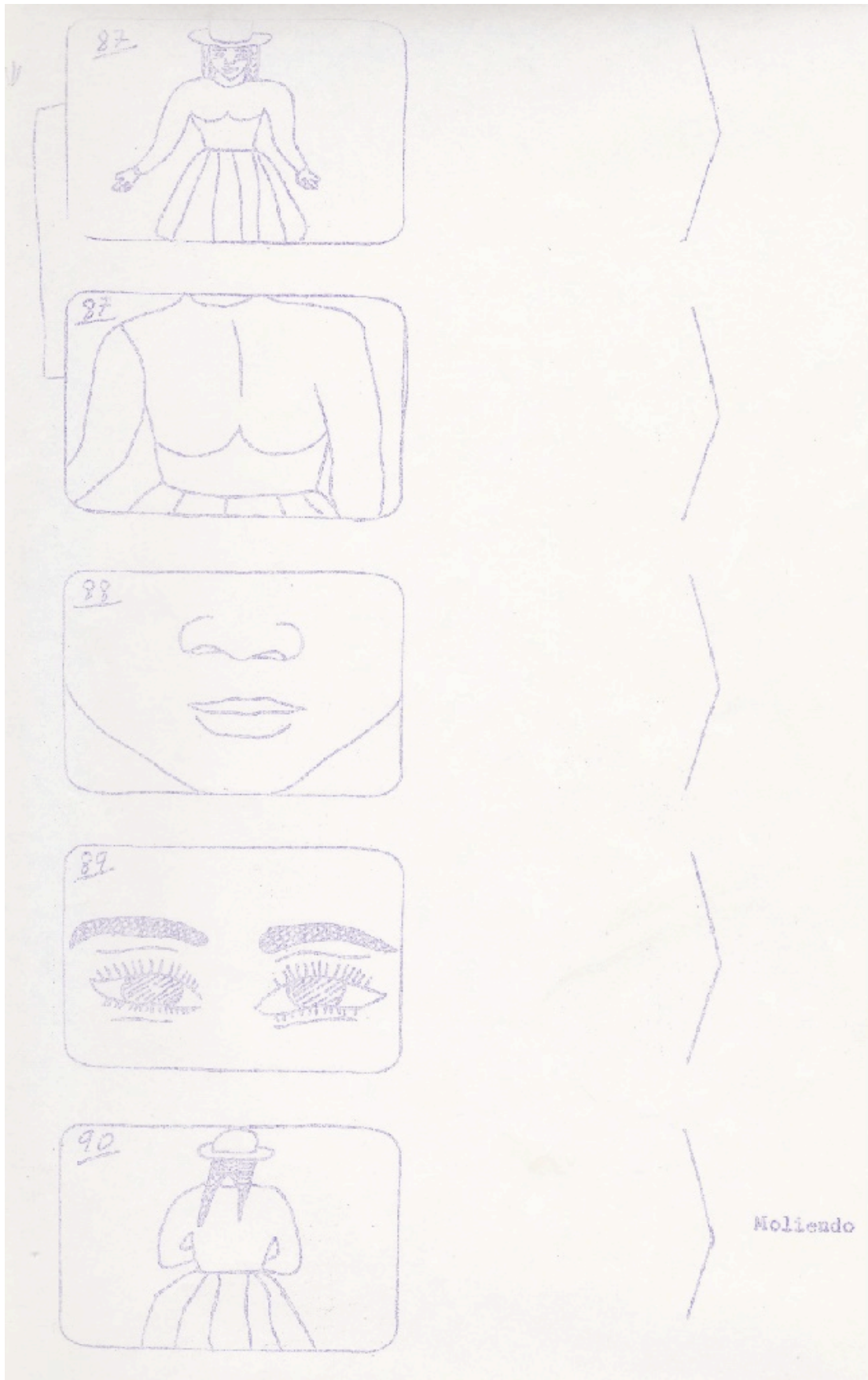


Fig.20. Storyboard de *Ukamau*. Vemos a Sabina troceada en PPP

6.4.1.2. Encarna. Mestiza

Este personaje es el contrapunto de Sabina. Una mujer madura, que aparece siempre encuadrada en la planificación dentro de su casa, espacio cerrado en el que desarrolla su vida sin salir más que para ir al mercado o a la iglesia. Casada con el comerciante Ramos tienen una relación carente de afecto y comunicación, ella le sirve como una criada y él le responde siempre con violencia. En una escena de la película se nos confronta directamente con un tema que será recurrente en las películas de Sanjinés: la violencia contra la mujer, muy presente en la sociedad boliviana (Fig. 22).



Fig.21

La relación de estos dos personajes está más trabajada que cualquier otra en la película argumentalmente y en el guion. Se desarrollan numerosas escenas de mala convivencia doméstica de gran realismo, lo que supone una aproximación sociológica mucho más cercana al mundo mestizo, como hemos dicho.



Fig.22



Fig.23



Fig.24. Encarnación es caracterizada como católica practicante y supersticiosa

6.4.2. *Yawar Mallku*

6.4.2.1. Paulina. Indígena esterilizada

Yawar Mallku comienza con un cambio respecto a las idealizadas relaciones de género entre indígenas que nos mostraba *Ukamau*. La primera escena de la película es la golpiza que Ignacio, el jefe de la comunidad de Kaata, propina a su mujer. En este momento no sabemos qué ha ocurrido, pero contemplamos, de un modo casi documental, un suceso habitual en las comunidades rurales andinas como es la violencia contra la mujer en el ámbito privado. Ignacio, ebrio, golpea a Paulina (Fig. 25) y la acusa de haberse dejado hacer “algo” por los gringos del Cuerpo de Progreso (Fig. 26). Al día siguiente Paulina amanece con un ojo morado (Fig. 27). Más tarde descubriremos que ha sido esterilizada sin

su consentimiento, tras el nacimiento de su último hijo, en el centro de salud materna de la cooperación norteamericana).

El marido arrepentido quiere reconciliarse y le propone subir al ‘cerro poderoso’ y hacer una ofrenda a los dioses. Paulina le perdona pues, como descubriremos a lo largo de la película, nada agrada más a este personaje que ofrendar a los dioses y seguir rigurosamente los rituales religiosos ancestrales (Fig. 28 y 33). El personaje de Paulina aparece así caracterizado como guardiana de la tradición espiritual, pero en cierto modo ridiculizado por la orientación marxista (y por tanto materialista) que tiene esta película y el público al que va dirigida. Recordemos que el último plano de la película son armas de fuego alzadas.

Paulina representa la naturaleza truncada, la naturaleza yerma, el territorio sin futuro posible. Personaje instalado en la subordinación y el miedo, sus apariciones serán constantes humillaciones y muestras de su incapacidad para obrar. En su casa el dominio patriarcal es absoluto, pero cuando hieran de muerte a su marido aún será peor, su situación de desprotección será completa, necesitará refugiarse en su cuñado para poder sostener la situación. Sin voz literalmente —ya que no habla castellano y en el hospital de la ciudad los médicos no hablan quechua— será despreciada por motivos de género, raza y clase social y solo le quedará esperar, de modo totalmente pasivo, a que se sucedan los trágicos acontecimientos. Paulina aparecerá retratada de modo preeminente a través de planos picados, un recurso que acentúa la sensación de subordinación que caracteriza a este personaje. Prácticamente todo el tiempo estará sentada o situada por debajo de la cámara.



Fig.25. Paulina recibiendo golpes de su marido, el *Mallku* o jefe comunitario



Fig.26. Explicitación de la violencia de género en el mundo aimara



Fig.27. El plano ligeramente picado será el modo elegido para representar a la víctima



Fig.28



Fig.29. Poco después los gendarmes disparan a su marido y debe llevarlo a La Paz, en un camión.



Fig.30. Al llegar a la ciudad por primera vez siente miedo de los edificios altos. Contraplano de la Fig.29.
Travelling subjetivo

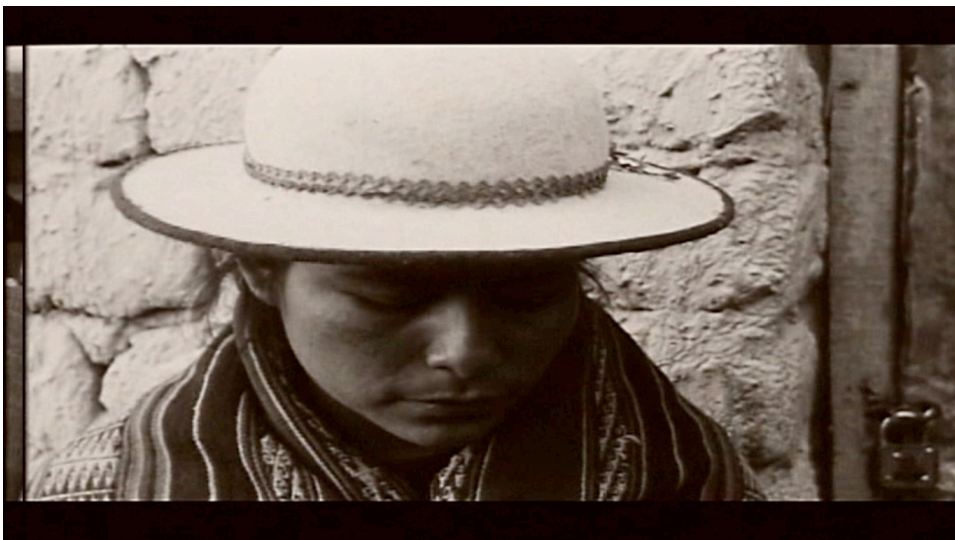


Fig.31. Planos picados, aunque sea levemente: Retrato en permanente situación de subordinación



Fig.32. Paulina sin Voz. Con los médicos no se puede comunicar pues no habla español

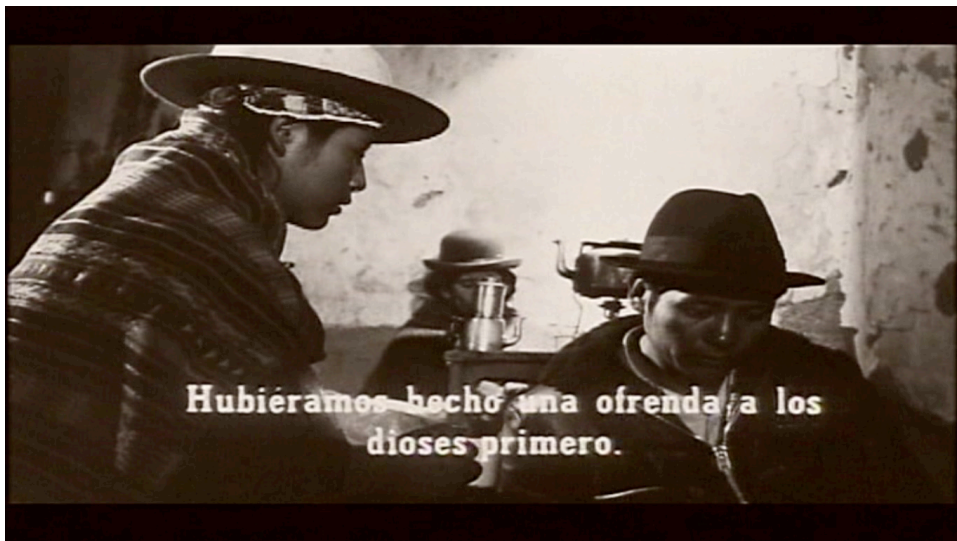


Fig.33. Sobre qué hacer para conseguir dinero para sangre y medicinas se muestra partidaria de ofrendar a los dioses

A pesar de lo accesorio de este personaje al servicio del guionista, vemos que la progresiva descolonización interior del cineasta y su voluntad por mostrar una realidad más compleja, le lleva a construir un retrato donde se muestra tímidamente la verdadera cara del patriarcado indígena a través de la violencia y abuso de poder del protagonista masculino.



Fig.34. Ignacio, el *mallku* o jefe de la comunidad, marido de Paulina en contrapicado desde el punto de vista de Paulina en contra-plano



Fig.35. Sixto, el hermano del Ignacio

Aparece también en la película otro modelo de masculinidad: Sixto el hermano de Ignacio, un indio proletario que vive en la ciudad tratando de olvidar sus orígenes e integrándose al mundo urbano con dificultad. Hay un intento deliberado por caracterizar al personaje a través de los detalles de la decoración del cuarto donde vive (una corbata y fotos de modelos blancas) que sugieren el deseo de ascenso social del personaje, asociado a la fijación sexual por las mujeres blancas (Fig. 36).⁸³

⁸³ GALINDO, María, 2013, p.114.



Fig.36. Una modelo de detergente para ropa delicada, recortada de una revista y colgada en la pared por Sixto en su cuarto de las colinas de La Paz

En *Yawar Mallku*, además de Paulina, vamos a ver desfilar una galería de personajes femeninos secundarios que, con breves apariciones, nos dan una información más variada sobre la sociedad boliviana que la recibida por *Ukamau*. Siguen siendo personajes estereotípicos (todas las blancas son ‘malas’), pero amplían el campo de representación de las mujeres residentes en Bolivia.

6.4.2.2. Kathy. Gringa esterilizadora

Este personaje es uno de los tres sanitarios estadounidenses trabajan en la comarca donde se desarrollan los hechos de la película. Representa la arrogancia de la ciencia y el saber occidentales. Considera a las indias incapaces de decidir sobre su maternidad y cree realizar una labor socio-sanitaria esterilizando a las mujeres con muchos hijos (en el caso de Paulina tenía tres cuando la esterilizaron y todos murieron en una epidemia poco después). No queda claro si tiene conciencia sobre su labor como penetradora del imperialismo, ya que ocupa una posición subordinada dentro del cuadro médico y es retratada como una joven frívola y despolitizada.



Al final de la película los dos médicos varones son castrados por los hombres de la comunidad, en venganza por la esterilización de sus mujeres. La película no muestra cómo se vengan con Kathy pues nada lo indica, aunque esa elipsis resulta desasosegante.



Fig.38. Kathy detenida junto a sus compañeros por los miembros varones de la comunidad

Las mujeres de la comunidad no participan de esta venganza, ni tampoco de los rituales religiosos de retorno de la fertilidad. Aparecen ausentes de los procesos que se refieren a sus cuerpos, como si las cuestiones sobre la fertilidad de las mujeres debieran ser solucionadas por los varones exclusivamente.

6.4.2.3. Señora de Millán. Burguesa

Es la esposa de un médico dedicado a tareas de cooperación entre las instituciones sanitarias bolivianas y los países donantes. Sixto va a su casa con la intención de encontrar sangre para su hermano, y a través de este personaje Sanjinés nos abre una ventana a los barrios de la zona sur de La Paz, donde viven las clases acomodadas. Sixto acompañará a la mujer a bordo de la *pick-up* —que ella misma conduce— hasta el club de campo donde se celebra un banquete en honor de médicos extranjeros, mientras Ignacio agoniza en el hospital público a causa de la falta de medios. En este club de campo vemos a Sixto, desconcertado y desalentado, mirar a la gente que juega en canchas de tenis y pasea en bikini al lado de grandes piscinas, retratada mediante planos panorámicos subjetivos.



Fig.39.

La señora de Millán aparece caracterizada como una persona fría a la que no le importa el dolor del pueblo —la vida o la muerte de Ignacio, el *mallku*. Otro detalle destacable de este personaje es que habla a sus hijos pequeños en inglés, apuntando la anglofilia de las clases altas paceñas, que viven en este país ‘subdesarrollado’ aprovechándose de la fácil vida que les es regalada al detentar el poder y despreciando todo lo local. En ese intento de no contaminarse de *lo indio* o *lo cholo* recrean espacios al estilo norteamericano donde vivir y relacionarse.

6.4.2.4. Chola paceña

En la ciudad de La Paz hay una tipología femenina destacable por ocupar un lugar de poder socio-económico: son las llamadas cholas paceñas, mujeres dedicadas a los negocios, que manejan grandes cantidades de dinero y detentan respetabilidad social.



Suelen hacer ostentación de su riqueza a través del uso de costosos aderezos de joyería, sombrero borsalino y vestimenta de gran calidad. Un elemento indispensable en su vestido

es la pollera o falda. Sanjinés pone en valor en la película a estas habitantes de su ciudad, recreando un personaje al que Sixto acude a pedir dinero, por ser su comadre. La señora aparece gestionando un local de su propiedad, ocupada de los clientes y proveedores, y dando órdenes a sus empleados. En pleno ejercicio de su poder y autonomía personal.



Fig.41. Señora conversando con Sixto y dando instrucciones a su empleado

6.4.3. *El coraje del pueblo*

6.4.3.1. Domitila Chungara. Dirigente comunitaria



Fig.42. Domitila Barrios (de Chungara). Secretaria General del Comité de Amas de Casa de Siglo XX

En el año 1977 se publicó por primera vez el testimonio de Domitila Chungara, compilado por Moema Viezzer, en base a entrevistas realizadas a partir de 1975 en México y Bolivia. Chungara y Viezzer se conocieron en la Tribuna del Año Internacional de la Mujer, organizada por Naciones Unidas y realizada en México el mismo año. A este libro lo titularon *Si me permiten hablar...Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*. Chungara (apellido de su marido) llevaba muchos años levantando la voz en diferentes foros, pero especialmente vivo es su testimonio fílmico y su participación creativa en la película del grupo Ukamau *El coraje del pueblo* en 1971. En la película se escoge el testimonio de Domitila, pero este va a resultar un testimonio colectivo. La aparición de este personaje/persona se da en cuatro escenas (Fragmento 2, DVD 2):

1. Presentación en su casa de una habitación (prestada por la empresa para los trabajadores mineros y sus familias).
2. Reclamo de las representantes del Comité de Amas de Casa de Siglo XX en la pulpería (colmado) de la empresa minera.
3. Asamblea improvisada en el exterior de la pulpería. Las amas de casa deciden ir a la huelga de hambre para conseguir su objetivo: un correcto abastecimiento de la tienda de la empresa que les permita alimentar a sus familias.
4. Huelga de hambre de las mujeres y niños en la escuela de la mina y enfrentamiento dialéctico con el gerente de la empresa que las acusa de ser un movimiento político en apoyo de las guerrillas.



Fig.43. Escena del reclamación en la pulpería, por las representantes de las Amas de Casa.

Cámara en mano.



Fig.44. Grupo de mujeres confrontando a la autoridad. Plano en escorzo

Las escenas testimoniales protagonizadas por las mujeres en *El Coraje del pueblo* son acciones de lucha. Las mujeres tienen una actitud política activa y organizada. Las cuatro escenas consecutivas protagonizadas por el Comité de Amas de Casa del Siglo XX testimonian confrontación con el enemigo de clase, organización y unión entre compañeras. Consideramos que este hecho no ha sido planificado de forma consciente por parte del director del film con la intención representar a las mujeres sin victimismo y con agencia, pero aun actuando de modo inconsciente, el hecho de rescatar y potenciar en la sala de montaje lo acontecido de forma espontánea durante el rodaje denota el grado de respeto por parte de Sanjinés hacia la voz de los personajes femeninos.

La puesta en serie nos muestra tres escenas consecutivas que, partiendo del testimonio protagónico de Domitila Chungara, hace ir creciendo en agencia y complejidad al colectivo de mujeres: primero un intento de negociación con la autoridad, después una asamblea para discutir sus infructuosos resultados y más tarde la decisión de ir a la huelga de hambre. La escena de la huelga de hambre termina con el superintendente hostigado por las mujeres del Comité, batiendo piedras en una actitud claramente irredenta (y documental) y de este modo finaliza la serie.⁸⁴

⁸⁴ El choque de piedras que se ve en la película es una forma amenazante de protesta propia de las mujeres aimaras de enorme efectividad político-escénica, que se usa de modo habitual en caso de conflicto y reivindicación, así como el lanzamiento de piedra con honda, el bloqueo de carreteras con rocas, y otras.



Fig.45. Asamblea a las puertas de la pulpería, protagonismo colectivo. La cámara en mano participa como un miembro más de la comunidad reunida



Fig.46. Las mujeres y sus hijos, todos en huelga de hambre, se encierran en la escuela



Fig.47. Llega el gerente de la empresa con la intención de que abandonen la huelga

Las escenas de la película protagonizadas por el Comité de Amas de casa de Siglo XX suman en total 12'30", pero suponen uno de sus mayores logros político-estéticos del grupo Ukamau por la energía de su puesta en escena improvisada y la originalidad de su contenido al tratarse de una lucha femenina vanguardista. La cámara se mueve en el interior de los planos como una participante más proporcionándonos una focalización subjetiva privilegiada (aunque sin llegar aún al plano secuencia que recogerá asambleas completas en *El enemigo principal*). A este punto de vista le llamamos subjetivo de un modo poco ortodoxo, pues la mirada de la cámara no se corresponde con la de ningún personaje de la diégesis, es una subjetividad colectiva, como si la espectadora o el espectador se pudiera convertir en un participante más de la acción.

La cámara no busca la mejor ubicación para grabar ni un emplazamiento privilegiado para tomar las vistas, actúa como una participante más de lo acontecido, esforzándose en ver lo mejor posible, pero sin privilegios oculares o auriculares. Este modo de hacer operar a la cámara es un claro ejemplo de la renuncia a ser la instancia enunciadora privilegiada por parte del autor. Por otro lado el hecho de que la ubicación itinerante y humilde de la cámara nos haga sentir dentro de la acción también posibilita el que, como testigos de los hechos que la película testimonia, completemos el fenómeno de ‘anamnesis colectiva’ al que se refería Aimaretti, porque para hacer regresar lo olvidado es necesario hacerlo público: “la producción fílmica puede entenderse como un proceso estético de anamnesis grupal detonado por la presencia estructurante de cierta voz: la del testigo, el sobre-viviente, que para aparecer, oír-se y ser oído, necesita de otros y de otras”.⁸⁵



Fig.48. La cámara situada en un banco de detrás como una huelguista

85 AIMARETTI, María Gabriela, 2012b, p. 5.



Fig.49. Contrapicado, la cámara se sitúa debajo del atril como las demás huelguistas, el intendente intenta detentar su poder desde la tarima



Fig.50. Batiendo piedras, de un modo estruendoso, expulsan al gerente, la cámara le sigue con su mirada desde la distancia

6.4.3.2. Felicidad Coca. Viuda de líder sindical



Fig.51

Felicidad Coca —viuda de Rosendo García Maisman— es otro de los testimonios que el grupo Ukamau elige para aparecer en la película. Esta mujer explica cómo fue mantenida al margen de sus actividades políticas por su marido. Solo tras su fallecimiento ‘heroico’ ha ido averiguando a qué se dedicó los meses antes de morir. Maisman estuvo con el ‘Che’ en Cochabamba y regresó a Siglo XX para garantizar el apoyo de los sindicatos mineros a la guerrilla foquista que el comandante Guevara —de modo algo suicida— intentaba montar en la selva boliviana. Felicidad Coca aparece en el film comprando en el mercado. Estas escenas documentales son muy interesantes porque podemos informarnos aunque tangencialmente sobre ese espacio eminentemente femenino y veremos aparecer de nuevo a las vendedoras cholas, mujeres autónomas que gestionan su patrimonio y hacen negocios.



Fig.52. Felicidad compra a una carnicera ataviada con un ostentoso sombrero, dos tipos de feminidad

Como hemos podido comprobar, se produce una importante evolución en cuando a la agencia —capacidad de actuar y decidir sobre sus vidas— de los personajes femeninos. Observamos una pequeña evolución en los dos primeros largometrajes desde el esencialismo de *Ukamau*: la mujer indígena identificada con todo un territorio violentado y solo contrastada por la mujer mestiza, también victimizada; a un esencialismo más relativo en *Yawar Mallku*: la mujer indígena esterilizada, como encarnación del ensañamiento extranjero con el territorio y su negación del futuro posible, pero, acompañada de otros personajes femeninos que abren el espectro de la representación a una mayor diversidad. Este segundo film es aún esquemático: todas las blancas son antagonistas y la chola mestiza es poco solidaria. Pero estos personajes ya no aparecen victimizados; operan cuerpos, conducen coches y regentan establecimientos.

Hasta este momento nos hemos movido en el terreno de la ficción: ambos relatos han sido contruidos y son enunciados por la voz del intelectual crítico (*Ukamau*) o del intelectual militante (*Yawar Mallku*). El gran salto hacia el empoderamiento de los personajes femeninos se produce en *El coraje del pueblo*, donde el testimonio como forma narrativa reemplaza al relato de ficción, según Javier Sanjinés:

El testimonio fílmico de Jorge Sanjinés es una forma no-ficcional y popular democrática de narrativa épica. Pero esta épica de la clase obrera no es una épica tradicional porque no depende de un héroe individualizado que esté por encima del saber popular. Al ubicar a la colectividad minera en primer plano, la película introduce una forma de narrar no representativa, es decir, fundamentalmente democrática e igualitaria.⁸⁶

Esta narrativa épica popular no representativa va a permitir ver y oír con claridad a las mujeres por vez primera en el cine de Sanjinés. Así pues el testimonio, la no-ficción, el formato docudrama, permite respirar a los personajes femeninos, expresarse con su propia voz y autorepresentarse. Los personajes de las películas del grupo Ukamau han pasado en un lapso de tan solo cinco años de ser víctimas pasivas a protagonizar su propia liberación y la de su pueblo en la pantalla, gracias al proceso de descolonización interior del cineasta que ha renunciado a su poder absoluto de enunciación.

86 CALDERÓN, Fernando; SANJINÉS, Javier, 1999. p. 66.

El cineasta ha escogido —por considerarlo más coherente con sus objetivos políticos de liberación popular— un modo de representación y construcción narrativa —la no-ficción testimonial— que ha liberado a las mujeres de los arquetipos y tipologías del personaje con que las suelen imaginar los narradores. El autor ya no ‘imagina’ más a las mujeres — liberándolas así de su condena a personajes apriorísticos— sino que mira a su alrededor con los ojos limpios y ‘ve’ a las mujeres: complejas, diversas, débiles y fuertes, cobardes y luchadoras, pasivas y autónomas. Así aparecen en *El coraje del pueblo* por un lado Domitila Chungara y demás mujeres del Comité de Amas de casa de Siglo XX, y por otro Felicidad Coca, viuda de Maisman, engañada y aislada de la política por su marido el héroe comunista muerto. Todos esos tipos de mujer y muchos más conviven en el mundo real y ahora la narración, en proceso de descolonización, los puede contemplar.

7.- CONCLUSIONES

Partíamos de la hipótesis de que ‘en las primeras películas del grupo Ukamau la progresiva autoconciencia, por parte del artista, del colonialismo internalizado y sus consecuencias en el mecanismo enunciador determina la delegación de la instancia enunciativa en las clases subalternas representadas en los films y favorece el empoderamiento de las mismas’.

Creemos que en el apartado 6.2. han quedado demostradas las motivaciones políticas que llevan a Sanjinés a tomar partido por la lucha popular. En este capítulo además, hemos caracterizado el proceso de toma de conciencia o descolonización interior y cómo esta afecta a la práctica artística cinematográfica y al mecanismo enunciador a través de la generación de cambios formales: protagonismo colectivo, plano secuencia, distanciamiento...

Aunque no enunciado en la hipótesis, también era importante para esta investigación adentrarse en las resbaladizas cuestiones de la motivación trascendente del artista: la búsqueda de la verdad y la belleza, y la relación dialéctica de esta búsqueda de expresión personal con el compromiso político-social. Creemos que Jorge Sanjinés es un ejemplo sobresaliente de libertad pues no se va a someter a demandas partidistas que influyan en la elección de su lenguaje artístico. Consideramos especialmente destacable la comparación realizada sobre las opiniones del autor entre dos documentos-fuente de este apartado: el libro *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo* (1979) y la entrevista *Sobre el encanto y la distancia*, realizada por José Sanjinés (ca. 2000). Poder disponer de ese contrapunto testimonial, nos aproxima a la posición interior del artista, ya liberado por la edad y la circunstancia, de las urgencias políticas. En todo caso, nuestro objetivo no era conclusivo sino señalador de una cuestión como la artístico-espiritual en Sanjinés que normalmente se deja de lado, priorizándose la reflexión sobre sus conquistas como artista militante.

El análisis de evolución de la instancia enunciativa, en las tres primeras películas del grupo Ukamau, en el apartado 6.3. nos ha confirmado lo afirmado también en la hipótesis: la progresiva toma de conciencia y descolonización hace que el autor deje de detentar en exclusividad el poder enunciativo y aparezcan las múltiples voces del pueblo, en forma de testimonio, recreando con un *pathos* singular su tragedia vital y celebrando su fuerza

organizada y poder colectivo.

Especialmente destacable en este proceso de empoderamiento progresivo de la instancia enunciativa popular es el seguido por los personajes femeninos (apartado 6.4.), que partiendo de la desventaja que supone ser contruidos por un narrador de modo esencializado (dotadas de los atributos o cualidades esenciales de lo femenino ficticio: pasividad, oscuridad, tradición, etc.) emergen representando otros valores (incluso los opuestos) tras posibilitárseles la autorrepresentación en *El coraje del pueblo*, la última película analizada. Se demuestra de este modo que las ficciones narrativas no se suelen ajustar a la realidad social de las mujeres y se realiza así una crítica implícita al patriarcado relator inconsciente de nuestras vidas. El mecanismo que permite la emergencia de personajes femeninos poderosos es la no-ficción y va también ligado al abandono del poder por parte del cineasta omnipotente/narrador omnisciente. Ambos avances están íntimamente relacionados y son consecutivos como creemos que ha quedado demostrado. Los procesos detectados en este análisis y por tanto conclusión del este trabajo son:

1. Descolonización del cineasta/autor, esto implica renuncia a devenir instancia enunciativa única o privilegiada. Renuncia por tanto a la construcción narrativa basada en la ficción narrativa (heterodiegética y omnisciente) y aproximación a los acontecimientos y personajes tomados de la realidad (en forma de testimonio), que comenzarán a protagonizar autónomamente la diégesis.
2. Empoderamiento de los personajes femeninos derivado directamente de la opción del cineasta, en proceso de descolonización, por la no-ficción y la consecuente construcción de un relato cinematográfico no esencialista, protagonizado por personajes femeninos complejos y agentes.

Como duda final, como pregunta abierta para la siguiente investigación, queda la cuestión de la contribución de Sanjinés a la construcción de una identidad india boliviana contemporánea vinculada a una estrategia esencialista. La intención de Sanjinés a lo largo de toda su obra (más de cincuenta años) ha sido la puesta en valor de la cultura india boliviana, su reivindicación estética y ética, y la recuperación de su cosmovisión, valores e

instituciones comunitarias. Es frecuente el reconocimiento que desde adentro y afuera del país, desde el mundo indio y el blanco-mestizo se hace a esta contribución. El cine de Sanjinés, hoy, está en la base de la recuperación de la identidad indígena boliviana de principios del siglo XXI, junto con los escritos de Fausto Reinaga o Silvia Rivera Cusicanqui. Y no debemos olvidar que Bolivia vive un renacimiento indio, simbolizado hacia el exterior por Evo Morales y cuyo reflejo interior es de mayor complejidad y divergencia de liderazgos, imágenes y conceptos. La pregunta que nos hacemos en estos momentos es: si afirmamos que el cine de Sanjinés ha contribuido a una construcción identitaria esencialista india en Bolivia, ¿este esencialismo es ‘estratégico’ en el sentido que reclamaba Spivak? —esta autora reivindica el recurso al esencialismo como estrategia de los grupos subalternos para abandonar su situación de subalternidad, sin olvidar que “el sujeto colonizado subalterno es irremediabilmente heterogéneo”⁸⁷ ¿o ese esencialismo indio — esa restitución de lo indio como instancia política hegemónica, al que contribuye el cine de Sanjinés— se está institucionalizando como ideología dominante que amenaza con destruir el profundo significado que dice defender?

Serían dos líneas de investigación paralelas y confluyentes: por un lado analizar las otras siete películas de Jorge Sanjinés bajo el prisma de la contribución a la construcción identitaria, sus mecanismos y sus alcances; incluyendo la contribución de Beatriz Palacios en este proceso, como mujer aimara y como productora, como militante y como pareja del artista. Así como las relaciones de ambos cineastas con los movimientos políticos indianista-kataristas y las cuestiones relativas a la recepción por parte de audiencias indígenas (a través de aquellos testimonios que podamos aún encontrar).

Paralela o previamente, ubicar el contexto más amplio de este debate: el proceso de conformación de una identidad indígena renovada y empoderada en la Bolivia contemporánea: sus fundamentos teóricos, sus derroteros políticos, sus luchas internas y el modelo que ha acabado emergiendo hegemónicamente, junto con los modelos no hegemónicos que permanecen activos en el país andino. Esa identidad, esencialista o no, tiene una simbología, iconicidad, formas visuales y requiere de una aproximación compleja.

87 SPIVAK, Gayatri, 2009, p. 84.

Señalaremos brevemente otra línea de investigación cuya perspectiva ha abierto la presente: qué relación hay entre la no-ficción y la construcción de unos personajes femeninos que contengan la semilla de la emancipación a través de una representación no sesgada; desde el punto de vista de la Historia del cine y como praxis político-cultural que contribuya a la construcción de un mundo post-patriarcal. Especialmente en el caso latinoamericano (Beatriz Palacios, Marta Rodríguez, Sara Gómez,...). También queda pendiente el análisis de la representación de los personajes femeninos en el resto de la filmografía de Jorge Sanjinés. Su última protagonista colectiva es la caudilla aimara Bartolina Sisa. De violadas y asesinadas (*Ukamau*, 1966), a comandar ejércitos (*Insurgentes*, 2012). Como hemos dicho en la introducción el cambio de paradigma proviene de un cambio en la mirada del cineasta. La extrema heterogeneidad de las mujeres como grupo subalterno siempre ha estado ahí.

Como en una transfiguración gramsciana en el Tabor-Illimani,⁸⁸ el artista procesa esa nueva mirada, deja que permee en su obra y la comparte. Su responsabilidad en este cambio ha sido desencadenar su propia liberación de la percepción. Las consecuencias se le escapan, los efectos no esperados son producto de la pura vida que fluye a través de sus obras. El cine *mainstream*, en cambio, nos hace ver siempre una película que ya conocemos, y que no nos creemos. En una industria cultural, como es la cinematográfica, plagada de fórmulas y convencionalismos; en un momento político, como fue el final de la década de los sesenta, cargado de buenos propósitos panfletarios; la obra del joven Sanjinés es un delicado artefacto cultural y político. Disfrutémosla si tenemos el raro privilegio de poder ver sus películas.

⁸⁸ El Illimani es la montaña que corona La Paz, tiene 6.462 m. de altitud.

8.- FUENTES

LITERARIAS

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI editores, 1979.

SANJINÉS, Jorge. “1969-70. Testimonio en Mérida (Venezuela)”. En: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/497.pdf>> (14-IV-2013).

SANJINÉS, Jorge. “El plano secuencia integral”. En: *Cine cubano*, 1989, n° 125, p. 65-71.

SANJINÉS, José. *Sobre el encanto y la distancia en el cine: Jorge Sanjinés entrevistado por José Sanjinés*. No publicada, ca. 2000.

VIEZZER, Moema. “Si me permiten hablar...” *Testimonio de Domitila Chungara. Una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI editores, 1977.

ARCHIVO

Storyboard de Ukamau. Conservado en la Fundación Grupo Ukamau. La Paz. Sin catalogar.

Tríptico publicitario del estreno de *Ukamau* en La Paz. Archivo Fundación Grupo Ukamau. La Paz. Sin catalogar.

AUDIOVISUALES

Películas

SANJINÉS, Jorge. *Ukamau (¡Así es!)* [35 mm- blanco y negro]. Bolivia, 1966. En soporte DVD propiedad del autor, no editado con fines comerciales.

SANJINÉS, Jorge. *Yawar Mallku (La sangre del cóndor)* [35 mm- blanco y negro]. Bolivia, 1969. En soporte DVD propiedad del autor, no editado con fines comerciales.

SANJINÉS, Jorge. *El coraje del pueblo* [16 mm-35 mm color]. Italia/Bolivia, 1971. Duración: En soporte DVD propiedad del autor, no editado con fines comerciales.

Entrevistas

MARTÍNEZ, Walter. *Dossier* [Televisión Venezolana]. En: <<http://www.youtube.com/watch?v=8TBLI29YWvc>> (02-VI-2013).

PEREZ, Manuel. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. En: <<http://www.youtube.com/watch?v=fXMuRAjXmyE>> (02-VI-2013).

SEGUÍ FUENTES, Isabel. Entrevista realizada en La Paz el 29-X-2012. Grabación de voz en soporte digital.

9.- BIBLIOGRAFIA

AIMARETTI, María Gabriela. “Un aporte a la historia y la historiografía del cine boliviano desde la perspectiva gramsciana”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios del Cine y el Audiovisual*, 2012a, nº6. En: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf6/n6_pasados1.pdf> (14-IV-2013).

AIMARETTI, María Gabriela “Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en ‘El coraje del pueblo’ (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)”. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 2012b, nº12. En: <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=268&nro=12>> (14-IV-2013).

ALCAZAR, Joan Del; LÓPEZ, Sergio. *De compañero a contrarrevolucionario. La revolución cubana y el cine de Tomás Gutierrez Alea*. Valencia: Universitat de València, 2009.

ALCAZAR, Joan Del. *Historia Actual de América Latina 1959-2009*. Valencia: Ed. Tirant lo Blanch, 2011.

ALEXANDER, William. “Jorge Sanjinés and Tomás Gutierrez Alea. Class, film language and popular cinema”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1985, nº 30, p. 45-48. En: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/LAmFilmWmAlexander.html>> (14-IV-2013).

ARNAU, Roberto. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Gómez Tarín y Javier Marzal. Universitat Jaume I Castellón, 2006.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.

BOLZONI, Francesco. *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974.

BOULOCQ, Martin. “A cinema of questions: a response to Verónica Córdova”. *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, 2012, nº 54. En: <<http://www.ejumpcut.org/currentissue/tibbits-boulocq/text.html>> (25-III-2013).

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades*. Santiago del Estero (Argentina): Paidós, 2000.

BURTON, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

CALDERÓN, Fernando; SANJINÉS, Javier. “El coraje del pueblo' y 'Cuestión de Fe': de la épica a la picaresca”. En: *El gato que ladra*. La Paz: Plural editores, 1999.

CARMONA, RAMÓN. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2005.

CASEN, Cécile. “La figura del indígena como encarnación del pueblo boliviano: discusión en torno al esencialismo estratégico del Movimiento al Socialismo (MAS)”. En: *Rúbrica contemporánea*. Vol.2, N°3, 2013.

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2005.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.

COLOMBRE, Alfonso (comp.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol-CLACSO, 1985.

CORDOVA, Verónica. “Cine boliviano: Del indigenismo a la globalización”. *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*, 2007, n°3, p. 129-146.

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos. A. *Nuevo vocabulario básico del audiovisual*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2011.

DAPENA, Gerard. “The politics of popular memory: Jorge Sanjinés' *The Courage of the People*”. En: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/dapena.htm>> (14-IV-2013).

DELLA VOLPE *et al.* *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*, 1961. En: <http://www.matxingunea.org/media/pdf/Fanon_Los_condenados_de_la_tierra_def_web_2.pdf> (14-X-2012).

Festival de Cine Iberoamericano de Santa Cruz. *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz de la Sierra: FEDAM, 1999.

FLORES, Silvana. “La obra cinematográfica como representación colectiva de las memorias populares: el caso de Latinoamérica en los años sesenta”. *Perspectivas de la Comunicación*. Universidad de la Frontera, Temuco (Chile), 2008, vol.1, n° 1. p. 20-28. En: <<http://core.kmi.open.ac.uk/display/1019741>> (14-IV-2013).

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del Saber*. México: Siglo XXI editores, 1977.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: autoeditado por Mujeres Creando, 2013.

- GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto*. Madrid: Castellote editor, 1976.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- GARCÍA-PABÓN Leonardo. “*The Clandestine Nation: Indigenism and national subjects of Bolivia in the films of Jorge Sanjinés*”. En: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/garcia/garciatextonly.html> (25-III-2013).
- GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken, 2002.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier “Cine y revolución en Latinoamérica. Las décadas 60 y 70. ‘El enemigo principal’ como paradigma”. En: CALVO, Julio y JORQUES, Daniel (eds.) *Estudios de Lingüística Amerindia II*. Valencia: Universitat de València, 1998. En: <http://apolo.uji.es/fjgt/sanjines.PDF> (14-IV-2013).
- GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier. *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Materiales-3. Shangri-la Ediciones, 2010. En: <http://www.shangri-laediciones.com/Materiales3-El-Analisis-Textos-Audiovisuales.pdf> (02-VII-2013).
- GONZALES Gilmar; MOLINA, Mary Carmen; ZAPATA, Sergio (comp.). *Insurgencias. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés*, 2012. En: http://www.cinemascine.net/uploads/INSURGENCIAS_Acercamientos_cr%C3%ADticos_a_Insurgentes_de_Jorge_Sanjin%C3%A9s_.pdf (14-IV-2013).
- GONZALEZ CASANOVA, Pablo. *Colonialismo interno (una redefinición)*. Universidad Autónoma de México, 2003. En: http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/412trabajo.pdf (15-VIII-2013).
- GRAMSCI, Antonio (Eds: SERNA, Justo; PONS, Anaclet). *¿Qué es la cultura popular?*. Valencia: Universitat de València, 2011.
- GUZMÁN, Patricio; SEMPERE, Pedro. *El cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres editor, 1977.
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. *Historia del Cine en Bolivia*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1982.
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. “Los dos grupos Ukamau” *Formato 16*, (falta año publicación), nº 11, p. 24-28. En: <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/revista/textos/ART1F16.pdf> (25-III-2013).
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. “Las banderas del amanecer”. En: PARANAGUA, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p.379-381.

HANLON, Dennis J. *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989*. University of Iowa, 2009. Tesis doctoral dirigida por Kathleen E. Newman.

HANLON, Dennis J. "Traveling Theory, Shots, and Players: Jorge Sanjinés, New Latin American Cinema, and the European Art Film. En: GAND, Rosalind; SCHOONOVER, Karl. *Global Art Cinema: new theories and histories*. New York: Oxford University Press, 2010, p.351-366.

HANLON, Dennis J. "From Taking to Making Images of Indigeneity: Reading the films of the Ukamau Group Ethnographically". En: *Bolivian Research Review / Revista de investigaciones sobre Bolivia*. 2013, Vol.9, nº 2. En: <<http://www.bolivianstudies.org/revista/9.2/09.02.006.pdf>> (14-IV-2013).

HART, Stephen. "The Art of Invasion in Jorge Sanjinés's *Para recibir el canto de los pájaros*(1995)". *Hispanic Research Journal*, 2002, Vol.3, nº1, p.71-81.

HEGOA. Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional. "Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo (on-line)". En: <<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/>> (23-IV-2013).

HENNEBELLE, Guy. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Valencia : Fernando Torres editor, 1977.

HOOKS, Bell *et al*. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

IRAZÁBAL, Concha. *La otra América. Directoras de Cine de América Latina y el Caribe*. Madrid: Horas y horas, 2002.

IRIARTE TINEO, José Eduardo. *Entre las dictaduras y la democracia: el cine de Jorge Sanjinés*. Universidad de La Habana, 2006. Tesis de Licenciatura dirigida por María Caridad Cumaná.

IRIARTE TINEO, José Eduardo. "El cine de Jorge Sanjinés". *Revista digital FNCL*, nº1. En: <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/ver_revtexto.aspx?cod=27&sec=4&num=1&id=1> (14-IV-2013).

JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós 1995. 1ª edición: J.G Ferguson Publishing, 1964.

KAPLAN, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.

KENNY, Sofía. *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, 2009.

- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- LAGOS, María L. (comp.). *Nos hemos forjado así: al rojo vivo y a puro golpe. Historias del Comité de Amas de Casa de siglo XX*. La Paz: Asociación Alicia “por mujeres nuevas”; Plural editores, 2006.
- LILLO, Gastón. “El indio como construcción discursiva en *Ukamau* (1966) de Jorge Sanjinés”. En: *El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva*. Montpellier: Etudes Sociocritiques. Université Paul Valéry, 1994, p. 233-245.
- LINARES, Andrés. *El cine militante*. Madrid: Castellote editor, 1976.
- LUSNICH, Ana Laura. “Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo”. En: http://digitool-uam.greendata.es/R/GJ4BCQM44IVSAX3Y176YQYAB3TY47KE71CACPOGLM4Y49JP5KL-00731?func=dbin-jump-full&object_id=35594&local_base=GEN01&pds_handle=GUEST (12-VI-2013).
- MACDONALD, Myra. *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*. London: Arnold (Hodder Headline Group), 2003.
- MAQUA, Javier. *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra, 1992.
- MESA, Carlos D. y SUSZ, Pedro. *El cine de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cuadernos de la Cinemateca Boliviana, n°22, 1979.
- MESA GISBERT, Carlos D. *El cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert, 1979.
- MESA GISBERT, Carlos D. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Editorial Gisbert, 1985.
- MESTMAN, Mariano. “La exhibición del Cine Militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación” en SEL, Susana (comp.). *La Comunicación Mediatizada: Hegemonías, Alternatividades, Soberanías*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/sel/sel.pdf> (21-12-2012).
- MEZZADRA, Sandro *et al.* *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- MODONESI, Massimo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO); Prometeo Libros, 2010.
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 2002.

- NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela. *La insurrección de las imágenes. Cine, vídeo y representación indígena en Bolivia*. Universidad Autónoma de México, 2009. Tesis de maestría en Postgrado de Estudios Latinoamericanos dirigida por Mária Millán Moncayo.
- NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela. “Experiencias extremas de las miradas externas”. *Revista digital FNCL*, n° 4. En: <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/ver_revtexto.aspx?cod=305&sec=3&num=4&id=509> (14-IV-2013).
- NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela. “Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y del vídeo”. En: *Latinoamérica. Revista de Estudios latinoamericanos*, 2007, n°45, p.105-130. En: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64011417006>> (14-IV-2013).
- NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela. “Bolivia. Del país de las cegueras coloniales a la revolución visual desde la periferia”. En: *Anales de la reunión anual de Etnología*, n°21. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), 2011.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- PALACIOS, Beatriz. *Los días rabiosos*. La Paz: Editorial Gente Común; Fundación Grupo Ukamau, 2005.
- PALACIOS, Rene; PIRES, Daniel. *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*. Madrid: Sedmay ediciones, 1976.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “América Latina busca su imagen”. En: *Historia General del Cine*, Vol.X. Madrid: Cátedra, 1996, p.303-393.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PEÑA TIMÓN, Vicente. *Narración audiovisual. Investigaciones*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- PICK, Zuzanna M. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- QUISPE ESCOBAR, Alber “La imposibilidad mestiza en La Nación Clandestina. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés”. En: <<http://www.scielo.org/bo/pdf/rpc/v12n15/v12n15a07.pdf>> (14-IV-2013)
- RICHARDS, Keith John. “‘País de película’: el cine boliviano en el siglo XXI”. *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*, 2007, n°3, p. 147-162.

- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Pueblos originarios y Estado*. La Paz: Azul editores, 2008.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010a.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. "Experiencias del montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento". En: *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010b.
- RODRÍGUEZ PRIETO, Rafael; SECO MARTÍNEZ, José María. "Hegemonía y democracia en el siglo XXI: ¿Por qué Gramsci?". En: <<http://www.uv.es/cefd/15/rodriguez.pdf>> (23-IV-2013).
- ROMERO MORALES, Víctor. *Cosmovisión Aymara*. La Paz: Ed. Verbo divino, 2011.
- ROCHA, Glauber. La estética del hambre, 1965. En: <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf> (15-I-2013).
- RUSSO, Sebastián; RUSSO, Pablo; CIUCCI, Juan Manuel. *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*. Buenos Aires: Tierra en Trance. Cuadernos de Cine Latinoamericano. Editorial Tierra del Sur, 2010.
- RYAN, Judylyn. *Spirituality as Ideology in Black Women's Film and Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.
- SÁNCHEZ, Jordi. *Narrativa Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.
- SANJINÉS, Javier. *Mestizaje Upside-down. Aesthetic Politics in Modern Bolivia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- SANJINÉS, Javier. *Rescaldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. La Paz: PIEB, 2009.
- SCHUMANN, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- SEGUÍ FUENTES, Isabel. "Jorge Sanjinés. Actualización bio-filmográfica". En: *Archivos de la Filmoteca*, nº71, abril 2013, p. 39-54.
- SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie (comp.). *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*. North Carolina: McFarland & Co. Incorporated, 2005.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2002.

SKIDMORE, Thomas E; SMITH, Peter H. *Historia Contemporánea de América Latina*. Barcelona : Ed. Crítica, 1996.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. México: Siglo XXI editores, 1973.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: MACBA, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón postcolonial*. Madrid: Akal, 2010.

STAM, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2012.

VELLEGGIA, Susana, “Bolivia y la nación indígena: el cine como arma de combate político al rescate de una identidad cultural”. En: *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires : Altamira, 2009, p.207-215.

VELIZ, Mariano. “El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica”. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, 2010, n°1. En: <http://www.revistalindes.org.ar/numeros_anteriores/numero_1/articulos/Veliz_Cine_militante.pdf> (14-IV-2013).

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B editores, 2004.

WOOD, David M.J. *Revolution and pachakuti. Political and indigenous cinema in Bolivia and Colombia*. King's College, University of London, 2005. Tesis doctoral dirigida por Catherine Boyle.

WOOD, David. “Andean realism and the integral sequence shot”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 2012, n° 54. En: <<http://www.ejumpcut.org/currentissue/WoodSanjines/text.html>> (25-IV-2013).