



# JORGE SANJINÉS, **AMÉRICA EN LOS OJOS DE VIRACOCHA**

**La historia intelectual** y artística de numerosas regiones y pueblos subordinados está atravesada por una preocupación común: la necesidad de incorporar a las luchas por la independencia política, económica y social, la búsqueda de la emancipación del pensamiento. Entre nosotros, libertadores, indigenistas, vanguardias plásticas, literarias y cinematográficas, corrientes del "marxismo latinoamericano" y el "pensamiento nacional", así como teóricos/as poscoloniales, comparten la preocupación por el desarrollo de un modo de reflexión/expresión que no replique los parámetros del modelo opresor que intentan combatir.

La voz propia del dominado, la palabra que escapa de las categorías y las posiciones que implantaron las élites culturales, ha representado un interrogante y un programa político para los movimientos comprometidos de diferentes lugares del mundo. La pensadora hindú Gayatri Chakravorty Spivak conceptualizó este problema preguntándose si es posible que el subalterno *hable*.

Para el destacado director y exponente del cine político latinoamericano Jorge Sanjinés, la respuesta es indudablemente positiva. Desde hace décadas, este realizador se dedica –junto con el Grupo Ukamau que ayu-

dó a fundar– a la búsqueda de una narrativa que exprese la cosmovisión del pueblo indígena de su Bolivia natal.

A fines de marzo visitó nuevamente nuestro país para participar del tercer Festival de Cine Político de Buenos Aires. En el café del Hotel Bauern recibió a Maíz para dialogar acerca de las búsquedas y posibilidades del lenguaje cinematográfico de la liberación norteamericana.

**Desde el Grupo Ukamau intentaron desarrollar una narrativa que dé cuenta de la cosmovisión del pueblo indígena de su país. ¿Por qué emprendieron**

*¿Es posible que el subalterno hable? En la cinematografía del Grupo Ukamau que lidera Jorge Sanjinés, sí. Una charla con el director boliviano de referencia recorre ese camino desde el desafío original de poner a la mayoría indígena en su lugar de predominio hasta la generación de un lenguaje cinematográfico coherente con su cosmovisión.*

por **Federico Rodrigo** / fotos **Fundación Ukamau**

**esa búsqueda y cuáles son sus principales características en términos formales e ideológicos?**

Las primeras películas que hicimos estaban construidas en base a la narrativa que habíamos aprendido en la escuela de cine: narrativa norteamericana, europea. Kuleshov, Eisenstein, los teóricos que sentaron las bases del uso del primer plano, del montaje. Pero eso no funcionaba con nuestro destinatario, porque nosotros hicimos un cine siempre mirando a un destinatario colectivo, que era la mayor parte de la población de mi país que es indígena. Y quisimos llamar la atención de la



población blanco-mestiza sobre la importancia de la cultura de esa mayoría a la que se miraba mal, despreciando, marginándola. Ese fue el desafío.

Pero para poder llegar a esa mayoría, con el lenguaje que hacíamos no lo podíamos hacer, no funcionaba bien. No es que no lo entendieran, pero lo veían como una intromisión, siempre de arriba a abajo, de afuera. Investigando y viviendo experiencias muy particulares, entendimos que en el mundo indígena el hombre se piensa primero como grupo y después como individuo. Por lo tanto, el protagonista individual no tiene sentido en la sociedad indígena, no existe, existe el protagonista colectivo. Entonces, para dirigirse a un grupo humano que piensa de esa manera no podemos manejar el primer plano como recurso estratégico, tiene que haber otro tipo de plano.

También nos dimos cuenta de que la concepción del tiempo no era lineal en la filosofía indígena: todo regresa, la muerte puede estar en el comienzo de la vida, el futuro puede estar atrás, no siempre adelante. Todas esas nociones de la filosofía indígena fueron incorporadas a la narrativa cinematográfica que empezamos a manejar.

Después de mucho tiempo desarrollamos el "plano secuencia integral" que utilizamos en la película *La nación clandestina* (1989), que es un plano integrador que expresa la idea del tiempo circular. La cámara siempre vuelve al punto donde partió y ahí cierra la secuencia, sin cortes. Es una película sin montajes, la intensidad se crea en la dramaturgia interna del plano.

**Entonces, caracterizan su trabajo en dos etapas...**

Sí, hay dos etapas. La primera es la del cine de denuncia, de enfrentamiento

directo con los poderes hegemónicos que nace de una posición política nuestra. Quisimos hacer del cine un partido político, porque no había un partido político con el cual nos identificáramos. La izquierda boliviana no sabía leer la realidad. Era una izquierda señorial, que miró los indios paternalmente en el mejor de los casos, subestimándolos lo mismo que los partidos de la derecha. En esa primera etapa, que es de enfrentamiento, hacíamos películas como *Sangre de cóndor* (1969).

Sanjinés gusta decir que *Sangre de cóndor* "cambió la sociedad". A partir de denunciar el accionar de los cuerpos de paz estadounidenses que esterilizaban mujeres campesinas en las zonas rurales de La Paz, generó tal impacto social que se constituyó una comisión oficial que investigó el caso y terminó por expulsar de Bolivia a la agencia norteamericana. A su vez, no deja pasar oportunidad de destacar cómo, a su modo, los integrantes del Grupo Ukamau saldaron cuentas con esa izquierda señorial: en *La nación clandestina* una escena muestra a un estudiante que se escapa de la represión militar y termina encontrándose

**Desarrollamos el "plano secuencia integral", que utilizamos en el filme *La nación clandestina*, para expresar la idea andina del tiempo circular. La cámara siempre vuelve al punto de donde partió.**



con una pareja de indígenas a los que pide ayuda. Como no puede hablar su idioma termina muerto, "como muere la izquierda, por su incapacidad de comunicarse con su propio pueblo".

Esa primera etapa fue de enfrentamiento –*continuaba*– y tuvimos que tener muchas historias de persecución, exilio y cárcel de algunos compañeros. Después vino la democracia en el '82 y se abrió el espacio más tranquilo donde pudimos abocar el trabajo a escenas con más profundidad. Ya no era una etapa de enfrentamiento sino de seducción del público, donde desarrollamos esta nueva narrativa. Hicimos películas como *La nación clandestina*, que trata el tema de la identidad o *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) para tratar el tema del racismo. Dos momentos distintos, dos tipos de enfoque.

**¿Cómo se lograba que esas películas lleguen a la población indígena? ¿A través del circuito comercial?**

No. El grupo Ukamau estuvo ininterrumpidamente difundiendo, llevando equipos móviles a las comunidades, a los pueblos, a las minas. Hay alguien que dice que el proceso que estamos viviendo

**"La paradoja es que cuanto más cine hacemos los latinoamericanos, un cine fabuloso, menos lo vemos. ¿Dónde se ve? El cine latinoamericano no está circulando"**

hoy día en Bolivia también tiene que ver con el trabajo que hizo el grupo Ukamau durante tanto tiempo, de fortalecer la identidad, devolverle el autoestima, el orgullo al mundo indígena.

**En este cine, ¿cuáles el lugar del narrador? En *Insurgentes* (2012), la última película del Grupo donde se repasan los levantamientos indígenas altoperuanos de los últimos siglos hasta llegar a la presidencia del indígena Evo Morales, hay una voz en *off* que relata algunos sucesos.**

Sí, es la primera vez que lo hacemos. Por ejemplo, en una película documen-

tal que hicimos que se llama *Las banderas del amanecer* (1983), que muestra la lucha del pueblo boliviano en todo el proceso de recuperación de la democracia, todo lo que se escucha es lo que se oye de la realidad: dirigentes que hablan, personas que participan de los acontecimientos o textos que aparecen en periódicos de la época.

Esta vez hicimos un relato que es muy somero. De vez en cuando aparece la voz, para orientar al espectador con alguna información que sea pertinente e interesante. Porque la película tiene una hora y media y de otra manera habría que extenderla y hacer una película de tres horas. El relato nos ayudaba a sintetizar, darle algunas pautas al espectador. También el relato tiene un compromiso emocional muy fuerte con la historia de nuestro país, que se siente.

**En esta película hay una búsqueda de narrar la continuidad histórica de la lucha de los pueblos indígenas**

Sí, la manera de plantear la historia se basa en los principios ya desarrollados. Por ejemplo, no hay un protagonista individual, hay un protagonista colectivo. El mismo Evo Morales apa-

## Jorge Sanjinés

rece muy poco, es solo uno de los personajes de la historia.

Y luego la película se cuenta al revés, no de antes a ahora, sino de ahora a antes. De esa manera recupera la oralidad indígena, en la que siempre se descubre la intriga. Toda la narrativa europea, desde la tragedia griega hasta el día de hoy, se basa en la intriga. El autor construye todo su relato para llegar a un punto culminante que intrigue hasta el final de la película. Lo trata de distraer al público, se divierte con el espectador engañándolo.

En cambio en la oralidad indígena eso no existe. A los cinco minutos ya se sabe qué es lo que pasó. Como en esta película nuestra, a los cinco minutos se sabe lo que pasó y luego se va retrocediendo en el tiempo hasta llegar a 1771, que es el origen del movimiento del pueblo indígena por la recuperación de la soberanía perdida. Y eso es lo que hace que la película recupere la memoria de acontecimientos y personajes que fueron ocultados por la versión oficial.

Nunca se habló de ciertos personajes indígenas, héroes, que luchaban junto a su pueblo y fueron construyendo peldaño tras peldaño el ascenso a la presidencia de uno de ellos. Porque no es el resultado de un milagro político el hecho de que hoy día Bolivia tenga un indio de presidente. Es una compleja lucha, larga y sangrienta.

### **¿Cómo se hace para que la idiosincrasia del artista no se entrometa en la búsqueda de visibilizar esa voz colectiva?**

Es un proceso muy difícil, porque en nuestra sociedad el individualismo ya es inconsciente. En el Grupo Ukamau hemos trabajado mucho tiempo por neutralizar eso a través de lograr la participación colectiva del equipo. Todos participan, todos los que van a trabajar en la película. En la última película la 84 personas trabajamos. Hacíamos mesa de trabajo con los 84: cada uno podía opinar, veíamos el guión, leíamos el guión técnico, discutíamos plano por plano, oíamos, modificábamos.

Hay una participación muy fuerte del equipo mismo. Esa es una metodología para ir contrarrestando esa individualidad, esa pretensión personal. Porque no existe para nosotros un "cine de autor". Eso es parte del pensamiento burgués. Una película nunca es de un autor. Una película es resultado del



### **El Grupo Ukamau saldó cuentas con la izquierda señorial boliviana. El proceso que vive hoy Bolivia también tiene que ver con la acción de este colectivo: fortalecer la identidad indígena.**

trabajo, la inteligencia y el talento de muchas personas.

### **¿Cuáles son los desafíos actuales del Grupo?**

Ahora que Bolivia está cambiando el gran desafío para el pueblo indígena es no perder su identidad en este proceso de cambio.

Esa maravillosa condición del pueblo indígena, en un proceso de cambio como el que está viviendo el país, podría perderse. Es un desafío, si no hay una conciencia de los propios valores podría perderse. Ya se habló del caso de algún dirigente campesino que fue diputado y entró a ganar un mayor dinero, se ha comprado un auto, se viste bien, empieza a codearse con otra gente y empieza a despreciar su mundo, se aliena y se individualiza. Si él no tiene una conciencia de los grandes valores que tiene su pueblo se individualiza.

Entonces, es una convocatoria al Grupo Ukamau que ahora trata de hacer materiales para fortalecer la autoconciencia en la comunidad indígena, fortalecer la autoconciencia de los grandes valores que ellos tienen y de los peligros de perderlos. Si hace unos años el objetivo era lograr esa conciencia para movilizar, ahora el objetivo es lograr esa conciencia para pre-

servar y para que continúen siendo ellos. Para que toda la sociedad pueda ser igual. Para que todos aspiráramos a ser una sociedad colectiva.

### **Para finalizar, cuéntenos cómo ve el cine latinoamericano contemporáneo.**

Lo veo con admiración y con preocupación. Admiración porque hoy tenemos en América Latina un cine más interesante, un cine más variado y abundante. Pero al mismo tiempo la paradoja es que cuanto más cine hacemos los latinoamericanos, menos cine vemos. ¿Dónde se ve el cine latinoamericano? En los festivales, pero no está circulando.

Hace 50 o 60 años el cine latinoamericano era "el cine": cuando estaba Cantinflas, cuando estaba Sandrini, Libertad Lamarque o la gran María Félix. Formaban parte del imaginario cultural colectivo de la sociedad latinoamericana. No solo de Argentina y México, sino de Bolivia, de Perú, de Chile: todo el mundo se divertía con ellos, formaban parte de la cultura popular. Eso desapareció. Y era un cine de menos calidad del que hoy día hay. Hoy hay películas más profundas, más hermosas, técnicamente mejor logradas, ¡pero no se ven! Esa es la paradoja que obliga a pensar cómo lo resolvemos.