

8.4. EL CINE DE SANJINÉS Y LA MEMORIA DEL PUEBLO INDIGENA BOLIVIANO

Ana Clara Tosi / Rocío Huck

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Este trabajo forma parte de la investigación De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine latinoamericano (IPEAL FBA UNLP) que estudia los aportes innovadores en torno a la narración audiovisual, producidos por el denominado Nuevo Cine Latinoamericano. Aquí abordamos exclusivamente la obra fílmica del boliviano Jorge Sanjinés y focalizamos la mirada en su búsqueda creativa de una narración auténtica desarrollada como memoria colectiva.

Presentamos el resultado del análisis del cortometraje “Revolución” (1963) donde observamos la incipiente construcción de una narratología propia para significar cinematográficamente la cosmovisión andina. Y desde allí constituir el relato fílmico como memoria cultural “donde pasado, presente y futuro, tienen reenvíos dinámicos y productivos a nivel semiótico y político, beneficiando y propiciando una recepción compleja entendida como ejercicio autoreflexivo” (Aimaretti, 2010). Es un texto audiovisual que incluye la mirada del otro, y que pretende conmover al espectador hasta el punto de producirle la acción política mediante un esclarecimiento de su conciencia.

Palabras clave

Cine; memoria; narrativa; indígena

“Revolución” fue anunciada como la primera película experimental boliviana, al mismo tiempo que la prensa especializada de la época destacaba en la obra un “profundo sentido nacional” (Wood, 2006). Su fuerza radica en el crudo registro documental que presenta la incipiente construcción de una narrativa propia para significar cinematográficamente la cosmovisión andina, en un país con mayoría indígena, “sobre la que han operado diversos mecanismos tendientes a su borramiento y desprecio” (Aimaretti, 2010).

El título, como primer acercamiento al texto audiovisual, “podría remitirnos a la Revolución Nacional Boliviana de 1952” (Wood, 2006). Pero lo cierto es que para los años sesenta la frágil institucionalidad que brindaba el gobierno de Paz Estenssoro, un criollo latifundista líder del Movimiento Nacionalista Revolucionario, había provocado una creciente desilusión en los

sectores de la izquierda boliviana, y en ese sentido “Revolución” se constituye como una denuncia.

El cortometraje, estrenado en 1963, fue realizado por el cineasta boliviano Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau en el marco de un festival organizado por ellos mismo en una universidad pública de La Paz.

Cuando regresé a Bolivia después de haber estudiado cine en Chile, en 1960, quise militar en un partido político para participar en la transformación que se estaba llevando adelante en mi país. Recordemos que el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) en 1952 transformó al país de una sociedad feudal a una sociedad burocrático burguesa. El MNR realizó la reforma agraria más importante de América, nacionalizó las minas, dio el voto universal y abolió la servidumbre gratuita. En 1960, todavía se vivían las connotaciones de ese proceso, pero ya comenzaba su decadencia porque la dirigencia del MNR que llevó adelante esos cambios, no los hizo como parte de su ideología sino para satisfacer las demandas de las masas insurrectas. Al no sentirme enteramente representado por el partido comunista boliviano ni por el MNR, decidí entonces hacer mi propia militancia con el instrumento que manejaba, el cine (Sanjinés, 2013).

Jorge Sanjinés Aramayo nació en La Paz Bolivia en 1936; se graduó como director de cine en la Escuela Fílmica de la Universidad de Chile; y al regresar a su país organizó junto a Oscar Soria, Ricardo Rada y Antonio Eguino el Grupo Ukamau (voz aymara que dice así es).

Ukamau fundó la Escuela Fílmica Boliviana con el fin de lograr y propalar una identidad indígena en las producciones audiovisuales. Funcionó durante unos meses hasta que comenzó a sufrir una seria persecución estatal y luego, directamente, la intervención del Gobierno, que pretendía hacer de la Escuela una institución oficial dependiente del Ministerio de Educación (Terán Revilla, 2015). Cuenta la historia que sus fundadores en una disputa por el signo de la producción prefirieron cerrarla, pero 1961 antes de su cierre definitivo, junto a los alumnos, organizaron una serie de filmaciones aprovechando los retazos de fílmico “del rodaje de propagandas para la lotería estatal” (Wood, 2006).

Con ese registro comunitario y luego de dos años de trabajo de edición y compaginación nace “Revolución”, ganadora del premio Joris Ivens en el Festival de Leipzig de Alemania; y el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Viña del Mar.

El cine producido en Bolivia durante esa época se caracterizaba por poseer un corte netamente propagandístico. Las producciones estaban financiadas por el Instituto de Cine Boliviano, un organismo creado justamente por el MRN para narrar la posibilidad del progreso nacional a través del sentimiento revolucionario. En cuanto a lo gramatical, era un cine con estructuras lineales muy marcadas en “la dimensión gnoseológica” de la organización del relato (Todorov, 1996:72).

En cambio “Revolución” propone un texto cinematográfico que intenta romper con esa lógica de comunicación unidireccional e incluye en su relato la mirada del otro, pretendiendo conmover al espectador hasta el punto de producirle la acción política mediante un esclarecimiento de su conciencia. Tal como lo expresó Sanjinés: “hagamos del cine un instrumento político y hagamos películas que apoyen el proceso de clarificación de concientización de las masas bolivianas. Nos dimos cuenta que debíamos convocar la atención de la otredad negada y calumniada, entonces empezamos a hacer un cine poniendo de protagonista a los indios” (2015).

Este trabajo forma parte de la investigación denominada “De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine latinoamericano”, integrante del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El equipo de investigación enfoca el análisis en lo que se conoce como Nuevo Cine Latinoamericano, y precisa su mirada en los eventos de mayor trascendencia en el período, por sus características y sustentabilidad en el tiempo: el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 1967 y el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1974.

Nuestra tarea comienza por seleccionar y clasificar los textos en soporte fílmico o digital que, habiendo participado de estos festivales, nos permitan dar cuenta de una construcción narrativa común compartida en las producciones cinematográficas seleccionadas.

Para la sistematización teórica del material trabajamos entonces con el texto *Los Géneros del Discurso* del lingüista y filósofo búlgaro Tzvetan Todorov. La conceptualización que realiza el autor de “los dos principios del relato” (Todorov, 1996) nos permite observar en cada una de las películas del corpus una estructura narrativa invariante y luego poder caracterizar continuidades y rupturas en los modos de construcción narrativa de las obras fílmicas, en nuestra región para aquella época.

Aquí presentamos el resultado del análisis de la película “Revolución” en los términos analíticos expresados:

Primer momento. “La situación de equilibrio del comienzo” (1996:70). Según dice Todorov “al principio asistimos a la descripción de un estado de ánimo” (1996:68). La película comienza con una secuencia de planos de la miseria y la explotación común y permanente que toleran los campesinos en La Paz. Sus cuerpos están visiblemente deteriorados y su aspecto es penoso: están desnutridos, harapientos y descalzos; cargan sobre sus espaldas pesos enormes. Con un montaje veloz se suceden imágenes de vagabundeo: niños y ancianos buscan comida en la basura. En cuanto a la banda sonora, este cortometraje no cuenta con registro de sonido directo, ni voz en off, ni diálogos hablados; más bien construye su narrativa sonora en la búsqueda de climas concebidos desde la composición musical y la elección de sonidos específicos. En este primer momento suena una melodía en guitarra, suave y monótona, que asociada a las imágenes pudiera producirnos inquietud a los espectadores.

“Todo cambio constituye en efecto un nuevo ‘anillo’ en el relato” (1996:68) dice el autor respecto de la sucesión de los momentos narrativos; “los cambios, propios del relato, fragmentan el tiempo en unidades discontinuas; el tiempo de ‘duración pura’ se opone al tiempo de los acontecimientos. La pura descripción no es suficiente para hacer un relato (1996:68).

Segundo momento. “La degradación de la situación” (1996:70). La situación de equilibrio inicial no resiste porque “el relato no se conforma con ello, él exige el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia” (1996:68).

La música de guitarra se transforma abruptamente en un redoblante que repiquetea aceleradamente; en imagen la fabricación de cajones mortuorios. Vuelve a sonar la guitarra acompañada; rostros en primer plano de hombres, mujeres y niños con miradas esquivas y un paneo de dos niños cargando un ataúd pequeño donde sólo podría haber un bebé.

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



“Esta manera de ver el relato como el encadenamiento cronológico y a veces causal de las unidades discontinuas no es nueva” (1996:69)

Tercer momento. “El estado de desequilibrio constatado” (1996:70). El conflicto narrativo. Entra en fade in el sonido de una manifestación cívica, silbidos y en segundo plano comienzan a sonar nuevamente los redoblantes y tambores. En imagen un dirigente sobre un atril dando un discurso. El orador es mostrado con un plano contrapicado y así se ven abajo los trabajadores en actitud despierta y entusiasmada. Luego planos medios de altura media se puede ver que son todos varones, algunos peinados con gomina y vestido con ambo, otros sindicalizados y con overol. Siguen primeros planos de los rostros de los trabajadores; gestos más efusivos; planos más cerrados y más cortos cada vez.

Se precipita el sonido de un disparo y la fuerza militar que avanza con claras intenciones de intervenir. Los trajes de los soldados se dejan ver muy prolijos y adornados, sus cuerpos fuertes y sus movimientos estudiados con precisión. Al trote toman los fusiles que aguardan perfectamente alineados sobre un tapial. En primeros planos, hombres y una mujer, miran suplicantes al cielo. La imagen de una cruz, suenan las campanas de una iglesia y el sonido se calla.

El plano siguiente es un detalle de fusiles apuntando; y en contra plano los rostros de trabajadores resignados con las miradas perdidas al horizonte. El sonido ahora es un rasgueo de guitarras que suena penoso y puede transmitirnos cierto grado de nerviosismo. Los fusiles disparan en plano cerrado y los rostros de los trabajadores en primer plano ahora tienen sus ojos cerrados, están tumbados sobre la tierra, están muertos. En plano general vemos a un hombre que camina por la calle cuesta arriba y va cargando un cajón fúnebre es su lomo. Se escuchan campanadas de un santuario. Miradas entristecidas y esquivas en primer plano de los sobrevivientes, o podemos pensar en sus familiares.

Cuarto momento. Búsqueda de restitución del equilibrio en la narrativa. El sonido es una sirena de alerta. Vemos, a través de una secuencia de planos medios, el cortejo fúnebre de los acribillados, gente amontonada en las calles observa pasar los féretros. Cholas acompañando a los muertos. En plano cerrado chola reza, hombre reza, miran al cielo.

El sonido de los redoblantes se vuelve más crudo y tenso; se muestra la chimenea humeante de una fábrica, y unas manos obreras bajan la palanca de un tablero industrial. Primeros planos de trabajadores con expresiones de alerta y expectativa. El sonido del redoblante acelera su tempo y en cuadro, una secuencia de planos cerrados que muestran las mismas manos que,

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

con actitud decidida, toman una piedra, un fierro, un palo. Un soldado cae abatido y un proletario al trote le quita su armamento.

El redoblante suena en tono más grave. Planos generales, los trabajadores se arman, avanzan y se ubican en posición de guardia. Cuerpo a tierra ahora apuntan ellos. Suena una marcha militar acercándose. Nuevamente primeros planos de los rostros de los trabajadores en alerta, atentos y pensamos un poco asustados; las miradas fijas en el objetivo que nos queda fuera de plano. Sonido nuevamente de guitarras en lamento. En plano contrapicado la tropa avanza marchando, con sus cuerpos rígidos y domesticados, moviendo sus brazos al unísono y el fusil colgado del hombro; sus botas brillan y sus cascos resplandecen. Primer plano de sus rostros severos. Las guitarras cesan en fade out.

Quinto momento. “Restablecimiento del equilibrio inicial” (1996:70) y constatación de la transformación. El sonido se transfigura en una música festiva. En la escena final vemos las caras de niñas y niños sumidos en la miseria con sus piecitos descalzos cuarteados. En primer plano miran firmemente a cámara, fijo al espectador. Estas imágenes, sin embargo, ya no se ven como las del primer momento porque ahora están filtradas por el proceso

político de los últimos doce años y atestiguan la insuficiencia del proceso autodenominado revolucionario.



Es evidente que el primer elemento (equilibrio) repite al quinto; y que el tercero es su inversión (constatación de degradación). Además, el segundo y el cuarto son simétricos e inversos (...). No es entonces verdad que la sola relación entre las unidades sea la de sucesión; podemos decir que estas unidades deben encontrarse también en una relación de transformación (Todorov, 1996).

Definitivamente en Sanjinés la preocupación estética respecto del lenguaje cinematográfico ponía en discusión aquello del cine imperfecto de Espinoza (1969), el cual hace una exaltación de la diferencia con el cine industrial, por lo técnicamente primitivo y porque la temática urgente están por sobre todo lo demás en el cine militante. Pero también Sanjinés refuta la idea del arte por el arte y advierte que el asunto “no se trata de hacer un panfleto, se trata de hacer una obra de arte” (Sanjinés 1980).

Como principal definición este cine “concibe la participación activa de los sujetos que constituyen el proceso cinematográfico, tanto realizadores como el público” (Lobeto, 2009). La búsqueda de una estética y narrativa auténticamente indígena no es un fin en sí mismo, sino un medio para ampliar la capacidad crítica consiente de quienes luego hacen y ven las películas. De esta manera, el cine de Sanjinés se opone a la industria del celuloide estadounidense, en tanto que

la belleza como construcción cultural, se percibe compartida por la comunidad y no como categoría impuesta y naturalizada por la cultura dominante. Lo bello, en este caso, es el proceso de comprensión y aprendizaje de un pueblo sobre quién es el verdadero enemigo y cómo combatirlo (Lobeto, 2009).

Sanjinés sostiene que la belleza es un “reflejo de la espiritualidad de una comunidad” (Sanjinés, 1980) resistiendo al cine hollywoodense, que bajo formas y contenidos agradables, supuestamente inofensivos, resulta ser brutalmente homogeneizante, destruyendo y borrando culturas enteras, silenciando y ocultando cualquier posibilidad crítica de la dominación imperial (Adorno y Horkheimer, 1988).

En torno a esta cuestión Sanjinés expresó lo siguiente: “La búsqueda y el cambio de un lenguaje nuevo, de una narrativa cinematográfica coherente con la cosmovisión andina con la cultura andina. Una narrativa no europea, no norteamericana... Cuando nos dimos cuenta de que la película conmovía más a la gente de la ciudad que a la gente que está

siendo afectada por el problema, dijimos: acá está pasando algo. Lo que está pasando es que no podemos comunicarnos con ellos porque estamos usando una narrativa que hemos aprendido afuera. Un cine, una manera de contar la historia como lo hacen los norteamericanos, como lo hacen los ingleses.

Usando por ejemplo el primer plano como instrumento predilecto, del close up, para decirle cosas y subrayar... Como se ven en la película que hay mucho plano corto.

Claro, los norteamericanos y los europeos, los occidentales, hacen uso del close up, del primer plano porque el primer plano es coherente con la visión individualista de la vida donde el sujeto es el protagonista del mundo, donde el yo soy más importante que los demás ¿verdad? Porque estamos todos enfermos de individualismo acá en occidente... En cambio los indios tienen otra concepción del mundo de la vida, de la relación humana, el protagonista es el colectivo. Primero nosotros, después yo. Y eso fue sustancial. Nosotros dijimos ahora tenemos que contar ya no a través de una pareja, de un protagonista individual, vamos a contar nuestras historias a través de un protagonista colectivo. Y así nació y empezamos a desarrollar otra planificación, otra manera de narrar ya no basándonos en el primer plano sino en el plano abierto y en el plano secuencia, podíamos hacer un primer plano pero por acercamiento, y fue cambiando la narrativa y haciéndose más comprensible y coherente con la cosmovisión de ese destinatario (...) Y también la noción del tiempo circular porque también, investigando e informándonos más, estudiando, mejor esa cultura, también comprendimos que en el mundo andino indígena la concepción del tiempo es distinta a la del mundo occidental. En occidente el tiempo es lineal, un comienzo un desarrollo y un final. En el mundo andino el tiempo es circular, todo regresa todo comienza otra vez, y vuelve y vuelve. La muerte puede ser el comienzo de la

vida, y el futuro no siempre esta adelante, puede estar atrás. Todos esos elementos fueron constituyendo una narrativa nueva” (2015).

Entonces a modo de recuperación de lo expuesto podemos observar que el encuentro de “Revolución” con sus destinatarios, planteó un problema para Sanjinés y el Grupo Ukamau; y posibilitó una exploración en varios niveles del lenguaje cinematográfico. En referencia al tiempo narrativo, María José Aimaretti señala que

se configura por un lado, a partir del imaginario andino, de donde la coexistencia de tiempos distintos, saltos hacia el futuro y el pasado, etc., son permitidos (anulación del tiempo lineal) y se evidencian los vacíos. Por otro lado, y desde esa misma cosmovisión se construye el relato como memoria cultural donde pasado, presente y futuro, tienen reenvíos dinámicos y productivos a nivel semiótico y político, beneficiando y propiciando una recepción compleja entendida como ejercicio autoreflexivo. Así pues el tiempo configura la experiencia histórica y humana del sujeto: lo hace ser, siempre enlazado al conjunto social más grande al que pertenece étnica, cultural y políticamente (Aimaretti, 2010).

Este “cine comunitario” (Gumucio Dagron, 2014) se construye y reconstruye en un proceso de resolución social, con la intención narrativa de generar “un desplazamiento del héroe individual al héroe colectivo” (Aimaretti, 2010); el pueblo como sujeto colectivo es protagonista del relato, idea que estéticamente comienza a representarse con la utilización de plano generales y planos secuencia, no ya con la primacía de los primeros planos.

Sanjinés y el Grupo Ukamau propusieron la realización de un cine que narre la identidad de las naciones nativas del territorio boliviano, acalladas por la historia oficial del poder constitucional. Habían elegido muy bien el receptor de sus producciones artísticas y es por eso que sus largometrajes son los primeros del mundo hablados en aymara y quechua. Es

un dato simple pero revelador, ya que el cine nombraba a los indígenas, narrativamente hablando, para darles existencia y entidad en un mundo que hasta el momento había sido extraño para ellos. En ese sentido la importancia estaba puesta no sólo en el registro documental audiovisual, sino también en la construcción de conocimiento.

Entendemos que la memoria es una instancia dinámica de construcción y deconstrucción de la identidad, y que la visibilidad de problemáticas, tradiciones y comunidades subyugadas tiende a amplificarla en tanto texto complejo (y en pugna). Entendiéndola como praxis material, que incluye hábitos lingüísticos y simbólicos, sistema de valores y comportamientos materiales, la memoria conlleva una toma de conciencia efectiva y metadiscursiva en el hecho mismo de ser un constructo en proceso abierto e incompleto, donde lo olvidado puede (y si puede debe) regresar. Las producciones artísticas de ambos grupos [Ukamau y Teatro de los Andes] cuestionan el orden vigente instalando preguntas sobre su configuración (Aimaretti, 2010).

En sintonía con ello “Revolución” es memoria colectiva que ha sido silenciada y regresa reconstruida. Absolutamente pionera en la región ya que se materializó “antes de que el Nuevo Cine Latinoamericano se hubiera consolidado como una tendencia continental, y antes de la llegada de Che Guevara a Bolivia en octubre de 1966” (Wood, 2006).

El cine comunitario entonces, en tanto narración y registro audiovisual para la identificación y el debate, generando sus propios espacios de difusión y circulación por fuera del circuito del cine

industria, con apoyo estatal o no, puede contribuir al proceso de construcción de la memoria de un pueblo, como bien señala el propio Sanjinés: “La memoria popular, colectiva, revolucionaria se construye sin necesidad del cine. Es verdad, pero el cine puede ayudar a fijarla mejor, puede dinamizarla y por tanto contribuir a su aceleración” (2015).

Como última reflexión, o más bien como interrogante futuro para indagar con el grupo de investigadores, la cuestión ideológica entre forma y contenido que plantea el Nuevo Cine Latinoamericano a partir de los años 60. Sanjinés se ha expresado mucho en torno al tema y advierte en sus documentos que es imprescindible no vender el lenguaje a la forma del imperio pues de ese modo se pierde el contenido; lo expresa así:

una película norteamericana comercial esta consecuentemente expresando la ideología capitalista sin proponerse, en absoluto, ser vehículo de concientización. Una película revolucionaria que plantea la revolución valiéndose del mismo lenguaje estará vendiendo su contenido, estará traicionando formalmente su ideología (1980).

No hay duda que el cine es una arte narrativo y es, como toda historia relatada, una versión del asunto, una mirada política respecto de hechos puntuales. La búsqueda lúcida y justificada de una narrativa indígena auténtica nos abre la discusión en torno a la utilización de un dispositivo técnico (Deleuze, 1990) foráneo en una cultura que tiene sus dispositivos propios, más allá de la verosimilitud de los textos cinematográficos logrados, que efectivamente pudieron colaborar en la suma de voluntades concentradas en los términos de conciencia puesta en la acción política colectiva.

Bibliografía

Adorno, T y Horkheimer, M. (1988). “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”. En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana

Aimaretti, M. (2010) “La memoria regresada: utopía social e identidad indígena boliviana”. En Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. *Reflexiones y testimonios* (pp.151-161). CABA: Tierra del Sur

Deleuze, G. (1990) “¿Qué es un dispositivo?”. En Varios Autores, *Michel Foucault filósofo* (pp 155-163). Barcelona: Gedisa

Espinoza, J. (1969) *Por un cine imperfecto*. Cuba (disponible en historiadeltraje.com.ar/hamal/pdf/cuba/por-un-cine-imperfecto-25-anios.pdf)

Gumucio Dagron, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y El Caribe*. Fundación Friedrich Ebert, Bogotá

Lobeto, C. (2009) Acerca de una “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”. Disponible en tierraentrance.miradas.net/2009/10/reviews/acerca-de-una-%E2%80%99Cteoria-y-practica-de-un-cine-junto-al-pueblo%E2%80%99D.html

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* [1979]:74-81. México: Siglo XXI

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Sanjinés, J. (2013): “Descalifico a los críticos por racistas: no aceptan a Evo Morales de presidente”. Entrevista de Revista Ñ. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A. Disponible en clarin.com/cine/entrevista-jorge-sanjines_o_BkHrlyciD7l.html

Sanjinés, J. (2014) Entrevista en Historias Debidas de Canal Encuentro del Ministerio de Educación de la Nación Argentina, disponible en Canal Youtube Fundación Ukamau <https://www.youtube.com/watch?v=RTJHhHRRYz8&t=1770s>

Sanjinés, J. (2015) Cine latinoamericano o el lugar de la memoria en Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. #12: 24-27, ISSN impreso 1390-1079 ISSN digital 1390-924X, disponible en chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/view/876

Terán Revilla, J. A. (2015) Jorge Sanjinés. Disponible en frombolivia.com/index.php/cine-en-bolivia/directores/292-jorge-sanjines

Todorov, T. (1996) “Los dos principios del relato”. En *Los géneros del discurso* (1983), Buenos Aires: Paidós.

Wood, D. (2006) Indigenismo and the Avant-Garde: Jorge Sanjinés’ Early Films and the National Project’. *Bulletin of Latin American*: 63-82, disponible en onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0261-3050.2006.00153.x/abstract