

jorge sanjinés
y grupo ukamau

*teoría y práctica
de un cine
junto al pueblo*



siglo
veintiuno
editores

artes

TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN CINE JUNTO AL PUEBLO

por

JORGE SANJINÉS

y

GRUPO UKAMAU



INDICE

A MANERA DE PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	11
LA EXPERIENCIA BOLIVIANA	13
EVOLUCIÓN	16
ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL CINE SOCIAL EN BOLIVIA	34
EL CINE SOCIAL EN BOLIVIA	36
ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CINE REVOLUCIONARIO	38
CINE REVOLUCIONARIO, CINE ANTIMPERIALISTA	49
PROBLEMAS DE LA FORMA Y DEL CONTENIDO EN EL CINE REVOLUCIONARIO	57
La comunicación, 58; Obra colectiva, 60; Lenguaje, 61	
LA DIFUSIÓN DEL CINE REVOLUCIONARIO	66
SOBRE UN CINE CONTRA EL PUEBLO Y POR UN CINE JUNTO AL PUEBLO	74
CINE BURGUÉS Y CINE POPULAR	74
1. Cine burgués, 74; 2. Forma y contenido, 77; 3. De adentro hacia afuera: del pueblo hacia el pueblo, 78; 4. Cine popular, cine revolucionario, cine colectivo, 80	
LLAMADO A LA DIFUSIÓN	82
NUESTRO PROPÓSITO: HACER CINE ÚTIL PARA EL PUEBLO	91

**A los compañeros campesinos y obreros
de Bolivia, de Ecuador y Perú que con
su comprensión, solidaridad y humanidad
han hecho posible nuestro trabajo**

A MANERA DE PRÓLOGO *

Bueno, voy a hablar: creo que las cosas deben salir como se sienten. Primeramente agradezco en nombre de mis compañeros que han visto la película y por este trabajo que hacen por el bien de los campesinos, de todos los campesinos, aunque se encuentren fuera del Ecuador. 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 de luchar y están peleando para arreglar los problemas y las injusticias... Ya mismo nos dan ganas de ir para juntarnos con esos hermanos, pero es difícil en mi persona porque no tengo documentos, pues vine a Colombia a pie, cruzando la frontera...

Pero, les digo, me daría vergüenza pararme frente a los campesinos de Riobamba o de otras comunidades que se ven en la película, que están parando firmes frente a policías y gobierno. Yo estoy aquí vendiendo, sin hacer las cosas como ellos, que están peleando por nosotros...

En la película vimos que hay campesinos entendidos, con cabeza buena, leídos y valientes, que hacen unir a la comunidad. Yo vivo desde hace tiempo en la casa de un buen amigo zapatero, se llama Damián. Él es un buen amigo de verdad que sabe muchas cosas. Conoce del Che y de Camilo, el cura que murió por los pobres. Él me habla cosas,

* Transcripción textual de una grabación realizada con motivo de una proyección de la película *¡Fuera de Aquí!* en la ciudad de Bogotá. Entrevistado: un tejedor otavaleño (Ecuador) de 53 años.

yo le escucho, pero yo ya soy mayorcito, ojalá pudiera ser *guambra* (joven) para saber y hacer cosas. Yo estoy viejo pero algo se me queda de mi amigo que fue un peleador antes... Los jóvenes, nuestros hijos, deben volver a Ecuador a unirse con los campesinos, tejedores, zapateros y estudiantes, como los que nos han traído la película, con buena cabeza para reclamar justicia.

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 en favor del pobre... Hay petróleo, dicen, pero nosotros no vemos nada, eso es para los ricos, para los 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 comprender..., con la película es rápido lo que uno aprende y descubre...

Nosotros debemos hacer respetar el poncho, la ruana, en aquí y en cualquier parte que estemos.

Gracias por mostrar nuestra vida, nuestra tierra y nuestros hermanos. Esto nos está haciendo pensar duro. De esta película contaré a mi amigo *Damián*: Yo sé que si él hubiera venido entonces podía conocer el Ecuador, mi tierra. Estito le hubiera mostrado; él es tan bueno que me enseña tantas cosas; tengo apenado el corazón de que no hubiera venido...

Me gustó la película. Yo no voy nunca a ver estas cosas. Ni de joven pude ir al cine. Es la primera vez que veo estas máquinas...

Ahora que hablen los jóvenes que están aquí, las señoras. Yo hablé como siento, qué más puede decir un viejo...

Bogotá, abril de 1978

JUAN CHIMBO

INTRODUCCIÓN

La idea de explicar nuestro trabajo de cine dentro del Grupo Ukamau nos ha llevado a recopilar algunos trabajos teóricos, artículos y entrevistas, para darles un ordenamiento que pueda ofrecer una visión amplia del proceso de desarrollo de nuestro cine. No tenemos la pretensión de presentar estos escritos como un libro. Creemos, simplemente, que su lectura permitirá conocer nuestros planteamientos e ideas sobre el cine comprometido y las experiencias que han sido la fuente fundamental de toda la lucubración teórica.

Nuestra primera película seria ve la luz en el año de 1963. Han transcurrido quince años de preocupación cinematográfica que ha sido, a la vez, preocupación política. La mayor parte de las películas pensadas y soñadas han quedado en los papeles o en el interior de nuestro pensamiento, esperando resignadamente el día en que puedan existir. Sin embargo unas cuantas han logrado llegar a sus destinatarios y han provocado inquietudes y reflexión.

Las opiniones de obreros y campesinos latinoamericanos que han visto y utilizado nuestras películas han sido y son la mejor recompensa a nuestra búsqueda de un cine popular que pueda constituirse en instrumento de lucha del propio pueblo.

Ha sido también principal preocupación intentar que estas obras, al consustanciarse con la cultura del pueblo, sean parte de esa misma cultura, representando, en su pequeño ámbito, una expresión de la dinámica de expansión y crecimiento del quehacer cultural de nuestra América india.

Nuestro trabajo sólo ha sido posible gracias a la participación creativa y a la colaboración de

obreros y campesinos y de intelectuales y cineastas que entendieron la necesidad de trabajar junto al pueblo, contribuyendo con sus conocimientos desde su interior, en una relación dialéctica pero humana de mutuo enriquecimiento espiritual.

A esos compañeros les debo, como hombre y como cineasta, muchas ideas y muchos ejemplos de desprendimiento y sacrificio. Quisiera citarlos a todos y a cada uno; sin embargo debo resignarme con mencionar su memoria por la misma razón que sería imposible citar a todos los numerosos compañeros campesinos y obreros que tanto de sí nos dieron, muchas veces conscientes de que arriesgaban su seguridad personal.

Quisiéramos, en gratitud a todos ellos, que este trabajo pueda servir y ser útil en el mismo sentido que las obras que ellos contribuyeron a crear, pues sabemos que de esa manera se sentirán verdaderamente gratificados.

Para finalizar esta breve introducción nos resta decir que estamos convencidos que nuestro trabajo con los compañeros del Grupo Ukamau es un intento de abrir apenas senderos en la gran búsqueda de un cine popular revolucionario, realizado, concebido y utilizado por el pueblo en la construcción de la Gran Patria Liberada de la América nuestra.

La Paz, junio de 1978

JORGE SANJINÉS ARAMAYO

LA EXPERIENCIA BOLIVIANA *

El cine boliviano nace y se desarrolla siguiendo dos caminos diferentes y contrapuestos: el uno ~~uno~~ ^{junto} al pueblo y el otro contra el pueblo. ~~Estos dos~~ caminos que pueden tipificar toda la historia política de Bolivia, en la que permanentemente la pugna de los intereses nacionales y antinacionales define y determina su destino, son también los pasos abiertos y elegibles por los que se orientan las corrientes del arte en ese país.

En 1929 se filma el primer largometraje mudo en Bolivia. Se llamaba *Wara-Wara*, y trataba sobre una leyenda de los incas. Le suceden otros pocos intentos de cine argumentado y muchos documentales mudos que se procesaban allí mismo. Cuando el sonido llega y se incorpora al cine, la actividad desaparece, pues la técnica se complica y los equipos y medios que se requieren son muy costosos. Pasan prácticamente veinte años de silencio en el cine boliviano, y sólo en 1950 un pequeño grupo de pioneros encabezados por Jorge Ruiz realiza la primera película sonora boliviana de carácter documental. Son ellos los que trabajan, muchos años, en medio de grandes dificultades, realizando valiosos documentales no exentos de belleza y calidad técnica. En especial uno de ellos es extraordinario y obtiene el primer premio en el festival de cine organizado por el Sodre de Uruguay en 1956. Se llama *Vuelve Sebastiana*; está filmado en colores y trata sobre la vida y vicisitudes de un antiguo grupo indígena del Altiplano: los indios Chipayas. Más tarde filman lo que podría considerarse como la primera película de largometraje sonora boliviana, *La vertiente*. Se filmó en 35 mm, con sonido directo, y en ella trabajaron todos los cineastas

* Publicado en 1972.

bolivianos. Era el año 1958. La película tenía muchos valores, en especial aquellas partes que tenían carácter documental, confirmando así las notables dotes de documentalista de Ruiz. Fallaban la interpretación y la estructura interna. Pero fue un logro importante, aunque no fue reconocido suficientemente.

Actualmente el grupo de Ruiz sigue produciendo documentales y ha realizado uno que otro film de largometraje de características comerciales. Con la separación de Oscar Soria nace un nuevo equipo de cineastas, el Grupo Ukamau, que en aquel entonces aún no llevaba ese nombre, pues lo adoptó sólo más tarde del título de su primer largometraje.

Cabe hacer notar que en 1961 el cine revolucionario no existe en América Latina; que Bolivia vive un aislamiento cultural muy grande y que solamente el impacto de la tremenda injusticia social circundante pudo despertar una actitud de solidaridad por los problemas de las mayorías en ese grupo nuevo de cineastas que provenía de la burguesía nacional. Es difícil establecer en qué momento los hombres se deciden por la revolución. Es un proceso. Sin embargo en Bolivia la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos minuto a minuto, y los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos la respuesta. Poco a poco se estructuró la idea del papel que debería jugar un cine nacional en un país pobre. Los objetivos no fueron tan precisos como lo son hoy, y fueron recortándose de la propia experiencia respecto de la realidad objetiva; resultaron necesariamente ligados al interés de las mayorías desposeídas y se establecieron como metas de lo que se entendió como la responsabilidad del artista, del intelectual, que debía, en buena parte, su propia condición de privilegiado al desgaste, al hambre, al exterminio de esas mayorías. El proceso y convulsión social que desencadenó la revolución de 1952 tuvo mucho que ver con la toma de conciencia de los cineastas comprometidos, como se verá más adelante.

MILITANCIA

De esa conciencia, que se convierte en compromiso con la causa del pueblo, nace una actitud militante en estos cineastas que se deciden a hacer un cine comprometido, político, urgente y combatiente. Este cine nacional, ávido de "poner el dedo en la llaga", no gusta, por supuesto, a los críticos ni intelectuales conservadores del *statu quo*, del atraso y del sometimiento cultural y económico. Para ellos, las películas del Grupo Ukamau son panfletos extremistas, sin ninguna importancia artística; las menosprecian e ignoran. Algunos matutinos, como *El Diario* de La Paz, no mencionan jamás a este cine. El directorio del periódico prohíbe a sus redactores mencionar los nombres de los cineastas del Grupo Ukamau y sus películas. Los cables, que a veces llegan del exterior trayendo novedades sobre algún premio o comentarios, son archivados. Pero importa poco. Ya no se toman como orientación, como palabra santa, la crítica ni la información reaccionarias. Ya no se cree más en la prédica de la clase dominante colonizada culturalmente, que desprecia los movimientos progresistas en el arte y que exalta "el arte por el arte", que propugna la búsqueda y la definición del "ser" metafísico en un país en el que no se sabe definir al ser físico, la realidad objetiva. Se comprende que todo este afán de menospreciar el interés de los intelectuales y artistas por la problemática nacional tiene como inspirador al imperialismo, que busca la apatía y el desinterés de los bolivianos por sus propios problemas, que financia revistas y organismos "culturales" que intentan agrupar a jóvenes valores nacionales en torno al culto por lo "universal" y la problemática metafísica. Toda expresión artística que se identifica con el país y toca problemas sociales es tildada de "política" y se crea en torno a este concepto la acepción peyorativa que opera de espantapájaros sobre muchos jóvenes poetas, escritores, pintores. Sin embargo, otros se dan cuenta y

se radicalizan, porque saben que el tiempo es corto y los medios escasos para combatir la poderosa maquinaria de seducción cultural y explotación económica que ha instalado el imperialismo, y al que sirve tan perfectamente bien la clase dominante. Por otra parte: ¿no es acaso la política parte fundamental de toda actividad humana? El interés en el ámbito que abarca la política no puede ser confundido con el interés práctico de un *politician* norteamericano, que amparado por el consenso general ve en la política sólo la carrera para hacer dinero y adquirir poder. Por lo demás, no hay tal "apoliticismo". Toda conducta humana encierra una posición política y, por lo tanto, no puede darse la dicotomía entre lo que un artista hace en su obra y lo que piensa como político. No basta inscribirse en un partido comunista para justificar una obra subjetivista. No debe producirse inconsecuencia entre lo que se piensa y lo que se expresa.

EVOLUCIÓN

Ahora se hace necesario considerar el paso de este cine revolucionario de la *defensa* a la *ofensa*. El cine quejumbroso, llorón y paternal del comienzo pasó a ser un cine ofensivo, combatiente y capaz de asestar golpes contundentes al enemigo. ¿Cómo ocurrió esto?

Las primeras películas del Grupo Ukamau mostraban el estado de pobreza y miseria de algunas capas de la población. Estas películas, consideradas primero muy útiles, se limitaban en el fondo a recordar a mucha gente de las ciudades —a las capas medias, a la burguesía y pequeña burguesía que asistía a los teatros donde se pasaban— que existía otra gente, con la que se convivía en la misma ciudad o que vivía en las minas y en el campo, que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente. Pero fueron las proyecio-

nes populares, las proyecciones en las minas o barrios marginales las que les abrieron los ojos a esos jóvenes cineastas y los ubicaron correctamente. Fue allí que descubrieron que ese cine era incompleto, insuficiente, limitado; que además de los defectos técnicos contenía defectos de concepción, defectos de contenido. Fue la misma gente del pueblo la que les hizo notar esos defectos, cuando les dijeron que ellos conocían casos más terribles de pobreza y sufrimiento que los que los cineastas les mostraban; en otras palabras: con ese tipo de cine no se les daba a conocer nada nuevo. Los cineastas revolucionarios pensaron entonces que andaban por mal camino, que el pueblo no tenía interés en conocer este cine que nada le aportaba, aparte de satisfacer la curiosidad de verse reflejado en la pantalla. Se dieron cuenta de que la miseria era mejor conocida por el pueblo que por los cineastas que intentaban mostrarla, puesto que esos obreros, esos mineros, esos campesinos, eran y son en Bolivia los protagonistas de la miseria, que por lo tanto aparte de sentimentalizar a unos cuantos burgueses individualistas, ese cine no servía para nada. Entonces surgió la pregunta: ¿qué es lo que le interesa conocer al pueblo, puesto que es al pueblo a quien hay que dirigirse? La respuesta, entonces, era clara: al pueblo le interesará mucho más conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesará conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesará conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesará conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo, finalmente, le interesará conocer las causas y no los efectos. Así se comenzó a repensar ese tipo de cine, y con el nuevo planteamiento basado en la idea fundamental del interés del pueblo se orientaron los pasos futuros y se realizaron filmes que contenían y cumplían esos postulados, y que pasaron de esta manera a la ofensiva. Se los

ofreció como armas de lucha contra la clase dominante y el imperialismo yanqui, puesto que se reconocía en el país a este enemigo bicéfalo. Era ya una regla encontrar siempre en el análisis de las causas al imperialismo norteamericano, como un constante manipulador y también como un directo ejecutor de muchas de nuestras desgracias nacionales. Asimismo, no era menos importante el papel nefasto que juega la clase dominante, la burguesía entreguista. En el cuadro político boliviano es esta clase la que permite la enajenación nacional, la que sirve de instrumento al invasor, la que trabaja, sin importarle el destino de Bolivia, en proyectos y programas de los norteamericanos contrarios al propio país.

Por lo tanto, era importante divulgar el papel desempeñado por el cipayismo nativo, explicar cómo y de qué manera a esta gente le convenía el aniquilamiento del país y cómo por su propia esterilización cultural permitía la esterilización física del pueblo boliviano, el genocidio por el hambre y la entrega de las riquezas nacionales. Era importante explicar el mecanismo que convierte al ejército nacional en ejército extranjero (capaz de masacrar al pueblo). Se plantearon una serie de temas que podían clarificar hechos históricos y contribuir a anular el manto de desinformación que se tendía sobre ellos para impedir la toma de conciencia. Por lo tanto, contribuir por el conocimiento liberador a la formación de una conciencia revolucionaria era la tarea más importante que podía plantearse un cine revolucionario. La labor del grupo se encaminó, cada vez con mayor claridad, en esta línea. Y si bien es verdad que *Ukamau*, el primer largometraje, no podía considerarse aún un film-arma por sus propias limitaciones estructurales, por su concesión a una tendencia esteticista aún vigente, era ya un llamado a pensar que la lucha del pueblo contra los explotadores debía realizarse en forma conscientemente violenta. Esta conclusión, claramente expresada en el final de la película, alarmó al gobierno, que

no vaciló, posteriormente, en expulsar aparatosamente al grupo del Instituto Cinematográfico y en clausurar este organismo.

Sin embargo, el gobierno militar no pudo frenar la exhibición y difusión de la película que batió todos los índices de asistencia del país. *Ukamau* era una película producida por un organismo del estado (el Instituto Cinematográfico) que dependía de la propia presidencia de la república; además, el estreno se hizo con asistencia de las principales autoridades, y el entonces copresidente Ovando hizo declaraciones elogiosas, innegablemente presionado por la calurosa acogida del público asistente, que comprometió la voz oficial; y a pesar de que el ministro secretario, al tiempo que felicitaba, delante de los periodistas, a los realizadores, les decía entre dientes: "¡Esto es una traición!", la película se exhibió simultáneamente en varias ciudades de Bolivia y estuvo en La Paz nueve semanas. Es decir, la censura y la represión —manifestadas internamente— no podían volcarse públicamente contra un producto oficial. Más tarde se hicieron destruir las copias existentes, pero ya más de trescientas mil personas habían visto *Ukamau* (los negativos de *Ukamau* estuvieron a punto de ser quemados en Buenos Aires en vista de que el gobierno boliviano no accedió a pagar una pequeña deuda pendiente que había dejado el extinto Instituto Cinematográfico con el laboratorio).

La expectativa, el inmenso público real y potencial que había creado *Ukamau* fueron factores que determinaron una respuesta más responsable en la búsqueda que se había trazado este grupo. Era una grave responsabilidad contar con tan masiva atención. No se podía tratar la próxima vez sino de lo fundamental, no se podía perder esa hora y media de entrega incondicional que ofrecía el pueblo al incipiente cine nacional, en temas que no se refirieran a lo más urgente que había por denunciar y explicar: la penetración imperialista. Entre las numerosas acciones que el imperialismo

norteamericano había desatado contra Bolivia en esos años de cínico entreguismo, la campaña criminal de esterilización de mujeres campesinas (sin su consentimiento) constituía la más alarmante, no solamente porque en Bolivia la mortalidad infantil alcanza al 40% de promedio —lo que significa que existen zonas con el 90%, en un país que, naturalmente, no aumenta demográficamente— sino porque los métodos empleados revelaban el carácter fascista del imperialismo yanqui. Por otra parte, esa acción contenía en sí toda una suerte de posibilidades alegóricas que podrían permitir una visión más amplia de lo que significa la labor depredadora del capitalismo que corrompe lo que explota, que busca la destrucción de los pueblos física y culturalmente. Por lo tanto, la denuncia no bastaba si no estaba apoyada en una explicación del contexto social existente, de la ubicación de clases y sus contradicciones. Era también la oportunidad de representar concreta y físicamente al imperialismo, que para nuestro pueblo no pasaba de ser una abstracción inaprensible.

La historia de *Yawar Mallku*, inspirada en hechos reales, fue trabajada considerando esos aspectos y siguiendo fielmente los postulados teóricos del cine ofensivo, combatiente. Los resultados fueron alentadores. Como resultado inmediato a la difusión de *Yawar Mallku* se puede anotar que los norteamericanos suspendieron totalmente la distribución masiva de anticonceptivos, sacaron del país a todos los miembros de su organización que habían trabajado en los tres centros de esterilización que funcionaban en Bolivia y afrontaron la renuncia interna de otros componentes, sin animarse a desmentir la acusación que se proyectó contra ellos inclusive desde periódicos conservadores. Más tarde se pudo conocer el caso de una población campesina que estuvo a punto de linchar a tres norteamericanos del Cuerpo de Paz, acusándolos de esterilizadores. Por vía indirecta, el film actuó sobre otras zonas: dos comunidades campesinas del Altiplano impidieron el acceso de

los Cuerpos de Paz, alegando que conocían sus prácticas por las denuncias del film difundidas por la radio. En 1971, ante la evidencia de documentos sobre las diversas actividades antinacionales y la presión popular creciente, el gobierno boliviano expulsa al Cuerpo de Paz.*

Era, pues, la praxis la que confirmaba que un cine revolucionario podía ser un arma. Indudablemente, la situación y las condiciones objetivas y subjetivas de Bolivia eran particulares y permitían que una obra comprometida movilizara la opinión pública, utilizando para ello los mismos canales de difusión que son habitualmente empleados por las clases dominantes con carácter exclusivo en otros países. Pero tampoco puede desconocerse que para que esto fuera posible, era necesario que el grupo se propusiera producir un cine de interés y atracción populares. Es decir un cine que basara su objetivo de contribuir a crear conciencia en la *comunicabilidad* con el pueblo. Esta comunicabilidad, al ser estructurada por una concepción dialéctica de las relaciones obra-pueblo, estaría a salvo de los vicios de la verticalidad y del paternalismo. Se trataba de profundizar una realidad y la claridad del lenguaje no podía provenir de la simplificación sino de la lucidez con que se sintetizara la realidad. Sin embargo, a pesar de que *Yawar Mallku* había logrado una audiencia gigantesca, a pesar de los resultados extraordinarios con relación a los objetivos trazados para el film, se puede decir que no había logrado aún, plenamente, una comunicabilidad de activa participación. Su estructura argumentada, propia del cine de ficción, situaba a la denuncia en un peligroso grado de inverosimilitud. Era necesario superar esta limitación y llegar a un cine popular que abordara los hechos reales con elementos irrefutables.

Y como éste era un cine que quería desarrollarse paralelamente a la evolución histórica, pero que

* La expulsión del Cuerpo de Paz se hizo durante el gobierno popular de general Juan José Torres.

buscaba influenciar en el proceso histórico y obtener del mismo sus elementos constitutivos, no podía concebirse más dentro de las formas y estructuras convencionales. Los mismos contenidos exigían una correspondencia formal que rompiese moldes y tradiciones, puesto que los propios objetivos ambicionaban resultados que pudieran llegar mucho más allá del aplauso y la satisfacción. Por todo lo dicho, tampoco se esperaban resultados pasivos sino dinámicos y trascendentes. Si era indispensable trabajar con la realidad y la verdad, manipulando la historia viva, cotidiana, era indispensable por eso mismo encontrar formas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos, como ocurría en *Yawar Mallku*, que tratando sobre hechos históricos se valía de formas propias del cine de ficción, sin poder probar documentalmente, por su limitación formal, su propia verdad. Las experiencias posteriores resaltaron la conciencia sobre estos problemas: *Los caminos de la muerte* (película que después de filmarse en un 60% no pudo ver la luz a raíz de un sabotaje) y *El coraje del pueblo* constituyen los dos intentos del grupo para llegar al cine revolucionario.

En las dos películas citadas se empleó un método reconstructivo que tenía un principio similar al de las leyes de la dialéctica: la de los cambios cuantitativos en cualitativos, y entonces, por medio de una cadena de saltos de una situación histórica a otra, se establecía la conexión secreta, la lógica interna, la interrelación del fenómeno histórico que aparecía deformado en su exterior por la superposición de elementos anecdóticos, que en la síntesis eran eliminados, para llegar así al esclarecimiento. Pero toda esta estructura que eliminaba las limitaciones y los vicios de la argumentación era a su vez respaldada por la intervención presente y viva de los propios protagonistas y testigos de los hechos que autointerpretaban sus experiencias, dando de esta manera el toque de irrefutabilidad documental. Se había eliminado de esta manera la in-

tervención de actores y se daba paso a la participación popular colectiva que permitió, a su vez, la práctica de un cine de realización horizontal, es decir una realización con un nivel de participación en el trabajo creativo muy grande por parte de grupos o personas que creaban directamente, al mismo tiempo que la obra se hacía. Las experiencias humanas y políticas del pueblo son fuerzas vitales actuantes y creativas. El nivel de conciencia política del proletariado minero boliviano, por ejemplo, es de tal magnitud que las posibilidades de consciente participación son inconmensurables. En el terreno mismo, junto a esa gente que contaba sus experiencias espontáneamente en verdaderos actos representativos, fue tomando corporeidad la idea de ese cine popular que se buscaba. Al eliminarse la verticalidad propia del cine concebido a priori, se daba paso y se abrían las puertas a una participación real del pueblo en el proceso de creación de una obra que atañía a su historia y destino. Se recordaron los diálogos de las situaciones reconstruidas, se discutieron allí mismo, en los lugares del hecho histórico, con los auténticos protagonistas. Muchas veces los miembros del equipo asistieron pasmados a procesos de representación indetenibles. La cámara tenía, por lo tanto, que jugar un papel de protagonista a su vez, debía situarse en los puntos de vista de los participantes y participar como un testigo más. Así, por ejemplo, la primera masacre de *El coraje del pueblo* fue filmada ininterrumpidamente desde el momento en que la multitud descendía de los cerros hasta el punto de la planicie donde es alcanzada por los disparos. Los camarógrafos entraron a fotografiar una masacre real. Y un gran número de escenas simultáneas debían ser descubiertas allí mismo, muy velozmente, para no perderlas, pues no podrían repetirse nunca más, como en la realidad, porque el clima psíquico estaba ya desencadenado y se daba y se daría una sola vez. En la mesa de montaje, dando lógica a esos planos, se comenzó a sentir que el

terreno pisado era terreno firme. Ese material, esas imágenes no habían sido imaginadas por un guionista, no habían sido puestas en escena o inventadas por un director que daba instrucciones precisas de cómo gritar, de cómo moverse o hablar. Eran imágenes inventadas (o más bien, recordadas) por el pueblo. Eran situaciones creadas allí mismo por la gente que las volvía a vivir en la turbulencia de la acción, bajo el fragor de los estallidos. Y toda una capacidad fabulosa de expresión se desplegaba entre esa multitud que representaba colectivamente la masacre. Y fueron los hombres del equipo los que fallaron, perdiendo tal vez los mejores momentos, o filmando algunas escenas ya sin película (como ocurrió), víctimas del tremendo grado de excitación que los dominaba en medio de ese *pathos* colectivo que se había desencadenado. Había gente que sólo presenciaba, era gente curiosa, que nada tenía que ver, pero entre ellos se encontraron personas que se habían impresionado profundamente, que habían llorado sin distinguir entre la realidad y la reconstrucción ninguna mediación; ni el tropel de técnicos, camarógrafos, sonidistas, que se desplazaba entre la multitud haciendo señas, a veces gritando, había podido restarle verosimilitud al acto.

Esta experiencia obligó a pensar en otro problema que el grupo venía discutiendo: el fenómeno emocional. Se llegó a la conclusión de que no solamente no se debía rechazar el poder de excitación afectiva que puede producir el cine sobre el espectador, sino utilizar este poder para despertar una preocupación profunda, que partiendo del choque emotivo se prolongue hacia un estado de reflexión que no abandone al espectador al caer el telón, sino que lo persiga, obligándolo al análisis y a la autocrítica. Esto estaba en oposición a la concepción de un cine que busca crear sólo la "distancia" entre el espectador y la obra para no perjudicar el proceso reflexivo y racional. Se pensó que la afectividad —propia de la naturaleza humana— no solamente no era un im-

pedimento sino que podía ser un medio para provocar una conciencia más profunda. Y, finalmente, éste no era un descubrimiento, pues es un mecanismo inherente a la personalidad humana, condicionada por factores heterogéneos tanto racionales como emocionales. Los resultados vinieron a probar lo acertado de esta posición.

Se pensó también que eliminada la trampa de la "identificación" con el personaje "actor", frente al cual el espectador suele transferirse para compensar sus propias frustraciones, podría producirse una identificación con un grupo humano, con el pueblo que remplazaba al protagonista individual, poniendo en juego un viejo impulso atávico, el impulso de "solidaridad de grupo" que sobrevive en el inconsciente de cada hombre y al que la especie le debe su propia supervivencia. Y es precisamente la alienación individualista la que corrompe y posterga ese impulso.

Los contenidos revolucionarios que son concebidos con una consecuente actitud revolucionaria, encuentran formas que les corresponden, y éstas no pueden sino obedecer a la necesidad de comunicabilidad. Es decir, que si esos contenidos no sirven de pretexto para búsquedas o realizaciones individualistas, serán expresados en formas comunicables, porque sólo tendrán sentido en su interrelación con el pueblo. He aquí el problema fundamental del cine revolucionario. Y esta búsqueda de las formas, la concepción y la invención de éstas, no pueden entenderse por la solución del simplismo paternal, de la "renuncia" a los poderes creadores (renuncia, sí, a los apetitos del egocentrismo) sino que esa búsqueda y ese inventar del lenguaje comunicable es precisamente un reto a la creatividad más profunda y auténtica y que debe nacer de la penetración del alma popular, de la captación de las estructuras mentales y de los ritmos internos del pueblo, y no de una oposición calculada y vengativa al lenguaje del opresor. Porque esa captación respetuosa de la cultura popular dinámica es la que puede conducir realmente a la

verdad y al encuentro con el pueblo. Si se piensa en un cine dirigido al pueblo boliviano, se debe partir de la base que la mayoría de sus habitantes no concibe la relación con los demás de manera utilitarista, como es el caso en la minoría dominante, sino que la concibe con la visión de las estructuras culturales y mentales de la integración y de la reciprocidad. Por lo tanto, para esa mayoría es más lógico un cine que no se inspire en principios y actitudes individualistas. Porque las proyecciones de conducta de esa gran mayoría están insufladas por las ideas de grupo, de colectividad. Por esto mismo es y resulta más propio que ese público acepte y se movilice mejor al acicate de una identificación con un grupo humano y no con un individuo, con un protagonista colectivo y no con un protagonista individual.

El no comprender a tiempo este fenómeno llevó al Grupo Ukamau a fracasos y rupturas verdaderamente alarmantes en sus relaciones con el pueblo, pero que sin embargo le sirvieron para comprender mejor la realidad.

Será útil referirse a una situación vivida, a una anécdota significativa ocurrida en los inicios de la filmación de *Yawar Mallku*, que puede dar gráficamente una ilustración de los conflictos culturales que se plantearon al grupo en sus intentos de acercamiento a la mayoría campesina del país. Conflictos que por su fuerza y evidencia influyeron notablemente en las ideas que teníamos sobre el país, que hasta antes de los contactos vivos estuvieron muy alejadas de la verdad porque se proyectaban desde una óptica obnubilada por esquemas e ideas aplicables a otras realidades pero que, para ser aplicadas a la comprensión de la realidad boliviana, no podían partir de la subestimación de las estructuras culturales vivas existentes.

A fines de 1968 los integrantes del equipo de cineastas, que no pasaban de nueve personas, llegaron hasta la lejana y altísima Comunidad de Kaata, distante 400 km de La Paz, de los cuales 15 debían ser sorteados a pie, subiendo una

montaña con precipicios de 500 a 700 metros de profundidad. Parte del equipo se transportó en mulas y el resto a lomo de hombre. La gente llegó hasta las vecindades de la antigua comunidad, sudorosa, acezante, con el corazón golpeteando fuertemente el pecho. Los que llegaban por vez primera tuvieron este día la primera evidencia de lo que sería el trabajo que obligó a hacer ese camino muchas veces, algunas en noches de lluvia con diez y doce grados bajo cero. Para los habitantes de Kaata, la llegada de los cineastas resultó incomprensible y los llenó de inquietud. ¿Quién era esa gente tan rara, esos extranjeros de aspecto tan estafalario, con esas máquinas tan extrañas? ¿Quiénes eran esos blancos que se decían bolivianos pero que ni siquiera sabían hablar quechua? ¿Quiénes esas mujeres con gorros de piel y pantalones? Y esos "gringos" bolivianos, sonrientes y obsequiosos, que violaban la paz de aldea y la milenaria quietud de Kaata, sólo encontraron la hospitalidad de Marcelino Yanahuaya, el jefe de la comunidad (a quien le faltaban tres días para dejar el cargo). El resto de la gente, incluida la mujer de Marcelino, demostró una actitud de reserva y desconfianza. Marcelino Yanahuaya, como había prometido, brindó espacio y protección en su casa a los desconcertados cineastas que pronto advirtieron la animadversión que parecían tener los habitantes de Kaata. Con Marcelino había una relación anterior, estuvo en La Paz, había visto *Ukamau* y recibió en otras tres oportunidades la visita del director del grupo, que le había propuesto hacer una película en su comunidad y que, inclusive, pensaba lograr su participación como uno de los protagonistas. Siempre había mostrado un gran interés por la idea de hacer una película en Kaata y este interés en ningún momento se veía decaído, sólo que daba la impresión de que no tenía poder sobre la comunidad, pues se encogía de hombros cuando se le preguntaba el porqué de la actitud de los demás. El problema era otro, como se verá más adelante.

El guión estaba completamente elaborado, las locaciones ya elegidas y sólo faltaba seleccionar al resto de los actores del lugar para comenzar los trabajos. Estaba previsto comenzar al día siguiente de la llegada. Esa noche se encendió el motor de luz y su espantable bochinche quitó, con seguridad, el sueño a más de un comunero, pues retumbó y crujió hasta las tres de la madrugada. A las cinco, los campesinos dejaban sus casas y escalaban la montaña para llegar a sus sementeras o a las zonas de pastoreo de su ganado auquénido, que se encontraba por encima de los cuatro mil metros. Durante ese primer día —previsto ya para filmación— no se vieron sino algunas mujeres que huían a las preguntas y escondían los rostros cuando se intentaba fotografiarlas. El jefe de producción se desplazaba de una casa a otra desesperado, y aunque era el único que dominaba el quechua, no obtenía una sola respuesta. Durante la tarde del primer día se había preocupado de difundir la noticia de la filmación de la película, invitando a los interesados en trabajar a que se apersonaran en el campamento. El salario ofrecido era diez veces superior al que habitualmente pagaban los intermediarios explotadores de la zona. También había hecho conocer que traían medicinas, inyecciones y que se iba a curar gratuitamente a las personas enfermas.

Perplejos ante la general apatía de los comuneros los cineastas se preguntaban a qué se debía esa situación, qué pudo provocar esa conducta, ese desinterés tan marcado y despectivo. Marcelino no explicaba nada, guardaba silencio o sonreía enigmáticamente ante nuestras conjeturas. La situación se agravó al amanecer del otro día: el intendente de Charazani —población vecina a la comunidad de Kaata compuesta por intermediarios, tinterillos que vivían de los juicios que ellos mismos provocaban entre los campesinos y ex latifundistas convertidos en propietarios de camiones o minas— vino para prevenir a los campesinos sobre la presencia del grupo de cineastas que para él eran

peligrosos comunistas que llegaban para robar y asesinar. Debían los campesinos expulsar a esa gente y librarse del terrible mal que les amenazaba. Por su parte, el intendente prometía gestionar ante las autoridades el envío de agentes para cooperar en la expulsión. Todo esto ocurría a las seis de la mañana, en una reunión previamente convocada y que se efectuaba mientras los cineastas abrían recién los ojos a ese día que iba a depararles tan ingratas sorpresas. A las siete de la mañana, la comunidad ya estaba alborotada. Marcelino discutía con un grupo de hombres y la apatía del comienzo se tornó en abierta hostilidad demostrada, en especial, por las mujeres en quienes había prendido más fuertemente la intriga interesada del intendente, a quien, como al resto de los habitantes de Charazani, no hacía la menor gracia la presencia de los cineastas y menos los altos salarios que ofrecían. Ese día, naturalmente, tampoco se pudo trabajar. Por la noche se sintieron gritos amenazantes exigiendo el abandono del lugar y varias pedradas hicieron impacto en la puerta de la casa de Marcelino, acusado de haberse vendido a los comunistas. El grupo comprendió que no podría trabajar de ninguna manera si la situación seguía evolucionando en ese sentido, que se ponía en peligro el prestigio de Marcelino Yanahuaya frente a su propia gente y que se hacía obligatoria y prudente la salida del lugar. Por lo tanto se decidió hacer un último esfuerzo por encontrar una solución. Se analizaron todos los pasos dados, desde los primeros contactos iniciados seis meses atrás por el director, para intentar descubrir las fallas que hubieran malogrado la relación con la comunidad. En algún momento de esas discusiones de autocrítica, alguien dijo, como quien despidió toda posibilidad de esclarecimiento racional: "¡Esto no se ve ni en coca!", que es una manera muy boliviana de establecer una negación, un abandono impotente frente a lo que parece imposible de saberse. La frase quedó en el aire y de pronto las miradas se cruzaron significati-

vamente. Se habló con Marcelino: "Creemos, le dijeron los cineastas, que sería bueno que consultáramos al *yatiri*.* Estamos dispuestos a ofrecer un *jaiwaco*** y a que se vea en la coca la suerte del grupo". Marcelino celebró la decisión, le pareció acertada, feliz idea. Estaban dispuestos a abandonar la comunidad si el *yatiri* establecía, en la complicada ceremonia del *jaiwaco*, que las intenciones no eran correctas ni estaban sanamente inspiradas. En verdad se había llegado a la conclusión de que era indispensable dar una muestra de humildad proporcional a la prepotencia, al desparpajo, al paternalismo con que el grupo había actuado hasta el momento en un medio en el que el respeto por personas y tradiciones era fundamental. Por lo tanto se había aceptado de esta manera la idea de perder, puesto que no se tenían otras posibilidades de ganar que no fueran las de aceptar las reglas de un juego extraño, pero profundamente inherente al mundo que se trataba de contactar. En el fondo, lo que pasaba era que se había juzgado a esa comunidad de hombres con los esquemas con que se juzgaban las relaciones de hombres y grupos dentro de la sociedad burguesa. Se había pensado que movilizándolo a un hombre influyente y poderoso se podría mover al resto de los hombres, a los que se juzgaba dependientes verticalmente del primero. No se comprendía, hasta ese momento, que los indios daban prioridad a los intereses de la colectividad sobre los intereses personales. No se comprendía que para ellos, como para sus antepasados, lo que no era bueno para todos no podía ser bueno para uno, y que, finalmente, como dice René Zavaleta Mercado, los indios se piensan primero como colectividad y después como individuos.

Fue por esta misma razón que la actitud del

* *Yatiri*: Clarividente y también guía y maestro de las ceremonias.

** *Jaiwaco*: Ceremonia de ofrenda y vaticinios.

grupo, al someterse al veredicto de la ceremonia del *jaiwaco* —que se desarrollaría en presencia y bajo la vigilancia de todos los miembros de la comunidad de Kaata—, era la mejor manera de rendir no sólo un desagravio a la comunidad sino de lograr la participación colectiva de la misma en la decisión sobre el destino del trabajo que el grupo proponía realizar, y en la realización del mismo... si todo marchaba bien. Y en caso de que todo saliera mal y no quedara otro remedio que abandonar la zona, se habría aprendido, por lo menos, un conocimiento que permitiría fallar menos en las relaciones y trabajar con otros grupos, sin necesidad de someterse al peligroso juego del azar.

Esa noche, después de seis horas de tremenda tensión, durante las cuales no era posible dormir o distraerse, porque los ojos de los trescientos campesinos estaban fijos en todos y en cada uno de los integrantes del grupo, atentos a cualquier flaqueza, el *yatiri* examinó las hojas de la coca y declaró enfáticamente que la presencia del grupo allí estaba inspirada por el bien y no por el mal. Nada pudieron contra ese veredicto ni las intrigas y amenazas del intendente, ni la ancestral desconfianza de los indios hacia blancos y mestizos. El grupo fue aceptado y pronto sus integrantes sintieron que antiguas barreras de incomunicación desaparecían en abrazos y manifestaciones de verdadera cordialidad. El campamento se llenó de voluntarios para el trabajo y también de enfermos, niños terriblemente desnutridos, madres sin leche, jóvenes tuberculosos. Allí no había asomado un médico nunca.

Tiempo después, cuando se discutía cómo hacer un cine revolucionario testimonial, vivo y verdadero, sin ficciones ni personajes mediadores, con el pueblo como protagonista, en actos de participación creativa, para lograr obras que se proyecten del pueblo al pueblo, se pensó que allí, en ese momento, en esa oportunidad irrepitable, tendría que haberse filmado, no la película que se llevó

en el guión sino la película de esa experiencia, por su significación y contenido.

A la luz de ese tipo de experiencias el grupo llegó a cuestionar todo el cine que hacía y que planeaba hacer: a descubrir en qué manera ese cine estaba y está impregnado por las concepciones de la vida y de la realidad propias de la clase social de la que había surgido; a comprender también la distancia que habría de recorrer el cine boliviano para llevar implícito el espíritu cultural y la visión del mundo que posee su pueblo.

A ese espíritu anhela integrarse, despojándose de todo el oropel inútil, de toda la incongruencia de una cultura impuesta por la fuerza y que ha sido y es la negación de la auténtica cultura y el vehículo de la deformación del ser nacional.

Por eso es justo pensar que la consecución de un lenguaje nuevo, liberado y liberador, no puede nacer sino de la penetración, de la investigación y de la integración a la cultura popular que está viva y es dinámica. Un proceso revolucionario no existe ni se realiza sino en la práctica de la activación dinámica del pueblo. Con el cine debe ocurrir lo mismo. Si no ocurre es porque no hay reciprocidad, significa que hay oposición, es decir conflicto ideológico. Porque lo que el artista da al pueblo debe ser, nada menos, lo que el artista recibe del pueblo.

Todo está interrelacionado, no existen fenómenos aislados y la búsqueda de un cine popular es también la búsqueda de una actitud social más coherente, porque si se admite que es necesario y justo que cada hombre se realice, se debe pensar que esta realización de los individuos sólo es posible coherentemente, de una manera armónica, como resultado de la realización de la sociedad entera. De esto se desprende que todo lo que un individuo haga debe tener un sentido positivo para los demás, porque sólo de esta manera adquirirá, a su vez, un sentido positivo para ese mismo individuo. Por lo tanto, en una sociedad socialista, a la que se proyecta el cine revolucionario, no se puede

concebir ningún tipo de realización personal si no está planteada en términos de una realización colectiva. Si se entiende esto, en la práctica de la creación artística se dará paso al nacimiento de obras populares, en las que artistas e intelectuales sean los vehículos de una sociedad y no sus objetivos.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL CINE SOCIAL EN BOLIVIA *

Bolivia es un país de historia turbulenta, es una nación que pugna por poseer su propio destino impedida por la agresión imperialista y por la enajenación de una clase dominante enemiga de su propio pueblo, al que no solamente explota sino también desprecia racialmente. La verdadera Bolivia existe en la clandestinidad; vive, alienta y crece espiritualmente en el anonimato de un pueblo vigoroso y creador, pueblo que ha tejido una extraordinaria historia de coraje, de dignidad y de lucha por la libertad. La clase dominante de ascendencia española ha sido expulsada del poder en más de una oportunidad y ha recuperado su dominio, principalmente gracias al apoyo económico y policial que le ha prestado el imperialismo norteamericano. Han sido los nexos profundos con la metrópoli y los determinantes intereses sobre nuestras materias primas y nuestra posición geopolítica, factores principales para que se dé este apoyo interesado. Sin embargo, el pueblo boliviano ha resistido de diferentes maneras, y cuando no ha podido salir a las calles y campos a conquistar sus armas ha continuado elaborando su propia cultura de manera tenaz y obstinada en contraste con la clase dominante que habla castellano y piensa en norteamericano. La clase obrera de Bolivia, considerada entre las más brillantes y experimentadas del continente, ha continuado su avance y es hoy día el principal frente de resistencia al poder fascista.

* Extractos de la ponencia presentada por Jorge Sanjinés al Symposium del XXXIII Congreso de la FIAF, en junio de 1977.

Hemos querido dar este cuadro breve porque el cine militante en Bolivia nace, precisamente, como resultado de un proceso revolucionario que convulsionó nuestro país, un proceso que cambió por un breve período las relaciones de producción en favor del pueblo y ha sido como resultado de ese proceso que se ha creado una sensibilidad social a nivel de los intelectuales que comprometieron su trabajo con los intereses del pueblo.

En 1952, después de terrible lucha, el pueblo de Bolivia derrota a la oligarquía. En las calles de La Paz y Oruro mueren miles de personas. Obreros, campesinos y un sector de la pequeña burguesía organizados por un partido nacionalista que expresó los anhelos populares en las consignas de reforma agraria, nacionalización de las minas, voto universal, toman el Palacio de Gobierno y empiezan un proceso que en sus primeros años se realiza prácticamente por las vías del poder popular. El último desfile del ejército de la oligarquía se produce en la plaza principal: los oficiales prisioneros desfilan con las gorras al revés, detrás vienen los obreros y campesinos armados. Para quien en aquellos años tenía conciencia del grado de explotación y sufrimiento padecido por esos campesinos y obreros, cuyo promedio de vida era de sólo 27 años, alcanzaba una notable significación aquella escena delirante. Se crearon las milicias populares y el ejército tradicional fue eliminado. Los campesinos ayudados por los mineros, y guiados por sus propios dirigentes, se lanzan a recuperar sus tierras y sienten que han concluido los casi quinientos años de esclavitud iniciados por la colonización española. En los actos la vanguardia pequeñoburguesa es sobrepasada por las masas y debe someterse con frecuencia al desborde de los dirigentes populares. Una gran euforia se vive en aquellos dos primeros años. Se liquida el latifundio y muchos latifundistas que no alcanzan a huir deben enfrentar los juicios populares.

Esos primeros años de alegría revolucionaria, al margen del caos en el seno del poder, mostraron

la capacidad de organización del pueblo boliviano y la ausencia de rencor del campesino, que no obstante los siglos de oprobiosa explotación que lo había reducido al estado de esclavitud, mostró tolerancia y abundante bondad con sus opresores. Es verdad que en muchas haciendas los campesinos liberados se comen las vacas de raza, pero es verdad también que su hambre es milenaria y que esas vacas mejor tratadas que ellos les merecen justa inquina. Y es verdad también que los campesinos se organizan y ponen en práctica sus tradiciones colectivistas y pueden así, en esos dos primeros años, construir más de 600 escuelas rurales y cerca de 200 camino sin apoyo estatal: faltaron los maestros que ese estado no pudo suplir.

Aquello no pudo durar mucho: las limitaciones de la pequeña burguesía dirigente que sólo podía avanzar el proceso hasta los límites de la revolución democrático-burguesa; las maniobras del imperialismo yanqui que empobreció al gobierno mediante bloqueos parciales y obtuvo, en concomitancia con la oligarquía que controlaba en el exterior las fundiciones de estaño, la baja del precio del mineral, fueron debilitando el proceso, y la revolución de 1952 se vio cercada por la angustia económica, la corrupción y la propia inocencia política del pueblo y sus dirigentes que no tuvieron una idea temprana del poder alcanzado y cedieron posiciones a la pequeña burguesía, que terminó por pactar con el imperialismo y entregarle el país. Ha quedado, sin embargo, la experiencia, y es por eso que hoy día la clase obrera de Bolivia no sólo tiene coraje sino madurez.

EL CINE SOCIAL DE BOLIVIA

En ese ambiente de luchas, en esos años de euforia popular, de movilizaciones masivas en los que los cineastas ven actuar y protagonizar la historia al verdadero pueblo, creemos que nace y se for-

ja el cine social de Bolivia, que más tarde habría de dar lugar al cine militante boliviano.

Entre los primeros documentales de importancia que se hacen en Bolivia, a través del organismo oficial creado por el gobierno revolucionario en 1952, es decir el Instituto Cinematográfico Boliviano, podemos encontrar imágenes que registraron momentos claves de la movilización popular: la presencia de miles de campesinos de todo el país que, armados, vigilan en los campos de Ucureña la firma del Decreto de Reforma Agraria; los desfiles de los bravos y temidos mineros que envueltos en bandas de cartuchos de dinamita portan las armas arrebatadas al ejército de la oligarquía...

Esas películas fueron realizadas por personas que hasta ese momento conocían muy poco de cine y que sólo intentan producir material de propaganda política; sin embargo sus imágenes están llenas de la presencia jubilosa del pueblo.

En esa Bolivia efervescente de los años que se suceden al triunfo popular de abril de 1952, más concretamente en la década de 1950, la actividad cinematográfica era mínima. Los cineastas, entre guionistas y camarógrafos, no pasan de diez personas. Pensamos que sus películas más importantes no habrían sido posibles sin ese proceso político social. Su visión corresponde a la de un país que comienza a buscarse en el seno mismo del pueblo y su cultura.

El cine militante de la actualidad encuentra su más claro origen en esa etapa. Y aunque posteriormente se dio un retroceso popular en el control del poder, se abrieron y consolidaron las ideas y posiciones antimperialistas que tuvieron su origen práctico entonces. A medida que gobiernos posteriores traicionan los postulados nacionalistas y revolucionarios de abril, la ideología revolucionaria continúa su avance y la necesidad de plantear una liberación antimperialista preside las tareas revolucionarias. Como resultado de esta evolución se desarrolla un cine revolucionario que orienta sus obras dentro de la lucha antimperialista.

ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CINE REVOLUCIONARIO

Podemos ensayar una definición del *cine revolucionario* como aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él.

Esta definición no pretende ser completa. Creemos que el cine revolucionario no tiene límites tan precisos y que sus posibilidades y tareas son innumerables. Podemos distinguir, con claridad, dos etapas fundamentales en las que actúa y se desarrolla el acicate y asimilación de sus interrelaciones con el pueblo: *cine revolucionario durante la lucha de liberación* y *cine revolucionario después de la liberación*.

En este trabajo, por razones de espacio, nos centraremos en los antecedentes, práctica y teoría del cine revolucionario en su primera etapa, advirtiendo que los juicios y planteamientos a enunciar nacen de las reflexiones y experiencias acumuladas durante los quince años de búsqueda y trabajo junto a los compañeros que integraron e integran el Grupo Ukamau, por lo tanto sólo deseamos que nuestras observaciones puedan servir a la consolidación de la teoría y práctica del cine revolucionario que, no obstante existir, continúa formándose.

No nos podríamos situar dentro de la perspectiva histórica del cine revolucionario que actúa durante la etapa de la lucha por la liberación sin antes referirnos, brevemente, a algunos antecedentes históricos del cine que nace al servicio del pueblo en muchos países del mundo.

En la Rusia zarista, el cine prácticamente no

existía sino como incipiente industria inspirada en los modelos franceses que, por lo mismo, obedecía a la pleitesía cultural que la clase dominante rendía a Francia. Sólo servía como espectáculo. Cuando llega la revolución, y cambia las estructuras y los rumbos del pueblo, el cine se convierte en un medio a su servicio. La lucidez gigante de Lenin le permite proclamarlo "la más importante de todas las artes". Muy tempranamente, en ese notable y decisivo proceso revolucionario, se concibe la función del cine y se desatan entonces fuerzas y talentos que encuentran el apoyo y las facilidades para crear. Son significativos los trabajos de Dziga Vertov con su cine-verdad, que propuso y practicó el abandono de maquillajes, actores y escenarios para captar la vida real. Los primeros filmes de Eisenstein tenían como protagonistas a las multitudes. En fin, se hacen con estas experiencias presentes las primeras tendencias de la creación de un cine popular, bajo la orientación de quienes podían concebir libremente esa actividad, ajenos a las presiones mercantilistas de los productores. Este cine recibe la influencia de la revolución de octubre, y los más profundos contenidos humanos de ese trascendental proceso lo determina. La participación activa del pueblo, el aliento revolucionario y popular están presentes en la maravillosa película de Serguéi Eisenstein *El Acorazado Potemkin*, realizada con la población de Odessa. Por otra parte, la evidencia abrumadora de la realidad objetiva donde se practica el cambio social y la revolución influyen en Vertov, que concibe una cámara abierta a la realidad pura, a la verdad cotidiana de la revolución. Todo este proceso fue obstaculizado y finalmente interrumpido por el estalinismo.

Hemos hecho una escueta referencia histórica para ubicar en sus orígenes los antecedentes de este cine en un proceso inmediato posterior a la victoria de la revolución bolchevique. Pensamos que esto nos permitirá situarnos mejor con relación al cine revolucionario de combate durante las

etapas de enfrentamiento militar o político con el enemigo. Pero antes de revisar otros antecedentes no podemos dejar de mencionar la labor extraordinaria del cineasta soviético Medvedkin, quien puso en práctica un "tren cinematográfico", provisto de todo un equipo completo, capaz de filmar, procesar y montar las películas que hacía en su recorrido por la patria liberada, recogiendo experiencias, filmando con los obreros trabajos destinados a corregir deficiencias de la producción o a elevar las condiciones subjetivas.

Se han dado poquísimos filmes, durante la época de la resistencia en Francia, que burlando la suspicacia y control de la Propaganda Staffel, órgano de censura instalado por los nazis durante la ocupación, pudieron hacer veladas críticas a la situación de esos momentos. El compromiso político de los cineastas franceses se dio más bien en la participación clandestina de algunos de ellos en las filas de la resistencia. En verdad, el control energúmeno, las dificultades prácticas, la carencia de materiales hicieron imposible la existencia de un cine clandestino.

Los trabajos de Joris Ivens, notable cineasta holandés, uno de los pioneros del cine documental y revolucionario, son de importancia capital.

Pensamos que sus primeras obras prohibidas, de crítica social, como *Zuyderzée* o *Borinage*, esta última sobre la situación de los mineros belgas, son los primeros filmes revolucionarios realizados fuera de la Unión Soviética. *Borinage* data de 1935 y, en todas partes, la censura política se descargó sobre este film. Su difusión se hizo solamente a través de cine-clubes. En 1937 realiza su emocionante y humano film sobre la guerra civil española: *Tierra de España*, filmado en el lugar de la acción y junto al pueblo español que combatía a la reacción. Estuvo en China integrando y filmando la Larga Marcha. Hizo un documental en Cuba, en los primeros años de la revolución. Su sencillez, honestidad y amor a la humanidad se reflejan permanentemente en sus trabajos. Ivens transformó sus filmes hasta

hacerlos instrumentos del pueblo, con quien, hombro a hombro, sigue filmando no importándole que sea entre las ruinas de Guernica o en los túneles cavados por el pueblo vietnamita en el *Paralelo 17* (nombre de su trabajo sobre Vietnam). En el film *El pueblo y sus fusiles*, realizado en Laos, señala al imperialismo yanqui como el enemigo número uno de los pueblos.

Durante la guerra de Vietnam contra los Estados Unidos se producen películas que registran los hechos heroicos y abnegados de los combatientes y pueblo vietnamita y, al igual que los filmes soviéticos realizados durante la contienda de la segunda guerra mundial, están hechos para reforzar la decisión de luchar y alcanzar la victoria. Los Estudios Hanoi, en el norte, y los Estudios Liberación, en el sur, emplearon camarógrafos mujeres que utilizaron hasta bicicletas con cámaras montadas para registrar la realidad.

Cineastas cubanos como Santiago Álvarez, Julio García Espinoza y José Massip, filman en Vietnam y Laos: *Hanoi, Martes 13* y *Tercer mundo, Tercera guerra mundial*; son notables películas que al tiempo de exaltar el valor del pueblo, denuncian al enemigo imperialista y lo explican.

Más recientemente, películas cubanas como *La quinta frontera*, *La primera intervención* y *Puerto Rico*, se suman al cine ant imperialista, y siendo producidas por un país liberado constituyen por su significación política, calidad, utilidad, básicos instrumentos para promover la conciencia ant imperialista en los países todavía sometidos a la dependencia.

El cine cubano, permanentemente acosado por el bloqueo y la amenaza yanqui, ha producido un importante material de lucha y denuncia: *Girón*, *Ustedes tienen la palabra*, *L. B. J.*, *El tigre salta, mata, pero morirá*, *La hora del gato*; estas tres últimas, producto del mordaz y brillante talento de Santiago Álvarez, autor también del film *De América soy hijo*.

En los Estados Unidos de Norteamérica se pro-

ducen algunos filmes que cuestionan el sistema y son en su mayor parte películas dedicadas a denunciar la discriminación racial.

En África, durante los últimos años, aparecen importantes filmes anticolonialistas. En África del Sur se realizan clandestinamente películas reveladoras del inhumano régimen del Apartheid: *La última tumba en Dimbaza*, producida en 1973 y de realización anónima, es un ejemplo elocuente del cine de denuncia. *El fin del diálogo*, película también clandestina, hecha en 1969, como su nombre lo indica, señala, por sus conclusiones, que se han terminado las palabras y que el pueblo de África del Sur debe preparar su respuesta armada.

Sembene Ousmane, de Senegal, ha realizado entre 1970 y 1975 *Emitai* y *Xala*, obras argumentadas en las que analiza y denuncia las características, diferencias e implicaciones del colonialismo pasado y del neocolonialismo presente en su país.

En los países árabes se destacan los trabajos de Youssef Chahine, egipcio, autor de *La tierra* (1968), notable película por su calidad humana y su lucidez. Sus filmes trascienden su convicción en la capacidad de lucha de su pueblo. En 1974 la cineasta libanesa Heyny Srour filmó *La hora de la liberación ha sonado*, film documental que expone la lucha del pueblo contra el Sultanato de Omán, en la zona liberada, y en la que denuncia las ligaduras entre el imperialismo y el feudalismo opresor. Destaca los derechos que conquista la mujer combatiente que adquiere conciencia al mismo tiempo que aprende a manejar una metralleta.

Son numerosos los filmes producidos, especialmente por europeos, sobre la lucha anticolonialista de Argelia. Surgen también importantes obras de argelinos que después de la liberación vuelven sobre ese tema. *Le vent des aures* en 1965 y *La voie* en 1969 son destacables.

Existe una numerosa filmografía sobre Palestina. Filmes de extranjeros y de palestinos que enfocan los diferentes problemas del pueblo palestino despojado de su tierra y enfrentado al

sionismo y al imperialismo: *Ellos no existen*, realizada en 1974, es una especie de canto al pueblo y a su voluntad de vivir y de luchar por sus derechos más respetables. Entre los filmes realizados por extranjeros se destaca *Revolución hasta la victoria*, que se debe a un equipo de norteamericanos progresistas que enfocan la cuestión israelí-palestina. Son americanos de origen judío que hacen un llamado a la creación de una Palestina laica y democrática, dando en las últimas imágenes la palabra de Yasser Arafat.

En la América Latina contemporánea surge y se desarrolla un cine revolucionario que, a medida que penetra y profundiza en la problemática política, se convierte en un cine antimperialista y que es utilizado por numerosos sectores empeñados en la lucha como un arma aportadora de información, material de denuncia y ejemplo revolucionario, y dirigida contra el poder opresor de la metrópoli que opera en cuerpo presente en las naciones latinoamericanas bajo el apoyo y complicidad de las clases dominantes. Son esos condicionamientos de la dependencia y explotación los que provocan como reacción la insurgencia de la conciencia revolucionaria, impulsando a los revolucionarios a la acción. Los cineastas, como muchos otros intelectuales sensibles a la situación social, se suman a la lucha y comienzan a cuestionar su medio expresivo en función de su utilidad y posibilidades.

El proceso de radicalización de estos cineastas es paralelo al proceso de agudización de las contradicciones sociopolíticas en la América Latina. En la medida en que el imperialismo interviene en nuestros países, directa o indirectamente, e implementa una represión que no alcanza solamente a los cuadros dirigentes sino a los pueblos enteros como en Chile o Uruguay, los cineastas se definen y entienden cada vez con mayor claridad que deben apuntar hacia el enemigo fundamental.

En 1957 Fernando Birri organiza en la Argentina la Escuela Documental de Santa Fe, en la

que, junto a un grupo de compañeros cineastas y alumnos, realizan notables películas de creación colectiva como *Tiredié*. Birri sostiene: "[...] Peleamos por un cine realista, nacional, popular y crítico". Fernando Birri ve con lucidez el papel de un cine verdadero, no alienante y propone "un cine que afirme los valores del pueblo, que enjuicie y denuncie la realidad montada por la opresión". Los trabajos de Birri y sus compañeros significan, en verdad, el arranque del cine latinoamericano político. Su largo metraje *Los inundados*, protagonizado por los propios inundados y practicando una reconstrucción de hechos reales, establece bases capitales para el desarrollo de un cine popular. Enjuiciar, criticar y desmontar la realidad opresiva son sus objetivos, los que nos demuestran de qué manera ya estaban presentes las consignas de lucha y combate del cine revolucionario que quiere contribuir a transformar la realidad porque la encuentra negadora y la identifica, como dirá Birri, con la subrealidad y con la infelicidad del pueblo.

Más adelante, si el mismo Birri hubiera podido continuar sus trabajos en la Argentina, habría postulado el cine antimperialista, porque sus conceptos y experiencias lo tenían que llevar ineluctablemente hasta allí.

Dando un gigantesco salto desde fines de 1961, fecha del estreno de *Los inundados*, hasta octubre de 1968, fecha de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, efectuada en la ciudad de Mérida, en Venezuela, podremos encontrar resultados cuantitativos y cualitativos en el cine revolucionario de América Latina. En ese importante encuentro auspiciado por la Universidad de los Andes, y promovido por el entusiasmo del documentalista venezolano Carlos Rebolledo, se encuentran los principales exponentes del nuevo cine latinoamericano. Estuvieron ausentes los principales realizadores del Cinema Novo brasileño, y los cubanos sólo pudieron mandar algunos filmes. Pero, no obstante estas ausencias tan importantes,

consideramos que Mérida por la madurez generada hasta ese momento y por sus planteamientos orientadores, constituye el punto de partida para un nuevo salto que define la consolidación de un cine antimperialista en América Latina. Este encuentro sorprende a los propios cineastas por el descubrimiento mutuo que hacen de ideas y obras que coinciden plenamente en la necesidad de orquestar un poderoso movimiento cinematográfico antimperialista. Todos coinciden en que había llegado el momento de dedicarse al combate, a la lucha por la liberación. En Mérida se ven los trabajos documentales políticos de Mario Handler; el breve pero eficaz film de montaje *NOW* de Santiago Álvarez, los filmes sobre cultura popular de Sergio Muniz, *La hora de los hornos* de Solanas, el primer cortometraje de Miguel Littin, los filmes etnográficos de Raymundo Gleyzer, los trabajos indigenistas de Manuel Chambi en Perú, y la primera película de largometraje de Luis Figueroa, *Kukuli*, sobre una leyenda quechua, *La ciudad que nos mira* de Jesús Guedes y *Pozo muerto* de Carlos Rebolledo y Edmundo Aray, que presentan problemas candentes de la realidad social y económica venezolana. De Argentina también aparecen los trabajos de Gerardo Vallejo que, en *Ollas populares*, muestra su sensibilidad social y talento. Aparte de los trabajos de Muniz, Brasil está con el notable largometraje *Vidas secas* y el documental de León Hirzzman, *Mayoría absoluta*. En fin, hasta películas inconclusas, pero que exhibían su compromiso político, fueron proyectadas en Mérida, como el caso de *Chircales 68*, de la colombiana Marta Rodríguez. Bolivia presentó *Revolución, ¡Aysa!* y *Ukamau*.

Las intervenciones de Carlos Álvarez, de Rebolledo, de Solanas, de Walter Achugar, de Edgardo Palleró, hicieron luz sobre los problemas planteados y contribuyeron mucho al contenido del documento vibrante y agresivo que surgió como resultado y que convocaba con urgencia a todos los cineastas honestos latinoamericanos a producir un cine militante antimperialista.

Nosotros, llevando la voz del Grupo Ukamau, sostuvimos en Mérida que la exposición de la miseria en que vivían los pueblos latinoamericanos, tema primordial de las obras vistas en la muestra, nos daba la certeza de que esos autores habían adquirido un compromiso militante con la realidad. Estaban exponiendo y por lo tanto criticando una realidad dolorosa, pero permanentemente negada, sistemáticamente ocultada. Sin embargo, era necesario avanzar más hasta el descubrimiento de los mecanismos que provocaban esa miseria. Insistimos en que al pueblo —conocedor y víctima directa de esa situación— lo que principalmente podía interesarle y servirle era el conocimiento de cómo actuaba la opresión, cuáles eran sus engranajes y conexiones, cuáles los métodos, cuáles los nombres de sus explotadores. Sólo el conocimiento y desenmascaramiento del enemigo podía brindar las posibilidades de derrotarlo, y por esto mismo era urgente prepararse para llegar al pueblo con el cine que hacíamos, porque era el pueblo oprimido el que necesitaba la información concientizadora. 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 tendientes a lograr la originalidad por la originalidad. No había tiempo ni para los rebusques plásticos ni para indefinición. Y sólo teníamos el justo tiempo para la responsabilidad de responder a la historia y al pueblo en total consecuencia con la actitud que habíamos elegido. Pensábamos que también nuestro deber era el de 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.

Varios y significativos factores históricos habían concurrido a Mérida en esa fecha junto a los cineastas: era octubre de 1968 y sólo hacía un año

que Ernesto Che Guevara había muerto en las selvas de Bolivia. Su ejemplo, su aislado enfrentamiento al enemigo poderoso del norte, maquinador y financiador de los cipayos bolivianos que lo asesinaron, habían golpeado profundamente en las conciencias de todos los revolucionarios del mundo y en especial de los latinoamericanos. La convulsa historia del continente agredido económica y políticamente por el imperialismo, la no lejana ocupación yanqui de Santo Domingo, el intento de invasión a Cuba socialista, el derrocamiento de Goulart en Brasil, la aparición concreta y personificada de la CIA con Arguedas en Bolivia, etc., eran elementos agudizantes que movilizaron la urgencia en las conciencias de los artistas e intelectuales progresistas que se fueron radicalizando y definiendo políticamente con mayor nitidez.

Con seguridad que estas son motivaciones muy de primer análisis para establecer el proceso que dio nacimiento y desarrollo a un cine antimperialista en la América Latina, pero servirán para orientar en los propósitos de este trabajo, que se propone argumentar más ampliamente sobre la necesidad de plantearse un cine de liberación.

Para dirigir una obra hacia objetivos político-sociales es necesario tener una concepción objetiva de la realidad. La preocupación por fenómenos económicos que determinan una condición humana generalizada donde los menos causan, a medida que aumentan sus fortunas, la desgracia y exterminio de los más, tiene que sacudir la conciencia de no pocos hombres que encuentran en la lucha por abolir esas condiciones, su razón de existir.

Un análisis parcial de la realidad latinoamericana, efectuado a la sombra de la agresión y sus características, nos llevaría a pensar que las contradicciones planteadas entre clases dominantes aliadas al imperialismo y clases desposeídas darán, a no muy largo plazo, un resultado atroz, en el que el genocidio —ya en marcha— terminaría por convertir al continente en sólo un vasto depósito de materias primas destinadas a garantizar la so-

brevivencia de la metrópoli. Naturalmente que el análisis no puede dejar de considerar el papel que juegan y jugarán las fuerzas que luchan por la liberación, el desgaste interno del complejo militar-industrial imperialista, las contradicciones y tensiones internas, como asimismo la correlación internacional de fuerzas, cada día más desventajosa para el imperialismo. Sin embargo, es vital que la contraofensiva antimperialista acelere su respuesta y la intensifique, porque la avalancha destructiva está determinando cambios, muchos de ellos irreversibles, que comprometen el destino de nuestros pueblos; solamente el factor de empobrecimiento físico de nuestros pobladores, azotados por el hambre y enfermedades debilitantes, produce fenómenos de significativo peligro.

¿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?

Son numerosas las películas latinoamericanas en todos los géneros que vuelcan su mirada a la realidad social, a la problemática revolucionaria, a la denuncia.

Desde obras de la envergadura de *Tierra en trance* de Glauber Rocha, *Los fusiles* de Ruy Guerra, *El profeta del hambre* de Capovilla, los trabajos de Diéguez y una buena parte de los filmes del Cinema Novo brasileño que se empeñan sobre esa problemática, hasta las obras argentinas como *El camino del viejo Reales*, *Operación masacre*, etc., o chilenas como *El chacal de Nahueltoro*, *Cuando el pueblo se levanta*, *Ya no es tiempo de llorar*, *La batalla de Chile* o *Herminda de la victoria*.* En México, la preocupación y experiencias de la Cooperativa de

* En Bolivia se producen, entre 1973 y 1977, *Pueblo chico y Chuquiago*.

Cine Marginal, con cortos como *El año de la rata*, por la formación de un cine colectivo, los trabajos comprometidos del Grupo Octubre, que lo perfilan como el de mayores posibilidades, hasta la experiencia de *México Insurgente* * en el largometraje, que intenta una visión honesta, liberándose de concesiones y formalismos anquilosantes, a los que se suman trabajos recientes que no conocemos de nuevos valores. También en Panamá y en Haití, aparecen películas políticas que se suman a las que hoy se hacen en Colombia o en Venezuela. No nos podemos referir a todos los filmes valiosos y comprometidos que se han hecho o se están haciendo, en parte porque no disponemos de una información completa y también porque ese no es el propósito del presente trabajo. Valga esta concisa referencia para ofrecer sólo ejemplos.

CINE REVOLUCIONARIO, CINE ANTIMPERIALISTA

Hoy está demostrado que la maquinaria militar-económica del imperialismo (las interrelaciones entre las multinacionales, los organismos de espionaje, la maquinaria militar y la política del sistema son un todo perfectamente coherente) está vinculada y planificada con la política de instrumentación de los medios de comunicación masiva que se destinan por una parte a la desinformación y por otra a la formación de una ideología afín a la del sistema.

Esta ideología de una sociedad individualista que no distingue en la realidad otro objetivo que la acumulación de cosas y posibilidades, sean de poder, influencia, ventaja, dinero, etc., necesita para su expansión aniquilar cualquier otra ideología opuesta política o culturalmente. Y en este último terreno la destrucción de toda resistencia

* Y recientemente *Etnocidio. Notas sobre la región del Mezquital*, del nuevo director Paul Leduc.

cultural allana el camino y la instalación de su sistema político.

En términos categóricos, resulta de tan brutal simplicidad la filosofía de vida del capitalismo que por su propia e intrínseca estupidez se convierte en siniestra amenaza para la humanidad. Lo que piensa un rústico, desinformado, grosero y pragmático petrolero texano es, en buena cuenta, lo que propone como vida el imperialismo. No importa, en la vastedad de la inercia del sistema, si existen teóricos fascistas, como Kissinger, de más sofisticada formación; tanto él como el frío científico yanqui que está buscando afanosamente la mejor manera de deshabitar el Tercer Mundo, están proponiendo la misma política al servicio de las mismas concepciones para resolver la realidad que ese inculto capitalista texano. ¿Se propone algo mejor el capitalismo?

¿La sociedad norteamericana ha desarrollado a nivel cuantitativo mejores metas dentro de su ámbito? ¿No piensan la mayoría de los norteamericanos que Ford puede ser mejor presidente que otros porque es capaz de dirigir en broma una orquesta, ponerse un sombrero de charro mexicano o nadar todos los días en su piscina?

Existe, evidentemente, dentro de la sociedad norteamericana un pensamiento crítico profundo, pero su proyección es avasallada por *las propuestas ideológicas generalizadas* en la mayoría.

Cuando la serial de televisión *Plaza Sésamo* inculca en nuestros niños latinoamericanos descaradamente los contenidos egoístas de la propiedad privada, está inculcando una de las máximas concepciones ideológicas de ese sistema y está intentando ganar para su campo la actitud mental, moral y vital de quienes deben pensar como ellos para aceptar su sistema e integrarse a él como consumidores. Está allanando las resistencias y está preparando la sumisión. La propuesta ideológica capitalista se traduce en concebir la vida del hombre como la loca carrera por obtener más. Veamos: ¿No son los representantes de ese poder los que

generalmente tienen más, o bien los que mejor representan a los que tienen más? Naturalmente que podríamos encontrar todo un proceso complejo en la formación de tal ideología, que no arranca en ningún barrio aristocrático de Boston sino en el momento mismo del nacimiento de la propiedad privada, que es bastante anterior a la primera legislación que hiciera Solón sobre la misma hace alrededor de 2 500 años. Engels escribió que "la codicia vulgar ha sido la fuerza motriz de la civilización desde sus primeros días hasta hoy; su único objetivo determinante es la riqueza, otra vez la riqueza y siempre la riqueza pero no la de la sociedad, sino la de tal o cual miserable individuo".* Podemos decir hoy que la evolución de esa tendencia al proyectarse a la sociedad capitalista, fuera de sus límites naturales, y al consolidarse como el objetivo común, mediante el consumo y la acumulación como metas definitivas, han traspasado el objetivo del individuo a la sociedad.

Pues bien, la consecuencia del sistema con esos objetivos es lo que debe preocuparnos puesto que organiza todo su poder para expandirse fuera de sus límites territoriales irradiando su manera de ver y concebir la vida.

El cine revolucionario es un cine antimperialista por razones ideológicas. En la base y profundidad de su actitud se dan las contradicciones antagónicas con el imperialismo. La ideología del imperialismo es la ideología del individualismo más radical. Sus concepciones arrancan de las posiciones idealistas sobre el hombre y la realidad. Desde la idea de la soledad ontológica del hombre, que lo concibe como un ser aislado sin conexiones sociales ni reales y que le da el derecho de existir sobre los demás, hasta las convicciones nihilistas,

* Friedrich Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras escogidas en tres tomos*, Moscú, Progreso, 1974, t. III, pp. 350-351. [E.]

fatalistas o claramente fascistas del pensamiento capitalista. En última instancia se trata de la contradicción insalvable entre el amor a la vida y la deshumanización que es la muerte.

El imperialismo está empeñado en exterminarnos de todas maneras, y detrás de esta actitud siniestra puesta en marcha están operando sus convicciones ideológicas brutales, su convencimiento de nuestra inferioridad que a sus ojos nos niega el derecho a la vida y le facilita moralmente la práctica de borrarlos del mapa. Sus huestes de falsos religiosos están predicando entre los indígenas de América Latina consignas para no consumir proteínas, nos están esterilizando con diferentes métodos y están diseminando virus en zonas estratégicas para convertir a los pobladores en paralíticos, como ha ocurrido con la tribu de los indios Aucas en el Ecuador, contaminados por los misioneros traductores de la Biblia que han abierto el camino a la penetración en la selva de las compañías petroleras yanquis. ¡Y por otra parte, manipulando las ideas puras siembran el desconcierto y la pasividad en las mentes de los sencillos pobladores que los aceptan, preparándolos para la muerte, en vista de la cercanía del "juicio final"! Cuanto menos se vive, menos se peca, les dicen al tiempo que esterilizan quirúrgicamente a las campesinas.

Lo que pasa es que para ellos somos los ratones de lo que consideran "su despensa", y por lo tanto hay que eliminar a los ratones para conservar la despensa. Pero como los ratones son más fáciles de combatir puesto que son incapaces de organizarse y de desarrollar conciencia política, están empleando en nuestro exterminio desde la epidemia organizada hasta el veneno ideológico en pastillas, desde el hambre exterminadora hasta el mensaje deformador escupido por el aparato de televisión.

Por todo esto, desmontar estas tácticas y explicar su contenido ideológico es tarea urgente y perentoria.

Si bien ideología y cultura no pueden separarse

sin perder sentido, podemos, por necesidad metodológica, especificar más concretamente los elementos.

Nos habíamos referido someramente a la labor expansionista y acaparadora del imperialismo que destruye toda resistencia ideológica, y como la cultura puede ser el estado corporal de la ideología, la destrucción de la cultura como factor de resistencia es operación predilecta del imperialismo.

No en vano concienzudos estudios antropológicos, etnográficos y sociológicos sobre nuestros países han sido y son financiados por universidades norteamericanas que luego facilitan sus conclusiones a los expertos del Pentágono o de los organismos de penetración que, provistos de la información científica, saben lo que deben hacer para dobligar las resistencias. Han desatado toda una ofensiva para suplantar costumbres, modos de pensar, actuar, concebir las cosas, vestirse, peinarse o sentarse. No son ellos los primeros que se dieron cuenta que la conquista de los pueblos o su genofagia —si se puede llamar así— debe contemplar la destrucción de las culturas nacionales. Los españoles, que al comienzo de la conquista lo hicieron empujados por la urgencia de satisfacer sus irrefrenables ambiciones de oro y poder y por su total incomprensión del notable y avanzado universo que pisotearon, terminaron en el siglo XVIII por teorizar y practicar una destrucción sistemática de la cultura indígena. El visitador Areche, con motivo de la gran sublevación india que estalló casi simultáneamente en la mayor parte de los territorios controlados por los españoles y que fue encabezada por Tupac Amaru en 1781, recomendó al virrey destruir la cultura dominada como medio para garantizar la permanencia del poder de España en América: prohibir costumbres, danzas, ropas, apellidos, peinados, idioma, religión, etc. Claro está que no pudieron cumplir a cabalidad su siniestra intención; los españoles no tenían la televisión ni la publicidad contemporánea, y aun-

que lograron aniquilar la organización política de los pueblos americanos y desarticular completamente su civilización, no pudieron hacer desaparecer las concepciones profundas del pueblo indio, que resistió la embestida y pudo hacer sobrevivir su cultura al precio, a veces, de encerrarse en un aislamiento negador e inmovilizador de la misma.

El cine revolucionario antimperialista debe jugar una importante labor de clarificación, rescate, exaltación, y contribuir a tomar conciencia sobre la validez de las culturas nacionales y participar de ellas contribuyendo a su desarrollo.

La mortífera campaña del imperialismo cosecha más rápidamente frutos en aquellos países con menor resistencia cultural: me refiero a aquellos países a los que se privó radicalmente de las raíces aborígenes por el método brutal del exterminio físico de sus habitantes originales. La ocupación de los cerebros se hace hoy por control remoto, desde los aparatos de la televisión y las salas de cines, y esta operación está facilitada cuando esos pueblos sojuzgados han sido formados sólo en los límites de la cultura occidental portadora de virus espirituales afines a los de la penetración.

La ocupación casi integral de las mentes, ¿no está determinando en Puerto Rico la esterilización de más del 50% de las mujeres hábiles de 20 a 40 años? Lo grave es que han sido esterilizadas con su consentimiento; estas pobres personas ya no tienen capacidad de resolución y han sido y son guiadas sin resistencia por los medios de comunicación masiva que les ordenan esterilizarse. Pronto les podrían ordenar el suicidio como la fórmula para alcanzar la felicidad. ¡Haberlas conducido a la esterilización es casi lo mismo! Si la liquidación de las fisonomías y del carácter cultural de nuestros pueblos está preparando la propia liquidación física, ¿podemos los cineastas permanecer ajenos? ¿Existe alguna otra tarea más importante que luchar por la vida de nuestros pueblos? ¡Si el imperialismo quiere imponer la muerte por todos los medios nuestro deber es saber cuáles

son los flancos donde actúa para combatirlo en ese terreno preciso!

El enemigo sabe que un pueblo sin cultura propia es un pueblo desarmado y que, por el contrario, un pueblo con identidad nacional, concepciones y modos propios de resolver la realidad, es un enemigo potencial peligroso. ¡Recordemos a Vietnam! ¿Pudieron todas las armas y la fabulosa tecnología yanqui vencer a un pueblo que estaba diez veces menos armado de cañones y fusiles?

Ya no podemos hacer películas que aunque vean con respeto la cultura del pueblo la aíslen de las posibilidades prácticas de la lucha. El trabajo no puede ser sólo paralelo sino dialéctico, porque cultura y táctica se interrelacionan en la estrategia de la lucha anticolonialista.

¡En términos económicos gráficos, el imperialismo nos está devorando a tragos gigantescos! Tenemos materias primas que están en vías de agotamiento. Hay especies de la fauna sudamericana extintas o por desaparecer debido a la avaricia de los exportadores yanquis o europeos. Pasa lo mismo con la flora. Se extrae la madera de nuestros bosques sin reforestación, ¡y en menos de diez años importantes variedades de árboles figurarán sólo en los textos especializados y en las enciclopedias! La agricultura de los países empujados por el imperialismo hacia la monoproducción o a la industrialización dependiente está desapareciendo como en Venezuela, o ha desaparecido como en Puerto Rico. Toda la política económica imperialista está dispuesta a financiar rutas de acceso a los centros productores de materias primas, pero no permite la elaboración de esos productos en los países que los producen. Ahoga las economías nacionales, las especializa en su beneficio. Fija y determina los precios de los productos ocasionando la dependencia y la miseria económicas. Presta dinero con altos intereses que el mismo imperialismo utiliza en estudios de estudios practicados por sus propios expertos, obliga a la adquisición de maquinaria yanqui, a la contratación

de sus técnicos, etc. Se vale de los propios capitales nacionales para gestionar empresas norteamericanas. Extrae el plusvalor de millones de trabajadores sudamericanos explotados por las multinacionales que no sólo se benefician con el salario de explotación sino también con sus influencias políticas, con los recursos naturales que extraen y con las operaciones mercantilistas que realiza. Corrompe funcionarios, soborna y malea la administración nacional, etc., etc. Es decir que se ha constituido como el peor de los azotes económicos para nuestros pueblos, que han terminado trabajando para los EE. UU., alimentando con su hambre a millones de desinformados norteamericanos que se sienten paternos y creen que son ellos los que nos ayudan. ¡Los EE. UU., con una población de sólo el 6% del total mundial, se comen más del 50% de los alimentos producidos por el mundo!

En síntesis, somos los principales proveedores de materias primas, plusvalor y terreno de inversión. Somos los que sostenemos la economía hipertrofiada del imperialismo. Si paralizamos toda actividad yanqui en América Latina o determináramos nosotros los precios de los productos, el monstruo se desarma y perece. Ellos dependen de nosotros, y no al revés como ellos quieren hacernos creer. ¡Somos pobres porque los EE. UU. son ricos!

Denunciar y explicar el funcionamiento de toda la maquinaria económica corruptora montada es, pues, tarea fundamental, sin la cual se hace casi imposible orquestar la lucha de liberación.

Si el imperialismo persigue el sometimiento político de nuestros pueblos mediante presiones, amenazas, pactos militares, tratados de defensa mutua, y procede a intervenir en nuestros países directamente con sus tropas o indirectamente manipulando a la burguesía cipaya o a los militares nacionales entrenados y formados por ellos, no podemos considerarlo un factor equidistante de nuestra vida política, que siempre se desarrolla al cálculo de su influencia o intervención.

¿Qué posibilidades tiene hoy un país latinoamericano de instalar un gobierno popular socialista sin que el imperialismo no intervenga? Los hechos nos indican que ya no se da ninguna posibilidad aislada. El imperialismo intervendría directamente ocupando ese país, como lo hizo en Santo Domingo, o indirectamente, presionando, boicoteando y socavando las resistencias de ese gobierno o instrumentalizando a sectores que le son adictos, como el ejército en la generalidad de los casos, para lograr su caída. ¿No está hoy mismo amenazando a países como Italia ante la posibilidad de que los comunistas tomen el poder?

Por esto mismo debemos considerar al imperialismo como el más poderoso enemigo de nuestra soberanía, el principal obstáculo, y en el más elemental análisis político que intente un film revolucionario sobre nuestra realidad no podrá eludir esta presencia y más bien deberá explicarla y denunciarla.

De todo lo expuesto hasta aquí podemos concluir, en esta primera parte, que la identificación del cine revolucionario con la práctica antimperialista resulta pues como la esencia vital del cine revolucionario en la etapa de la lucha por la liberación, y es su modo de existir. Un cine considerado como revolucionario que sea ajeno a la lucha antimperialista es una contradicción, y no solamente resulta absurdo sino que debe considerarse en el terreno de la ambigüedad y hasta de la complicidad con el enemigo que también busca crear la impresión de su ajenabilidad a nuestra problemática esencial.

PROBLEMAS DE LA FORMA Y DEL CONTENIDO EN EL CINE REVOLUCIONARIO

El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y pro-

pósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esa 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 en la verdad.

La comunicación

Es conveniente distinguir los caminos para no equivocar destino. Por una parte, es frecuente encontrar entre las obras seudorevolucionarias un culto a la belleza por ella misma que toma como pretexto el tema revolucionario. En apariencia se estaría dando la interrelación correcta de propósito y belleza, pero resulta que la comprobación más inmediata de tal equilibrio consiste en someter el resultado a la confrontación con los presuntos destinatarios, es decir con el pueblo, a quien con frecuencia se nombra como destino de tales obras. Y los destinatarios suelen ser los primeros en descubrir que no tiene la menor intención de transmitirles nada que no sea el aspaviento de una capacidad individual, que en buenas cuentas para nada cuenta ni interesa.

La elección formal por el creador obedece a sus profundas inclinaciones ideológicas. Si el creador lanzado a revolucionario sigue creyendo en el derecho de realizarse por sobre los demás, si continúa pensando que debe dar salida a sus "demonios interiores" y plasmarlos sin importarle su ininteligibilidad, está definiéndose claramente dentro de los postulados claves de la ideología del arte burgués. Su oportunismo empieza por mentirse a sí mismo.

La forma adecuada al contenido revolucionario que debe, por su esencia, difundirse, tampoco puede encontrarse en los modelos formales que sirven a la comunicación de otros contenidos. Utilizar el lenguaje impactante de la publicidad para hacer una obra sobre el colonialismo, es una incongruencia grave. Conducirá, inevitablemente, a bloquear el contenido ajeno. Veamos, si en un *spot* de un minuto emplean violentos acercamientos y alejamientos sobre el producto a publicitar en sincronismo oportuno con una música, al tiempo que la canción nos repite ocho o nueve veces el nombre o marca del producto, logra probablemente su objetivo porque esta operación está calculada para repetirse infinidad de veces sobre el espectador indefenso, que no puede cortar el aparato de televisión cada vez que aparece la propaganda. Se han dado pues forma y contenido a una unidad ideológica perfecta.

Pero querer aplicar los principios formales expuestos para otra temática es absurdo. Las formas y técnicas publicitarias se basan en atenta observación de las resistencias del espectador y hasta de su orfandad frente a la agresión de la imagen. Lo que es aplicable en un minuto se hace imposible de aplicar en treinta minutos porque existe ya un tiempo para la reacción y porque la saturación daría resultados opuestos. No podemos pues atacar la ideología del imperialismo empleando sus mismas mañas formales, sus mismos recursos técnicos deshonestos destinados al embrutecimiento y al engaño, no solamente por razones de moral revolucionaria sino porque corresponden estructuralmente a su ideología y a sus propósitos.

La comunicación en el arte revolucionario debe perseguir el desarrollo de la reflexión, y toda la maquinaria formal de los medios de comunicación del imperialismo en cambio están concebidos para aplacar el pensamiento y someter las voluntades.

Pero la comunicabilidad no debe ceder al facilismo simplista. 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 los medios sirr que esto constituya un rebajamiento de las categorías, como pretendería el pensamiento burgués. La obra de arte existe tan plena como cualquier otra, sólo que dignificada por su carácter social.

Obra colectiva

El cine revolucionario está en proceso de formación. No pueden transformarse tan fácilmente ni tan rápidamente ciertas concepciones sobre el arte que la ideología burguesa ha impuesto a niveles muy profundos de los creadores que se han formado especialmente dentro de los parámetros de la cultura occidental. Sin embargo, creemos que se trata de un proceso que logrará su depuración al contacto con el pueblo, en la integración de éste en el fenómeno creativo, en la clarificación de los objetivos del arte popular y en el abandono de las posiciones individualistas. Ya son numerosas las obras y trabajos de grupo y los filmes colectivos y, lo que es muy importante, la participación del pueblo, que actúa, que sugiere, que crea directamente determinando formalmente las obras en un proceso en el que empiezan a desaparecer los libretos cerrados o en el que los diálogos, en el acto de la representación, surgen del pueblo mismo y de su prodigiosa capacidad. La vida comienza a expresarse con toda su fuerza y verdad.

Como ya sostuvimos en un artículo sobre esta problemática, el cine revolucionario no puede ser sino colectivo en su más acabada fase, como colectiva es la revolución. El cine popular, cuyo

protagonista fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales cuando éstas tengan el significado de lo colectivo, cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado, y cuando estén integradas a la historia colectiva. El héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración este héroe popular no será solamente un motivo interno del film sino su dinamizador cualitativo, participante y creador.

Lenguaje

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.

En el cine revolucionario la obra final será siempre el resultado de las capacidades individuales organizadas hacia un mismo fin cuando a través de él se captan y transmitan el espíritu y aliento de todo un pueblo y no la reducida problemática de un solo hombre. Esta problemática individual, que en la sociedad burguesa adquiere contornos desmesurados, se resuelve dentro de la sociedad revolucionaria en su confrontación con los problemas de todos y reduce su dimensión al nivel normal porque encuentra las soluciones en el fenómeno de la integración a los demás, oportunidad en que desaparecen para siempre la neurosis y la soledad generadora de todas las desviaciones psíquicas.

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.

Cuando filmamos *Yawar Mallku* con los campesinos de la remota Comunidad de Kaata, nuestros objetivos profundos —aunque deseábamos contribuir políticamente con nuestra obra denunciando a los gringos y mostrando un cuadro social de la realidad boliviana— eran los de lograr un reconocimiento de nuestras aptitudes. No podemos negarlo así como no podemos negar que en esa 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. Los textos debían aprenderse de memoria y repetirse exactamente. En la solución de algunas secuencias importaba la sugerencia sonora, sin importarnos la necesidad del espectador, para quien decíamos hacer ese cine, que requería la imagen y que después reclamó cuando el film le era presentado.

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, demuestran una sensibilidad pura, libre de estereotipos y alienaciones.

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 de 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!

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 ese 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.

Cuando decidimos utilizar los planos secuencia en nuestras últimas películas, estábamos determinados por la exigencia surgida del contenido. Teníamos que utilizar un plano de integración y participación del espectador. No nos servía saltar bruscamente a primeros planos del asesino —en *El enemigo principal*— juzgado por el pueblo en la plaza donde se realiza el juicio popular, porque la sorpresa que siempre produce un primer plano impuesto por corte directo cortaría lo que se iba desarrollando en el plano secuencia y que consistía en la fuerza interna de la participación colectiva que se volvía participación presente del espectador. El movimiento de cámara interpretaba únicamente los puntos de vista, las necesidades dramáticas del espectador que podía dejar de serlo para transformarse en participante. A veces ese plano secuencia nos lleva hasta un primer plano respetando la distancia de acercamiento que en la realidad es posible, o bien abriéndose campo entre hombros y cabezas para

acercarnos a ver y oír al fiscal. Cortar a un gran primer plano era imponer brutalmente el punto de vista del autor que obliga e imprime significancias que deben aceptarse. Llegar al primer plano por entre los demás, y junto a los demás, interpreta otro sentido, contiene otra actitud más coherente con lo que está ocurriendo al interior del cuadro, en el contenido mismo.

En la realización de *El enemigo principal* nos vimos obligados muchas veces a romper con el tipo de tratamiento por limitaciones puramente técnicas; fallas en la grabación por excesivo ruido del *blimp*, o protector de ruidos de la cámara, impedían el plano secuencia y nos imponían la necesidad de fraccionar los planos. También el alto grado de improvisación a que sometía la participación popular hacía difícil prever la continuidad en los cortes. De alguna manera puede justificarnos, en esa experiencia, el hecho de que en la puesta en escena el proceso de realización se hacía paralelamente al proceso de descubrimiento de nuevos elementos, al menos para nosotros. Era una puesta en escena totalmente distinta a la del cine en el que habíamos aprendido el abc y nosotros mismos, no pocas veces, resultábamos asombrados por lo que estaba pasando.

Podríamos hablar de un tratamiento subjetivo que comulga con las necesidades y actitudes de un cine de autor individual y un tratamiento objetivo, no psicologista, sensorial, que facilita la participación y las necesidades de un cine popular.

La necesidad de lograr una obra encaminada a la reflexión se impone en el tratamiento objetivo como una consecuencia formal porque, por ejemplo, los planos secuencia de integración y participación crean una distancia propicia para la objetividad serena. Esa distancia es libertad para pensar, como lo es para el protagonista colectivo que no puede someterse a la tiranía del primer plano porque físicamente no cabe en él ni tiene la libertad de acción, que es la libertad de inventar. En el caso del espectador nada lo está presionando dentro de la

imagen, ni las tensiones del gran acercamiento ni los ritmos acelerados en que puede resolverse este plano: la tensión puede darse en lo interno del drama del pueblo, y la fuerza emocional, que pensamos también debe lograrse a fin de comprometer esa misma reflexión, irá desarrollándose en el espíritu del espectador como consecuencia de la calidad del contenido, de su intensidad social y de sus significados humanos.

Por otra parte, no se espera de esos planos secuencia la inmovilidad del teatro sometido a un solo punto de vista. Su manejo tiene múltiples posibilidades para interpretar los requerimientos dramáticos internos y externos, las necesidades del espectador participante y del pueblo protagonista.

La presencia de un protagonista general y no particular determina a su vez la objetividad y la distancia útiles a la actividad reflexiva del espectador. Mucho nos ayudó a convencernos de la necesidad de descartar al protagonista individual, héroe y centro de toda historia en nuestra cultura, no solamente la búsqueda de la coherencia ideológica sino la observación de las características primordiales y esenciales de la cultura indígena americana. Los indios, por sus tradiciones sociales, tienden a concebirse antes como grupo que como individuos aislados. Su manera de existir no es individualista. Entienden la realidad en la integración a los demás y practican estas concepciones con naturalidad, pues forman parte inseparable de su visión del mundo. Al comienzo resulta desconcertante entender lo que significa pensarse así porque forma parte de otra mecánica de pensar y tiene una dialéctica inversa a la del individualismo. El individualista está opuesto a los demás, el indio en cambio sólo existe integrado a los demás. Cuando se rompe ese equilibrio su mente tiende a desorganizarse y pierde todo sentido. Mariátegui, el gran pensador peruano, decía, refiriéndose a las concepciones sobre la libertad, que el indio nunca es menos libre que

cuando está solo. Recuerdo que en una entrevista, filmada recientemente, un campesino, a quien habíamos pedido hablar frente a cámara, reclamaba la presencia de sus compañeros de comunidad para hablar con seguridad y naturalidad ¡Procedía exactamente al revés de un ciudadano, que hubiera preferido la soledad para sentirse seguro!

En el arte revolucionario encontraremos siempre la marca del estilo de un pueblo y el aliento de una cultura popular que comprende a un conjunto de hombres con su particular manera de pensar y concebir la realidad y de amar la vida. Su meta es la verdad por intermedio de la belleza, y esto se diferencia del arte burgués que persigue la belleza aun a costa de la mentira. ¡La observación e incorporación de la cultura popular permitirá elaborar con total plenitud el lenguaje del arte liberador!

LA DIFUSIÓN DEL CINE REVOLUCIONARIO

La difusión de los filmes revolucionarios constituye un problema principal y plantea interrogantes de urgente solución.

Las películas militantes antimperialistas son objeto de especial persecución y censura en la mayoría de los países donde mejor cumplirían su objetivo. Esta situación ha creado mucho desaliento entre quienes no ven que la labor de un cineasta revolucionario no concluye con la terminación de la obra y que los problemas de la difusión son los problemas de la realización, que no puede detenerse por imposibilidades inmediatas que en su mayor parte pueden encontrar soluciones; asimismo un film no debería dejar de existir porque en ese preciso momento político sea imposible de difundirse. Desde el momento que los problemas de un país dominado son los problemas de los otros países dominados, ese pretexto se invalida.

Debemos considerar que la dinámica política

de nuestros países, por lo menos en la mayoría, es intensamente cambiante y que por el flujo y reflujo de las contradicciones internas de cada país se presentan permanentemente momentos oportunos para la difusión. ¡Se trata pues de una lucha! Y en la lucha se debe saber cuándo y por dónde disparar como también cuándo agachar la cabeza en la trinchera.

Proceder a autocensurarnos, a disfrazar los contenidos, a simbolizarlos, es caer en operaciones negadoras y peligrosamente útiles al enemigo, que muy bien sabe instrumentalizar a su favor un material que no le presenta un enfrentamiento antagónico.

Un film revolucionario íntegro tiene el derecho de existir, y la necesidad de difundirse está implícita en su esencia. Los revolucionarios pueden luchar hoy con el mismo enemigo en todas partes donde éste actúa. Naturalmente que lo pueden hacer en mejores condiciones en su propio medio, pero cuando eso no es posible deben buscar otro puesto en el amplio campo de batalla que es el mundo expoliado por el imperialismo. Lo que no se justifica es quedarse a vegetar en París. Los revolucionarios no tienen vacaciones ni la revolución asueto.

Hoy en día las películas revolucionarias pueden verse en muchos países europeos generalmente a través de algunas televisiones o en salas especializadas. Esta difusión, como también la que se da en los frecuentes festivales, llega en esos países a espectadores que pueden dividirse *grosso modo* en dos grupos: el espectador pasivo y consumidor de cultura o entretenimiento, que es el mayoritario, y aquel otro espectador que recibe este cine con una actitud consecuente con su pensamiento avanzado y extrae de él la información formadora de ideas y conceptos. Creemos que este tipo de espectador es en Europa cada día más numeroso y que por la existencia e incremento del mismo la difusión en Europa se justifica (también podría justificarse, aisladamente, por el aporte

económico que significó vender copias a televisiones y salas, aunque en la casi total mayoría de los casos los cineastas sólo obtuvieron migajas por esas operaciones).

En los Estados Unidos, en las propias entrañas del enemigo imperialista, se difunde el cine revolucionario, y numerosas películas son proyectadas en universidades y organizaciones progresistas, llevando luz sobre problemas de nuestros pueblos y mostrando en el interior del sistema las atrocidades que éste genera en el mundo que subyuga. Los resultados generan solidaridad y fortifican la lucha antimperialista enarbolada por sectores progresistas norteamericanos que saben muy bien que la explotación del hombre, la deshumanización, la discriminación en los EE. UU. provienen igualmente de la ideología capitalista.

Sin embargo, a los cineastas latinoamericanos nos interesa la difusión de nuestro cine principalmente dentro de nuestros propios países, sean los propios o los hermanos. Hemos dicho que esta tarea es difícil y que es también peligrosa: ¡Carlos Álvarez, autor de *¿Qué es la democracia?*, fue encarcelado junto a su compañera por los militares colombianos acusados de subversión por su trabajo cinematográfico! Walter Achugar fue detenido y torturado en Uruguay; Félix Gómez, del Grupo Ukamau de Bolivia, pasó cerca de 18 meses en un campo de concentración por haberse descubierto en su poder un cajón conteniendo la utilería de nuestro film *El coraje del pueblo*. Antonio Eguino, director de fotografía de la misma película, fue arrestado durante 15 días, en medio de protestas universitarias y de amplios sectores progresistas, por el delito de poseer una copia de *El coraje del pueblo*. ¡Cineastas y actores de izquierda han sido encarcelados por Pinochet sin que hasta hoy conozcamos la suerte corrida por muchos de ellos! Una buena parte de los más comprometidos cineastas latinoamericanos tienen vedado el ingreso a sus países. Pero, a pesar de la persecución y la represión, el cine latinoamericano se sigue

produciendo, y en algunos países existe verdadera efervescencia que pronto dará sus frutos en los nuevos valores y en las nuevas experiencias. La circulación de las películas latinoamericanas, aunque restringida, no se ha detenido nunca, y está aumentando allí donde las condiciones favorecen el fenómeno. En Venezuela, Colombia, Panamá, Perú, Ecuador, México, se han organizado festivales y permanentemente circulan las películas latinoamericanas. En Venezuela y Panamá se dieron hasta festivales de cine cubano. Lo que falta en la mayor parte de estos países donde es posible la difusión es un trabajo más sistemático y organizado que lleve en forma cuantitativa este cine al pueblo. Es por esto de mucha significación la experiencia actual ecuatoriana, a la que nos referiremos con más detalle.

En Bolivia, antes de la irrupción nefasta del fascismo, se practicó una difusión intensa de las películas del Grupo Ukamau. ¡*Yawar Mallku* fue vista por cerca de 250 mil personas! No nos contentamos con la distribución por los canales convencionales comerciales sino que la película fue llevada al campo con equipo móvil y generador para proyectarse en aldeas sin electricidad. El resultado fue alentador: la película contribuyó a la expulsión de los Cuerpos de Paz del imperialismo yanqui, porque motivó la formación de comisiones universitarias y oficiales que estudiaron sus sospechosas actividades y que recomendaron la expulsión.

En Chile, antes y durante el gobierno de la Unidad Popular, las películas latinoamericanas circularon en los circuitos comerciales y fueron difundidas en fábricas y campos. En la Argentina han sido interesantes las experiencias de difusión de organizaciones como el grupo Cine Liberación que realizó un intenso trabajo de difusión de sus materiales entre los trabajadores.

Pensamos que es en Ecuador donde, por la presente coyuntura política, se está efectuando una de las más interesantes experiencias del cine antim-

perialista. Por el momento han sido películas como *¿Qué es la democracia?*, *Cerro Pelado*, *La hora de los hornos*, *Compañero presidente*, *NOW*, *Revolución*, *Ukamau*, *Yawar Mallku*, *El coraje del pueblo* y *El enemigo principal*, las que se difundieron con bastante intensidad en medios universitarios y de trabajadores. Por la identidad cultural y la coincidencia de problemáticas, algunas de estas películas han alcanzado un número de espectadores sorprendente: ¡En dos meses y medio *El coraje del pueblo* fue vista y discutida por cerca de 40 mil obreros, sólo en el área de Quito! Nosotros calculamos ahora, por las cifras estadísticas recolectadas y considerando la labor de difusión entre los campesinos en distintos lugares del país, que en un solo año de difusión aproximadamente 340 mil espectadores obreros, campesinos y estudiantes concurren a ver los filmes de nuestro grupo. Podemos dar esa cifra sobre nuestras películas, cuya difusión y resultados hemos seguido de cerca, y consideramos que para un país relativamente pequeño como es el Ecuador, el resultado es satisfactorio. Se debe en gran parte ese resultado al trabajo ordenado del Departamento de Cine de la Universidad Central, al entusiasmo de los compañeros del Cine Club de la Escuela Politécnica Nacional. Ambos organismos han concentrado su trabajo en las organizaciones de base y sindicatos obreros, pero también llevan su material al interior del país y al campo. Otras universidades, como asimismo, y directamente, organizaciones sindicales y campesinas y sacerdotes tercermundistas están difundiendo este material con una intensidad que sorprende. Es posible que en el caso de las películas del Grupo Ukamau factores de identidad cultural, como el hecho mismo de que una parte de las películas estén habladas en quechua, idioma que se habla en el Ecuador, determinen la aceptación y favorezcan la difusión, pero creemos que principalmente esto se produce por la identificación con la problemática político-social que las películas contienen. Las consultas y entrevistas

que hemos realizado entre los receptores se caracterizan porque ellos o bien insisten en la identidad de los problemas de Bolivia y Ecuador o sencillamente no le dan ninguna importancia a la nacionalidad de la película y la discuten como cosa propia.

Vamos a concluir este trabajo citando las opiniones de obreros y campesinos que están actualmente viendo y reclamando estas películas, pero antes deseamos hacer un llamado para que se considere la experiencia ecuatoriana y se lleve cuanto antes el cine al pueblo en los países donde es posible hacerlo. La actitud y práctica en cines y organismos que proyectan estos materiales debe cambiar a fin de transformar las salas estáticas, de higiénico deleite contrario al sentido de este cine, en el equipo móvil que se instala en fábricas y comunidades, entablando una comunicación con el pueblo, que beneficia a quienes reciben y a quienes dan, porque esa relación en el acto mismo cambiará y también recibirán los que dan de los que reciben.

"¿Quiénes son los actores de esta película, compañeras? ¡Es el pueblo mismo de Bolivia, es el Ecuador! Es el pueblo que llora como sólo él sabe hacerlo. ¡Nos da mucho coraje y sería bueno que cuando nos agarre el coraje nos agarre bien! No tenemos armas, pero sí podemos unirnos, organizarnos porque organizarnos es como despertar [...] ¡Esta película es como poner armas en las manos del pueblo! ¡Esto les debe arder como fuego a los ricos!"

(Compañera de la Organización de Mujeres Lavanderas de Quito, agosto de 1975.)

Film: *El coraje del pueblo*.

"No hace falta ni quechua ni español, ni ser evangelista ni católico para darse cuenta que película que vimos es pobreza del marginado. Éste busca pan en basura, vive como conejo, pide limosna en ciudades,

no le dan, pero chapas (policías) se ven con buena ropa, buenas botas, fusiles para atropellar a los pobres trabajadores que no tienen armas [...] pero ¡carajo! en la película quitan fusil y matan chapas, ¡qué bueno! El político habla y habla y no es capaz de coger fusil, ¡pero los trabajadores de fábricas dejan sus tornos y corren para unirse a la lucha con palos y fierros! Vemos con mucha tristeza niños sin zapatos, hambrientos [...] ¡Carajo, parece foto de Ecuador! ¡Igualito es! La película que vi dos veces y quiero ver otra vez más."

(Campesino en el interior del Ecuador, 37 años, noviembre 1975.)

Film: *Revolución*.

"Ahora entendemos con esta película qué andan haciendo estos gringos de Estados Unidos que han entrado en Ecuador [...] Quieren entrar a la fuerza en nuestras comunas, con mañas. Parece que están haciendo favor pero no es así; estos gringos nos están engañando. Mentira es que vienen a ayudarnos, mentira es que vienen a aprender quechua como nos dicen por aquí; vienen estos gringos por defender sus ganancias, sus negocios, ¡vienen a meternos el evangelio sólo para dividir a la Comunidad! ¡Vienen a castrarnos! ¡Esta película hay que mostrar pronto en todas las comunidades!"

(Campesino de años, provincia de Chimborazo, febrero de 1976.)

Film: *Yawar Mallku*.

"¡Caraju! ¡No sabía esto antes! Mis hermanos de otras tierras tienen problemas como nosotros, tienen patrón igualito que nosotros. Soy pobre pero con fuerza para luchar contra gamonales. ¡Hay que hablar con compañeros para organizarnos como en película, y de verdad, clarito digo yo, esto no puede seguir así mismo en Ecuador! Hay muchos casos iguales: al dirigente Pajuña lo mataron hace como un año no más, lo asesinaron [...] claro, peleaba por nosotros. El patrón hizo matar pagando a un asesino. Al pobre Pajuña le arremataron a sangre fría en su propia

casita [...] A Julián de la película lo asesina el mismo gamonal. ¡La película hace pensar que debemos unirnos para luchar contra estos asesinos que reciben ayuda de los gringos! ¡Con la fuerza de la unión se puede hacer temblar el páramo!”

(Campesino de Santa Rosa, septiembre de 1975.)

Film: *El enemigo principal*.

“Ya es hora de ir sacando a los gringos y ricos que no tienen ojos para ver al pueblo y que sólo tienen ojos para matar y enriquecerse. Debemos unirnos y organizarnos, todos los pobres, campesinos y obreros, como dice el dirigente mayorcito de la película. Como se eleva la música al terminarse la película, nos elevaremos libres si luchamos organizados y ya nunca más seremos cargadores de los cargados de plata.”

(Campesino de Chibuleo, 62 años, enero 1976.)

Film: *El enemigo principal*.

“Hablando francamente, tanto para los campesinos, tanto para los blancos pobres, o sea a nivel de pobres tenemos que organizarnos, sea blancos, sea negros, sea indígenas, sea mestizos, cualquier hombre explotado, tenemos que ser *un solo puño* para alcanzar nuestra victoria, para derrotar a los explotadores. Si es así, hemos de poder, si no nunca hemos de vencer [...] Si nos dividimos de otros pobres, supongamos que sólo nosotros los campesinos nos organizamos, creo que no hemos de poder, que nunca alcanzaríamos nuestro triunfo [...] ¡Nosotros, los indígenas, necesitamos a los obreros del pueblo, a los estudiantes, o sea a todos, ¿no?, organizados contra los explotadores! ¡Todos los hombres, todas las mujeres, todos los explotados tenemos que parar un *solo puño*! La película es para todos, no es sólo para indígenas sino para los blancos también es, y para todos los pobres [...] los ricos que tienen plata no harán caso de estas cosas, ¡pero se van a dar cuenta que esta película es *nuestra*!”

(Campesino de Imbabura, 11 de octubre 1977.)

Film: *¡Fuera de aquí!*

SOBRE UN CINE CONTRA EL PUEBLO Y POR UN CINE JUNTO AL PUEBLO

CINE BURGUÉS Y CINE POPULAR

1. *Cine burgués*

El cine burgués, en sus mejores obras, es el cine del autor que nos transmite una visión subjetiva de la realidad y del director que intenta seducirnos con su mundo propio, con su mundo personal, o que en última instancia lo proyecta hacia nosotros sin ningún propósito de hacerlo comunicable, o sea importándole solamente que reconozcamos su existencia. *El cine burgués es también el cine del protagonista principal, del héroe complejo o simple. Es el cine del individuo y del individualismo, del creador que ubicado en una etérea altura hace cine para sacarse obsesiones personales, para tranquilizarse o para realizarse al margen de los demás. Los problemas que trata son los problemas que a él le interesan, le preocupan o le atañen. Esta actitud es por lo demás muy propia de las concepciones sobre el arte desarrolladas por la ideología de la burguesía. Su validez es relativa a la etapa histórica que la determina y por ello mismo no puede separarse de las contradicciones y limitaciones que esa ideología contiene. Dentro del sistema económico en que anida la burguesía, el margen de la supuesta libertad que cree manejar un creador es delimitado por las exigencias de la rentabilidad, que a su vez están vinculadas a los hábitos y apetencias del público que esas mismas exigencias económicas han terminado por crear. Conceder o autocensurarse son operaciones inseparables del proceso de producción atento y*

sumiso a los cánones del mercado. De aquí resulta que el individualismo generado por la inercia del pensamiento burgués encuentre su atomizador no ya en las exigencias sociales sino en las económicas.

El sistema capitalista, que puede producir excepcionalmente obras dentro de la definición del arte por el arte, que puede mal que bien hacerse, aisladamente, la autocrítica, que puede "ponerse el dedo en la llaga" a sí mismo, es incapaz de atajar su propio veneno que cualitativa y cuantitativamente satura el aire —como lo hace la contaminación. La masiva producción de películas y programas de televisión transportadores de los virus ideológicos están ocupando los cerebros de media humanidad, y este fenómeno, que en parte puede responsabilizarse a la inconsciencia, es también organizadamente guiado por el capitalismo que tiene una clara conciencia desarrollada sobre su propia maldad. El economista Lerner sostuvo que el envilecimiento de la mentalidad popular era necesario a los intereses del mercantilismo. La publicidad capitalista moderna es la mejor demostración de esa maligna tesis.

Por una parte encontramos un cine burgués afanado en hacer dinero o en sacarle brillo al nombre, y por otra el cine del mismo sistema proyectando su carga deformante, aniquiladora dentro de la táctica de ocupación de los cerebros que no solamente transmite lo que es útil a la burguesía sino lo que sirve al imperialismo, primer interesado en esa ocupación que ablanda toda resistencia y que hace de sus víctimas sus propios cómplices. Dentro de los vericuetos de esta doble operación de convertir una víctima en cómplice, podemos distinguir a aquellos intelectuales y creadores que se sienten enfrentados al sistema y que disparan contra él pelotas de ping-pong. Sus posiciones "revolucionarias" resultan profundamente contaminadas por la ideología que pretenden combatir en un grado tal que son tan visibles como autodestructivas.

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.

Son ya importantes en número, hoy en día, las películas comerciales con contenido "revolucionario". Todo un conjunto de elementos ideológicos coherentes con el sistema, pero no con la revolución, darán como resultado una obra finalmente útil al sistema que sí sabe instrumentalizar sus productos, que financia de mil amores aquellos productos que lo presentan abierto y democrático, pero no lesionan sus intereses vitales y, más aún, aquellos productos en los que el proceso de autocastración ha sido tan vasto que el resultado no sólo dará ganancias contables sino ideológicas.

Frente a esta situación o frente a la existencia de creadores previamente neutralizados por sus propias convicciones tenemos una audiencia no menos ocupada. Tenemos un público mal habituado, profundamente distorsionado y corrompido, cuya actitud ha quedado casi a un nivel de reflejos condicionados. Este público ha quedado en manos del enemigo sin competencia, sin las posibilidades de la comparación. Este campo de batalla de la lucha ideológica ha permanecido y permanece casi como un impune y extenso laboratorio donde

se aniquilan las resistencias y se moldea la su-
misión a las ideas que persiguen, en su más
hondo contenido, la destrucción de la humanidad.
Esto mismo explica, muchas veces, la tolerancia
que el sistema puede tener con ciertas obras, que
por su falta de continuidad se disuelven inútil-
mente, al llegar a este público, como lo haría
un granito de azúcar en un mar de sal. Sólo una
frecuencia cuantitativa podría tener resultados
cualitativos. Pero desatar una ofensiva en este
terreno conlleva una claridad de concepción sobre
el lenguaje que debe usarse.

2. *Forma y contenido: una relación ideológica*

Cuando nos damos cuenta que un producto cul-
tural, pretendidamente "revolucionario", está im-
pregnado formalmente por la ideología reaccio-
naria, descubrimos la inconsecuencia ideológica de
aquellos creadores que, a veces, no descubren la
trampa. Porque no es posible concebir obra revo-
lucionaria que conlleve la dicotomía entre forma
y contenido.

Una película norteamericana comercial está con-
secuentemente expresando la ideología capitalista,
sin proponerse, en absoluto, ser vehículo de con-
cientización. Una película revolucionaria que plan-
tea la revolución valiéndose del mismo lenguaje
estará vendiendo su contenido, estará traicionando
formalmente su ideología. Igualmente ocurre con
el autor que construye su obra "honesto", "sin
concesiones comerciales", y que cree que ha sal-
vado su obra y que ha conquistado el derecho para
hacer subjetivismo con su cine. ¿A quién le im-
porta? ¿Se justifica acaso todo ese esfuerzo de
producción, ese gasto de recursos y dinero para
que un sujeto nos cuente sus frustraciones y con-
fusiones en la pantalla, para que un individuo
intente jugar con nuestra inteligencia, para que
nos plantee enigmas cuya solución conduce a la
nada? Lo que pasa es que estas obras son mani-

festaciones viciosas de una ideología que es vital combatir sin tregua ni contemplaciones, que es necesario extirpar. Nadie está fuera del juego en la revolución si se llama o se siente revolucionario. Nadie tiene el derecho de situarse por encima de los acontecimientos históricos que atañen a la vida de su sociedad y a la vida de la humanidad. Tampoco nadie tiene el derecho de proclamarse intelectual de izquierda y ocuparse exclusivamente de sí mismo.

Creemos que forma y contenido se dan correctamente en una relación ideológica. Se corresponden permanentemente y el fenómeno de la verdad se da cuando existe la integración entre ambas categorías. No podemos hacer cine revolucionario si lo programamos en base a un argumento policial de suspenso. La forma de tratamiento de la narración contendrá tales limitaciones e impondrá tales concesiones que el contenido "revolucionario" se quedará en la superficie (esto ocurre con los filmes de Costa Gavras, por ejemplo). Glauber Rocha, en un análisis correcto sobre este tipo de cine, decía que es un cine que se queda en los efectos y no llega a profundizar en las causas. Esto es así. Este cine se quedará siempre en la exposición de los efectos, de la superficie, y no porque no le interese ir más lejos sino porque su forma se lo impedirá. El análisis, el desentrañamiento de las causas exigen formas propias y correspondientes. Nuestra reflexión debe estar activada permanentemente: ningún otro interés debe perturbar ese adentrarse en la verdad, ninguna distracción puede intervenir y el equilibrio y belleza deben actuar funcionalmente.

3. *De adentro hacia afuera: del pueblo hacia el pueblo*

Podemos distinguir dos vías o métodos para encarar la realización de una obra: primero de afuera hacia adentro y segundo de adentro hacia afuera.

Cuando decimos de afuera hacia adentro queremos significar que nos vamos a referir al arte individualista que cree que sólo se apoya en la capacidad individual, en el talento, en la intuición del creador y que se siente capacitado para aprehender la realidad y penetrar profundamente en ella, sin advertir, como ya observamos, que el individuo está determinado por los demás. Sin embargo este método que cifra en el talento de un individuo el descubrimiento de la verdad apartándose de la experiencia viva, no es el método más adecuado para llegar a un cine popular, porque sus propias contradicciones se lo impiden. Por lo demás, la fracción de la realidad que se pretende darnos será indefectiblemente una traducción del color de los cristales con que ese creador ha observado la realidad.

Este método no nos interesa más. El hombre no puede ser ajeno a la historia de su pueblo. No hay tiempo ni tiene sentido seguir transitando el camino de una ideología que nos interesa combatir.

El segundo método, el de adentro hacia afuera, parte de un presupuesto de ideas, y tal vez más que de teorías se desprende de conductas consecuentes. Este método se alinea en la búsqueda de un arte popular y tiene el propósito de servir, de contribuir a la lucha. En su concepción descubriremos la relación dialéctica entre la categoría de arte popular e instrumento de lucha y liberación. El pueblo está luchando, y el arte que expresa hoy al pueblo expresa fundamentalmente esa lucha y es en sí mismo otra arma de ese combate con el opresor. Dentro de este contexto pierde sentido el punto de vista de un individuo, termina por ser obsoleto. Son las masas las que protagonizan la historia. Se siente y evidencia que es vital unirse, marchar juntos y crear con el pueblo: en su seno está ocurriendo la historia, es el protagonista principal. En los procesos revolucionarios en los que un individuo se destaca esto sucede porque su permanencia está ligada indi-

solublemente a su pueblo. Su realización es la realización del pueblo, y como no está aislado sino interrelacionado pierde su condición egocéntrica, deja de ser individualismo para convertirse en expresión particular de la masa.

4. *Cine popular, cine revolucionario, cine colectivo*

El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende a un conjunto de hombres con su general y particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla. Este arte popular es revolucionario porque su objetivo es fundamentalmente la verdad, y esta verdad se nos manifiesta a través de la belleza con la fuerza de lo imperecedero. El cine popular revolucionario toma en cuenta este principio y se hace junto al pueblo, sirviéndole de instrumento expresivo, de medio. El resultado a la larga será el mismo que el de las demás manifestaciones artísticas populares, porque así como en la cerámica popular encontramos un espíritu y un sello colectivo y no se nos da únicamente el estilo de un sólo individuo, así también, en este cine, cuando alcance su pleno desarrollo, encontraremos el aliento de un pueblo y su profunda verdad. Por eso sus métodos deben descartar toda tendencia individualista que busque su propio fin, y a la vez desarrollar el individualismo en cuanto persiga la integración con el grupo. Es allí donde cobrará su plena realización, porque no se trata de ahogar o de 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, como resultado de la participación integrada de los demás. Las tendencias aisladas involucran necesariamente desequilibrios, frustraciones, neurosis, que pueden convertirse en motores, evidentemente. El arte burgués está pla-

gado de artistas solitarios y neuróticos y hasta dementes que no encontraron la integración creativa y tuvieron que liberar sus fuerzas creativas interpretando aisladamente la realidad de afuera hacia adentro.

LLAMADO A LA DIFUSIÓN *

I]

La principal debilidad del cine revolucionario latinoamericano ha sido, y es aún, su imposibilidad práctica de llegar cuantitativamente a sus destinatarios.

Los cineastas hemos discutido, en todas las oportunidades que nos han brindado encuentros, festivales o congresos, en torno a esta deficiencia, sin encontrar verdaderas soluciones.

El control cada vez más preciso de los monopolios de la distribución cinematográfica en nuestro continente sobre el contenido de los productos, *hace más difícil el acceso a los canales tradicionales de la distribución.* A esto, en la actual coyuntura política latinoamericana, se suma hoy, con su carga de oscurantismo y sangre, el fascismo militarista de estado como táctica impuesta por el imperialismo para satisfacer su necesidad de dominio total sobre los países que le proveen de materias primas o que tienen importancia estratégica. Por lo tanto, no solamente está el filtro ejercido por las clases dominantes a través de la censura, no solamente existe la discriminación comercial de los monopolios, sino que también la vigilancia policiaca atenta contra el asomar de las ideas libertarias.

Sólo en contados países, en los que una relativa democracia burguesa conserva su estabilidad, algunas películas comprometidas han podido utilizar parcialmente las redes comerciales. Pero para que eso ocurra han tenido que darse situaciones de excepción. Es decir que aun en esos países la

* Este llamado fue redactado a fines de 1976.

distribución de cine comprometido latinoamericano no está ni garantizada ni facilitada.

Sin embargo debemos preguntarnos, sin remordimiento, si en verdad este cine nuestro, lanzado al consumo o a la actitud consumidora de un público condicionado de antemano sólo para buscar excitación, divertimento o terror, es, en verdad, tan útil como lo deseamos...

Si pudiéramos competir en números y no sólo en cualidad con el cine alienante concebido para destruir progresivamente al espectador, creo que tendríamos a la larga todas las posibilidades de vencer. Pero una película aislada de un movimiento de cine, perdida como un grano de sal en un océano de alienación, sólo tiene posibilidades de disolverse... de olvidarse y, lo que es peor, ¡hasta de rechazarse!

Pensamos que tampoco podemos renunciar olímpicamente, frente a estas dudas y temores, a introducirnos, toda vez que podamos, en esos canales. De ninguna manera, porque, a pesar de todo, siempre encontraremos espíritus dispuestos a pensar, y allí donde encontremos una sala que pase *La nueva escuela*, *La batalla de Chile*, *Los fusiles*, *Las aventuras de Juan Quinquín*, *Vidas secas*, *De América soy hijo*..., debemos estar presentes.

II]

El estudio cuidadoso respecto del espectador, de su actitud y compromiso con la realidad, nos hará ubicarlo con mayor precisión. Porque de eso se trata en definitiva, de saber cuál es el espectador o el destinatario de nuestro cine. El enemigo ha ocupado los cerebros en la medida en que su sistema de vida se ha impuesto como modelo. Un país se ocupa militarmente e ideológicamente. La historia está demostrando que la liberación de la ocupación militar no es sólo más rápida sino que puede ser definitiva, mientras que la lucha que debe librar la revolución para extirpar al ene-

migo infiltrado en el alma de un pueblo es tarea delicada, difícil y morosa, en la que no siempre se logran victorias totales.

Nosotros sólo queremos referirnos a la necesidad de reconocer el daño, evaluarlo y dirigir nuestro trabajo a los sectores más necesitados de él, considerando permanentemente el factor que llamaremos *actitud del destinatario*.

En un país de desarrollo dependiente como los nuestros, la ocupación ideológica se irradia de los centros a la periferia, y la población es más susceptible de ocuparse en la medida que protagoniza una vida más o menos individualista, por una parte, y en tanto su estatus la hace más alcanzable a la propuesta enajenante. Es decir que son presa más fácil las clases económicamente más fuertes: burguesía y pequeña burguesía. La primera, no solamente por su tendencia esnobista sino por la coincidencia de sus intereses, es la más parecida culturalmente al invasor, y la segunda porque, al no hallar una definición cultural en el capitalismo, al no poseer una actitud vital propia es la que ofrece menos resistencia, la que por su naturaleza está dispuesta a adoptar prontamente *modus*, modas y maneras de comportarse que le ofrecen, aunque sea artificialmente, la sensación de ascenso. Estas dos clases conforman, en las ciudades principalmente, el grueso de los espectadores que asisten al cine. Su frecuencia de asistencia, necesariamente, es mayor porque mayores son sus ingresos económicos. La clase obrera casi no asiste al cine y los campesinos, por razones obvias, están prácticamente ausentes de las salas. Este cuadro de líneas gruesas nos permitirá visualizar la estructuración y composición de los espectadores que se constituyen en mejores o peores destinatarios de nuestro cine.

No solamente la clase obrera y los campesinos están menos afectados por la dominación ideológica (lo que no quiere decir que el enemigo ha hecho notables avances y que su veneno no está contaminando considerablemente a estos sectores

de la población) sino que unos, los obreros, por su capacidad de organización y comprensión política de su papel dentro de la sociedad, y otros, los campesinos, por la fuerza de sus culturas, se hacen, en conjunto, más resistentes a la penetración y a la ocupación de sus cerebros. Existen rechazos de autodefensa de estas clases que son mecanismos ligados a sus tradiciones de lucha como posición social. De alguna manera identifican que los productos que les ofrecen en pantallas y televisores provienen de sus explotadores. Tienen en su experiencia práctica, en su contacto diario, suficientes elementos para separar los factores que se les ofrecen como si fueran un todo.

En el caso del campesino otros factores contribuyen al rechazo que de manera más irracional conforman una actitud en la que tiene importancia también el factor racial. El campesino latinoamericano, y en especial aquellos grupos de etnia indígena o de origen africano, no solamente sufren la explotación económica sino la discriminación racial. Su desconfianza ya ancestral está compuesta también por un justo resentimiento elaborado por la discriminación. Para ganar su aceptación, las multinacionales están practicando y ensayando nuevas técnicas de atracción.

Si bien la clase obrera esgrime los recursos de su desarrollo político y de su conciencia de clase para sentirse menos alcanzada y menos manipulada por la ideología consumista, aparte de que sus propias posibilidades consumidoras son menores por razones estrictamente económicas, los campesinos están por su parte munidos de sus culturas particulares (en especial en aquellas áreas latinoamericanas de fuerte sobrevivencia tradicional) que los hacen todavía más reacios y resistentes a adoptar actitudes y concepciones totalmente opuestas a las propias. Porque, a pesar de las deficiencias materiales, no obstante su menor desarrollo político, los campesinos pueden hablar de concepciones propias sobre la vida y la realidad.

Que quede bien claro, sin embargo, que estas

condiciones no tienen garantizada su permanencia y que cada nueva generación involucra, necesariamente, un cambio, un abandonar paulatino de lo arcaico, una búsqueda de lo nuevo que, cuando no existe el filtro del análisis político, puede derivar en la adopción de los moldes preparados por el enemigo para uniformar al hombre y destruirle su ámbito propio.

Valgan estas muy apresuradas consideraciones para resumir que obreros y campesinos están menos penetrados, que su tiempo físico de atención está todavía ocupado por cosas más vitales y que su actitud frente a las tramposas sonrisas del enemigo es aún poco favorable a éste que, por eso mismo, trabaja afanosamente en su conquista definitiva.

Cuando hablamos de concepciones propias entre los campesinos que han podido conservarlas mediante la práctica y la integración a las mismas, queremos destacar valores culturales de inmensa significación que no solamente sirven hoy como pararrayos frente al enemigo sino que representan, definitivamente, las ideas de conducta y de relación social que persigue la revolución.

Si bien es verdad que la conquista o destrucción de las civilizaciones americanas pudo, efectivamente, desorganizar las estructuras político-militares y económicas de los pueblos sojuzgados, aprovechando sus propias contradicciones y flaquezas, echando a tierra junto a sus principales construcciones arquitectónicas sus organizaciones sociales, no pudo, en definitiva, extirpar totalmente la cultura tan profundamente arraigada en el alma de esos pueblos, y sus vestigios sobreviven como desafiante demostración de la fuerza de esas concepciones que todavía marcan y determinan la actitud de millones y millones de hombres. Un campesino del Perú, un arahuaco de la sierra nevada de Colombia, un tarahumara de México, un aymará de Bolivia, un trabajador chibuleo del Ecuador, un quechua de Tarabuco, son hombres que representan innegablemente a esa gran cultura americana

truncada en su desarrollo. Y no la representan porque su raza sea la raza india, ni su pasado sea común. La representan porque piensan diferente, porque sus concepciones hechas carne y sangre son concepciones propias sobre el mundo que se habían desarrollado y perfeccionado a través de siglos de experiencia humana. Todo el arte precolumbino no es sino el más grande empeño didacticosocial que conoce la humanidad para transmitir, hasta el fondo imborrable del espíritu, las ideas de colectividad y de integración a la naturaleza; la idea del movimiento y la lucha de los contrarios como el motor de la realidad; el hombre como conciencia de la naturaleza; la idea de la libertad individual como resultado a la integración a los demás; la realización personal no como objetivo individualista sino como producto de la realización de la sociedad en su conjunto; la idea de que el objetivo total de la sociedad es ¡el hombre como el creador permanente y, máximo de la belleza, el hombre cuyos frutos son el arte!

Son ideas elaboradas por hombres que ya no están aquí, pero es sabido que las ideas no pueden morir, en especial cuando se practican, y si bien hoy no están aquellos que pudieron elaborarlas y transmitir las para darnos una explicación metodológica, quedan los millones de campesinos que sí saben concebirse y actuar colectivamente para trabajar y crear —como podrían hacerlo para luchar o como lo han hecho repetidas veces— así como la revolución lo concibe, y están los que entienden el significado de “llenarse de luz” en la cúspide de una montaña y los que saben que el amor a la naturaleza es fuerza creadora y están los millones que sienten que nunca son menos libres que cuando están solos.

Para conocer nuestra América es necesario desprenderse del paternalismo indigenista que sólo ve en los indios harapos y despojos humanos y que lleva su canto de piedad judeocristiana o que ensalza sin conocimiento al indio “etéreo” mandando a comprar cigarrillos al indio de carne y

hueso. Para conocer nuestra América es también necesario librarse de la pedantería intelectual enajenada que no reconoce ideas que no sean ajenas a este continente, que de un plumazo sobrepone el caballo y el arcabuz sobre productos culturales tan magistrales como el más perfecto calendario realizado por la humanidad o el descubrimiento del número 0, sin detenerse respetuosamente a considerar que las mejores ideas de la humanidad no nacieron exclusivamente en Europa.

Hace falta más humildad para ver nuestra América y recordar a Martí, que sí respetaba y que sí sabía.

Nos hemos detenido tal vez demasiado en este punto, pero creemos que no están desvinculadas estas pocas reflexiones sobre nuestro acervo cultural para referirnos más concretamente a la necesidad de elegir con mayor precisión nuestros destinatarios.

Sirvan estas consideraciones para mostrar los elementos tanto políticos y económicos, en el caso de los obreros, y culturaleconómicos, en el caso de los campesinos, que los perfilan como nuestros mejores destinatarios en la medida en que aún son más difíciles para el enemigo.

Sin embargo, ésta es una guerra. El enemigo nos lleva inmensas ventajas económicas y prácticas para llegar cuantitativamente a esos destinatarios. Tropezará con todas las desventajas ya expuestas pero redoblará sus esfuerzos para ocupar esas mentes valiéndose de todos sus recursos y ardides. Pero es una guerra y las ideas revolucionarias y políticas de liberación también trabajan en esos mismos destinatarios. Nosotros podemos contribuir a la victoria. Para hacerlo debemos acercarnos al pueblo, conocer su cultura y elaborar un lenguaje afín a sus necesidades, creando junto al pueblo —única manera de lograr un cine popular— el instrumento que al servirle de medio expresivo contribuya a elevar su conciencia.

Esta operación de mutua integración que, de la práctica de la relación humana con el destina-

rio, produce la teoría de la elaboración del lenguaje, es indispensable a nuestro juicio.

El cine popular tiene como objetivo acercarse profundamente a los contenidos culturales vivos del pueblo, captar sus necesidades y sus ritmos internos y modos expresivos. Obreros y campesinos tienen inquietante avidez por la información. Por las consideraciones antes mencionadas, son espectadores extraordinarios a quienes no se ha logrado condicionar ni automatizar a la operación disociadora y disolvente de los medios en manos enemigas del pueblo. Son, pues, nuestros mejores destinatarios.

La actitud de obreros y campesinos frente al cine que trata sus problemas no es de consumo sino de avidez descubridora, de atención conmovedora y, lo que es más importante, de participación. Esto lo hemos visto, lo hemos experimentado y nos ha hecho cambiar mucho lo que hacíamos. Nos ha modificado sustancialmente. Hemos resultado más modificados nosotros de lo que pretendíamos modificar a los demás.

Un espectador participante no puede ser un consumidor, y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social. Las observaciones y críticas que recibimos en las proyecciones populares nos hicieron cambiar el cine que hacíamos.

No podríamos ocuparnos ya más de los problemas sentimentales de un personaje aunque éste tuviera una importancia capital en un determinado hecho histórico. Ese tiempo es reclamado para explicar cosas de mayor importancia y ese personaje sólo importa en cuanto su relación con los demás determina cambios o permite conocer mejor las cosas.

Debemos desatar lo que podríamos llamar una ofensiva en la tarea de la difusión del cine comprometido, comprendiendo este término como el

compromiso con el pueblo y la lucha por la liberación.

Consideramos por una parte que es urgente que los cineastas visualicen correctamente a los destinatarios y trabajen en la elaboración de un lenguaje en función de ellos y no de la crítica (que sería resbalar de lleno en el tragamonedas de la ideología burguesa), y que, por otra parte, asuman la responsabilidad de difundir sus materiales. Esta tarea revolucionaria de por sí requiere gran dedicación. Ya hemos visto que el cine revolucionario no solamente no entra al sistema (salvo especialísimas situaciones en especialísimas coyunturas y con especialísimas películas, porque podemos recordar que se hace un cine falsamente político, un cine de efectos pero no de análisis de causas, que no le hace daño al sistema y que a veces lo favorece; y también podemos recordar que lo que en verdad es peligroso, el sistema no lo tolera) y que la actitud del espectador de las salas comerciales, cuando aquello sucede, no es la más deseable; entonces con mayor razón debemos trabajar para hacer llegar nuestros materiales allí donde mejor sirvan, a los que por su actitud sacarán mayor provecho con ellos, beneficiándose también al intercambiarnos sus propias experiencias.

Para hacer posible esta labor un cineasta necesita relacionarse con quienes puedan recibir las películas y utilizarlas correctamente, y su trabajo será también el de multiplicar sus relaciones para organizar la difusión a través de las organizaciones progresistas de difusión cinematográfica, de las universidades, de las organizaciones populares clasistas que llevan el cine al pueblo.

NUESTRO PROPÓSITO: HACER UN CINE ÚTIL PARA EL PUEBLO *

Parece ser evidente que cada hombre busca el vehículo expresivo más afín con su interioridad para manifestar su mundo de interés, su ámbito de dolor o sus banderas de alegría y humanidad. Quisiera que no se diera la relación vertical tan fría y formal de las conferencias y más bien el diálogo y la charla sencilla. Por esto mismo, les invito a interrumpirme para preguntar o cambiar ideas sobre cualquier asunto de la charla que les interese.

Presentar una película de nuestro grupo de cine, aquí en el Ecuador, tiene un inmenso significado para nosotros como latinoamericanos y como bolivianos. Ecuador, con su sangre india, con su cultura milenaria, con su pasado común al nuestro de incas y libertadores, es pues como nuestra propia tierra, es como estar respirando los mismos fríos y altísimos vientos de la cordillera de mi lejana patria, que aquí vuelvo a encontrar no sólo en el pasado y las comunes tradiciones sino en la hospitalaria mirada de quienes como ecuatorianos se conciben igualmente bolivianos, peruanos o argentinos. ¡Gracias por esto, hermanos de mi propia sangre y esperanza!

Cuando en 1960 iniciamos nuestros primeros trabajos cinematográficos, que antes que películas consistían en proyectos, investigaciones de temas y guiones, tuvimos que responder una pregunta capital: ¿para quiénes íbamos a hacer cine?, es decir, ¿a quiénes deseábamos dirigir nuestro trabajo? La respuesta estaba ligada a las inquietudes

* Conferencia con motivo de la presentación de *Yawar Mallku* en Ecuador, en 1976.

sociales que compartíamos con un pequeñísimo grupo de amigos intelectuales y artistas del que formaban parte Oscar Soria y Ricardo Rada, el primero eximio cuentista y el segundo profesor de filosofía y entusiasta editor. En nuestras charlas de amanecida y café, nos obsesionaba la fuerza de nuestro pueblo y su destino trágico y sangriento, nos inquietaba su historia llena de vicisitudes, de heroísmo y lucha. Cuando salíamos a las calles de la ciudad o a recorrer los caminos polvorientos del altiplano en busca de imágenes, y con la mirada abierta a la realidad objetiva que nos rodeaba, chocábamos con una verdad despiadada e innegable: el dolor del pueblo, las diferencias, los terribles contrastes. En fin, era la verdadera Bolivia que nos comenzaba a doler y a mirar ella a través de nuestros propios ojos. Pero veíamos también la decisión de nuestro pueblo de liberarse, su capacidad de organización, su experiencia combativa, su coraje y dignidad. Por lo tanto la respuesta a esa pregunta capital no se hizo esperar y decidimos hacer un cine dirigido al pueblo boliviano, un cine que le fuera útil, que le sirviera.

Así nació el Grupo Ukamau, con un propósito claro de cumplir una tarea social que a medida que se fue profundizando tuvo que adquirir los contornos de una tarea política.

En la segunda etapa de producción (después de *Revolución, ¡Aysa!* y *Ukamau*), que comprende lo principal de nuestro trabajo, intentamos ahondar la visión y penetrar más allá de lo externo mostrando los problemas y señalando a sus causantes. *Yawar Mallku* se inscribe en esta intención, que habría de evolucionar más en los próximos trabajos hasta intentar un desmontaje de los mecanismos y estructuras organizadas para la explotación y la dominación.

Fue muy grato para nosotros conocer las palabras vertidas por un notable dirigente campesino colombiano quien, justamente, en 1968, el mismo año que presentamos estos planeamientos en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, realiza-

do en la ciudad venezolana de Mérida, se dirigía a los tecnócratas reunidos en Perú para un seminario latinoamericano sobre reforma agraria y, aparte de recordarles que ellos no tenían el derecho de dictaminar cómo debía ser la reforma agraria desde sus cómodos y pulcros escritorios a los que concurrían en sus automóviles, sin conocer ni sufrir el campo, sin haber encallecido sus manos en la tierra ni saber vitalmente cuáles eran los problemas campesinos, les decía: "Lo que a los campesinos les interesa es saber dónde están sus enemigos, les interesa saber cómo actúan, cómo maniobran, cuáles son sus debilidades y cuál su fuerza, porque mientras no sepamos, nosotros los campesinos, identificar a nuestros enemigos, no podremos liberarnos de ellos!" Palabras que emergen del pueblo mismo y a las que no solamente se debe saludar sino seguir humildemente.

Conocedor del poder de *Yawar Mallku*, el imperialismo ha intentado frenar la difusión de esta película en varios países, pero cuanto mayores sean sus esfuerzos mayor resulta su difusión. Así tenemos el caso de la Cinemateca de Bogotá, que fue clausurada a raíz de negarse a presentar a la censura esta película. Por primera vez se le exigía ese procedimiento atentatorio a la cultura. ¡Sin embargo la película fue ampliamente difundida en circuitos en 16 mm en toda Colombia! Para lo único que sirvió la torpe medida goebeliana fue para despertar curiosidad y fomentar su difusión. ¡Y es que este enemigo no puede comprender que la verdad es como un sol y no se tapa con una mano!

En Chile, en la época de Allende, el grupo fascista Patria y Libertad intentó amedrentar colocando una bomba en una sala donde se exhibía la película. Sin embargo *Yawar Mallku* se dio de punta a punta en ese largo y hoy martirizado país hermano.

En Ecuador, el pasado año, se nos robó una copia de *Yawar Mallku* en 16 mm después de una proyección para pocas personas en la Uni-

versidad Central. Los presuntos ladrones se llevaron también un equipo de proyección nuevo perteneciente a la televisión alemana. Se hizo la denuncia a la policía. A los siete días se nos devolvió copia y proyector, se nos enseñó la fotografía del ladrón, pero cuando fuimos a proyectar nos sorprendimos de comprobar que este ladrón tenía veleidades de censor porque la copia estaba prácticamente inutilizada: se habían cortado quince minutos de proyección, se habían quemado imágenes con cigarrillo y se había rayado con hoja de afeitar sectores de la banda sonora. ¡Los personajes gringos del film habían desaparecido y los textos incómodos estaban borrados!

Es por todo esto que hoy constituye una inmensa satisfacción para nosotros presentar *Yawar Mallku* en la sala de cine de la Universidad Central, porque sabemos de la tradición antimperialista de esta notable casa de estudios, somos conocedores de su respeto a la cultura de los pueblos y a su derecho de expresarse, sentimos la solidaridad de estudiantes y profesores con la tarea de desenmascarar a los exterminadores de nuestros pueblos y estamos seguros que nada impedirá que el film se difunda a través de esta sala y del Departamento de Cine, a cuyos personeros felicitamos calurosamente por haber asumido la urgente tarea de hacer conocer el movimiento de cine latinoamericano en Ecuador. Es hora de volcar la mirada a nuestros propios valores poderosos en significación humana y cultural.

¡Existe un cine latinoamericano! Pero este cine está en general excluido de los canales de distribución normal porque estos canales son controlados por los monopolios multinacionales que no sólo se especializan en difundir veneno ideológico sino que también cierran sus circuitos al cine verdadero y desalienante. Este cine latinoamericano, considerado hoy en el mundo como el más significativo e importante, se conoce mejor en Europa, está influenciando a todo el cine del Tercer Mundo y está cambiando los conceptos

que en la propia Europa se tenían sobre el cine político.

Sin embargo son contadísimos los países latinoamericanos en donde el espectador no especializado lo conoce. ¡Por eso cobra singular importancia la existencia de una sala como ésta, con la autonomía e independencia para programar películas de verdadero interés cinematográfico y para hacer llegar a Ecuador la voz cinematográfica de la América Latina que ahonda en su raíz histórica y cultural y que lucha por su liberación! Estamos convencidos que poderosas fuerzas retrógradas y reaccionarias pugnarán por aniquilar la independencia de esta sala, por traspasar su administración a uno de los tantos monopolios comerciales so pretexto de obtener mejores rendimientos. ¡Y es que una voz libre amedrenta y pone en guardia al enemigo que teme la irradiación de la verdad! ¡Pero también estamos convencidos que existe suficiente conciencia, en el ámbito universitario, de lo que significa como conquista contar con una sala de cine independiente y que todas las maniobras que puedan desencadenarse encontrarán la barrera de la dignidad y honestidad que caracterizaron a la Universidad Central en sus 150 años de existencia! ¡La defensa de esta sala es parte inseparable de la defensa de la autonomía universitaria!

Yawar Mallku es la primera película antimperialista de nuestro grupo de cine. Inicia una serie de filmes enfrentados al enemigo que ven en él la contradicción fundamental de nuestros pueblos. Si en *Yawar Mallku* los familiares de Ignacio buscan desesperadamente sangre humana para salvar la vida, los extranjeros esterilizadores trabajan para sembrar la muerte, y este conflicto, en términos alegóricos, es también el conflicto de los pueblos oprimidos del mundo con su enemigo principal. La esterilización cometida contra mujeres inocentes y humildes del pueblo es sólo posible porque se había dado en el país una esterilización previa a nivel de cerebros en la clase dominante que permite la injerencia extranjera, la manipulación de

su realidad para favorecer intereses que no son precisamente los del propio país. Esos hombres de la burguesía boliviana alienados por el consumo de la ideología capitalista, herederos de los prejuicios fabricados por los primeros colonizadores, aceptaban gustosos la labor genocida de los nuevos colonizadores mejor informados y equipados con la técnica moderna. No sólo se elimina a los latinoamericanos antes de nacer sino que hoy debilitan a la población inculcándoles, mediante grupos de falsos religiosos, el rechazo a alimentarse con la carne de ciertos animales —como el conejo doméstico y el sajino— a fin de prohibirles su única fuente de proteínas. ¡Y no sólo predicán la total pasividad y resignación sino que los dividen internamente separando por medio de la religión a los grupos indígenas tradicionalmente unidos; no sólo están también esterilizando a los niños campesinos con vacunas dizque para el sarampión sino también desencadenan extrañas epidemias para mermar la población! ¡Toda esta labor asesina es respaldada por una clase cipaya y sometida que reniega por el porcentaje de sangre india que circula sus venas y que cree, como lo declaró un militar boliviano, que la solución para nuestros pueblos consiste en la inseminación de las indias con semen de norteamericanos!

¿Y a quiénes se trata así y de quiénes se piensa esto? La insensatez de esas ideas que pretenden negar la existencia de la mayoría de la población, que es precisamente la que trabaja y la que alimenta con su hambre a esa minoría racista, se hace diariamente palpable en el trato despiadado y discriminatorio que esa gente ocupada ideológicamente dispensa al pueblo. En *Yawar Mallku* esa gente deja morir a Ignacio desangrado en la misma manera que contribuye con su actitud y apoyo a las prácticas de los exterminadores.

Es por esto que en el tratamiento del film nos preocupó también exponer el conflicto cultural, el choque de concepciones y actitudes frente a la

realidad, porque en la medida en que un país es ocupado mentalmente se aumentan sus posibilidades de destrucción y aniquilamiento. ¡La cultura popular alimentada principalmente por la cultura indígena es la que da a Bolivia su identidad y definición, y hasta la propia clase dominante y racista, cuando quiere hacer un alarde de nacionalismo cultural, debe referirse a ella porque no le queda otra manera de distinguirse de los demás!

Es innegable que un país no puede quedar congelado en sus tradiciones y costumbres. Éstas deben servir para perfilar su personalidad cultural y para desarrollar las concepciones válidas y permanentes de su cultura. Pero cuando el desarrollo es desigual y la manera de sobrevivir consiste en encerrarse y repetir las constantes de su identidad y hacer de esta práctica la demostración de una fuerza imbatible, se comprende también que con el empuje de la revolución irrumpirá una nueva corriente enriquecida por la memoria de una cultura riquísima en humanidad y amor, que pondrá en acción indetenible a un pueblo con una extraordinaria capacidad de actuar colectivamente.

Por eso en *Yawar Mallku* lo que afecta a uno afecta la esencia de los demás.

¡Nosotros creemos que de estas concepciones propias se nutre la potencialidad revolucionaria del pueblo, que cuando conquiste su liberación se lanzará indetenible a construir una patria hermosa y justa porque su ideología profunda coincide con la ideología de la revolución!

Es necesario hacer ciertas distinciones porque es peligroso confundir la necesidad de revitalizar y exaltar la cultura nacional con la tendencia, en el fondo racista, a caer en el indigenismo como corriente de lucha. En *Yawar Mallku*, el regreso de Sixto, el hermano convertido en obrero y que al comienzo de la historia niega su condición de indígena, no significa, por el hecho de volver llevando nuevamente los atuendos campesinos, una exaltación de lo in-

dio por lo indio. No. Durante toda su experiencia en la historia, en su conflicto con la burguesía que le niega la sangre para Ignacio, en el conocimiento de lo que pasó en el campo con su hermano, Sixto toma conciencia y regresa al campo a tomar el lugar dejado por Ignacio para continuar la lucha desde el fondo de la nacionalidad, desde el origen de su identidad. Sixto no renuncia a su condición de obrero, pero asume su identidad nacional como un arma más de resistencia respecto del enemigo que intenta disolverla. Su regreso es también un símbolo de la unidad de obreros y campesinos. La lucha de clases está planteada.

Las proyecciones de *Yawar Mallku* en medios populares de obreros y campesinos nos ayudaron fundamentalmente a elaborar un lenguaje apropiado y más consecuente con lo que creemos que debe ser un cine popular. Los campesinos y obreros hicieron más que los críticos especializados atentos al perfeccionismo técnico. Las principales deficiencias de *Yawar Mallku* nos las enseñaron gentes y espectadores del pueblo. Del atento análisis de sus observaciones extraímos conocimientos útiles para la elaboración de un lenguaje más próximo y consecuente con el cine revolucionario, que reclama la participación creativa del pueblo, que lo toma como protagonista esencial y que le sirve de instrumento de expresión y no ya de instrumento destinado a la realización de un autor sino de una colectividad. Desde este punto de vista, *Yawar Mallku* es un tránsito decisivo hacia el nuevo cine que hace nuestro grupo, en el que forma y contenido se plantean como relación ideológica y en el que el distanciamiento necesario a toda posibilidad de reflexión se da por el tratamiento de cámara objetivo y el protagonista no individual, pero sin dejar de lado la elaboración de un hálito emocional destinado a comprometer la reflexión.

Nuestro propósito es que este cine sirva, que contribuya, que sea útil al pueblo. ¡Aprendimos muchas cosas del pueblo, y queremos correspon-

derle poniendo a su servicio este cine, porque si existe y se ha desarrollado, se debe principalmente al aporte creativo de campesinos y obreros que nos entregaron sus experiencias, su maravillosa naturalidad y emoción, sus consejos y sus ideas!

¿CÓMO LLEGAR A UNA VISIÓN OBJETIVA SIN DEJAR DE EMOCIONAR? *

¿Por qué esta entrevista? No es por exotismo. No es tampoco que una experiencia como la del Grupo Ukamau permita hacer la economía de una reflexión de parte de los cineastas militantes franceses, de un balance de diez años de cine militante. Pero es claro que esa reflexión, ese balance no pueden ignorar una película como *El coraje del pueblo*. No se trata solamente del tema (en sí muy abstracto) de la "memoria popular", es mucho más que eso: la toma en manos por las masas en lucha del problema de su representación, de su imagen.

El enemigo principal es, como se puede imaginar, el imperialismo norteamericano y sus vasallos. Una cosa es saberlo, otra ser capaz de designarlo con imágenes y sonidos que narran, sencillamente, una historia, una historia que puede apasionar a un público, *entusiasmarle*. Los principios formales de *El enemigo principal* son lineabilidad, transparencia, progresión dramática que se interrumpe a intervalos regulares con la voz (y la imagen) del narrador, un viejo campesino.

¿Cómo no entender que películas como las de Sanjinés y Littin, que se sostienen de la historia, la memoria y las tradiciones culturales populares, nos enseñan algo!

CAHIERS DU CINÉMA: Después de *Revolución* realizaste un cortometraje, un documental: *¡Aysa!* ¿Fue rodado también con el Grupo Ukamau?

JORGE SANJINÉS: Sí. Lo hicimos cuando estuvimos en el Instituto Cinematográfico Boliviano. En rea-

* Entrevista realizada por Jean-René Huleu, Ignacio

lidad ¡Aysa! era para nosotros una experiencia necesaria antes de emprender el primer largometraje. Necesitábamos aprender a manejar un equipo grande de gente. ¡Era la primera vez que filmábamos en 35 mm! Y organizamos las cosas, la producción, de igual manera que si fuéramos a filmar un largometraje. Creo que tuvimos razón, pues aprendimos muchas cosas y nos familiarizamos con la técnica y los métodos para filmar en 35 mm. En ese tiempo era mucho más complicado filmar en ese formato, especialmente por la complejidad y peso de los equipos. Solamente para movilizar las pesadas baterías que permitían el funcionamiento del equipo de sonido, debíamos contar con seis personas. Cuando filmamos *Ukamau* en la Isla del Sol, en 1966, necesitábamos mucho tiempo para movernos con equipos pesados en un lugar como la Isla que no tenía caminos carreteros. Todo se hacía a hombro y fuerza humana. Nadie estaba libre de transportar cajas, trípodes y demás cosas. Hoy el desarrollo de los transistores ha reducido considerablemente el peso y tamaño de los equipos; además filmamos en 16 mm, pues los resultados de ampliación al formato de 35 mm son óptimos. Un equipo de 16 mm es más transportable, menos agresivo en su aspecto. Atemoriza menos a la gente, parece más insignificante...

c. c.: ¿*Ukamau* fue presentada en Bolivia?

J. s.: Como la película no gustó al gobierno, éste intentó frenar su exhibición, pero ya era tarde pues el estreno se hizo con asistencia de las principales autoridades y toda la prensa nacional destacó el éxito de la película, y el gobierno, a regañadientes, permitió la exhibición que alcanzó una cifra de asistencia espectacular para Bolivia. Sin embargo, a raíz de enfrentamientos con las autoridades que controlaban el Instituto Cinematográfico

Ramonet y Serge Toubiana y publicada por *Cahiers du Cinéma* núm. 253, París.

fico, fuimos expulsados con una serie de acusaciones por nuestra "labor cinematográfica negativa de 1966". En el fondo los servidores incondicionales del dictador Barrientos nos expulsaron por negarnos a aceptar sus nuevas condiciones. *Ukamau* se difundió también en 16 mm. Por lo menos 350 000 personas vieron esa película, que dio una gran fama y mucho prestigio a nuestro grupo. Por eso, cuando éste se reconstituyó después de la expulsión del organismo tomó el nombre de la película: *Ukamau*. Pero nos encontrábamos en una posición crítica, sin fondos para trabajar. Algunos de nuestros compañeros tuvieron que salir del país. Otros vendieron sus pertenencias para sobrevivir, yo fui al campo a vivir con mi familia. Eso me permitió conocer mejor el medio rural: me quedé dos años. Y es durante ese período que nace el proyecto de *La sangre del cóndor*. El problema entonces fue para nosotros encontrar los medios para producir una película partiendo de estos hechos reales. Problema que muchas veces estuvo a punto de eliminar a nuestro grupo porque había necesidades vitales: comer, vestirse, que nos impedían siempre reunirnos y trabajar. Pero finalmente resistimos, tomamos contacto con médicos, intelectuales que se comprometieron a darnos pequeñas cantidades de dinero. Decidimos liquidar todas nuestras cosas personales. Los que tenían casa, la hipotecaron. Hicimos todo para conseguir dinero: un préstamo, empeños, etc. Con este dinero pudimos hacer la película, sabiendo que después habría consecuencias. La mayor parte del dinero fue empleada en compra de película y de una vieja cámara 35 mm. Guardamos también una parte del dinero para la subsistencia de las familias de los que iban a participar en el rodaje, y otra parte para pagar a las personas ajenas al grupo que iban a actuar. Pero, en definitiva, la película se pudo hacer solamente gracias a la colaboración de la comunidad de campesinos en la cual íbamos a filmar. Cuando los campesinos fueron convencidos de que queríamos realmente hacer un trabajo que

presente su punto de vista, se pusieron de nuestro lado y no tuvimos más problemas.

c. c.: En su película siguiente, *Los caminos de la muerte*, parece haber una gran diferencia de concepción. La acción, la ficción no está basada en héroes, personajes centrales, como en las películas anteriores. Es la colectividad la que está privilegiada, mostrada en su acción, como en *El coraje del pueblo*.

J. s.: Pienso que *Los caminos de la muerte* es la más importante de nuestras realizaciones. Fue preparada muy cuidadosamente, después de una investigación y estudios que duraron más de ocho meses y que nos permitieron descubrir documentos de la historia del país. Estos documentos mostraban cómo a partir de la rivalidad tradicional entre dos grupos de campesinos (los *laimes* y los *jucumanis*, opuestos tradicionalmente en una clase de ritual), una guerra pudo ser declarada entre ellos por una maquinación de la embajada norteamericana.

Durante esa época Bolivia estaba gobernada por Paz Estensoro. En las zonas mineras se desarrollaba un sindicalismo muy avanzado y muy poderoso, cuya figura más representativa era Federico Escobar, un dirigente que poseía una real confianza de las masas. Era prácticamente prohibido para los militares y norteamericanos penetrar en las zonas mineras. Las posibilidades de desarrollo de ese proceso político preocupaban mucho a los norteamericanos. Presionaban mucho al jefe de gobierno para que actúe y descabece el movimiento. Pero Paz Estensoro no tenía la posibilidad de atacar de frente. Obtuvo el poder gracias a la ayuda fundamental de los mineros. Medidas represivas contra los dirigentes sindicales hubieran sido demasiado antipolíticas. Los norteamericanos montaron toda una maquinación que consistía en provocar una guerra entre los campesinos de dos clanes después de haber entrenado y entregado

armas a uno de los grupos. Bajo pretexto de apaciguar la zona era posible llevar al ejército muy cerca de las minas y finalmente tomarlas con el apoyo del grupo campesino manipulado. Eso tomó tiempo y afortunadamente los mineros descubrieron la maniobra. La descubrieron poco antes del último asalto. Rodearon a los que se estaban preparando y llevaron al jefe que dirigía esta operación. Organizaron un tribunal popular que decidió condenarlo a muerte. Era un asesino, un traficante de armas, y en el curso del proceso muchos testigos evocaron acciones pasadas. Fue ejecutado de esa manera: se le puso seis cartuchos de dinamita en la cintura y una larga mecha, y se prendió el fuego. La película contaba la preparación de la maquinación, explicaba la posición de los dos grupos, mostraba la intervención extranjera, rehacía la historia de todos estos hechos, cómo fue pronunciado el juicio final por el tribunal popular, etcétera.

c. c.: El negativo de la película se dañó durante los trabajos de laboratorio en Alemania Federal. Afirmas que es un sabotaje. ¿Tienes pruebas?

J. s.: Después de *La sangre del cóndor* teníamos buenas razones para pensar que nuestras actividades iban a ser vigiladas. Tomamos muchas precauciones. Un suceso extraño ocurrió cuando rodábamos la escena del entierro de Federico Escobar. Para esa reconstitución lográbamos conseguir la participación de casi la totalidad de los mineros de Siglo xx, donde filmamos después *El coraje del pueblo*. Allí estaban la viuda del dirigente, su hijo, los principales testigos de los acontecimientos. Habían reconstituido los carteles. Y entonces llegó un equipo de la Televisión Francesa: comenzaron a filmar nuestro rodaje, que suspendimos inmediatamente. Les dijimos: "No pueden filmar aquí, esa película es boliviana, una reconstitución. Si quieren filmar estos hechos históricos tienen primero que hablar con los obreros,

preguntarles si están de acuerdo." Los mineros estaban indignados: "¿Quién es esa gente, por qué filman?", preguntaban. Entonces los de la televisión francesa reaccionaron muy mal diciendo que tenían el derecho de filmar todo lo que querían en Bolivia, y quisieron seguir a la fuerza. Hubo una pelea. Un minero dio un puñete a un cineasta francés. Y finalmente el equipo de televisión fue encerrado en una celda de Siglo xx. Protestaron enérgicamente diciendo que las películas del Grupo Ukamau no se presentarían nunca más en Francia y que iban a quejarse. Esas amenazas no nos daban miedo, pero nos preocupamos mucho al día siguiente cuando la prensa habló de ese incidente y de nuestra filmación. Todo el mundo descubrió el verdadero tema de la película.

c. c.: ¿Piensa que este equipo de televisión vino para informarse de la película?

J. s.: No pudimos saber cómo nos encontraron. Evidentemente era muy difícil guardar secreta la preparación de una película con la participación importante de las masas. Este incidente en la filmación se produjo en octubre de 1970. La película estaba muy avanzada. Decidimos suspender el trabajo y revelar los negativos por precaución. Y también porque en esa época del año los campesinos que actuaban tenían que cosechar. Antonio Eguino, el director de fotografía, se fue a Alemania para vigilar el revelado de la película. En el laboratorio se hizo pruebas en cada rollo para ver si estaba correctamente expuesto. El resultado era excelente; se decidió revelar todo el negativo. Pero cuando se conoció el resultado final, el laboratorio nos dijo que la película estaba velada. El experto de la compañía que aseguraba el material después de examinar la película afirmó, al contrario, que se trataba de un error de laboratorio. Dedujimos que seguramente no era una maniobra del laboratorio, pero que un técnico fue comprado para aumentar los tiempos de exposición. No podía

ser un defecto general si las primeras pruebas estaban todas buenas. La compañía de seguros estuvo de acuerdo con nosotros.

Esta película es muy importante porque por primera vez logramos entrar en la historia popular, con los testigos de los acontecimientos. No solamente podíamos escribir la historia sino que estábamos también liberados del héroe protagonista. Por supuesto que hay algunos personajes centrales, pero se quedan ligados al conjunto de la comunidad. Es un salto cualitativo en cuanto a las películas anteriores, una ruptura. Se necesitó mucho trabajo, largas discusiones dentro de nuestro grupo antes de escoger esa forma de expresar un pueblo que se concibe colectivamente. Para comunicarse con este pueblo era necesario hacer un cine sobre la colectividad y donde los intereses de la colectividad fueran superiores a los del individuo. Es a través de esa reflexión que logramos elaborar un cine sin ficciones, sin héroe central.

c. c.: ¿Cómo trataron de resolver la contradicción emoción-distanciamiento? ¿Cómo lograr al mismo tiempo emocionar con la reconstitución de hechos reales y permitir también la reflexión, el distanciamiento frente a la ficción elaborada? La supresión del héroe central permite evitar la identificación individual, pero puede desmovilizar al espectador.

J. s.: Sostuvimos siempre y pensamos firmemente que es importante conmover a la gente y al mismo tiempo obtener que los espectadores reflexionen sobre lo que ven. Se puede lograr eso solamente si la película alcanza cierto grado de humanidad. Es el problema más importante para nosotros: ¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar? Pensamos que un grado moderado de emoción lleva a una mayor reflexión. No se puede pensar sin estar sensibilizado. Más se conmueve y más grande es el grado de reflexión sobre la película. Debíamos hacer un cine para un público que hay que emocionar. Pero, por supuesto, el

proceso de emoción y sensibilización sobre un personaje concentra todos los problemas de la ficción sobre un solo individuo y el proceso de identificación suprime toda posibilidad de distanciar después, de generalizar el problema. Al contrario, si se escoge una historia colectiva, se puede evitar la identificación. Esta historia es obligatoriamente objetiva, pues sabemos que son las masas que hacen la historia. La mejor forma de contar esta historia es la reconstitución de los hechos, y eso por una razón muy sencilla, elemental: estamos convencidos que no existe mejor conocimiento que el de la experiencia directa. Hemos visto muchas películas políticas que aburren al espectador con cifras y pensamientos graves, sin tener en cuenta el hecho que el cine exige del espectador un esfuerzo inmenso; no se puede pasar cierto límite de tolerancia. En la expresión escrita es diferente: un lector puede leer otra vez, enfatizar un dato que le interesa, pero el espectador no puede sino aceptar todo lo que la imagen le propone, de manera ininterrumpida; tiene menos posibilidades para asimilar el contenido. El compromiso del espectador delante de esta clase de conocimiento se obtiene solamente a un nivel objetivo. Es necesario también obtener su entrega subjetiva, solicitar su emotividad para hacerlo solidario, hacer que se identifique en el plan humano haciéndolo participar de los eventos que ve, obligándole a entender un problema a través de su propia experiencia. Así se podrán desencadenar las fuerzas de su reflexión más profunda, y más comprometida. No son cifras que ve o pensamientos abstractos que oye, son seres humanos que le transmiten directamente su experiencia, y el espectador, asistiendo y por consecuencia participando, a esos hechos reconstituidos aprende a conocerlos y a pensar.

C. C.: *El coraje del pueblo* presentado en Francia este año,* y filmado en Siglo XX como *Los caminos*

* 1976.

de la muerte, fue producido por la televisión italiana, la RAI, un organismo de estado. ¿Bajo qué condiciones pudieron conciliar sus opciones políticas y la producción de una película por un aparato ideológico al servicio de un estado burgués?

J. S.: La RAI quería simplemente contratar al Grupo Ukamau como un equipo técnico compuesto de profesionales. Se trataba de filmar una película sobre Bolivia. Les informamos que esa clase de acuerdo de ningún modo nos convenía, que queríamos elaborar el guión, tomar una participación en la producción, un derecho de propiedad sobre el negativo y los derechos de distribución en América Latina. La televisión italiana aceptó estas condiciones, y filmamos la película. Terminada *El coraje del pueblo* según nuestros acuerdos, entramos en posesión del negativo y obtuvimos cinco copias color y el acceso a la distribución en cierto número de países. La película no fue producida por la RAI sola, hubo coproducción de hecho entre nosotros y la televisión italiana. Pero durante los trabajos técnicos (copias, etc.) las relaciones con la RAI se dañaron, porque los responsables de la televisión no aceptaban muy fácilmente producir una película tan violentamente antinorteamericana. Cuando *El coraje del pueblo* fue presentado por primera vez, en el Festival de Pesaro, el crítico del periódico *L'Unitá* escribió que era completamente inconcebible que tal película fuera producida por la RAI. Desde ese momento la película pasó a ser un objeto de preocupación para la televisión italiana. Al principio los coproductores precisaban que la película sólo presentaba un problema interno de Bolivia. En consecuencia, en el plan diplomático, la difusión no podía molestar a Italia, sino atraerse la animosidad del gobierno boliviano. Pero cuando se dieron cuenta que la película atacaba también a los Estados Unidos multiplicaron las maniobras para que los trabajos técnicos no fueran terminados y para que *El coraje*

del pueblo no fuera presentado a Pesaro. Entonces es contra la RAI que la película fue presentada al festival, y en esta ocasión la televisión se ridiculizó presentándola en un *press-book* ¡como una película boliviana de aventura! La dirección del festival hizo editar otra documentación con la verdadera sinopsis, y la gente pudo juzgar. Mejor dicho, cuando los miembros de la televisión italiana se dieron cuenta que habíamos hecho una película antinorteamericana, era demasiado tarde para que pudieran intervenir. Pero como no teníamos los derechos sobre la película en Italia, la televisión aprovechó para censurar todas las partes que atacaban a los Estados Unidos. Es también una versión cortada de nuestra película la que vendió a Alemania.

c. c.: En *El coraje del pueblo* muestras la organización de una asamblea obrera en Siglo xx, pero las condiciones de la preparación de esta asamblea en una ciudad minera no nos parecieron muy claras. ¿No es un error grave organizar un mitin tan importante en una zona rodeada por el ejército, como parece mostrarlo la película?

J. s.: En ese momento preciso la ciudad no estaba sitiada. Las fuerzas de represión reservadas por el ataque de la noche de San Juan estaban instaladas cerca de Oruro y podían ser llevadas directamente por ferrocarril hasta Siglo xx. Los mineros pensaban que el ejército no estaba listo a intervenir; no se puede olvidar que en esta época lo principal de las tropas bolivianas estaba ocupado en combatir la guerrilla del Che. Para el ataque contra Siglo xx el ejército utilizó comandos especiales limitados. Era una trampa del gobierno que, enterado de la asamblea obrera, quería hacer creer que no se preocupaba sino de la guerrilla. El objetivo del ataque era tomar los principales dirigentes obreros y estudiantes, y aterrorizar a la población. El ejército tuvo la precaución de no mostrarse antes en los alrededores de Siglo xx. No lo había

rodeado y dejaba que los dirigentes que vivían en La Paz desde mucho tiempo en la clandestinidad, llegaran hasta las minas. Algunos caminos estaban vigilados, pero era una vigilancia de rutina.

c. c.: La guerrilla está muchas veces evocada en esa película, pero nunca representada, ¿por qué?

J. s.: El guión preveía mostrar la guerrilla y de qué manera se operaba la conexión entre ella y los mineros y cómo algunos mineros participaban activamente en la guerrilla. Hasta filmamos un episodio con la familia de Simón Cuba, el minero guerrillero muerto, salvando al Che. En el guión original pensábamos reconstituir esta escena. No pudimos hacerlo por razones de presupuesto. Por otra parte, estábamos limitados con nuestro contrato con la RAI que quería una película de una hora y no más.

c. c.: Hay una constante entre *El coraje del pueblo* y *El enemigo principal*: se muestra bien cómo las mujeres participan en la lucha y hasta, muchas veces, toman la iniciativa.

J. s.: Estoy contento que destaque este aspecto porque últimamente en Bélgica, durante la presentación de la película, una espectadora intervino para decir que estaba asombrada que las mujeres tuvieran tanta importancia en la película. Añadía que conocía muy bien las tradiciones "machistas" de los latinoamericanos y de los bolivianos en particular. Le respondí que seguramente había encontrado bolivianos de un medio social particular (burguesía, pequeña burguesía), donde las relaciones machistas son frecuentes. Sin negar la existencia de estas relaciones en el proletariado se puede afirmar que en la tradición popular boliviana, la mujer, por su inserción en la producción, tiene una posición igual a la del hombre. En las minas, en particular, las mujeres tienen una tradición de lucha tremendamente importante. Partici-

pan activamente en la vida política. Por ejemplo, una de las mujeres que se ve en *El coraje del pueblo* fue también protagonista de un evento que había consignado en *Los caminos de la muerte*: cuando el gobierno de Paz Estensoro hizo encarcelar tres dirigentes comunistas, las mujeres de mineros, las amas de casa, organizaron una manifestación que ella dirigía. Estas mujeres participaron en la captura como rehenes de un grupo de técnicos norteamericanos de la mina y propusieron un cambio con los prisioneros políticos. Una tarde, un obrero ebrio lanzó en la sala donde los norteamericanos estaban detenidos un cartucho de dinamita. Toda la gente se asustó, tanto los prisioneros como las mujeres de los mineros que estaban allí. Esa mujer, con un valor excepcional, tomó el cartucho de dinamita y lo echó afuera. Otro ejemplo: el sitio donde se desarrolla la masacre de la secuencia de apertura de *El coraje del pueblo* es conocido bajo el nombre de campo de María Barzola. Es la mujer vieja que aparece en la película con la bandera. Ella había encabezado la manifestación reprimida por el ejército.

c. c.: La utilización de un narrador en *El enemigo principal*, tu última película, es un elemento nuevo que nos parece muy importante. Este procedimiento permite evitar la dramatización, quiebra el efecto de "suspense", destaca la importancia de la memoria, indica que la película es una reconstrucción, evitando el efecto real inmediato.

J. s.: El origen del narrador está en la cultura popular. Entre los campesinos hay cuentistas que viajan y cuentan historias en los pueblos. Cuando hacen un relato expresan primero la síntesis. Es también así que nuestro narrador procede en la película. Dice primero: "Un campesino fue a reclamar el toro que le fue robado y el patrón que era el autor del robo lo mató." Y después cuenta cómo ocurrió. A diferencia del arte occidental, del espíritu cartesiano, lo que interesa aquí son, sobre

todo, los medios, el desenvolvimiento de los hechos. La intriga no es el objetivo.

c. c.: Barthes decía que había una constante en la literatura judeo-cristiana: la verdad llega siempre al final y siempre está escondida. Toda la historia es un descubrimiento. Es también una constante en el idioma francés: todo lo importante está llevado al final de la frase. No hay este fenómeno en idiomas más concretos como el inglés.

J. s.: Los campesinos para quienes está hecha la película no están chocados por la forma del cuento; al contrario, lo hallan en sus tradiciones culturales. Al aniquilar la intriga se conduce hacia la reflexión.

c. c.: ¿Intentaron plantear alguna tesis política con el film?

J. s.: En ningún momento quisimos plantear una tesis política en nuestra película. No tenemos la autoridad política para hacerlo. Nuestra película es solamente un instrumento que pensamos útil sobre todo para los hombres a los cuales está destinada. Si se toma la película como una tesis se cae en un error que impedirá entender su esencia y su objetivo. Reconstituimos una historia ejemplar que permite analizar ciertos problemas. Cogemos una fracción de la realidad pasada, reconstituyéndola. Su manipulación, su objetivación pueden ser útiles. Por supuesto optar por esa realidad y esos acontecimientos implica una posición política que no eludimos.

c. c.: Tu interés por los idiomas quechua y aymara viene sin duda de las mismas preocupaciones.

J. s.: Vivo en una zona donde se habla aymara, la mayoría de la población se expresa en ese idioma. Pero pertenezco a una clase que no habla sino castellano. La mitad de la población campesina habla quechua. La otra mitad aymara. Para nosotros,

en esta película, fue una preocupación primordial expresar, exaltar las cualidades de la cultura popular. No se podía utilizar otro idioma que el hablado realmente por los campesinos. La cultura popular es una materia siempre implicada en la lucha contra el imperialismo. Para sobrevivir, el imperialismo tiene que destruir las culturas populares que domina y oprime. Desarrolla la aculturación, provoca la muerte de las culturas populares. Eso no quiere decir que debemos encerrarnos dentro de culturas empobrecidas, paradas por culpa de una intervención exterior. Pero debemos contribuir, teniendo en cuenta los valores más importantes y más resaltantes de esas culturas a que el pueblo desarrolle sobre esas bases una nueva cultura que podrá realmente crecer cuando obtenga su independencia, cuando se haga la revolución. Esos valores no solamente son guías para nuestro país, para América Latina, sino para el mundo entero.

c. c.: Cuando rodaste esa película sabías que posiblemente no podrías mostrarla inmediatamente, y quizás sólo después de mucho tiempo, al público al cual estaba destinada prioritariamente. ¿Qué problemas plantea hacer un cine en exilio, el exilio del producto cultural?

J. s.: Estamos convencidos que no podemos dejar de hacer esta clase de películas so pretexto que no se puede mostrarla al público popular. La fisonomía política de nuestro país es tan cambiante que puede permitir aperturas, momentos en los cuales películas como las nuestras pueden ser difundidas. Estas películas pueden también llegar por otros medios que la distribución comercial a sus destinatarios. Creemos también que nuestra última película concierne a los campesinos de otros países de América Latina. Pienso que es una grave debilidad de ciertos cineastas no hacer cine so pretexto que no será difundido. Es una autocensura peligrosa.

c. c.: ¿*El enemigo principal* es tu primera película rodada fuera de Bolivia? Prácticamente, ¿qué problemas surgieron con las autoridades de los países donde trabajaste?

J. s.: Filmamos en Perú, pero también en Chile y algunas escenas en Bolivia. La mayor parte de la película fue filmada en Perú, sin problemas particulares con el gobierno. Sé que actualmente es un poco más complicado realizar una película independiente. Es necesario coproducir con un organismo peruano y hay que mostrar la sinopsis de la película. Pero en el momento del rodaje esta disposición no estaba en práctica.

c. c.: En *El enemigo principal* notamos otra evolución: una preocupación constante de simplicidad, de simplificación, de claridad, de didactismo hasta en relación con *El coraje del pueblo* donde esta opción estaba ya presente.

J. s.: No solamente nos ha guiado un propósito de máxima claridad sino que quisimos lograr una comunicabilidad basada en la coherencia cultural entre el producto y su destinatario. Es decir que quisimos que la película perteneciera culturalmente a quienes iba dirigida, porque creemos que de esta manera, en verdad, su contenido se hacía mucho más transmisible y porque también buscamos integrarnos al quehacer cultural de nuestro pueblo.

c. c.: ¿Qué relación se puede establecer entre tu película y las fuerzas políticas que realmente existen en Bolivia? ¿Cómo se sitúan las fuerzas revolucionarias en relación con tu trabajo artístico, ideológico? ¿Cómo ven ellas la utilidad a corto y a largo plazo?

J. s.: Nuestro trabajo pierde su utilidad si se lo sectariza en lugar de generalizarlo. Fuimos muy cuidadosos en 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 maoístas o trotskistas.* 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. En nuestra última realización, *El enemigo principal*, tomamos posiciones más claras, más precisas; pensamos que nuestra película puede ser aceptada por todos los grupos enfrentados al imperialismo y al fascismo, con todas las diferencias que puedan existir entre ellos.

c. c.: La película termina en una victoria local de la guerrilla. Eso puede plantear problemas, a una parte del público, con relación a la realidad, dado los fracasos de la guerrilla en América Latina.

J. s.: Hay que tener en cuenta el hecho de que la película está dirigida a un cierto tipo de público que en absoluto va a plantearse la cuestión de ese modo. Es posible que en ciertos sectores se encuentren este tipo de críticas. Nuestra intención no fue hacer una película sobre la guerrilla sino sobre la lucha contra el imperialismo. Hemos tomado un ejemplo en el que un grupo revolucionario establece un contacto con un pueblo. Mostramos que después de esta unión, en las relaciones que se establecen, las decisiones no son tomadas verticalmente. Cada decisión es tomada con la participación del pueblo. Sabemos que existe el peligro de que se interprete nuestra película como queriendo exaltar el foquismo, pero no era nuestra intención. El mismo narrador explica al final que hay diferentes caminos para la lucha armada. Pensamos, por lo demás, que la película

* En Bolivia, como explica claramente René Zavaleta Mercado en su libro *El poder dual* (México, Siglo XXI, 1974), los partidos están dentro de los sindicatos y no éstos dentro de los partidos, como ocurre en otros países con menor desarrollo de sus movimientos obreros.

contiene una visión crítica de esa experiencia. El viejo narrador señala errores de los guerrilleros. Por otra parte, en un elemental análisis de los contenidos de la imagen, encontramos una guerrilla que sólo logra incorporar a tres campesinos y deja sin organización a la comunidad para enfrentar una represión inevitable. No puede, por lo tanto, tratarse de un ejemplo edificante para exaltar el foquismo.

Al realizar la película tuvimos cuidado de que la participación creadora del pueblo fuera coherente con el contenido de la película. En el trabajo de los detalles, a nivel de cada escena, esta participación afloraba cuando estos campesinos, acordándose de experiencias similares, se identificaron con los hechos que reconstruían, y ello dio origen a iniciativas e ideas que transmitieron en su propio lenguaje. Trabajar con ellos no fue difícil para nosotros. La comunidad que escogimos había vivido una experiencia similar y no le fue difícil identificarse con los hechos y las situaciones. Además filmamos con continuidad a fin de permitir que se instaurara una ligazón lógica entre cada plano y cada escena, aunque este grupo humano vivió o "revivió" la historia.

c. c.: La imagen que das de la guerrilla con tu película es más cercana a la definición del ejército del pueblo tal y como se concibe en China. Según lo que sabemos, por la lectura de los cuadernos de viaje del Che Guevara, la guerrilla del Che no parecía tener el mismo tipo de nexos con las poblaciones campesinas.

J. s.: No habría que juzgar tan a la ligera esta cuestión tan importante. A propósito de la experiencia de la guerrilla del Che se puede decir que es una guerrilla que no tuvo tiempo para desarrollarse, para organizarse. Todo su programa para ligarse con el medio no pudo llevarse a la práctica, siendo su preocupación principal establecer el contacto perdido con el grupo de Joaquín.

Por otra parte, si la imagen que se da de la guerrilla en la película se asemeja a la concepción que pudieran tener tales o cuales ideologías políticas, no tiene por objetivo el exaltar una posición determinada en el plano táctico. Se trata de hechos históricos, insisto, y su reconstrucción nos permitirá analizarlos, sacar conclusiones. La película no puede sostener que todo lo que hicieron en esa ocasión los guerrilleros era perfecto; se podrá insistir en sus acciones positivas, pero otras pueden ser criticadas objetivamente, como pasa con los acontecimientos reales de la historia al verlos retrocediendo en el tiempo. Es en la estrategia de la lucha armada que la película "se compromete", como se compromete todo revolucionario que conoce la historia de la humanidad y que sabe que jamás las clases dominantes o explotadoras han cedido de buena gana sus privilegios y prerrogativas.

En fin, pensamos que esta lucha armada debe realizarse con la unión de obreros y campesinos y que las vanguardias deberán integrarse al pueblo sin paternalismo, porque en el pueblo reside la fuerza fundamental y la potencialidad de proveer de cuadros dirigentes extraordinarios. La lucha del pueblo vietnamita ¿no es una prueba? Escogimos esta historia real porque mostraba este intento de integración de los guerrilleros y, como se ve con el tribunal popular, mostraba la participación del pueblo en la justicia. Escogimos esta historia porque permitía explicar, como ya dijimos, los aspectos elementales de la lucha de clases y visualizar la presencia del enemigo principal.

c. c.: ¿Cómo concibe el Grupo Ukamau sus relaciones con otros cineastas revolucionarios latinoamericanos? ¿Se desliga de la problemática común entre ustedes, Littin, y otros cineastas? Teniendo en cuenta el hecho de que el cine de América Latina nos parece ser el más avanzado política y estéticamente, que plantea cuestiones importantes sobre el cine popular, ¿cómo ven ustedes la relación

con Europa? ¿Es posible coordinar las actividades o al menos trabajar sobre problemáticas ideológicas?

J. S.: Nuestras relaciones con los otros cineastas latinoamericanos más activos son buenas. Era importante reencontrarnos, como se hizo en 1968 en Venezuela. Nos dimos cuenta de que, separadamente, estábamos haciendo el mismo trabajo y pensamos que tendríamos más fuerza si los realizábamos juntos, si juntos tuviéramos una reflexión ideológica. Encontramos un punto común central muy importante: la lucha antimperialista. En este encuentro estuvimos de acuerdo en decir que en nuestra época el cine latinoamericano debe ser ante todo antimperialista. Concebimos al imperialismo como un enemigo que no solamente roba las riquezas y provoca la pobreza sino que también destruye la personalidad cultural y la identidad de nuestros pueblos. Por consiguiente, un cine que desenmascara y extirpa al imperialismo es vital. Después, los cineastas latinoamericanos se han encontrado regularmente, como se dio el caso, hace algunas semanas, en Venezuela o en Montreal, y a fines de septiembre en Perú. Las diferentes experiencias se han intercambiado y nos proponemos una asociación cuyo objeto es coordinar y defender nuestros trabajos.

Con relación a Europa, pienso que hay un fenómeno cultural que se está produciendo. Todavía hace algunos años éramos nosotros quienes estábamos influenciados por Europa, fundamentalmente. Teníamos una visión idealista de la cultura, no teníamos una fuente cultural diferente a causa de nuestro origen social, de nuestra formación; la pequeña burguesía no juzgaba más que a través de Europa. Más tarde comprendimos que poseíamos recursos culturales grandes, que debíamos expresar nuestra lucha buscando nuestra propia identidad, una personalidad muy ligada ideológicamente a la cultura popular. Este paso nos aleja de Europa, nos sitúa en otra perspectiva y nos

muestra bien por qué Europa se equivoca y construye un modelo individualista y autodestructivo. Comprendimos cuáles eran los elementos culturales que debíamos rechazar a cualquier precio. Ya no es más de Europa de donde vienen nuestras influencias esenciales; al contrario, en estos momentos se está produciendo el fenómeno inverso: la nueva corriente artística europea mira a América Latina y al Tercer Mundo, donde hay recursos culturales auténticos y en donde los valores humanos están muy desarrollados. Esta corriente necesita de estos recursos y estos valores que se han perdido en los países materialmente sobredesarrollados. Esto no quiere decir que el cine latinoamericano posea una calidad superior a la que pudiera tener en Europa. Allí hay tantas posibilidades como acá. Por otra parte hay películas europeas que participan de esta búsqueda y que son verdaderamente ejemplares; los trabajos de Joris Ivens en particular. La película de Karmitz *Golpe por golpe* es muy interesante. Entre esta cinta y *El coraje del pueblo* hay un encuentro, puntos en común: la participación de los trabajadores, los actores, un trabajo con los propios testigos de los hechos. Son coincidencias que no vienen por una influencia directa sino de una comprensión paralela de la utilidad de hacer un cine con el pueblo.

EXIGENCIAS DE UN CINE MILITANTE *

1| Mira, nuestro grupo de cine viene trabajando desde 1960. Sería largo enumerar a todos los compañeros que hoy integran nuestro grupo, ya sea trabajando en su interior, ya como colaboradores del mismo. Después del año 1971, y a raíz de la caída del gobierno del general Torres, nos vimos impedidos de hacer cine en Bolivia y decidimos continuar nuestra labor en otros países hermanos, recibiendo en el grupo a otros compañeros latinoamericanos.** Esto ha sido muy saludable y nosotros sentimos en la práctica que tenemos una sola patria inmensa que es la América Latina con un destino común y también con un enemigo común.

2| Nuestras películas se han financiado de distintas maneras. Por ejemplo, *Revolución* fue producida en mucho tiempo (tiene sólo 9 minutos), ahorrando lentamente el dinero para producirla. Muchos meses pasaron con el material sin revelar, o sin copiar o sin sonorizar... En cambio *Ukamau*, nuestro primer largometraje, fue financiado por el Instituto Cinematográfico Boliviano. *Yawar Mallku* tiene otra historia. En muchos momentos estuvo a punto de fracasar su producción. Nuestro grupo hizo verdaderos milagros para salvar su financiamiento. Se recurrió a pequeños préstamos individuales, por ejemplo de amigos profesionales

* Entrevista realizada por Patricia Restrepo y Luis Ospina para la revista colombiana *Cuadro 4*.

** Oscar Soria, Antonio Eguino y Ricardo Rada se quedaron en Bolivia dentro de la Empresa Ukamau Ltda., que produjo las películas *Pueblo Chico* y *Chiquiagu*, en las que nuestro grupo actual no intervino.

de La Paz. Oscar Soria por ejemplo se vio en la necesidad de hipotecar su casa y Antonio Eguino vendió algunos equipos de fotografía. Otros compañeros cineastas latinoamericanos que conocimos en el Encuentro de Mérida (1968) consiguieron un crédito en un laboratorio para revelar el material... y así, poco a poco, nació *Yawar Mallku*. Era una película que no podía contar con un financiamiento comercial, ¡pero que tenía que existir!

En este momento nuestras películas se difunden en muchos países, especialmente en 16 mm. De esta difusión obtenemos en parte financiamiento para nuestro trabajo. Algunas copias son entregadas gratuitamente a organizaciones de base; otras son vendidas a costo cuando nuestras posibilidades no nos permiten cederlas. Otras son vendidas a organizaciones que tienen suficientes recursos para pagarlas. Además las copias permiten, en muchos casos, un autofinanciamiento, mediante exhibiciones pagadas que dichas organizaciones están autorizadas a realizar. Pensamos que si recibiéramos todo lo que nos corresponde de exhibiciones que se hace de nuestros trabajos, especialmente en Europa, no tendríamos problemas económicos y podríamos contar con todo el equipo y maquinarias que requerimos para tener independencia en la realización y terminación de cada película. Sin embargo, podemos decir que el 98% de ese dinero se queda en los bolsillos de los que comercian con nuestro cine en esos países. Hay muy pocas excepciones. Una de ellas, digna de toda mención, es la organización Films de Liberación que dirige Pablo Frassens en Bélgica, que hace un trabajo admirable y muy serio de difusión entre obreros, estudiantes y grupos culturales.

¿Ganancias? Eso suena a acumulación personal. No existe en nuestro grupo. Todo el dinero que puede ingresar se lo dedica a la investigación y producción de nuevos materiales, etc. Estamos en una lucha y comprendemos que nuestro trabajo es militante y punto.

El Grupo Ukamau que dirijo no recibe finan-

ciamiento de ninguna organización, país ni grupo político.

3] En Bolivia, mientras trabajamos allí, antes de salir al exilio, le dimos mucha importancia a la distribución. Aunque creo que no tanta como ahora. Sin embargo, nuestras películas, a través de las redes de 35 mm existentes en Bolivia y de la incipiente infraestructura de 16 mm, llegaron a más personas que cualquier otra película extranjera de ese tiempo. Sólo para *Sangre de cóndor* llegamos a establecer una estadística que nos daba ¡450 mil personas! Si se considera que las películas extranjeras de mayor taquilla sólo obtenían 200 mil o máximo 300 mil espectadores, es significativo. El grupo mismo participó en la difusión, y recorrimos infinidad de comunidades indígenas con un proyector y una planta eléctrica...

El Grupo Ukamau está organizando su propio órgano de distribución y pensamos darle primera importancia a esta tarea durante los próximos meses. Queremos acabar con los pícaros que en algunas partes han logrado vender nuestros materiales aprovechando la ausencia física de nuestro grupo. Tenemos hoy día relaciones con organismos y amigos casi en todos los países, quienes nos ayudarán en esta tarea importantísima. Nuestro deseo es que las películas del grupo sirvan en cada uno de nuestros países, y por eso estamos orientando nuestros trabajos a tocar temas y problemáticas comunes, de tal suerte que podamos producir obras que puedan ser tan útiles en Perú como en Venezuela o en Bolivia cuando llegue el momento.

En Colombia existen buenas posibilidades para la distribución de nuestro material. Queremos organizar primeramente una semana de cine del grupo. *Sangre de cóndor* ha creado expectativa e interés en Colombia, y pensamos que la existencia del cine del grupo comienza a conocerse en sectores no sólo elitistas.

4] Nuestras películas están principalmente, dirigidas, en particular hoy, a un espectador popular. Principalmente obreros y campesinos son nuestros destinatarios, y toda la búsqueda que hoy realizamos en términos de lenguaje y contenido tienen como perspectiva ese tipo de espectador. No hacemos más cine para la pequeña burguesía o para sensibilizar a la burguesía. Estos sectores y clases ven nuestro cine y les llega, y aunque ellos no sean nuestro objetivo sabemos que les sirve y les descubre realidades que, por su extracción y lógico aislamiento, desconocen, subestiman y olvidan.

Pensamos que un espectador obrero o campesino que asiste a una proyección de una película que trata sobre sus problemas genera una actitud superior a la del espectador corriente que en las ciudades busca en el cine sólo el entretenimiento. Es por esto que ese espectador popular y participante significa en términos cualitativos muchísimo más que diez, que veinte, que treinta espectadores sólo ávidos de divertirse. No obstante, allí donde nuestras películas se han logrado difundir, también hemos tenido resultados cuantitativos importantes. En Ecuador, en menos de un año, vieron nuestras películas más de 140 mil obreros y campesinos.* Esto nos consta y tenemos pruebas. En Colombia se sabe que *Sangre de cóndor* tuvo bastante difusión, pero no manejamos estadísticas ni podemos hacer una clara distinción de cuáles han sido los sectores de la población alcanzados.

También cuenta la difusión en otros países del mundo. Hoy es perfectamente claro para los obreros españoles y portugueses que son explotados dentro y fuera de sus países, que su enemigo es el mismo que el nuestro, y son espectadores que se identifican con la problemática política central aunque existan distancias sólo culturales... Nos interesa la difusión en Europa y nos interesa mu-

* Hasta marzo de 1978 se ha calculado en 900 mil personas (principalmente campesinos).

cho la difusión en todo el llamado Tercer Mundo, como también nos interesa que nuestras películas, como muchas otras películas latinoamericanas, se difundan a través de organizaciones culturales y universitarias en E.E. UU. mismo.

5] Por una parte trabajar en el exilio es duro. Tiene uno que llegar a un nuevo país y comenzar a descubrirlo, a conocerlo. Recorrer su geografía, hablar con su gente, y después de mucho tiempo de convivir allá se tiene una idea aproximada de lo que realmente está pasando. A veces eso no lo saben ni los que viven allí mismo, ¡figúrate si lo sabrá un recién llegado! Ahora, es verdad que en nuestra América Latina podemos sentirnos casi en casa. Hay muchos puntos comunes, mucha historia que se repite o que suele ser común. Compartimos héroes, libertadores, hablamos casi todos la misma lengua, las culturas española y aborígen determinan modos de ser afines. Pero también es verdad que somos distintos y muy diferentes... Algunos países están viviendo procesos históricos que otros ya los vivieron; en unos la clase obrera está desarrollada y en algunos sólo ahora se forma o articula... Así como hemos encontrado por lo general una actitud hacia nosotros muy solidaria y abierta, que nos ha convencido de que las fronteras entre nosotros sólo se marcan en los pasaportes, también hemos sentido el chauvinismo provinciano, el celo nacionalista que nos situaba como extranjeros allí donde nos sentíamos como coterráneos.

6] En la primera etapa, que es la de buscar el tema y decidir qué filmar, generalmente ocurre que preparamos alguno de los viejos proyectos postergados, que cobran vigencia por la coyuntura histórica, y que antes no se pudieron hacer por falta de recursos o porque se había dado prioridad a otros temas. Claro que esto no es siempre así, y cuando ocurre el tema se enriquece con las nuevas experiencias históricas, con el conocimiento que

el tiempo nos ha dado sobre ese tema. Por ejemplo, la película filmada en Ecuador trata de una historia que conocimos en Bolivia, que nos impresionó mucho porque sus elementos gráficos, su potencialidad de imagen nos permitía tratar un tema complejo y resolverlo utilizando el cine y no el discurso; y aunque la historia había pasado en Bolivia su significación era continental y su actualidad permanente. Al realizar el trabajo de investigación sobre lo que estaba pasando ahora con relación al tema, se sumaron hechos que ocurrían en Ecuador que enriquecieron el contenido y que le dieron un carácter de mayor utilidad en cualquiera de nuestros países: por eso la historia no la situamos concretamente en Bolivia, ni en Ecuador, porque no queremos limitar su alcance. Está referida a cualquier país de América Latina y creemos que cuando se dé en África, allí también se identificará con su problemática y podrá ser útil. Porque en última instancia es lo que nos interesa: que sea útil, que sirva, que contribuya.

—Antes de iniciar los trabajos discutimos el tema con los compañeros que están cerca, consultamos a los que están lejos. Poco antes de filmar en el Perú *El enemigo principal*, tuvimos una discusión muy activa con todo el equipo de realización porque teníamos prácticamente listos dos guiones y las necesidades de producción eran casi las mismas para ambos temas, de tal suerte que sometimos a votación lo que se haría, y se hizo *El enemigo principal* antes que *Los campesinos de Kalakala* (nombre antiguo de la última película realizada por el grupo).

Durante el rodaje el trabajo es bastante democrático entre nosotros y debe prevalecer el compañerismo, por lo que no existen privilegios para nadie. Cada uno cumple con su trabajo o hace también el de otro compañero si está ausente o enfermo; transporta los equipos como todo el mundo y participa en los momentos de creación

sugiriendo, proponiendo o realizando lo que le toca.

—Nuestros guiones ya no son detallados. El guión de *Ukamau* era un guión muy detallado, ¡tenía hasta dibujitos de cada plano! Por lo que dijimos de los actores pueden comprender que ahora no pueden ser detallados. Tenemos una guía de rodaje en la que se señala la idea central de la escena, los hechos principales que deben expresarse con imágenes y lo demás se improvisa en el lugar o locación. Como director, cuido que la escena tenga unidad con las demás y que la cámara la capte eficazmente y también con belleza y sencillez. Pido al camarógrafo utilizar su sensibilidad artística para transmitir lo que está pasando allí y no para transmitirse él solito...

—El doblaje de nuestras películas lo han hecho los propios actores naturales. Los que han visto *Sangre de cóndor* pueden estar de acuerdo en que se trata de un doblaje correcto, sin fallas. Hoy trabajamos sonido directo únicamente en largometraje.

—Sí, hemos hecho películas documentales, especialmente cuando dirigimos el Instituto Cinematográfico Boliviano. Producimos un informativo semanal y un documental mensual.

—Pienso que todos somos influenciados por aquello que admiramos y nos gusta profundamente. No sabría decir con claridad qué cineasta pudo influirme más.

Me gustan muchos creadores. El cine soviético de los primeros años me impresionó mucho cuando lo conocí, aunque mi primer contacto con él fue a través de libros escritos por los maestros rusos. Era un cine verdaderamente popular y revolucionario.

—Los festivales en Europa han sido útiles al cine latinoamericano, han servido para respaldar cine y cineastas en países enajenados donde nada es

bueno si no proviene de EE. UU. o Europa. Pensamos que los festivales en Europa o en otras partes no deben ser objetivos de nuestro cine sino sólo medios para difundir nuestras denuncias y conectarnos con otros cineastas.

—No nos consideramos un caso insólito dentro del cine latinoamericano. Cumplimos una tarea como la cumplen otros compañeros cineastas latinoamericanos que conciben al cine como un instrumento de lucha y desean contribuir con él a la lucha por nuestra liberación, a la lucha antimperialista.

—Vivimos una crisis en Latinoamérica y ésta se refleja en el cine latinoamericano naturalmente: ¡En la Argentina secuestraron a Raymundo Gleyzer y los mejores cineastas del cine comprometido argentino están dejando su tierra; en Brasil el Cinema Novo ha muerto...; en Bolivia el Grupo Ukamau ha salido al exilio para seguir su trabajo y sólo una fracción del mismo ha quedado, pero sin posibilidades de producir el cine de confrontación antimperialista que se necesita; los cineastas chilenos más importantes están en Europa o repartidos en Latinoamérica! ¿Cómo no va a existir una crisis? Sin embargo, lo importante es saber si el cine latinoamericano en su conjunto existe o no ahora.

La respuesta es positiva porque está respaldada por los resultados cualitativos y cuantitativos: en los dos últimos años en Venezuela y Colombia se produce más cine que antes de comenzar la "crisis"; los chilenos han hecho películas tan importantes como *La batalla de Chile*, *Tierra prometida*, *Los puños frente al cañón*, *Si no trabajo me matan* y *si trabajo me matan*, etc. Gerardo Vallejos prepara en Panamá un largometraje; en Perú aparece Nora Izcue; vuelve a producir Luis Figueroa (*Cheraje* y ahora *Los perros hambrientos*); ¡surge un documental importante en Haití!; ¡otro en Santo Domingo!; nuestro grupo hace *El enemigo prin-*

cipal, Lloksy Kaymanta (¡Fuera de aquí!); y ahora preparamos otros trabajos; Cuba está incrementando su producción y han surgido películas notables como *La nueva escuela, Puerto Rico, El tigre saltó y mató, pero morirá,* etcétera.

TODAVÍA TRANSITAMOS HACIA UN CINE DE REALIZACIÓN COLECTIVA *

PEDRO ARELLANO-FERNÁNDEZ: Hemos leído varias entrevistas que te hicieron en distintas revistas especializadas y pensamos que si bien en ellas das respuesta a muchas inquietudes de la gente en torno al trabajo que ustedes realizan, se conoce poco de un aspecto menos teorizante, menos técnico, tal vez menos político que es el aspecto humano de esa experiencia de ustedes de hacer el cine que hacen... Quisiéramos, aquí, con Graciela, intentar una entrevista enfocada en ese sentido: la primera pregunta desearíamos que no fuera eso, una pregunta, sino una manera de provocar un diálogo contigo, Jorge, una charla que nos permita llegar al hombre...

GRACIELA YÉPEZ: Lo que dice Pedro me parece interesante porque plantea la posibilidad de revelar algo que, por lo menos para mí, que he seguido con atención tu trabajo, no está en la mayor parte de tus textos teóricos y casi en ninguna entrevista que conozca. Es casi tan insólito tu trabajo, tan atractivo y serio, que es difícil abstraerlo de tu persona, y creo que siempre ha pasado que han sido tus planteamientos y experiencias cinematográficas las que atraen y monopolizan la atención... ¿No tienes tú esa impresión?

JORGE SANJINÉS: En realidad no me he puesto a pensar sobre eso, creo que muchas veces he contado cosas y anécdotas de nuestra experiencia que podían revelar eso que ustedes proponen...

* Entrevista con Pedro Arellano Fernández y Graciela Yépez, dos estudiantes de cine de Venezuela, en septiembre de 1977.

P. A. F.: Mira, en primer lugar, a mí siempre me ha despertado curiosidad tu país; desde antes Bolivia ha atraído terriblemente mi preocupación... Con tus películas esa curiosidad ha aumentado y, te lo digo, mi viaje a Bolivia es culpa tuya...

J. s.: Pero si acabas de decir que siempre estuviste atraído por mi tierra, lo más posible es que hubieras viajado a ella sin necesidad de ver ninguna de nuestras películas...

G. Y.: Yo no conozco Bolivia pero he visto *Ukamau*, *Yawar Mallku*, *El coraje del pueblo*, *El enemigo principal*, *Revolución* y siento que puedo hablar de tu país como si hubiera estado. ¿No es verdad Pedro que a veces te parece que estuve?

P. A. F.: Graciela se pone a discutir sobre Bolivia conmigo de tal manera que me convence subjetivamente que ha estado allí...

J. s.: Bolivia es la tierra más linda del mundo, por lo menos para los bolivianos que la quieren y respetan. Para mí es el tema infinito y, les digo con toda sinceridad, no creo que haya exiliados de muchas nacionalidades que sufran la ausencia de su tierra como el boliviano. Realmente es terrible vivir lejos de todo lo que para nosotros tiene sentido... y no se trata de una impresión subjetiva, solamente personal... Es un sentimiento generalizado entre los bolivianos en el exterior. Lo más probable es que esto pase con todos. ¿No sienten ustedes igual?

P. A. F.: Yo he salido casi siempre por poco tiempo de Venezuela, y de verdad que siempre me han parecido corticos los días en otras partes, en especial en tu país... Bolivia me interesó mucho... Me gusta su música, la gente, que es, no sé, tan vital y acogedora. Se respira, por otra parte, una atmósfera extraña, especialmente en La Paz...

J. s.: ¡Claro, es la altura! (*Risas.*)

P. A. F.: No, no, no es algo jodido, que no te alcanzo a definir, pero es como si uno estuviera siempre al borde de un abismo, al filo de algo...

J. s.: Sí, correcto. Todos lo sentimos permanentemente. Si has sentido eso, has sentido a Bolivia...

G. Y.: Eso que dice Pedro yo lo he sentido en tus películas, una fuerza, la presencia ominosa de la muerte..., pero la muerte junto a la poesía, al amor por la gente... Eso es lo que se siente: un tremendo amor por la gente... en medio de tanto drama, de tanta rabia contra el dolor...

J. s.: Creo que se están poniendo muy sentimentales, no es para tanto... Ustedes los venezolanos tienen nostalgia por lo andino, sienten terror por todo este proceso de alienación y enajenación que se ha desatado sobre Venezuela.

P. A. F.: Sí, es cierto, por eso yo escapo a Mérida cada vez que puedo... y eso que Mérida ahora... está llena de discotecas, de whisky, de carros y de gente que piensa en inglés..., pero queda algo...

G. Y.: Cuando decidiste hacer cine, Jorge, ¿todo estaba muy claro?

J. s.: Para empezar no puedo decirte en qué preciso momento me decidí por el cine. Antes de eso escribí algunos poemas y unos pocos cuentos malísimos. Creo que mis poesías eran pasables... En todo caso sospechaba que no tenía mucho futuro como escritor, pero me sentía un intelectual, lo había sido desde niño. Me gustaba leer, y ya de chico manifesté interés por escribir. Una historia que inventé la expresé con dibujitos cuando tenía unos seis años. Creo que es mi primer antecedente cinematográfico. Cuando era jovencuelo, en mi etapa de poeta, era muy introvertido, y cuando me enamoraba mis poemas destilaban un romanticismo insoportable. Fue en Chile, con motivo de un viaje a Concepción para asistir a un cursillo de verano

en la universidad, que me interesé claramente por el cine. Lo difícil es saber si yo había madurado esa elección o si la existencia de un cursillo sobre cine, entre muchos otros temas, despertó mi pasión por este medio expresivo. Yo venía de estar estudiando filosofía en La Paz y estaba concurrendo a Concepción interesado en otras materias que ese año eran dictadas por celebridades latinoamericanas. ¡Sin embargo, cuando descubrí el cursillo de cine, me olvidé de lo demás!

G. Y.: Dijiste que esos cursillos los dictaban celebridades, ¿entonces quién fue tu primer profesor de cine?

J. S.: ¡Es curioso, pero creo que el único profesor que no era una celebridad era precisamente el del cursillo de cine! Se trataba de un arquitecto amante del cine que nunca había hecho cine pero que se lanzó a dictar el curso porque encontraba de esta manera la oportunidad de realizarse efímeramente. Era un hombre muy sensible y talentoso ¡y curiosamente era mi compatriota! Era boliviano. Se llamaba Lisímaco Gutiérrez. Le decían Maco. Era un tipo muy querido por la gente de Concepción, pues vivía allí y trabajaba en Chile como arquitecto. En ese tiempo había realizado ya obras de arquitectura importantes, entre ellas un teatro del sindicato de trabajadores mineros de Lota. Murió en Bolivia, asesinado por la policía cuando intentaba cruzar la frontera hacia Chile en 1972.

A raíz del brevísimo curso de cine iniciamos con Maco una hermosa amistad. Él era el centro de un notable grupo de intelectuales progresistas de Concepción, ciudad célebre en Chile por su nivel de militancia y progresismo. Allende siempre ganó en Concepción en cualquier elección que la izquierda enfrentó.

Creo que muchas preocupaciones sociales que en ese tiempo yo manejaba, maduraron junto a Maco y sus amigos. No volvimos a vernos en

muchos años hasta su regreso a Bolivia. Después de su muerte supe que militaba en el ELN.

P. A. F.: ¿Hiciste alguna película en Concepción?

J. s.: Sí, justamente en el cursillo dictado por Maco hubo un concurso de guiones y el premio consistía en que el ganador, junto a los alumnos, podría dirigir la pequeña película que se haría en base al guión premiado. ¡Me correspondió ganar el premio y dirigir la película! ¡Tenía solamente dos minutos! Maco nos había dicho que en el cine en un solo minuto de proyección podían pasar muchas cosas, y era verdad, pues en esos dos minutos pude tejer toda una historia: un niño vagabundo deambula por un parque lleno de letreros con prohibiciones: "¡No toque!"; "¡no pise!"; "¡no se eche!"; "¡no se siente!", etc. El niño no ha comido. Está cansado de pedir limosna sin obtener nada, de dormir bajo una puerta cubierto sólo de periódicos. Mira las flores pero no puede verlas como adornos o como poesía de la naturaleza. Para él son la posibilidad de sobrevivir: arranca unas cuantas y debe huir con las que consigue perseguido por el guardián del parque. Logra venderlas. Con las monedas que le han dado compra un poco de pan. Sentado en una vereda se dispone a comer, pero dos mendigos que lo han visto le arrebatan los panes y huyen. El niño vuelve al parque a mirar las flores. Varios planos de su rostro, las flores y los letreros y el guardián que vigila se yuxtaponen. Se concluye sobre su rostro lloroso... En fin eso era todo.

G. Y.: ¿Conservas la película?

J. s.: No, fue filmada en ocho milímetros y se extravió accidentalmente. Tenía una banda sonora aparte en magnético y la música fue compuesta ¡nada menos que por Violeta Parra! Violeta vivía en Concepción en esos años y era amiga de Maco y su grupo. Todavía no tenía la fama que alcanzó posteriormente. Aún no se la conocía mucho. Sin

embargo, los que la habían escuchado reconocían en ella a un verdadero genio del pueblo. Tenía un carácter difícil y dominante y al mismo tiempo una sensibilidad profunda, llena de ternura. Creo que pocas veces se dan simultáneamente dos talentos en una sola persona. Violeta era un caso: notable compositora y prodigiosa poetisa... Recuerdo que en un solo día compuso la melodía para la pequeña película. Me gustó mucho lo que nació en su guitarra...

G. Y.: ¿En esa primera película el protagonista era un niño de la calle?

J. S.: Sí, era un niño pobre al que le decían "el Poroto".

P. A. F.: ¿Quiere decir que desde un primer momento te inclinaste por los actores no profesionales?

J. S.: Me parecía muy natural que para el cine que quería hacer fueran actores espontáneos...

G. Y.: ¿Fue una regla trabajar sólo con actores no profesionales? ¿Y cómo se consiguió tanta eficacia en ellos?

J. S.: Mira, no fue una regla. En realidad te puedo decir que muchas veces la carencia de verdaderos actores nos impulsaron a inventarlos... Pero también es verdad que preferíamos trabajar con personajes que no tuvieran que imaginar personalidades y psicologías que les eran ajenas, y buscamos gente que sencillamente nos transmitiera su propia psicología y su propia experiencia humana a través de personajes afines a ellos mismos... Ahora bien, es indudable que dependía también mucho de la propia capacidad de cada uno. Tal es el caso de Benedicta Mendoza Huanca, la chica que interpretó el personaje de Sabina en *Ukamau*, y de Paulina en *Yawar Mallku*. Ella provenía de las minas, había nacido cerca de Huanuni, y cuando la conocimos trabajaba como *palliri* (oficio ge-

neralmente destinado a mujeres que recogen y seleccionan piedras con contenido de mineral y que han sido desechadas en los ingenios; es un trabajo muy duro). Benedicta trabajó en *¡Aysa!*, el cortometraje sobre la vida y vicisitudes de un minero pirquinero. Aunque no era difícil su primer papel, nos dimos cuenta de la enorme sensibilidad y capacidad recreativa de Benedicta. Cuando buscamos la protagonista para *Ukamau*, no tardamos en pensar que ella haría un gran papel... Así fue. A pesar de no ser de habla aymara sino quechua, Benedicta se aprendió los parlamentos e imprimió toda la gracia de su personalidad al personaje. En *Yawar Mallku* también, a mi juicio, tuvo una actuación notable. Benedicta es una persona extraordinaria. Puedo decir que tuvimos mucha suerte de encontrarnos con ella. El cine de nuestro grupo le debe mucho. Lo mismo ocurrió con Vicente Vernereros, que al igual que Benedicta trabajó en *¡Aysa!*, *Ukamau* y *Yawar Mallku*, transmitiendo siempre convicción y fuerza a sus personajes. Tenía un verdadero talento de actor. Cuando le conocimos Vicente era minero en Huanuni...

P. A. F.: En la charla informal que tuvimos hace poco nos decías que estudiaste cine en la Universidad Católica de Chile, cuéntanos cómo fue esa experiencia.

J. s.: Al volver desde Concepción hacia Bolivia pasé, como es normal, por Santiago. Traía la decisión de estudiar cine y me preocupaba la idea de que en Bolivia no podría hacerlo. Decidí averiguar qué posibilidades existían en Santiago y para alegría mía descubrí que justamente se comenzaría a dictar, en pocos días más, un curso completo de dos años en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica. Se intentaba formar un grupo selecto de técnicos destinados a integrar la planta del propio instituto que tenía ambiciosos planes para producir películas principalmente de carácter cultural. En el cuerpo de profesores figuraban

destacados críticos de cine, experimentados técnicos de una floreciente etapa anterior del cine chileno y profesionales argentinos que trabajaban en ese tiempo en Chile. El programa era muy atractivo, pues contemplaba una variedad de materias teóricas y mucha práctica efectiva. Al final del curso los alumnos debían hacer juntos una película. Para mí fue la panacea. Decidí quedarme y enfrentar todos los problemas que se derivarían de esa determinación: debería trabajar para costear los estudios y para mantenerme; debía buscar un trabajo que me permitiera preparar mis materias y asistir a la universidad; debía abandonar mis estudios de filosofía en la Universidad de La Paz y, en síntesis, ¡debía arreglármelas solo! Pero me daba cuenta que era mucho lo que me importaba el cine y acepté alegremente el desafío. Los primeros meses fueron muy críticos. Conocí el hambre y el frío en carne propia. El poco dinero que llevé a Chile se agotó rápidamente. No podía conseguir trabajo y el invierno cruel y húmedo de Santiago no podía ser contrarrestado con las livianas ropas que había llevado para el verano. La necesidad de contar con un abrigo se hizo cuestión de vida o muerte. El voluminoso dueño de la pensión, un emigrante griego llamado Cristos, tenía una manera desagradable y humillante de cobrar la pensión devengada. Era tal la situación que a veces me quedaba en la calle hasta la una de la madrugada para no verle la cara ni oír las amenazas... Me enfermé a causa del frío y estuve a punto de perecer. Mal alimentado y sin posibilidades de conseguir médico tuve que contar solamente con mis propias fuerzas. Fueron días difíciles, hasta que poco a poco resolví los problemas y pude sortear las angustias económicas haciendo distintos trabajos: obrero en una imprenta, vendedor de libros, secretario. Mi primer trabajo en una editorial fue de transportador de materiales y cortador de las resmas de papel. Durante tres meses hice ese trabajo y pude conocer de cerca los espantosos problemas económicos y sociales

de otros trabajadores chilenos que eran explotados en forma miserable. Tenía un compañero muy joven, pero casado, que salía de la imprenta y entraba a trabajar como vigilante, casi de inmediato, en el otro extremo de la ciudad, hasta las seis de la mañana. A las ocho tenía que marcar tarjeta en la imprenta. ¿Cuándo dormía? A veces se caía de sueño. ¡Sus dos salarios no le alcanzaban bien para mantener a sus padres enfermos, a su mujer y dos hijos!

G. Y.: No hubiera imaginado que hubieras pasado esa experiencia...

J. S.: Estoy convencido de que han sido muy necesarias esas experiencias. Aprendí muchas cosas sobre la explotación, sobre la carcomiente angustia de la pobreza, sobre el hambre que conocí. Todo eso me hizo reflexionar mucho y tomé conciencia de que esa situación la compartía la mayoría de la población de nuestros países. Cuando volví a Bolivia, volví cambiado, vi con nuevos ojos mi patria y los problemas de mi pueblo...

P. A. F.: El nacimiento o, mejor dicho, el desarrollo de la sensibilidad social en un hombre no es fácil de detectar...

J. S.: Tú lo has dicho, es un proceso complejo. En mi caso intervinieron muchos factores. No fue solamente la experiencia en Chile. Otras cosas habían iniciado ese proceso. Mi propio padre, siendo un señor burgués, me abrió los ojos a muchas cosas. Era economista y le caían muy mal los gringos. Me decía: "Estos gringos tienen estrangulados a nuestros países. Son ellos los que determinan y fijan los precios de nuestros productos básicos de exportación. Si pudiéramos ser suficientemente fuertes y libres de poner nosotros el precio a las cosas que producimos, nuestras economías serían florecientes y nuestra dependencia menor." Son palabras que se me quedaron para siempre. También él era enemigo de la discriminación. Con mi

hermano, cuando no teníamos más de doce años, formamos un equipo de fútbol, apoyados por mi padre, que fue un gran impulsor del deporte en Bolivia. En ese equipo la mayor parte de los niños componentes eran hijos de artesanos, de obreros. Mi padre nos insistía en que debía importarnos mucho más la calidad del jugador que el color de su piel o su apellido. Creo que nos ayudó así a neutralizar los terribles prejuicios raciales propios de nuestra clase. En Bolivia hay una discriminación racial virulenta...

G. Y.: ¿Cómo se manifiesta?

J. s.: En múltiples formas: desde el ataque franco y directo que intenta humillar hasta la segregación disimulada, pero implacable, que tiene innumerables maneras de existir. Cuando nos fuimos a vivir al campo con mi familia, después de la expulsión del Instituto Cinematográfico, en 1966, pasamos unos días en una casa de una señora mestiza en el pueblo de Sorata. Estaba con nosotros Benedicta, la muchacha que trabajó como protagonista de *Ukamau y Yawar Mallku*. Cuando la dueña de casa se enteró que era Benedicta la que había dormido sobre un colchón que nos prestó, ¡le reclamó furibunda y al día siguiente le hizo cambiar el forro! ¡Era un colchón nuevo pero había sido mancillado por el cuerpo de una india!

P. A. F.: Entiendo que en Bolivia la mayor parte de la población es de raza indígena, ¿verdad?

J. s.: Correcto. Quechuas, aymaras, guaraníes, cambas, chiriguano, guarayos y otros grupos menores en extinción. Solamente un 30% de la población se compone de blancos y mestizos.

G. Y.: La separación con el grupo que quedó en Bolivia, ¿fue a raíz de la salida tuya de Bolivia, después de caer Torres?

J. s.: Siempre hemos dado ese momento como fecha de la separación, pero en realidad ocurrió un

poco antes, en 1970, después del desastre ocurrido con nuestra película *Los caminos de la muerte...* La pérdida de la película sumió al grupo en un gran desaliento. Vino un reajuste para seguir adelante. Algunas diferencias que teníamos obligaron a revisar la posición de cada uno dentro de la organización. Personalmente yo no compartía la idea de producir el tipo de cine que hacíamos dentro del marco de una empresa. Por otra parte, como temperamento, no resultaba un buen socio. Mi modo de trabajar resultaba un tanto anárquico para ese concepto de organización. Creo que les perjudicaba. Discutimos la cosa y les propuse retirarme, pero mantener la relación para reunirnos con independencia ante otro trabajo que nos interesara mutuamente. Así ocurrió poco después, cuando hicimos juntos *El coraje del pueblo*. Yo obtuve el acuerdo de coproducción con la RAI y convoqué a Eguino, Soria y Rada para trabajar en esa obra. Todo salió perfectamente. Creo que nunca nos llevamos mejor que en esa experiencia. Inmediatamente después se produjo la caída del gobierno del general Torres y ya no pude volver a Bolivia; me encontraba compaginando *El coraje del pueblo* en Roma.* Todavía tuvimos una reunión final en Santiago con Ricardo Rada y Antonio Eguino para decidir qué se hacía en vista de la nueva situación política. Ellos fueron partidarios de seguir adelante en Bolivia. Los que salimos pensamos que no se podría volver a hacer el cine comprometido que habíamos hecho hasta el momento. Nos pronunciamos en sentido de que el precio de quedarse sería el de producir un cine autocensurado que podría ser utilizado incluso por el propio sistema político imperante. Sostuvimos que el compromiso de continuar haciendo un cine eminentemente antimperialista se podría continuar en

* En tres oportunidades intenté regresar, pero me fue negada la visa de ingreso a mi país entre 1971 y 1977. (Los bolivianos requieren visa para retornar del exterior.)

cualquier país latinoamericano con condiciones objetivas para ello, pues el imperialismo era enemigo común de todos nuestros pueblos. Lo importante para nosotros era no desviar la línea y completar el proyecto de hacer varias películas que revelen las diferentes máscaras del enemigo principal. Antonio, Oscar y Ricardo pensaban que era importante no abandonar el país y mantener viva la existencia del cine boliviano dentro de él. Surgieron dos posiciones diferenciadas a partir de ese momento. Nosotros respetamos su posición aunque no estemos de acuerdo con los planteamientos del cine que ellos hacen en este momento. (Ricardo Rada se separó después de participar en *Pueblo chico*.) Pensamos que es un gran mérito no solamente haber mantenido vivo un cine que de todas maneras se caracteriza por su seriedad, sino haber ampliado cuantitativamente su audiencia. *Chuquiago* batió los récords de asistencia en Bolivia y promovió una intensa discusión nacional sobre los problemas planteados.

La participación de Oscar Soria, de Antonio Eguino y de Ricardo Rada en películas como *Yawar Mallku* y *El coraje del pueblo* ha sido factor determinante de la calidad de esas obras, en las que pusieron todo su entusiasmo, su desvelo y talento.

P. A. F.: Conociendo tus planteamientos actuales sobre el papel del director de cine en una corriente cinematográfica como la que tú representas, ¿qué clase de director cinematográfico fuiste al comienzo?

J. S.: 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 el derecho de situarse por 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...

G. Y.: *Ukamau*, tu primera película grande, denota mucha serenidad y gran seguridad en toda su factura; eso llama la atención. Hacer un primer largometraje y que de golpe éste resulte magnífico —porque a mí me gusta muchísimo— me parece extraordinario. ¿Cómo fue posible?

J. S.: Cuando comenzamos a filmar *Ukamau* yo estaba muy nervioso. La responsabilidad asumida era tremenda. ¡Se trataba de una película que no podía salir mal! No importaba tanto que fuera nuestra primera película importante, sino que estaba jugándose el prestigio de todo nuestro grupo, que había copado el Instituto Cinematográfico, donde ya se habían hecho obras importantes como *La vertiente*, y nosotros teníamos que superar todas esas experiencias; así lo esperaba todo el mundo. Descubrir los problemas de un largometraje al tiempo de hacer el primero, era angustiante. El mismo equipo técnico no estaba muy confiado. Es verdad que antes habíamos hecho *¡Aysa!*, justamente montando una producción similar a la del largometraje, y eso nos había habilitado mejor, pero no era lo mismo. Los requerimientos de la actuación, por ejemplo, eran mucho mayores. Recuerdo que Néstor Peredo, el actor que interpretó al mestizo asesino, desconfiaba abiertamente de mi conducción. Yo sentía que él le imprimía a la actuación el estilo teatral al que estaba habituado como actor de teatro y radio. Es

verdad también que Néstor había sido magnífico actor en películas cortas, pero algo pasaba esta vez. Yo hablé con Néstor, que es un hombre muy inteligente y sensible, y llegamos al acuerdo de que seguiría indicaciones que reclamaban por una actuación sencilla y veraz, en la que pudiera transmitir su personalidad ajustándola a las exigencias del argumento. No le pedí inventar un personaje sino seguirlo, y la cosa resultó. Néstor comenzó a definir con gran precisión las expresiones en los primeros planos y fue adentrándose en el papel, consiguiendo así la mejor actuación de la película.

Uno de los técnicos, que tenía gran responsabilidad a su cargo y que era de los pocos que no pertenecía a nuestro grupo, inició a espaldas mías una tarea de socavamiento y desprestigio... Yo apenas lo notaba al comienzo, después me di cuenta, noté cierto desconcierto entre la gente, ciertas miradas dudosas... Una noche pude comprobar que todo se debía a la malignidad de ese individuo mezquino. Tuvo que abandonar la filmación de inmediato. Esa medida enérgica devolvió gran parte de la confianza mermada. No puedo olvidar también que el aliento de compañeros de trabajo de ese rodaje, como Alberto Villalpando, Jesús Urzagasti y Consuelo Saavedra, me ayudó enormemente a salir adelante. Siempre encontraba en ellos alegría y apoyo.

Creo que en *Ukamau* toda la gente que participó puso mucho amor en su trabajo y que fue una filmación armónica, ¡no obstante los excesos del "director"! Hubo mucho respeto por lo que se hacía y también bastante sacrificio. El frío intenso, las dificultades del terreno que nos obligaban a transportar un equipo pesadísimo a mano de un extremo al otro de la isla, exigieron un espíritu estoico a todo el grupo de realizadores. A veces, cuando llegábamos al lugar de filmación, estábamos tan cansados que la necesidad de comenzar de inmediato —debido a limitaciones de tiempo y luz— nos obligaba a sublimar el malestar

físico con el humor y la ironía... A las seis de la mañana todo el mundo debía estar en pie y a veces, la filmación de escenas nocturnas nos hacía trabajar hasta la una o dos de la madrugada. Muchas razones, entre ellas las de costos de producción, determinaron la brevedad del tiempo disponible para el rodaje.

G. Y.: ¿Antonio Eguino trabajaba ya con ustedes?

J. S.: No. Él llegó al grupo un año después, cuando *Ukamau* ya existía.

G. Y.: ¿Y por qué eligieron el nombre de *Ukamau* para el grupo?

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

P. A. F.: *Ukamau* es hoy día uno de los clásicos del cine latinoamericano. Aparece un poco después de *Vidas secas*, del brasileño Nelson Pereira, y funda con esa película una corriente de cine social poético de gran significación. ¿No crees Jorge que es tu mejor película?

J. S.: Sinceramente a ninguna de nuestras películas las he visto con ese criterio. Creo que cada una de ellas fue la mejor para nosotros en su momento y que todas son parte de un proceso ordenado. Hoy ya no buscaríamos hacer una película como *Ukamau*, ¿me explico?

P. A. F.: A mí, personalmente, la que más me gusta es *El coraje del pueblo*.

J. S.: Es una película poderosa.

G. Y.: A mí me interesa *Ukamau*, la encuentro muy profunda y bella. Me he sentido fascinada por *El*

enemigo principal, pienso que todos tus planteamientos de lenguaje están resueltos en esa obra. Realmente esa película abre caminos muy serios para el cine latinoamericano... No hemos visto *¡Fuera de aquí!* ¿Cómo es?

J. s.: Tal vez sufran una decepción como espectadores de sala, porque no los considera; está principalmente dirigida a los campesinos andinos y para ser utilizada por ellos mismos...

¡Fuera de aquí! está libre de toda pretensión personal. Recoge los principios de *El enemigo principal*, pero los desarrolla más aún en su propósito de ser útil, de constituirse en un instrumento de lucha que pueda servir de pueblo a pueblo. Los resultados han sido para nuestro grupo altamente satisfactorios. En Ecuador, país donde fue filmada, los campesinos la están utilizando intensamente. Las propias organizaciones campesinas tienen copias y deciden su difusión. Son miles y miles los campesinos que conocen la película, que la han discutido y que se refieren a ella como un producto de su propia lucha. Eso no pasaba antes. Ellos sentían que nuestras películas si bien trataban sobre sus problemas lo hacían desde afuera o desde arriba que era lo peor... Creo que por fin hemos logrado un lenguaje coherente con la cultura andina, con la cultura de esa inmensa mayoría de explotados, aunque somos conscientes de las propias limitaciones de la película y de sus defectos.

P. A. F.: Por el entusiasmo con que nos hablas de *¡Fuera de aquí!* sentimos que piensas que esta es tu mejor película...

J. s.: No, no se trata de eso. Insisto en que no corresponde hacer ese tipo de distinciones. Sólo puedo decir con certeza que *¡Fuera de aquí!* es la que mejor sirve, la más útil. Desmonta un mecanismo que permite operar al imperialismo porque precisamente sus interrelaciones y nexos internos son invisibles para la mayor parte de la gente. En-

tonces, esclarecer y vincular con claridad la relación que existe entre los supuestos grupos "religiosos" norteamericanos con las multinacionales, y a su vez con los organismos de poder que la clase dominante cipaya pone al servicio de ellos para en su conjunto constituirse en un monstruoso aparato de exterminio y explotación, es una operación necesaria e indispensable en la lucha de liberación que libramos contra el imperialismo. Eso es lo que busca *¡Fuera de aquí!* con toda sencillez y claridad, sin intentar constituirse en gran cine, sin buscar mostrar las cualidades intelectuales y plásticas de un determinado creador... Muchos intelectuales pequeñoburgueses que no entienden la operación que hace la película, que no comprenden su definitivo objetivo, se frustran con ella. Esperan otra cosa. Están acostumbrados a que se los impacte. Es absurdo, la película no está hecha para ellos. Es posible que al descubrir que no son ellos los interlocutores se molesten. Pero mucha gente inteligente se da perfecta cuenta y se alegra.

G. Y.: De los numerosos premios que has recibido, ¿cuál es el más significativo para ti, o para ustedes?

J. S.: En 1970 recibimos un diploma de la Federación Departamental de Campesinos de La Paz que estaba destinado a nuestra película *Yawar Mallku*, a la que señalaron como "símbolo de la rebeldía india". Creo que ningún premio en ninguna parte nos había alegrado más que esta distinción tan importante. En 1966, al mismo tiempo que en la prensa nacional se publicaba la información de que éramos expulsados del Instituto Cinematográfico Boliviano por nuestra "labor cinematográfica negativa de 1966", se publicaba también la noticia de que *Ukamau* había ganado un importante premio en el Festival Internacional de Cannes de ese año. Esa simultaneidad alcanzó un revelador significado y por eso fue un premio muy bien recibido por nosotros. Pero en

general les digo que han sido motivaciones más bien de tipo pragmático las que nos han llevado a enviar o asistir a festivales y eventos internacionales. Les digo que la mayor parte de los festivales a los que asistieron o fueron llevadas nuestras películas, han sido no competitivos. Cuando *Yawar Mallku* se estrenó en el Festival de Venecia en 1969, este festival estaba dando un gran vuelco y dejaba de ser el festival burgués tradicional para dar paso a obras serias y a trabajos de la cinematografía joven del mundo. No era competitivo, es decir no había premios oficiales ni competencia. Sin embargo, fue tal el impacto de la película boliviana, tan increíble el aplauso que siguió a su terminación que la televisión hizo una encuesta asegurando que de haber premios *Yawar Mallku* era la vencedora. De todas maneras, al margen del festival recibió el premio "Timón de Oro", otorgado por una organización cinematográfica que premiaba en Venecia a la mejor película del festival. Allí, en la conferencia de prensa, ante cerca de 800 periodistas de todo el mundo, denuncié la complicidad del gobierno boliviano con la campaña de esterilización de campesinas desatada por el imperialismo en nuestra Bolivia. En la editorial del matutino *Hoy* fui llamado apátrida. ¡Tuvieron que pasar casi diez años para que la propia iglesia boliviana, con documentos probatorios, demostrara que esa campaña de exterminio de nuestra población nativa era cierta y amenazaba la existencia de Bolivia! Pero han pasado diez años de esterilizaciones masivas a un país despoblado, que lo que necesita es gente para cubrir sus fronteras, para trabajar sus inmensas tierras cultivables del oriente... Sin embargo ya son perceptibles los daños siniestros e irreparables de la esterilización masiva, pues se dan zonas donde muchas mujeres jóvenes no pueden dar a luz, donde los jóvenes maridos se extrañan de la infecundidad de sus mujeres... ¡Todo esto en un país con un porcentaje de mortalidad infantil espantoso! ¡Paralelamente hoy el gobierno ha ma-

nifestado su propósito de introducir en mi país 150 mil inmigrantes sudafricanos! Inmigrantes racistas blancos que deben llegar poco a poco con un gigante aparato de apoyo económico y político... Calculen ustedes las consecuencias...

P. A. F.: Evidentemente existe un propósito de remplazar la población paulatinamente...

J. s.: Por supuesto, y ese plan tiene inspiración en las concepciones discriminatorias y racistas de la clase dominante, que siempre ha visto en la población nativa su mayor desgracia, sin comprender que a ella le debe todo su bienestar y riqueza.

G. Y.: Jorge, perdona que te saque del tema y que te insista en los premios. Lo hago porque me parecen fundamentales tus puntos de vista sobre un tópico tan controvertido. ¿Qué significación tuvo para ustedes ganar el Gran Premio en el Festival de Benalmádena, España, en 1976?

J. s.: Bueno, tuvo bastante significación. En primer lugar porque el premio fue concedido por votación popular, es decir fue el público el que concedió el premio, como se acostumbra en ese festival que cada día crece en importancia por su seriedad. Además tuvo significación porque ese público está en su mayor parte constituido por gente joven, informada del movimiento de cine en el mundo, sensible a los cambios, hastiada del cine burgués y timorato, del cine que se compromete a medias y que cuida sus beneficios e inversiones...

G. Y.: ¿Ese es el único premio que obtuvo *El enemigo principal*?

J. s.: No, no es el único. En Karlovivary, en 1974, ganó el Primer Premio del Simposium de Cine, y luego en 1976 obtuvo, también por votación popular, el Gran Premio en el Festival de Figueira da Foz en Portugal; en Pesaro a su vez fue con-

siderada la mejor película el año que se presentó. Quiero insistirte en que si bien esos premios, especialmente cuando se trata de festivales democráticos y populares, son estimulantes, para nosotros han dejado hace mucho tiempo de preocuparnos. Hemos ido a festivales para reforzar las denuncias de nuestras películas, para aprovechar la tribuna que se nos ofrecía ante la prensa extranjera, para hablar de los problemas de nuestro país y para denunciar... Reconozco que en los primeros años esos festivales nos atraían porque nos brindaban la oportunidad de obtener prestigio, de lograr mayor peso y respeto por nuestras obras, pero después, poco a poco, nos dimos cuenta de la incongruencia de esa conducta con las ideas que postulamos. Ahora enviamos nuestras películas o asistimos únicamente cuando políticamente es necesario. La historia esta de los premios nos pone siempre en la situación de tener que explicar que no es lo que nos interesa. Por eso preferimos los encuentros no competitivos. Es que es absurdo, el cine que estamos haciendo no es para recibir premios...

P. A. F.: Nos interesa mucho saber cómo resuelven ustedes dentro del grupo la relación de trabajo, es decir cómo se da esa participación creativa de la que tú hablas, en el caso de la dirección, por ejemplo...

J. s.: Es aún uno de los problemas más difíciles de resolver. Hemos cambiado bastante nuestros antiguos métodos. Esto lo hemos explicado en artículos y otras entrevistas, pero sigue siendo un problema a resolver... Pensamos, por las experiencias que hemos tenido, que el director debe ejercer un hilo conductor de todas maneras. Es su responsabilidad. Lo mismo que el camarógrafo tiene que tener una porción importante de la creatividad de la imagen, se quiera o no se quiera. 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 concebirlas colectivamente, somos sólo un tránsito hacia ese cine. En cambio cada uno de los realizadores, en cualquier campo, recibe permanentemente el consejo de los demás, las críticas de los demás, y en ese sentido se están incorporando ideas y sugerencias del grupo, se está viabilizando una opinión colectiva a través del fotógrafo, del sonidista, del músico o del director... Por ejemplo, te digo, antes, yo, como director, imaginaba las características de la actuación de un personaje, y punto. Me parecía que someter mis ideas a los demás compañeros iba a dispersarlas y a crear confusión, inseguridad, etc. Hemos aprendido que no es así. Ahora sabemos que es saludable, necesario y democrático que se opine y critique cada paso. Muchas veces obtenemos la aprobación general, otras veces tenemos que proponer mejores ideas. Esto tiene que dar resultados superiores porque también, a través del responsable de ese sector de la creación, se está expresando una inteligencia colectiva.

EL CINE POLÍTICO NO DEBE ABANDONAR JAMÁS SU PREOCUPACIÓN POR LA BELLEZA *

IGNACIO RAMONET: Numerosos cineastas de América Latina, ante la emergencia de las dictaduras, han emigrado hacia Europa; usted es de los pocos que, en tales circunstancias, ha preferido seguir trabajando y produciendo en Latinoamérica, en países con democracia, pero desprovistos de infraestructuras cinematográficas. ¿Radica su decisión en la voluntad de seguir evocando, cueste lo que cueste, los problemas y la cultura de los pueblos andinos?

JORGE SANJINÉS: Claro. El cineasta que quiere transmitir la lucha de su pueblo no puede separar cultura y revolución; por eso, para rodar *¡Fuera de aquí!* nos fuimos a Ecuador (como antes, para *El enemigo principal* nos habíamos ido a Perú), porque tenemos fronteras culturales comunes. Ecuador es un país que posee una población indio-mestiza muy semejante a la boliviana y que, en su mayoría, habla también quechua; es un país que tiene las mismas raíces que el nuestro, pues no olvidemos que el imperio de los incas integraba a Ecuador como provincia. Se trata, pues, del mismo pueblo, con problemas muy semejantes.

I. R.: En todas sus películas usted se muestra muy atento a la articulación cultura/revolución. ¿En qué medida esto le parece políticamente fundamental?

J. s.: Yo creo que uno de los problemas principales por el que atraviesa nuestra izquierda latinoame-

* Entrevista realizada por Ignacio Ramonet para la revista española *Triunfo*, París, julio de 1977.

ricana radica precisamente en el desconocimiento de la importancia de tal articulación; muchos dirigentes de izquierda, en nuestros países, están ajenos a esta problemática, no le han dado su verdadera importancia. La causa de esa actitud es que no han tenido un verdadero contacto con la gente, con el pueblo, al cual culturalmente también han subestimado. La subestimación de nuestra cultura viene de los conquistadores y los colonizadores españoles, y eso se ha heredado en la época republicana y se ha prolongado hasta nosotros. Muchos izquierdistas subestiman esa cultura; no la conocen, subestiman la riqueza que tiene, así como sus contenidos y sus potencialidades, y eso es sumamente grave. Muchos izquierdistas siguen siendo racistas. La vanguardia política, de extracción pequeñoburguesa o burguesa desconoce nuestra cultura y ni siquiera habla la lengua de la mayoría del pueblo; porque tal es la realidad: la mayoría de la población tiene una cultura que no corresponde a la cultura de esta minoría que vanguardiza el movimiento de izquierda. Yo le decía en una ocasión a un compañero que aquellos que hemos sido formados por una cultura occidental, en nuestros países nos parecemos culturalmente más en nuestros modos de ser, pensar y hablar a los españoles, por ejemplo. Tenemos más relaciones con ellos que con los hombres del altiplano de Bolivia. Y cualquiera, por muy de izquierda que sea, que no hable la lengua de esos hombres ni conozca ese mundo cultural será en el Altiplano de La Paz, en Bolivia, tan extranjero como lo puede ser allí un español. Y eso es trágico. Es una realidad sobre la que debe reflexionarse, pues puede conducir a que algunos indios piensen que sus problemas no se pueden plantear en términos de lucha de clases, que los otros no los pueden comprender y que sus problemas son puramente de orden racial, específicos. Esta posición indigenista existe inclusive en compañeros que están estudiando aquí en Europa y que al regreso a su país pueden liderar movi-

mientos racistas, indigenistas, sumamente peligrosos, y que son magníficamente recibidos y hasta financiados por el imperialismo, porque debilitan, fraccionan, el movimiento de liberación.

I. R.: En *¡Fuera de aquí!* denuncia usted ciertas prácticas de las sectas religiosas norteamericanas y en particular la esterilización que llevan a cabo subrepticamente en las poblaciones andinas. Ya en otra de sus películas, *Yawar Mallku (La sangre del cóndor)*, acusaba usted a los voluntarios norteamericanos del Cuerpo de Paz de esterilizar, mediante intervenciones quirúrgicas, a los indios de los Andes. ¿Por qué vuelve, casi diez años después, a tratar el mismo tema?

J. S.: A medida que nosotros vamos utilizando el cine como instrumento de lucha nos damos cuenta que este cine debe ofrecer más al espectador. Entonces, *Yawar Mallku*, para hacer una comparación, denuncia el trabajo de esterilización sin consulta que hacen los Cuerpos de Paz, pero no explica en absoluto por qué. Y eso nosotros lo comprobamos cuando se difundía la película allá en Bolivia; los campesinos quedaban muy impresionados por la denuncia, pero siempre preguntaban por qué se hacía aquella esterilización, y esa explicación estaba ausente. Entonces decidimos ofrecer en otra película una explicación más integral, porque verdaderamente el trabajo de destrucción y de genocidio que están haciendo los norteamericanos en América Latina alcanza proporciones muy grandes; y hay que tener en cuenta que cuando nosotros denunciábamos, en *Yawar Mallku*, aquello ocurría en 1968, cuando los centros de esterilización tenían apenas un año de vida; actualmente ya llevan diez años de trabajo, de destrucción.

Una de las consecuencias de *Yawar Mallku* fue la expulsión de Bolivia de los Cuerpos de Paz, aunque no por ello cesó la esterilización de la población, pues poco después esos cuerpos fueron

reemplazados por las sectas religiosas; tenemos la prueba de esto porque en un congreso que hubo en 1971 (cuando todavía estaba en el poder el general Torres), unos mineros que habían sido llevados a asentamientos de poblaciones tropicales encontraron y reconocieron a antiguos miembros de los Cuerpos de Paz, expulsados de Bolivia, que habían regresado y estaban trabajando en el campo bajo la máscara de las sectas religiosas. Ese fue uno de los primeros síntomas que nosotros tuvimos en el sentido de que detrás de esas sectas había algo que no era correcto.

I. R.: ¿Cuál es el poder real de esas sectas?

J. S.: Ellas controlan extensos sectores del territorio peruano (aunque el gobierno de Velasco Alvarado les dio un plazo para salir del país), ecuatoriano y colombiano en las zonas amazónicas, *donde tienen acceso los nacionales sólo con la autorización de las sectas*. El Instituto Lingüístico de Verano obtuvo de esos gobiernos latinoamericanos un cierto número de prerrogativas bajo el pretexto de "estudiar las lenguas indígenas", pero resulta que el estudio de estas lenguas implica, curiosamente, el manejo de aviones, de barcos y aeropuertos privados, donde los aviones entran y salen sin control del estado.

Es significativo notar que estas sectas religiosas encuentran fórmulas inteligentes, hábiles, de allanar las resistencias de los indios. La razón de esto es que los más importantes estudios antropológicos sobre estos grupos humanos los vienen realizando los norteamericanos a través de las universidades, y sabemos que esos estudios, esas tesis, van a parar al Pentágono.

I. R.: A este respecto, en su película, la resistencia del pueblo se manifiesta sin matices: o ingenua, espontánea, o radicalmente brutal. ¿Por qué?

J. S.: El propósito de la película, en una perspectiva de clarificación, es de desmontar un mecanismo

velado que puede actuar porque no es visible. Las formas de lucha contra ese mecanismo han de nacer del pueblo y de las organizaciones políticas que trabajan en la lucha de liberación. Frente a un enemigo que viene con fusiles el pueblo ha desarrollado sus formas de lucha; ahora tendrá que desarrollar otras. Lo importante es desmontar el mecanismo de intervención actual del enemigo. Nosotros no podemos hacer nada en otro terreno: no podemos ofrecer soluciones concretas de lucha porque no tenemos la suficiente autoridad política para hacerlo; nosotros sólo podemos contribuir a hacer que se conozca cómo opera el enemigo: nuestra contribución va hasta ese punto.

La última escena de la película, en la que los campesinos se reúnen para discutir el problema y para analizar sus errores es interesante, porque representa el encuentro de dos posiciones de discusión: una posición espontánea, indigenista, y una posición más politizada, mucho más desarrollada, pero que no está manipulada por nosotros, eso es lo interesante. Se nota que no están aprendidas, ellos están pensando eso. Hay un núcleo de dirigentes que plantea las cosas en términos de lucha de clases.

I. R.: ¿Los intérpretes de la película tenían una experiencia concreta de la intervención de las sectas?

J. s.: Nosotros trabajamos con una comunidad que había padecido cosas mucho más horrosas que las que nosotros hemos puesto en la película. Tuvimos que hacer una síntesis, si no hubiera resultado demasiado largo.

Cuando nosotros llegamos ya habían expulsado a las sectas. Por sí mismos se habían dado cuenta del peligro que representaban para la comunidad. Ellos comprobaron que las sectas dividían a la colectividad, y eso es lo peor que ellos pueden temer, pues el sentido de lo colectivo es para ellos fundamental. Ellos comprendieron que el objetivo de

las sectas era dividir a gente, destruir el sentido de la colectividad, impedir que un grupo humano se conciba colectivamente, actúe colectivamente.

I. R.: Aunque traten de un tema muy próximo, sus películas *Yawar Mallku* y *¡Fuera de aquí!* son diferentes en lo que respecta al concepto de "héroe", de "protagonista". En *Yawar Mallku* es un individuo, mientras que en *¡Fuera de aquí!*, es una colectividad. ¿Qué importancia tiene para usted esa variación?

J. s.: Eso para nosotros es principal. El contacto con la gente a la que nosotros intentamos dirigirnos con nuestro cine nos va enseñando, demostrando, poco a poco, que el tipo de cine individualista que estábamos todavía haciendo hasta *Yawar Mallku* no tiene un resultado, un efecto como el que estaba previsto. Los campesinos resisten a una obra como *Yawar Mallku* a causa de su estructura formal. Nosotros nos preguntábamos qué ocurría, por qué esa película no funcionaba en medio campesino como lo hacía en medio pequeño-burgués, y descubrimos que era un problema sencillamente cultural, que debíamos buscar un lenguaje coherente con esta capacidad de concebirse colectivamente, con esa cultura colectivista; y poco a poco fuimos encontrando soluciones. En *El enemigo principal*, por ejemplo (que en ese terreno nos ha dado más satisfacciones), la participación de los campesinos es realmente prodigiosa y, a diferencia de lo que ocurre con *Yawar Mallku*, en cuanto termina la película los campesinos espontáneamente plantean preguntas, desean discutir; y hemos observado que, curiosamente, ellos no hablan de las virtudes o defectos de la película sino que discuten de las virtudes y de los defectos de la historia, del relato.

Y eso nosotros lo tomamos muy en cuenta, porque pensamos que la forma de realizar cine debe ser el resultado de una observación muy atenta de la cultura de un pueblo. De esa manera también

empezamos a sentir, por ejemplo, que el "primer plano" también era un obstáculo a la buena comprensión de nuestro propósito. Nosotros notábamos que ya formalmente la película les alejaba de la realidad, les creaba un obstáculo. Por ello nosotros utilizamos ahora los grandes planos, los planos generales, que permiten una mayor libertad de acción a los actores populares e impiden el manipuleo autoritario del montaje característico del cine burgués.

I. R.: Estéticamente, *¡Fuera de aquí!* posee un rigor impresionante, una especie de austeridad que le confiere una belleza muy particular, que yo calificaría de clásica. ¿Considera usted que el concepto de belleza debe tenerse en cuenta a la hora de elaborar un cine político?

J. s.: El cine político, para ser más eficaz, no debe dejar ni abandonar jamás su preocupación por la belleza, porque la belleza, en términos revolucionarios, y a nuestro entender, debe ser un medio y no un objetivo al igual que el creador. El creador en una sociedad revolucionaria debe ser un medio y no una finalidad, y la belleza debe jugar el mismo papel. La belleza tiene que tener la misma función que tiene en la comunidad indígena, donde todos son capaces de crear objetos bellísimos, cada uno hace un tejido y ese tejido, que les va a servir para vestirse, es al mismo tiempo una obra de arte que está expresando la espiritualidad de la comunidad. Y eso es lo que queremos nosotros, que nuestra película represente también en algún modo la espiritualidad y la concepción de la belleza de nuestro pueblo. En las imágenes de la película, en la música, en los diálogos, etc., tratamos de ser coherentes con esa cultura; nos planteamos el problema de la coherencia estética. Creemos que tenemos que dar un máximo de importancia, de interés, a eso. Nosotros reiteramos que un film bello podrá ser más eficazmente revolucionario, pues no se quedará a

nivel de panfleto. Un cine como arma, como expresión cinematográfica de un pueblo sin cine, debe preocuparse por la belleza, porque la belleza es un elemento indispensable. También estamos luchando por la belleza de nuestro pueblo, esa belleza que el imperialismo trata hoy de destruir, de degradar, de avasallar... La lucha por la belleza es la lucha por la cultura, es la lucha por la revolución.

Apostilla. Pensamos que solamente quienes entienden correctamente la dialéctica de la interacción cultura/revolución dan pasos coherentes en la lucha por la liberación de los países como Bolivia, en el que cohabitan distintas nacionalidades. Intentar aplicar metodologías y programas políticos, ajenos al carácter cultural de Bolivia, sólo servirá para retrasar el proceso de liberación. Las vanguardias que tienen una dependencia ideológica externa y esquemática pueden convertirse en verdaderos obstáculos porque sus acciones erradas siembran la confusión en las bases y sus fracasos son instrumentalizados por el enemigo para desfigurar la imagen de la lucha revolucionaria.

No podemos desconocer que en Bolivia vivimos en un país habitado por una mayoría cultural propia y definida como es la de los quechuas y aymaras. Plantear la liberación y hacer la revolución deben ser tareas consustanciadas con el espíritu cultural de esa mayoría. Por lo tanto la lucha será así una manera de pertenecer al pueblo, de representarlo, pero no en las palabras y proclamas, no en las teorías y declaraciones, sino en la práctica permanente y diaria, hasta el punto de compartir la visión popular y colectiva sobre la realidad; para que de esta manera, con el derecho que confiere la autenticidad, se pueda emprender la lucha desde el seno mismo del pueblo.

La experiencia revolucionaria y teórica de otros pueblos debe servirnos para construir y enriquecer el trabajo revolucionario propio, pero jamás debe

dejar de ser expresión de la mayoría. Cada acto revolucionario, si corresponde a la voluntad colectiva, estará impregnado del hálito cultural propio; cada medida, cada paso estarán, de esta manera, consolidando la *identidad nacional*.

ESCENAS ESCOGIDAS

GUIONES Y PREGUIONES

REVOLUCIÓN

PREGUIÓN

INTRODUCCIÓN

1] El hombre vive mal. Habita en agujeros, entre basuras y desechos, en cuevas, en tugurios, en conventillos, en las calles.

2] El basural es el mejor sustituto de todo lo que el mendigo no tiene o ha perdido. En él halla los poquísimos objetos que usa, de él se nutre, en él se viste. A él se entrega de por vida. Y está en él cuando le llega la muerte.

3] El hombre trabaja como bestia. Carga roperos, pianos, bultos enormes y pesados. El hombre es flaco y viejo. Es ciego y trabaja, trabaja.

4] El hombre es cojo, ciego, pobre. No tiene nada sino su enfermedad y su vejez. Pide limosna, pide ayuda. La gente pasa sin oírle, sin verle. Nadie nota que existe. Lentamente se consume, se achica, enflaquece.

5] Y al amanecer, niños que tal vez mañana serán hombres duermen en un hueco. Sus frazadas son papeles. Tienen frío.

SEGUNDA SECUENCIA

1] Hay un hombre que trabaja contento. Tiene mucho trabajo. Debe trabajar aprisa: construye ataúdes para niños. Su taller está lleno de ataúdes para niños. Ataúdes que esperan turno, que ya tienen nombre y edad.

2] Hay madres que llevan prendida en la mirada la muerte de todos sus hijos.

TERCERA SECUENCIA

1] Pero el pueblo se reúne y escucha la voz del líder. El pueblo grita y aplaude. Rabia y se enardece. Reclama trabajo, pan, mejor vida. El líder clama y denuncia; acusa y agita al pueblo.

2] Pronto la represión, el palo y la violencia se hacen presentes. Pronto todo es caos y oscuridad, llanto, sangre, agonía...

CUARTA SECUENCIA

1] El silencio de la celda. La impasible firmeza de las rejas que inútilmente sacuden las manos derrotadas. Y, súbitamente, estalla el anuncio de muerte para los que se rebelaron contra el hambre.

2] El anuncio de muerte crece horriblemente, insoportablemente y pasa por las miradas trágicas de los que van a morir...

QUINTA SECUENCIA

1] Redoblar de tambores, sostenido. Redoble de muerte. Los pies del pueblo en línea. Los fusiles apuntan. Cada rostro vive la luz en silencio, intensamente. Cada hombre está solo frente a su propia muerte.

2] Los pies del pueblo en fila. La última mirada a la vida. Estalla la descarga y la vida huye, se desploma. Los ojos fijos, vidriosos; las bocas abiertas y oscuras. Todo ha concluido.

SEXTA SECUENCIA

1] Campanas. Un cargador lleva sobre sus hombros un gran ataúd. Las viudas, las madres, las

mantas negras, las lágrimas: el velorio del que ha partido y yace inmóvil.

2] El entierro es un desfile. Es todavía llanto, pero ya es amenaza.

3] Un viejo se persigna y reza por un alma. Por el alma del pueblo muerto. Que ha muerto en José, en el Dionisio, en el Valerio, en el Pedro, en el Sandalio...

SÉPTIMA SECUENCIA

1] Suena la sirena de la fábrica. La señal de paro está dada. Y otra vez el pueblo se dice a sí mismo: "¡Hay que conquistar la vida dándola. Hay que morir para vivir!"

2] Y este pueblo antiguo, trágico, arroja piedras, esgrime palos, trozos de hierro y derriba soldados, esbirros. Conquista armas, surge entre paredes, atraviesa callejones, las ametralladoras prontas. Se parapeta, corre y toma posiciones. Está decidido. Ya no importa nada. Hay una extraña fe vital en los ojos de los que van a morir o vivir, en su pulso que no tiembla ni cede.

3] El pueblo ahora aguarda y observa. Calla, mortalmente...

4] Vienen de lejos los soldados. Avanzan incontenibles. Sus ojos son del mismo plomo que sus balas. Avanzan.

OCTAVA SECUENCIA

1] Un niño sucio y asustado nos mira. Otro niño nos mira. Aparece otro, con su gorrito roto y sus ojos tristes. Y otro más con el cabello revuelto y la camisa a pedazos...

2] De pronto, la lucha estalla. Los disparos trizan el silencio. Un niño, harapiento y pequeño, se

atemoriza. Una ráfaga de disparos lo hace estremecer.

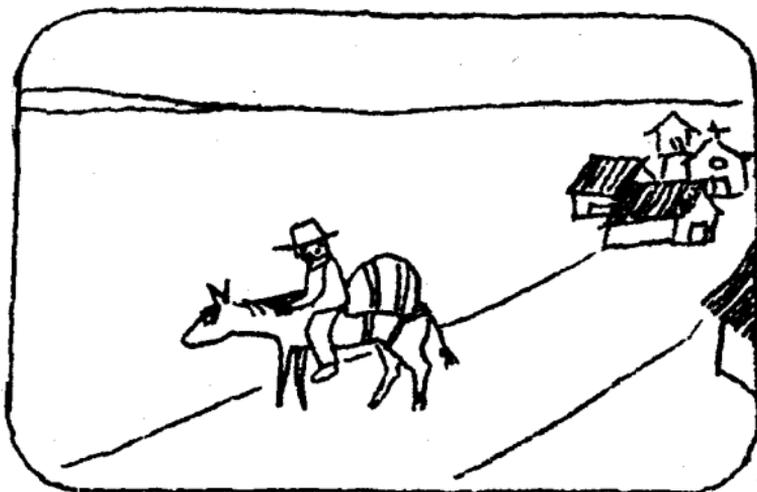
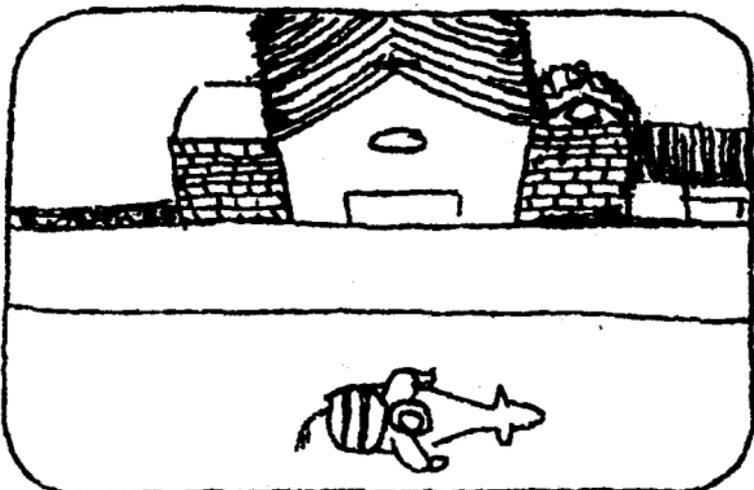
3] El pueblo combate, combate por esa tristeza, por esa camisa a pedazos, por esos ojos apagados. Las balas suenan y los niños están hambrientos, no saben nada. Los niños están tristes, flacos. ¡Carajo, hay que hacer algo!

FUNDIDO CIERRA

UKAMAU (ASÍ ES)

GUIÓN TÉCNICO

PERSECUCIÓN

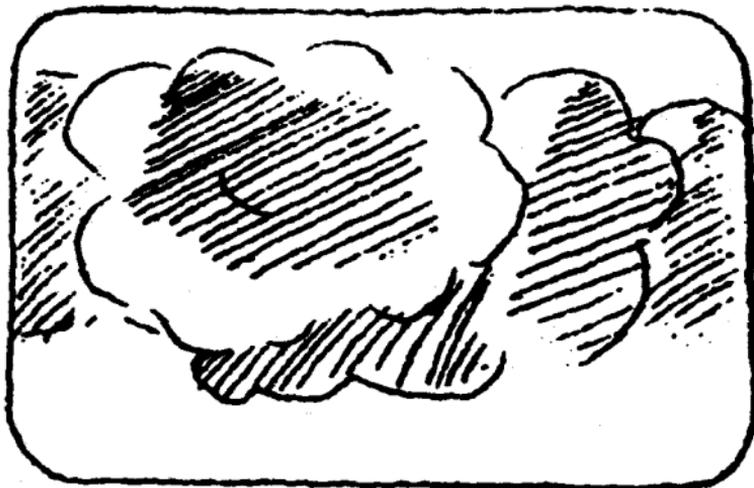
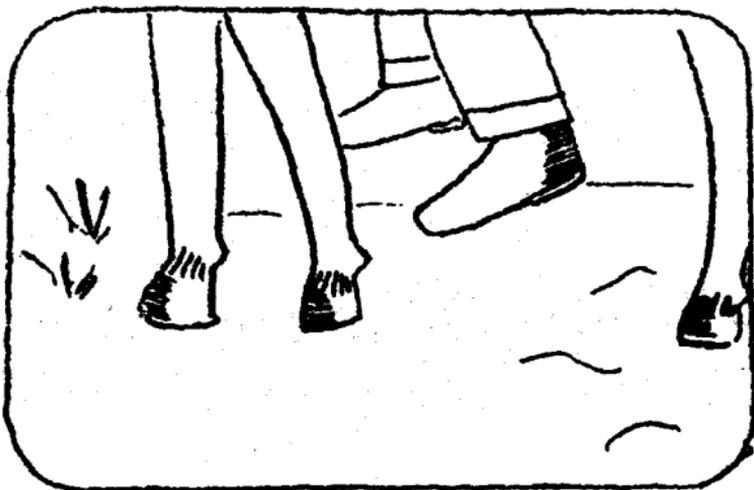


Tomas

T. 562
Plano conjunto medio
(PCM)

T. 563
Plano picado conjunto
medio (PPCM)

T. 564
PCM



T. 565

PAN [panorámica] de CU
[close up (acercamiento)]
de las patas de la mula.
La panorámica sigue a Ra-
mos hasta MLS [medium
long short (toma larga
media)].

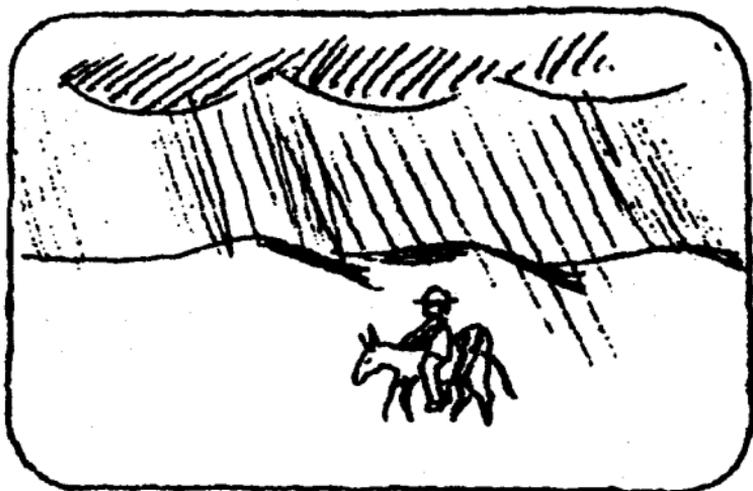
T. 566

Primer plano medio (PPM)
Travelling. El viento hace
flamear la chalina de
Ramos.

LLUVIA

T. 567

Plano conjunto (PC).
Nubes de tormenta.



T. 568
Plano medio (PM)
Ramos observa la tormenta que se cierne sobre él.

T. 569
PC

T. 570
Primer plano (PP)
Ramos observa con impaciencia la lluvia que cae.



T. 571

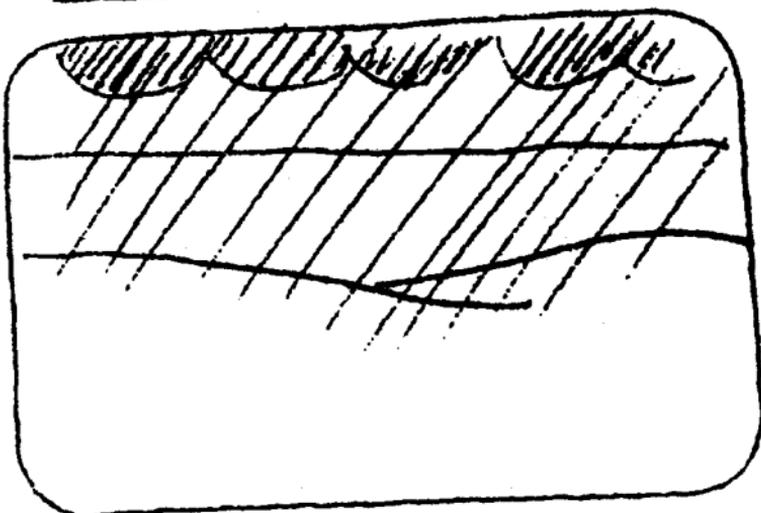
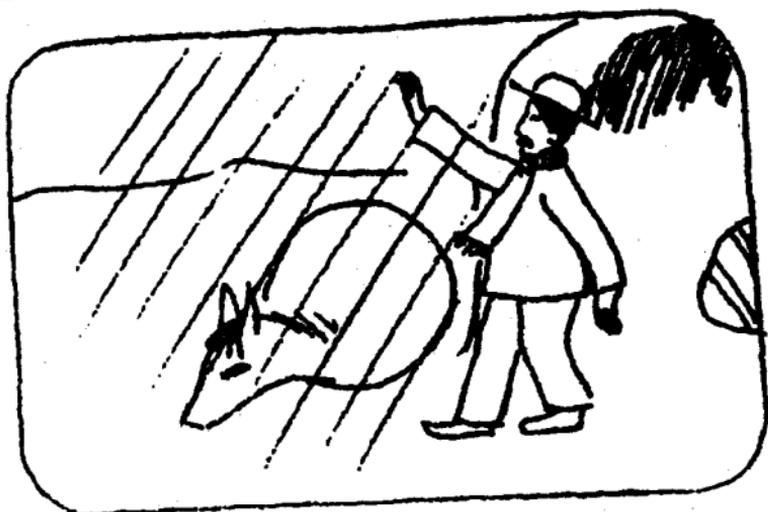
PCM

T. 572

PM

Se acurruca rezongando a esperar que amaine la tormenta. De pronto, confundida en la lluvia, surge la melodía de una quena. La cámara comienza a acercarse hasta cu.

Ramos agudiza el oído y, cuando percibe la música, no puede evitar un sobresalto. Sus rasgos se sueltan y sus ojos se agrandan. Mira sin saber qué hacer, pero la melodía cesa.



T. 573

PM

Ramos se incorpora y sale
a la lluvia para mirar.

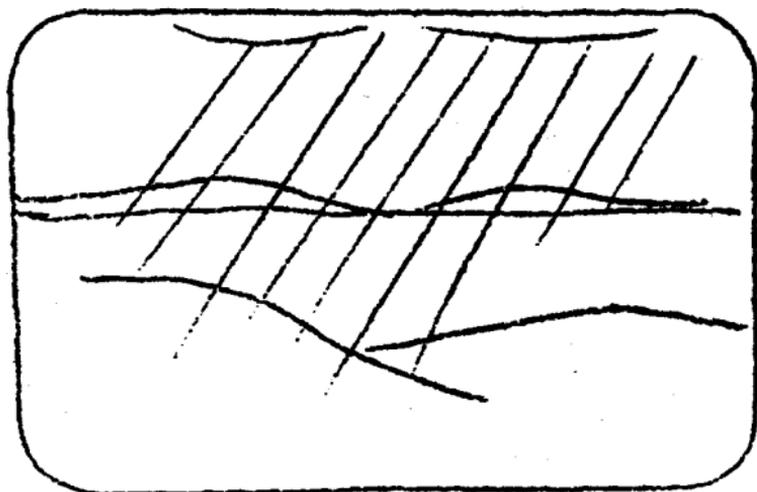
T. 574

Tan sólo se ve la tormen-
ta. Nadie a la vista. La
música ha cesado.

T. 575

PP

Desorientado y molesto,
Ramos decide partir en
plena lluvia. Mira a las
mulas, va hacia ellas y...



T. 576

PM

...las obliga a incorporarse.

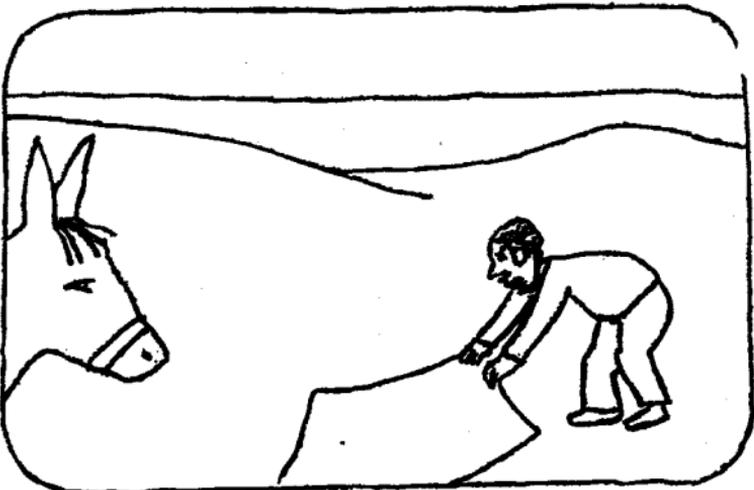
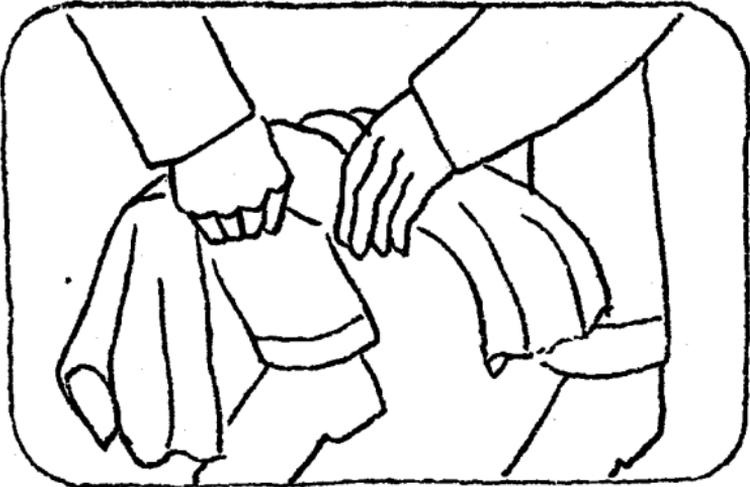
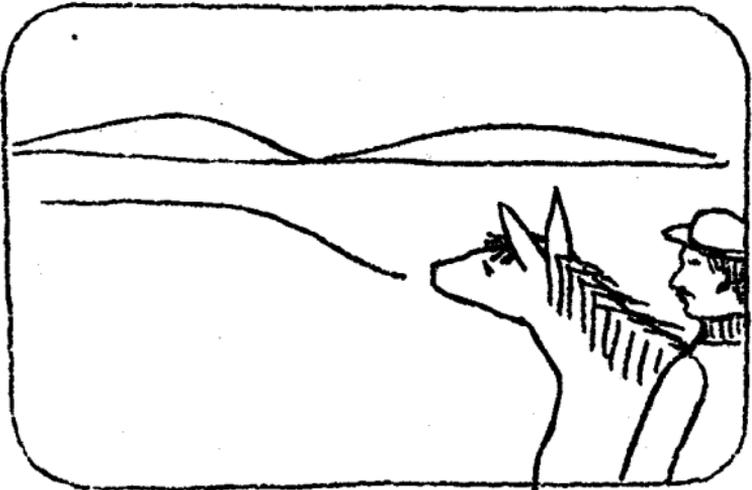
T. 577

PP

Travelling. La cámara lo sigue. Se ve su semblante preocupado. Mira hacia atrás.

T. 578

PC



SOL

T. 579

PPM

Entra en cuadro y sigue hasta MS [medium shot (toma media)].

T. 580

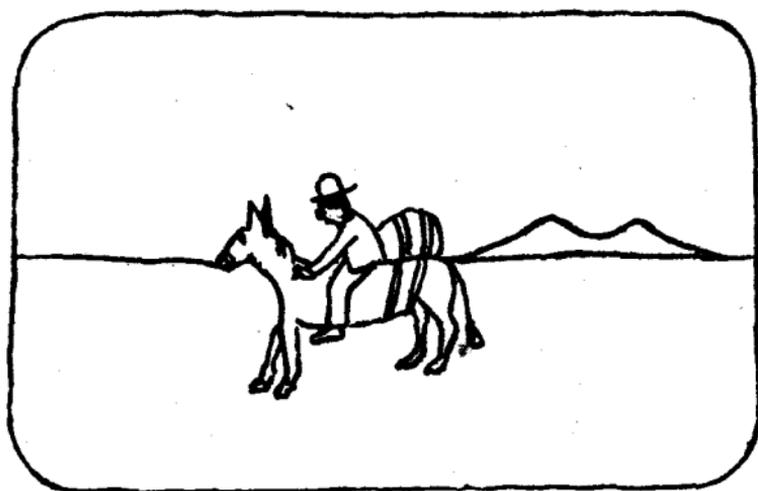
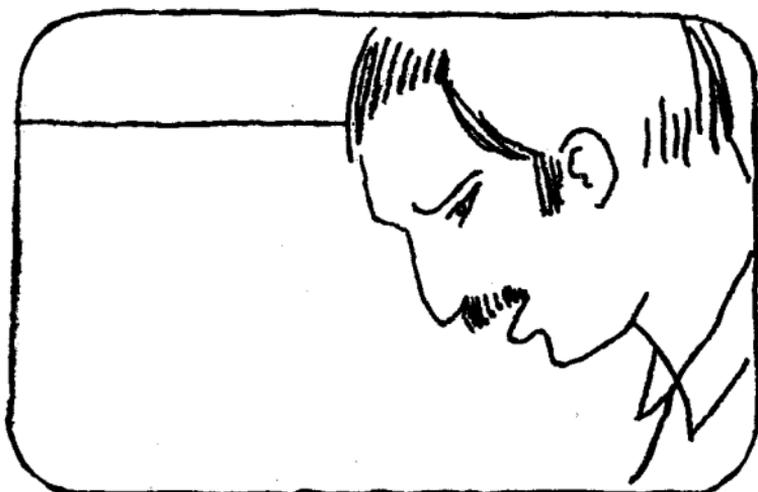
cs [close shot (toma cercana)].

Manos de Ramos que exprime su ropa.

T. 581

PM

Expone su ropa a pleno sol.



SOL

Ramos:

—¡Qué... caraspa!...

T. 582

PP

Hace ademanes de escuchar algo y extrañarse.

T. 583

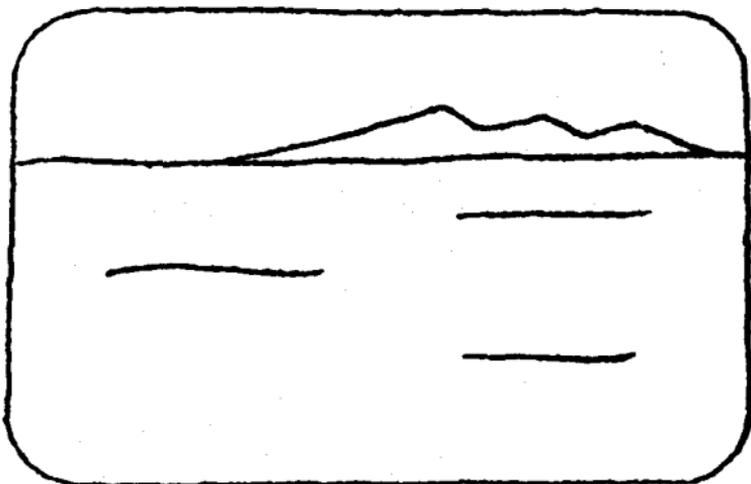
PM

Entra en cuadro, avanza montado en su mula, pero revuelve su cabeza más de una vez.

T. 584

PC

La toma comienza con Ramos ubicado bastante a la derecha. Corta cuando se sitúa al centro.



SOL

Ramos silba...

T. 585

PPM

Ramos viaja silbando.

ATARDECER

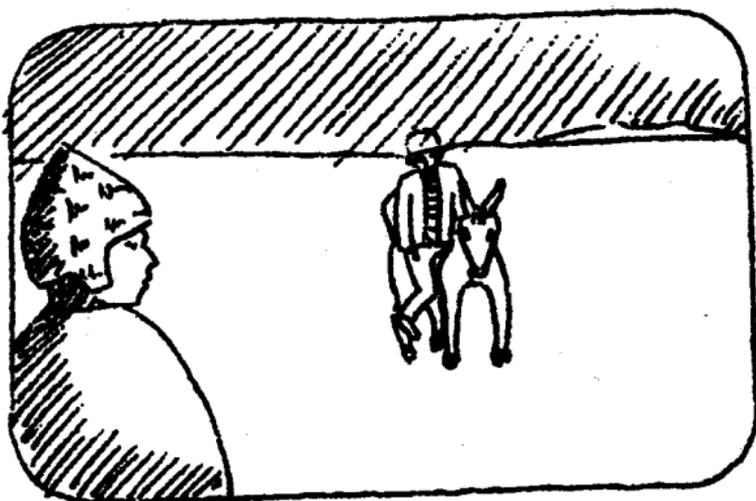
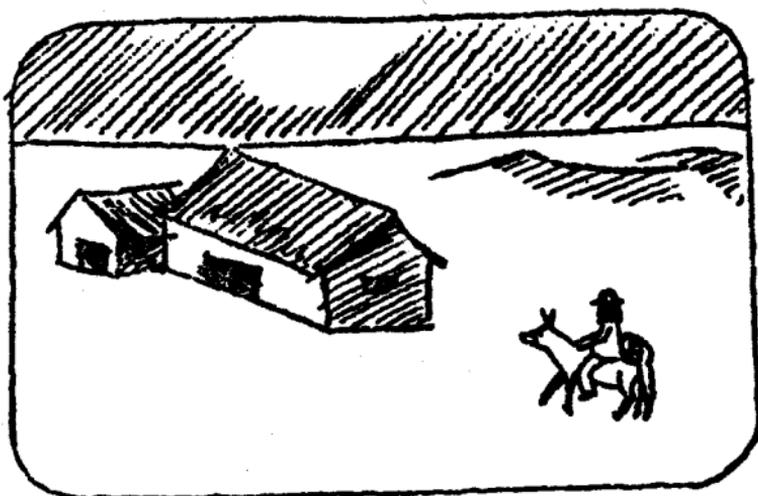
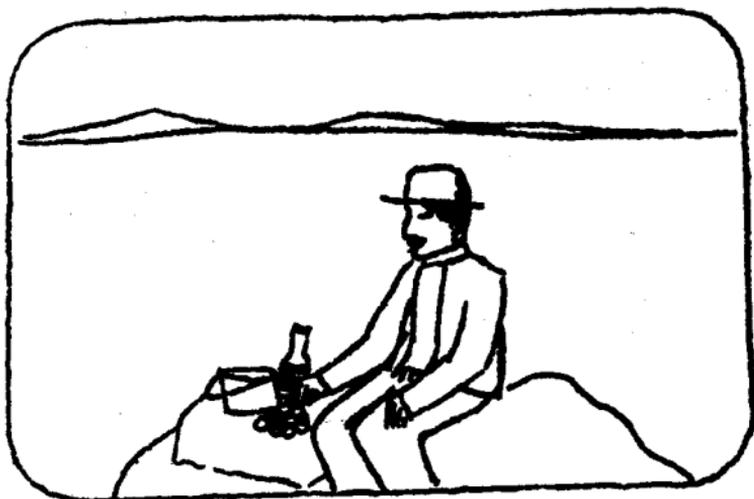
T. 586

CU de Ramos comiendo.
Después de un momento
se vuelve y mira atrás
acordándose del peligro.

T. 587

PC

Sólo el Altiplano inmenso
y solitario.



T. 588

PM

Regresa su rostro y continúa comiendo.

**ATARDECER
PRONUNCIADO**

T. 589

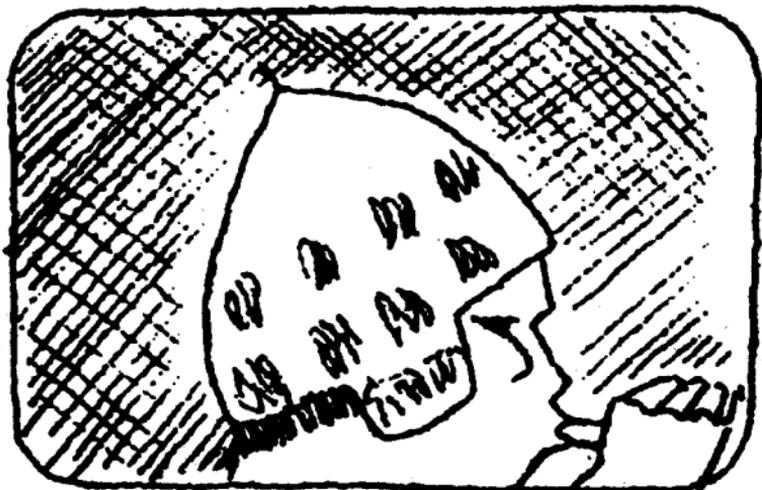
PC

T. 590

PM de Ramos.

PPM del indio.

Entra en cuadro, luego de cuatro segundos, la figura del indio que habita la casucha.



Indio:

—Buenas noches, tata.

T. 591

PM

El indio se acerca y saluda sonriente.

INTERIOR
DEL
RANCHITO

T. 592

PP

El indio calienta agua en su fogón. Sopla para avivar el fuego.

T. 593

PM

Ramos prepara su cama en el suelo.



T. 594

PM

El indio sirve café.

T. 595

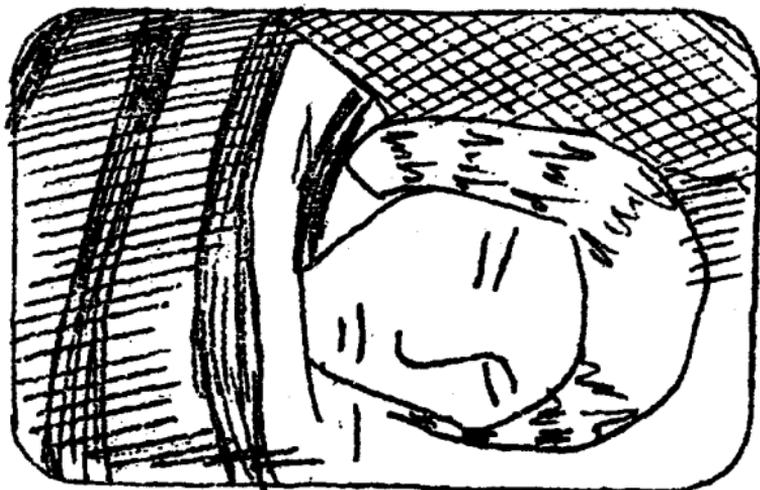
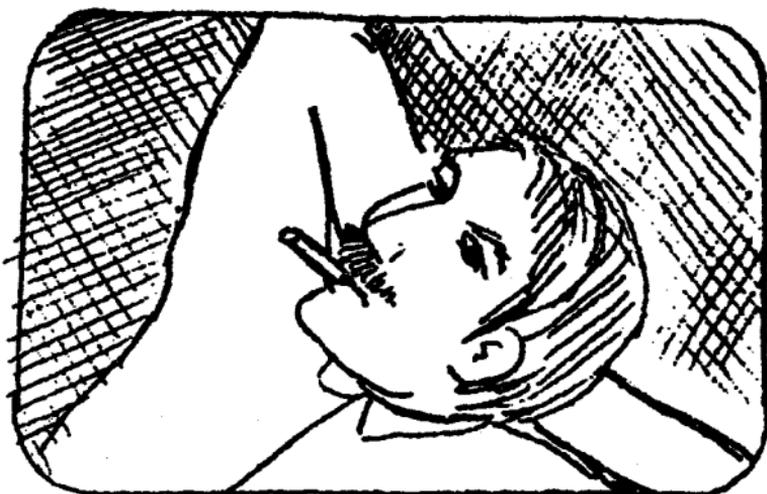
PP

Ramos bebe.

T. 596

PP

El indio lo observa y mas-
ca coca.



LUZ
DEL
FOGÓN

T. 597

Ramos fuma un cigarrillo.

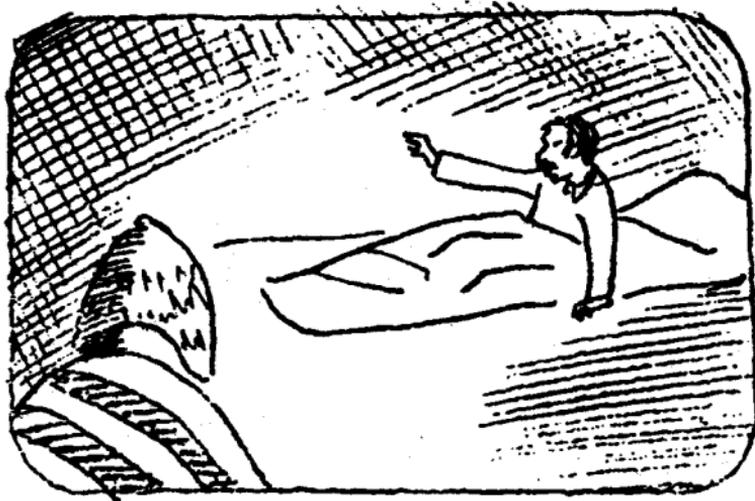
Ramos, tapado con la frazada, tiene los ojos cerrados. Tan sólo le alumbraba el fogón.

LEVE
RONQUIDO

T. 598

PP

El indio duerme roncando levemente. Como fondo se escucha el viento ululante. Sobre esta imagen surge otra vez la melodía de la quena.



T. 599

PP

Ramos trata de despertar; confundiendo sueño con realidad, abre los ojos. Al comprobar que no es sueño su semblante muestra terror.

Ramos:

—¡Oye! ¡Choy!
¡Paucara!

T. 600

PP

Al indio.

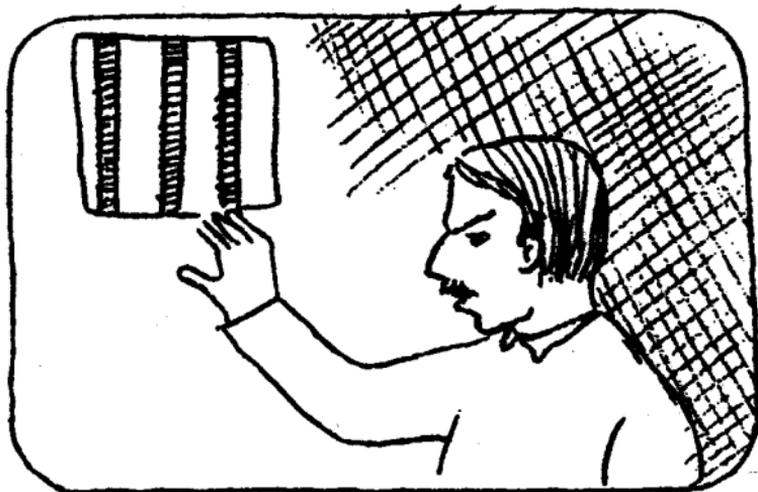
Ramos:

—¿Escuchas?
¡Quena!
¿Oyes?

T. 601

PM

La quena ha dejado de sonar. A los gritos de Ramos, el indio se incorpora.



T. 602

PPM

El indio, sorprendido, pone atención y luego contesta con un gesto negativo y se vuelve a dormir.

Ramos:

—Qué raro...

T. 603

PPM

La cámara sigue a Ramos en su movimiento al levantarse e ir a la ventana.

T. 604

PP

Mira y pone atención, tratando de oír. Sólo se escucha el viento.



T. 605

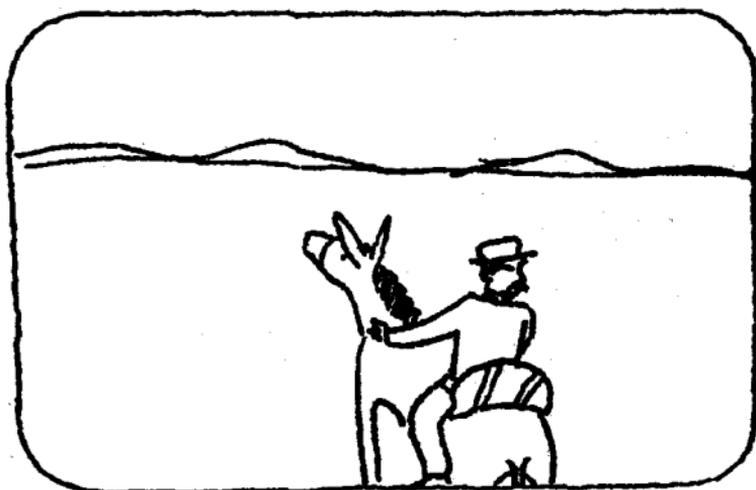
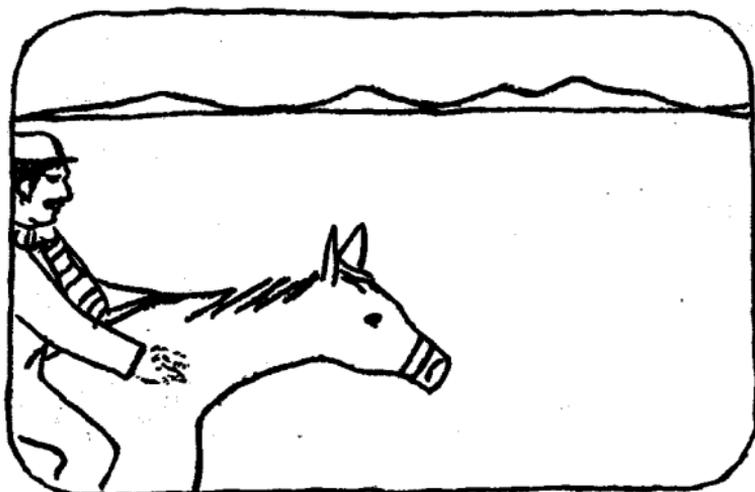
**De PC de la puna infinita
y plana a PP de Ramos
que la observa pensativo.**

NUBLADO

T. 606

PM

**Paucara y Ramos entran
en cuadro y se corta en
PPM**



T. 607

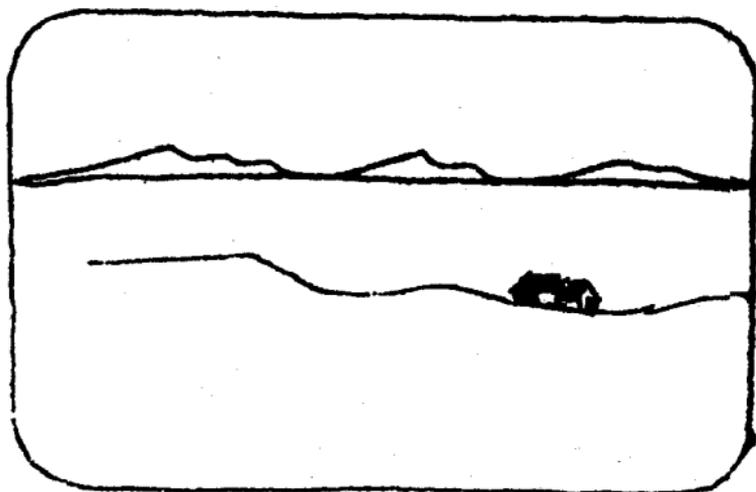
PM

Entra en cuadro y se corta en PC

T. 608

PMC

Travelling. Ramos vuelve la mirada atrás.

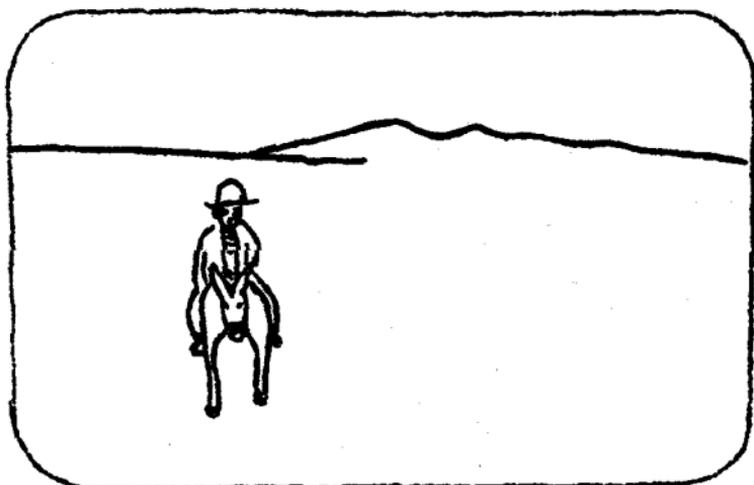


T. 609
PC

Ramos:
—¿El viento?
¿O estoy soñando?
¡India maldita!

T. 610
PP

T. 611
PCM



T. 612

PM

La mula de pronto se detiene y no quiere seguir. Ramos descende y tironea de las riendas, pero es inútil.

DESCANSANDO

DESMONTANDO

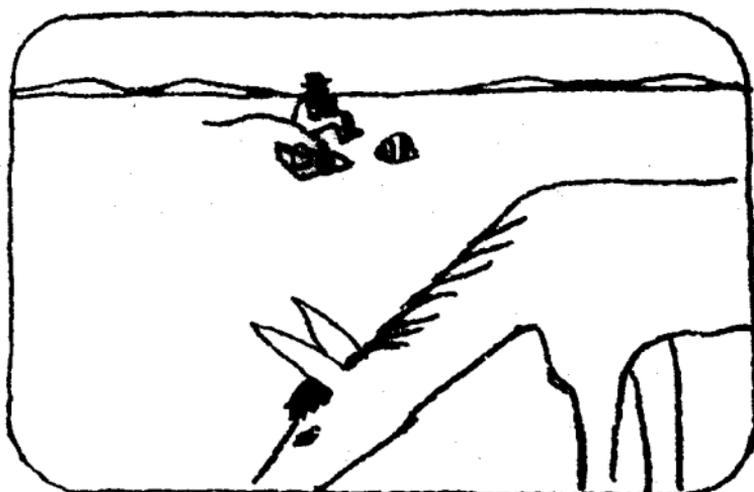
T. 613

PM

T. 614

PM

Descansando.



T. 615

PP

T. 616

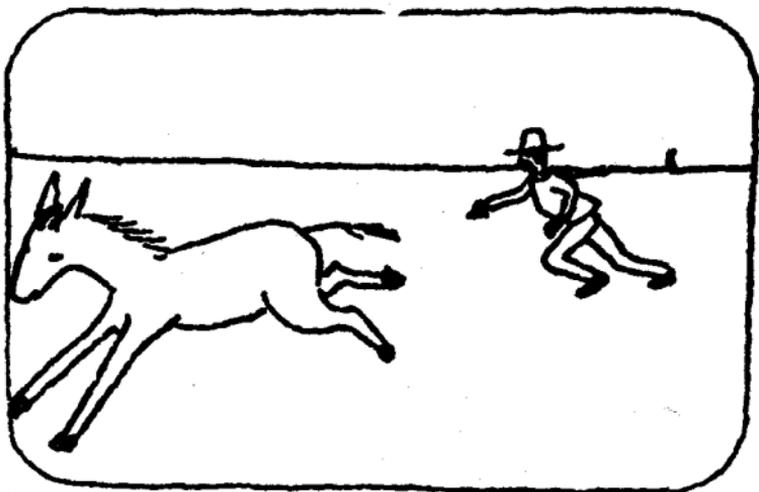
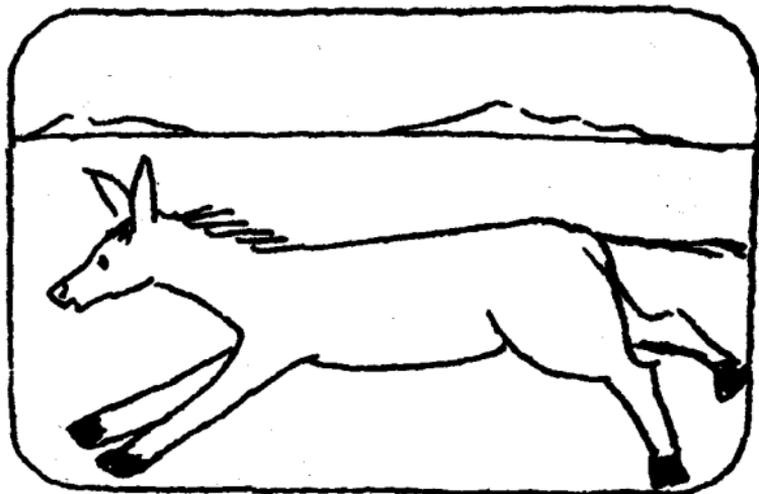
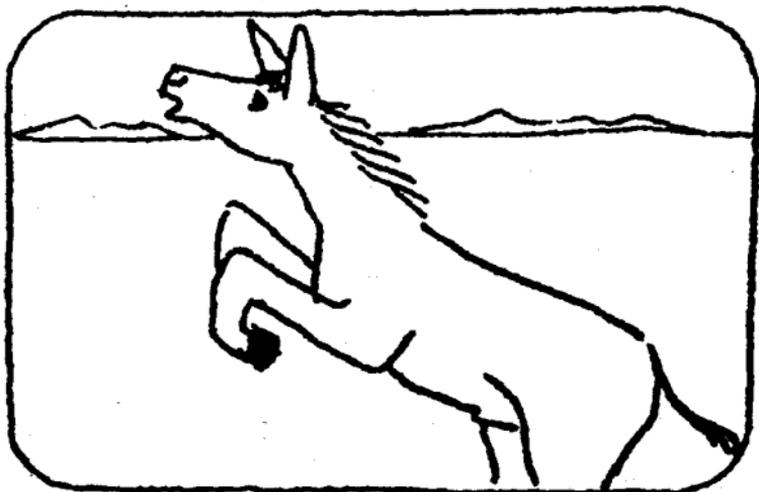
PCM

MCU [medium close up
(acercamiento medio)].

T. 617

PP

Mira comiendo.



T. 618

PM

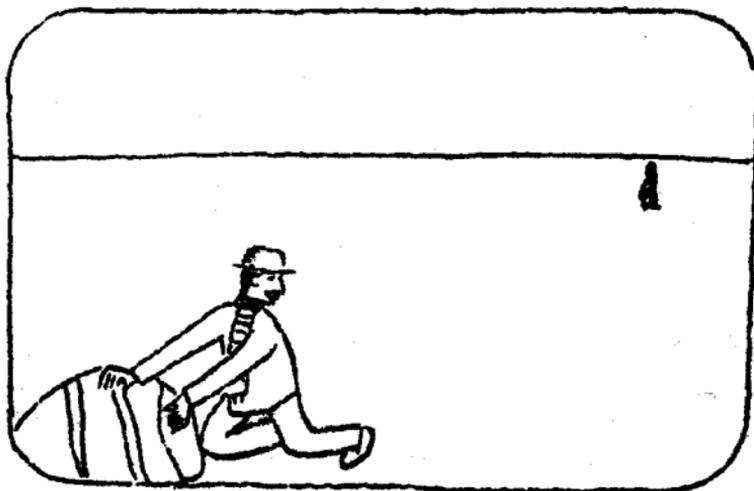
La mula se espanta.

La mula corre.

T. 619

PCM

Ramos corre detrás de la
mula.



Ramos:

—¡El Mayta!

T. 620

PP

T. 621

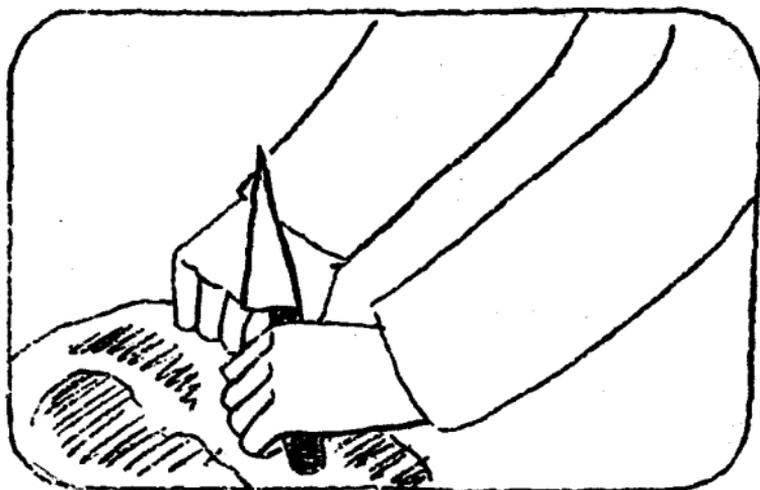
De PM a PP

Andrés avanza tranquilamente tocando su quena con gran serenidad.

T. 622

PC

Ramos, asustado, busca algo entre sus bultos.



T. 623

GPP

Sus manos sacan un cuchillo.

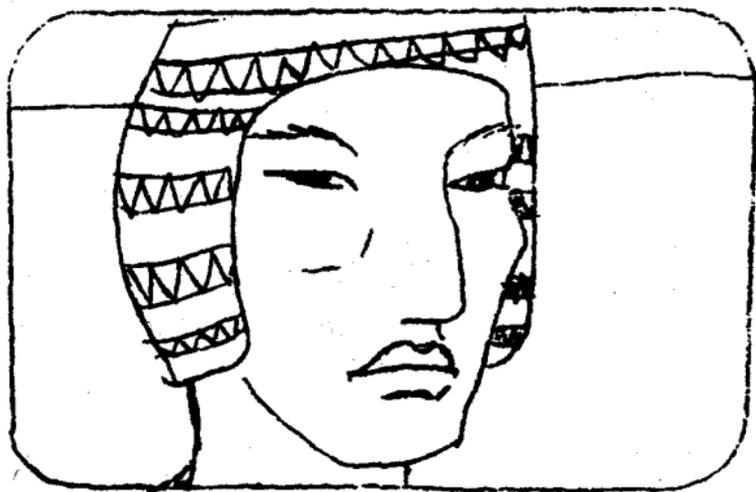
T. 624

PPM

Mira indeciso, no sabe si hacerle frente o huir. La melodía se aproxima. Ramos se incorpora.

T. 625

La cámara se acerca hasta CU. En su rostro se pinta cada vez más el miedo. Su respiración se agita y comienza a traspasar. Finalmente sale corriendo hasta PP.



T. 626

PP

Andrés deja de tocar y mira, con expresión de seguridad, a Ramos que corre.

YAWAR MALLKU (SANGRE DE CÓNDOR)

PREGUIÓN

I] HAYHUACO DEL YATIRE VALENTE

El viejo Yatiri Valente Quispe realiza la ceremonia del Hayhuaco para desear suerte al matrimonio del comunero Ignacio Yanahuaya y su mujer Paulina Condorkanqui. Invoca a los "machulas" * dirigiendo sus ruegos al cielo negro de la noche, bendiciendo los "platos" que representan a dioses y humanos y quemando en la hoguera al seco feto de una llama. Ignacio Yanahuaya y sus familiares siguen solemnes los gestos del sabio anciano y quedan con las miradas inmóviles cuando éste encuentra en la disposición de una hoja de coca el signo agorero de la muerte.

Titulaje: Sobre los ojos estáticos de Ignacio Yanahuaya se desarrolla el titulaje de la película.

II] "PARA QUE LA ESPERANZA FLOREZCA JUNTO A LAS PLANTAS"

En un agujero que hacen en la cumbre de una colina, Ignacio y Paulina entierran algunas miniaturas que simbolizan sus deseos: una casita, una oveja pequeña de arcilla, una vaquita, un niño diminuto. Junto a las miniaturas dejan caer algunas semillas y cubren la tierra. De la colina descienden al caserío de la comunidad que tiene como imponente fondo al nevado Akamani.

* Dioses antiguos del lugar.

III] LA SOMBRA DE LA MUERTE

En la tarde, después de concluido el trabajo del día, Yanahuaya llega a su casucha donde su mujer hila lana en su rueca. Después de cambiar palabras relativas a la labor de la jornada, el indio se entrega a la ejecución de una melodía en su quena. La mujer comenta la tristeza de la misma, lo que motiva que Ignacio toque unas notas de aire cómico que hacen reír a ambos. Sale de la casa posteriormente en busca del asno que debe recoger. El sol se ha entrado y el viento sibilante advierte la proximidad de la noche. Cuando Ignacio se acerca al animal que nota excitado, surge violentamente, detrás de una pirca de piedras, una sombra que dispara contra el indio dos tiros de revólver. Ignacio cae lentamente con un rictus de dolor y sorpresa en su rostro. Paulina al encontrar el cuerpo exhala un grito penetrante y largo que todavía satura la imagen del grupo de campesinos que llevan sobre sus hombros las parihuelas con el cuerpo de Ignacio. Mientras estos hombres trotan con el herido a cuestas, seguido por la llorosa Paulina, surgen algunas imágenes retrospectivas de la mujer arrastrando el cuerpo de Ignacio, de éste que camina apenas sujetando su vientre herido con una mano y con la otra evitando la ayuda de su mujer, y finalmente la llegada a la puerta de la casa donde se desploma. Los campesinos se acercan por fin al pueblo de Charapani.

IV] HA LLEGADO HERIDO EL TEMIBLE YANAHUAYA

"Lo han traído herido a ese indio feroz", dirá una chola que se ha asomado a su puerta al ver llegar a los indios que dejan el cuerpo en la vereda junto a un camión. Muchos mestizos curiosos observan al herido que permanece inconsciente. El hermano menor de Ignacio habla con el chofer del camión pidiéndole que lleve a su hermano en

un asiento en la cabina considerando su gravedad. El chofer se niega y tiene palabras que revelan su complacencia de ver en ese estado a Ignacio. No valen los ruegos de Paulina ni los argumentos de los campesinos. Debe viajar arriba, junto a la carga. Como es indispensable extraerle el proyectil con ayuda de un médico, que no existe en el pueblo, y como cuentan con la ayuda del hermano mayor que es obrero en la ciudad, deciden llevar al herido en esa forma.

V] EL CAMIÓN

El viaje a través de un camino plagado de baches y curvas es soportado por Ignacio que, con los ojos entrecerrados, resiste al dolor. Los rostros hostiles de los demás pasajeros, mestizos en su mayoría, atemorizan a la mujer. En la cabina el chofer conversa con una mujer gorda que viaja a su lado sobre el indio. Surgen frente a cada uno de ellos una imagen brevísima de Ignacio Yanahuaya entrando armado junto a otros indios al pueblo de Charapani, ante el pavor de los habitantes. El chofer evoca a su vez la imagen de Yanahuaya gritando furioso, fusil en mano. Hablan después los dos del peligro que significan esos indios armados, de lo merecido que tiene Yanahuaya su castigo, y dejan así entrever el profundo desprecio, odio y temor que sienten los mestizos por el indio. Después de cruzar montañas y atravesar pampas del altiplano el camión llega a la ciudad. Paulina la ve por vez primera y no puede sus- traerse a la impresión que le causa.



FILMACIÓN DE REVOLUCIÓN, 1962



TRES ESCENAS DURANTE LA FILMACIÓN DE YAWAR MALLKU, 1968



FOTO DE FILMACIÓN: ¡FUERA DE AQUÍ!, 1976

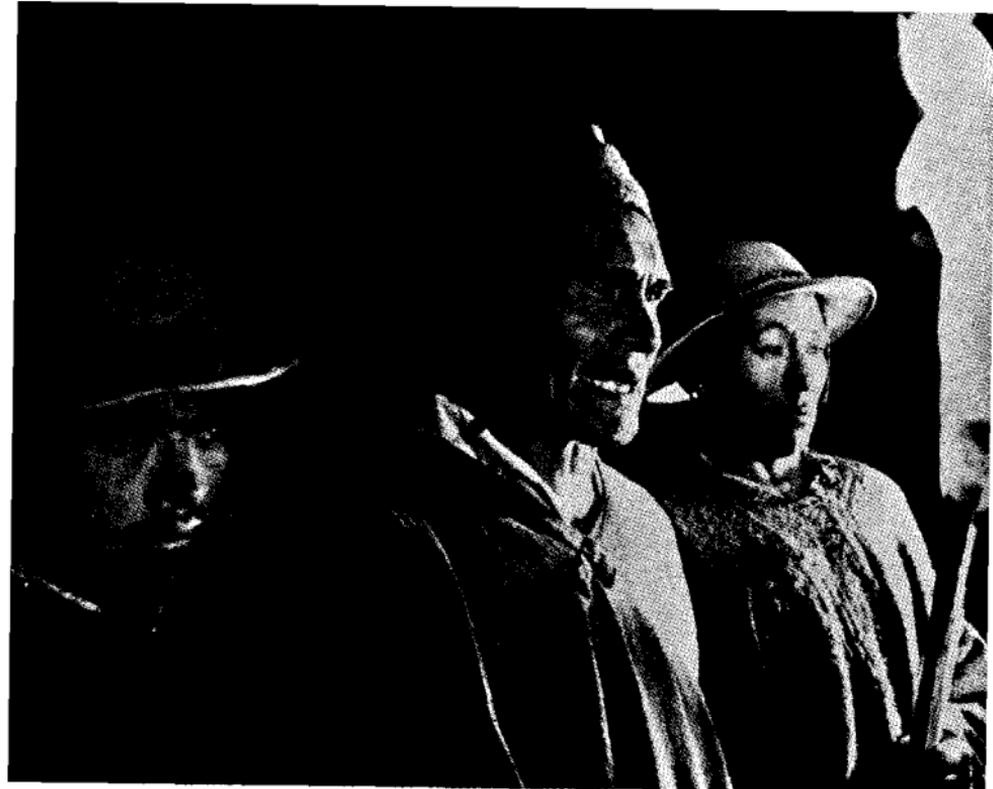


FOTO DE FILMACIÓN: JATUN AUKA, 1973





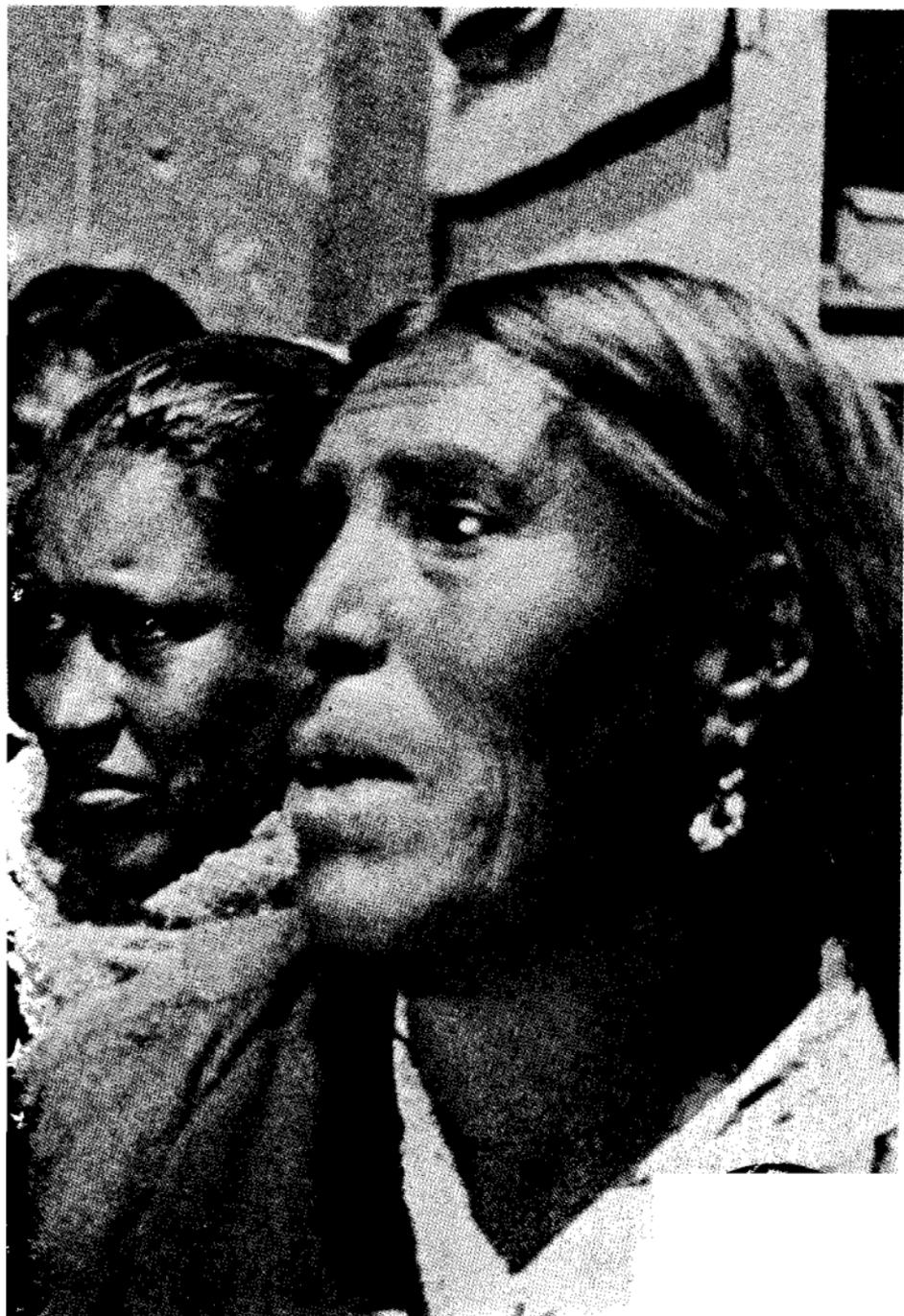
UKAMAU





YAWAR MALLKU



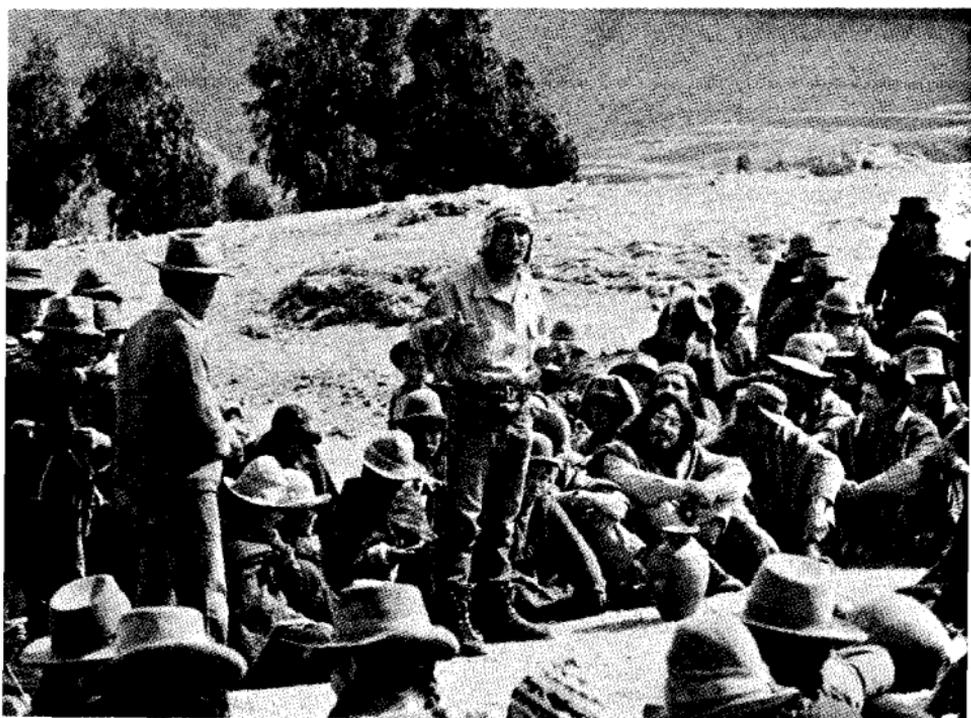




EL CORAJE DEL PUEBLO



JATUN AUKA



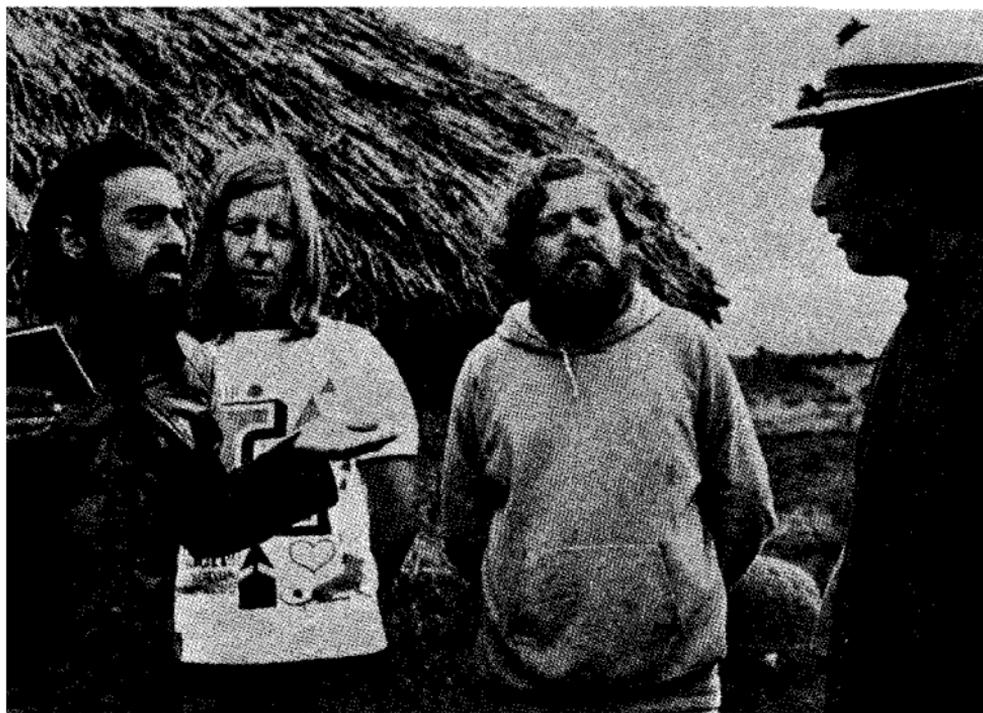


JATUN AUKA (EL ENEMIGO PRINCIPAL)





¡FUERA DE AQUÍ!



¡FUERA DE AQUÍ!

YAWAR MALLKU (SANGRE DE CÓNDROR)

GUIÓN TÉCNICO

ESCENA NÚM. 1. EXTERIOR COMUNIDAD DÍA

1] Nubes cargadas que se mueven pesadas y amenazantes. Cámara descende y encuadra a un grupo de campesinos que se acercan hacia la cámara (viene al medio Sixto Yanahuaya) y se detiene cuando quedan a medio cuerpo. Al tiempo de detenerse, súbitamente gritan: ¡Jallalla! y se levantan sus fusiles hacia el cielo. La cámara sigue el movimiento de los brazos y queda encuadrando en las armas al aire. La imagen se ha estatizado y comienzan sobre ella los titulares. Con el grito se ha iniciado un fondo de percusión poderoso.

ESCENA NÚM. 2. INTERIOR CASA IGNACIO YANAHAYA NOCHE

2] Detalle de miniaturas (dos guaguas, vaquita, burro, casa, etc.), débilmente se escucha voz de Ignacio que monologa mareado.

3] Rostro de Paulina que mira triste. Está alumbrada por la luz de una vela. Escucha la voz (más fuerte) de Ignacio que se queja de la ausencia de sus hijos perdidos por causa de la epidemia. Ella no cambia su expresión.

4] Sentado en el borde de su cama Ignacio, bebiendo, monologa. Paulina en un rincón del lecho, apoyada en la pared, lo escucha en silencio.

5] Ignacio se incorpora, gesticula, se va enojando en su monologar. La cámara sigue sus movimientos por la habitación, encuadrando cerca de su rostro.

6] Paulina lo observa apenada. Lo insta a acostarse y descansar.

7] Ignacio reacciona agresivamente contra ella.

8] Paulina, a modo de comentario, señala que es Ignacio el propio causante de los problemas que lo afligen.

9] Ignacio, que en su borrachera busca un pretexto para descargar su violencia, se precipita sobre su mujer y la maltrata. Cámara sigue velozmente su desplazamiento.

10] Breve: rostro de Paulina haciendo el gesto de quien se prepara a recibir un golpe.

11] (De arriba abajo.) Ignacio saca con brutalidad a Paulina del lecho y la arroja al suelo. Allí la pateo.

12] Paulina grita e implora.

13] Breve: rostro de Ignacio. (Abajo a arriba.)

14] A. B. C. Detalles.

ESCENA NÚM. 3. EXTERIOR CASA IGNACIO

15] Encuadre de un ave de rapiña muerta y prendida a la pared exterior de la casa. Lento descenso que recorre la pared y se desplaza hasta encuadrar con referencia de esquina y patio. Ignacio sentado y apoyado en la pared, cerca de la puerta toca su pucuna y se acompaña con un bombo (*Huan-kar*). Es una melodía dulce, acompasada. Paulina en el otro extremo con el rostro agachado, en cuclillas hila lana.

16] Ignacio la observa y, mientras, toca.

17] Paulina, moretón en el rostro, trabaja ensombrecida.

18] Ignacio toca, pero vuelve los ojos sobre ella.

19] Se incorpora a tiempo que deja el instrumento y se acerca lentamente.

20] Con referencia de Paulina, Ignacio avanza un poco más hacia ella, se evidencia la inquietud por reconciliarse. Patea una pequeña piedra y termina

por llegar junto a ella. Entonces habla de festividad que se acerca y espera alguna reacción.

21] Paulina sigue hilando impasible y muda.

22] Ignacio, sonriendo el rostro, le propone realizar el entierro de las miniaturas ese día.

23] Paulina permanece todavía un instante cabizbaja, pero levanta los ojos hacia su marido y lentamente su rostro se endulza y sonrío.

ESCENA NÚM. 4. EXTERIOR COLINA KATA. DÍA

24] Muy lejos, los dos Yahahuaya comienzan a trepar una colina. Son dos pequeños bultos oscuros junto al extremo del cerro.

25] Muy cerca, la tierra estalla al penetrar la punta de la picota en ella.

26] Paulina sentada observa a su marido mientras éste abre un hueco en la cúspide de la colina. Abre un pequeño atado y lo extiende y ordena su contenido.

27] Detalle de las miniaturas: animales, dos niños, muebles. Todo de cerámica. Una casita.

28] (De abajo arriba.) Todavía cavando la tierra (de espaldas).

29] Ignacio besa la primera miniatura, la pasa a Paulina que también la besa y la devuelve a Ignacio que la deposita en el fondo del agujero. Esto hacen con las otras miniaturas. Después introducen allí un puñado de semillas.

30] Cierran con tierra el entierro y se quedan inmóviles mirando el lugar.

31] Descienden hacia la comunidad que se extiende grande y abigarrada no lejos del nevado Akamani.

32] Por las calles anchas de la comunidad de Kata vienen los Yanahuaya; se cruzan con una mujer que los saluda.

33] Al llegar a una esquina se encuentran con un grupo de cuatro hombres que se les acercan. Se saludan.

34] Uno de los hombres habla a Ignacio. Le ex-

plica que prácticamente vienen de buscarlo en su chacra. Que el turno que ellos representan en la construcción del camino se ha encontrado ya con la roca...

35] Sobre Ignacio y Paulina... y como la dinamita prometida no ha sido entregada a la comunidad, quisieran saber por su boca, como autoidad...

36] Otro ángulo: Ignacio asiente con la cabeza mientras el otro campesino habla, luego interviene él, declarando que después de los últimos acontecimientos la comunidad no puede esperar esa dinamita, ni nada, que lo que más bien pueda venir sea un "castigo". Que habría que estar alertas (pasando su mirada sobre los demás).

37] Ligera panorámica sobre los hombres que lo miran preocupados..., pero que él, como dirigente que es, va a efectuar una indagación en el pueblo, que esa misma tarde piensa ir...

38] Ignacio termina de hablar refiriéndose a una reunión general para encontrar una solución al problema del camino y finalmente se despide.

39] Se separan del grupo y los Yanahuaya siguen su camino, mientras los demás campesinos quedan hablando.

ESCENA NÚM 21. EXTERIOR TARDE COMUNIDAD

261] De un cajón se extraen chompas y enormes zapatos de basquet, gorras, etcétera.

262] Los dos extranjeros, uno de más edad y una mujer también extranjera observan la operación; frente a ellos se ha reunido gente de la comunidad, especialmente jovenzuelos. Intendente junto a los visitantes.

263] En un grupo aparte Ignacio Yanahuaya, el viejo yatiri Valente, su hermano Hipólito y otros miran a los extranjeros en silencio.

264] Los extranjeros a su vez observan con impaciencia la tardanza del que ordena la ropa y algunos intentan poner las caras más amistosas.

265] Felipillo, el ayudante de los extranjeros termina su labor; es un indio pequeño, vestido a la occidental. Harrison mira al intendente y le da permiso con un movimiento de cabeza. El intendente comienza a hablar en quechua sobre el acto. Intendente que habla y solicita cooperación a los visitantes.

266] Harrison habla en castellano con su típico acento extranjero. Se refiere a que están allí para estrechar la amistad con la comunidad, que el Centro de Maternidad que tienen en el pueblo no ha tenido la suerte de servir sino a dos mujeres de la comunidad, a pesar que ya tiene un año de vida, que ellos quisieran que las mujeres de la comunidad concurren...

267] Felipillo traduce al quechua con ligeras alteraciones...

268] Grupo de jóvenes que escuchan al extranjero, algunos cuchichean entre sí.

269] Wallace habla de las bondades de su misión y la del Cuerpo de Progreso, del sacrificio que hacen los extranjeros para venir a estos lugares, que en Bolivia hay muchos dedicados a desarrollar a los bolivianos, a cooperar en su desarrollo, etcétera.

270] Felipillo traduce...

271] Ignacio escucha con su rostro inalterable.

272] El extranjero señala la ropa y dice que la han traído para los jovenzuelos de la comunidad, y que es un regalo de los hijos de los extranjeros que estudian en La Paz.

273] Entonces se inclina sobre la ropa y llama a los muchachos para recibir las prendas.

274] Corren los jovenzuelos y los extranjeros reparten las prendas.

275] Wallace repartiendo.

276] Katy repartiendo.

277] Harrison repartiendo.

278] Un jovenzuelo se ha colocado una chompa enorme con una letra en el pecho y en la espalda.

279] Otro se ha colocado los grotescos zapatos de basquet.

280] Intendente mira complacido.

281] Un campesino mide sus pequeños pies al lado de los zapatos enormes.

282] El grupo de campesinos mayores observa la escena.

283] Los jovenzuelos alborozados cambian y se disputan la ropa usada.

284] Wallace se aproxima al grupo sonriente y pregunta si están contentos, Ignacio lo mira y sonríe y asiente con la cabeza, repite la palabra "contentos" en castellano.

285] Llega la mujer con una bandeja llena de galletas que los indios se sirven y agradecen.

286] Wallace comenta con Katy en su idioma y cree entusiasmado que ya han hecho el contacto apropiado con la comunidad de Korin Tica.

287] Ignacio come la galleta y los observa extrañamente.

ESCENA NÚM. 22. EXTERIOR PLAZA PUEBLO MAÑANA

288] (De abajo arriba.) Harrison asoma al balcón del Centro de Maternidad y de pronto descubre algo abajo que llama su atención y llama a Wallace que no tarda en aparecer y le señala hacia la calle.

289] Sobre la vereda, frente al edificio se encuentra, muy ordenada y en fila, la ropa obsequiada la tarde anterior.

290] Wallace mirando con furia hacia el cerro insulta a los indios.

ESCENA NÚM. 23. EXTERIOR TARDE COMUNIDAD

291] El sol a punto de esconderse en el horizonte.

292] Ignacio sube a la punta del cerro.

- 293] Ignacio llega a la cumbre, mira el sol y se sienta en la tierra.
- 294] Rostro de Ignacio mirando hacia el sol muriente.
- 295] Wallace y Harrison mirando hacia el cerro. Se preguntan qué es lo que hace el indio allí.
- 296] Están con el yatiri Valente que los ha guiado hasta allí. Uno de ellos grita a Ignacio. El otro pregunta cómo pueden llamarlo. El viejo Valente mira hacia el cerro y señalando a Ignacio mueve negativamente su cabeza.
- 297] Rostro del tata Valente que dice: no bajará, está allí "llenándose de luz".
- 298] Rostro de Ignacio contemplando el sol.
- 299] De lejos: los dos gringos se separan del tata Valente.

ESCENA NÚM. 49. EXTERIOR NOCHE CASA EXTRANJEROS

- 552] Los indios provistos de lampiones sacan a los extranjeros fuera de la casa.
- 553] Ignacio con voz firme, pero no exaltada, dirá a Wallace que ellos saben lo que realmente están haciendo.
- 554] Wallace y Katy observan claramente asustados: Ignacio comienza a nombrar y presentar a los damnificados.
- 555] Los rostros de hombres y mujeres nombrados por la voz de Ignacio.
- 556] Wallace intenta hablar, pero Ignacio lo detiene, diciéndole que primeramente van a escucharlo a él.
- 557] Nuevamente rostros de hombres (luz de abajo) mientras la voz de Ignacio les dice que la comunidad quisiera matarlos como animales dañinos... (castigo).
- 558] Sobre rostro nervioso de Wallace... pero que han llegado a una solución más justa: le harán a él que es el jefe lo mismo que ha estado haciendo con la gente de la comunidad y de otras

comunidades. Al oírlo Wallace grita que no, que lo dejen explicar...

559] Katy que no entiende quechua, le pregunta angustiada qué es lo que pasa y lo que quieren.

560] Wallace en inglés le dice a Katy que los indios lo saben todo.

561] Katy nerviosamente le da la idea de que les diga que solamente esterilizan a las mujeres que tienen demasiados hijos...

562] Ignacio la hace callar y le dice al extranjero que hable, pero sin mentirles, pues sería peor...

563] Wallace mira a los indios, se da cuenta que conocen su actividad, comienza a explicarse: dice que lo hacen por el "bien" de los indios, que ellos están preocupados por su desarrollo, que éste no se logrará si no hay planificación de familia (sus ojos van midiendo la impaciencia de sus oyentes).

564] Sobre rostros: ...que ellos cooperan a esta planificación.

565] Ignacio lo interrumpe: mientes —le dirá— ustedes están matando la vida de nuestras mujeres, no entendemos esta clase de "cooperación". La panorámica ha vuelto al rostro de Wallace: ¡es temporal!, gritará Wallace. ¡Sólo en algunos casos! (Hay voces que urgen a Ignacio.)

566] Ignacio furioso los acusa de hacer estas terribles experiencias como si ellos fueran animales, sin avisarles, engañándolos, que para ellos los hijos son sagrados, etcétera.

567] Wallace escucha despavorido las voces que piden el castigo y grita ya en inglés, ya en quechua. La cámara ha comenzado a alejarse al tiempo que el sonido se debilita y las sombras de los indios se ciernen sobre el extranjero.

ESCENA NÚM. 50. EXTERIOR COMUNIDAD DÍA
(CAMINO Y CASA IGNACIO)

568] Nubes de tormenta.

569] Un perro negro cruza el camino.

- 570] Paulina abre la puerta de su casa y con faz intranquila mira hacia afuera.
571] El leke-leke abre sus alas.
572] Paulina va dejando atrás su casa.
573] Paulina desciende por el camino.
574] Rostro intranquilo de Paulina avanzando.
575] Ramas de árbol contra cielo.
576] Rostro de Paulina avanzando.
577] Cabeza de perro negro que ladra.
578] Cuerpo de Ignacio tendido en el camino.
579] Paulina gritando y cámara que se acerca a boca.

EL CORAJE DEL PUEBLO

PREGUIÓN

I] La altiplanicie de "María Barzola" entre los campamentos mineros de Catavi y Siglo xx: un destacamento de soldados bien armados se ha desplegado y prepara sus armas. La cámara describe sus rostros y capta sus movimientos de apronte. Han montado una ametralladora pesada y un mortero. El oficial que dirige el grupo observa con atención un punto en la distancia. Sólo se escucha el viento altioplánico y el rastrillar de algún arma. De pronto, por la cresta de una colina surge la multitud. Se escuchan sus gritos como un poderoso rumor. Los soldados nerviosos cargan sus armas. La multitud entra en la planicie y avanza pujante encabezada por la tricolor de Bolivia que la vieja María Barzola enarbola al tiempo que arenga a la gente. Son trabajadores mineros, mujeres y niños que reclaman mejores salarios. Vivan a la clase obrera y lanzan mueras contra Patiño, dueño de las minas, y contra los gerentes gringos. El viento agita la bandera y levanta nubes de polvo al paso de los manifestantes. Los rostros enardecidos y polvorientos de los mineros vienen de frente a la cámara. Seguimos el movimiento de la gente desde su interior. Avanzamos con ellos. Los vemos pasar desde puntos fijos. Marchamos junto a María Barzola que con los cabellos canosos agitados por el viento alienta a sus compañeros... Sentimos su dolor, su coraje, su bravura. De pronto comienzan los disparos y estallan los morteros. María Barzola se desploma y junto a ella mujeres y niños que avanzaban en primera línea. La ametralladora abre fuego implacable. La gente cae, se arrastra o huye. Unos socorren a sus caídos. Los

niños gritan desesperados junto al cadáver de sus padres o madres. Terrible confusión. La balacera continúa como mortal lluvia segando vidas y manchando de sangre esa tierra seca de la pampa.

(Se filmará con cuatro o cinco cámaras para no interrumpir la continuidad del hecho, cuidando de seleccionar los lugares y puntos de mayor intensidad.)

El oficial ordena suspender el fuego. Los soldados miran sobrecogidos el macabro espectáculo que han producido. Cientos de cuerpos ensangrentados jalonan la tierra. Los niños, no obstante la lluvia de balas, no han abandonado a sus muertos o heridos. Las mujeres lloran desesperadas. Todo es confusión y muerte.

(Se tomarán varias tomas de este momento para seleccionar en montaje.)

II] Entra en cuadro un grupo de camiones de la época cargando los cadáveres de los masacrados. Se aproximan hasta el borde de las fosas abiertas y los soldados comienzan a arrojarlos a las fosas. En el fondo de las fosas muchos muertos reciben el impacto de los recientes cadáveres. Sobre esta imagen surge un titular que explica el móvil y el alcance de la masacre: Patiño presionó sobre el gobierno para escarmentar a los obreros. Más de cuatrocientos muertos y mil heridos dejó como saldo la masacre.

III] Se suceden fotografías con los nombres de los responsables del hecho luctuoso.

VI] Domitila de Chungara* se aproxima a su humilde vivienda en un campamento minero de

* Para las elecciones presidenciales de 1978, Domitila de Chungara fue postulada a la vicepresidencia por el FRI (Frente Revolucionario de Izquierda).

De y sobre Domitila véase Moema Viezzer, *"Si me permiten hablar"*. Testimonio de Domitila, México, Siglo XXI, 1978. [E.]

Siglo xx. Su voz en *off* habla de su vida, de su formación para explicar cómo llegó a formar parte de la organización de mujeres de Siglo xx hasta convertirse en su dirigente principal. En el interior de la habitación donde vive con sus hijos y marido, su voz sigue informando mientras ella realiza alguna tarea habitual. Describiremos con la mayor claridad las condiciones y características de su pobrísima vivienda.

VII] Un grupo de mujeres, Domitila entre ellas, discute con el jefe de pulperías de la mina sobre la escasez de alimentos. Las mujeres reclaman y alegan contra la indiferencia de las autoridades de la empresa frente a sus necesidades vitales.

(Los diálogos seguirán en lo posible el mismo carácter y contenido que tuvieron cuando este hecho tuvo real lugar. Se buscará reconstruir esa situación con las mismas protagonistas de los hechos, como Domitila, para lograr mayor veracidad y seriedad en el documento. Frente a la negativa de dar solución a sus demandas las mujeres dirigentes propusieron a sus bases ir a la huelga de hambre.)

JATUN AUKA (EL ENEMIGO PRINCIPAL)

GUIÓN

ESCENA NÚM. 4

El viejo narrador sentado junto a su vivienda mirando hacia cámara se dirige hacia los espectadores, con sus propias palabras les anticipará los hechos que se van a suceder: el asesinato en manos del gamonal de Julián Huamantica. Su decapitación ejecutada ante los ojos de su mujer e hijo.

ESCENA NÚM. 5

Llega el capataz de Carrilles montado en un caballo blanco, trae en una de sus manos una botella de licor. Julián se incorpora y lo saluda. El capataz descarta la posibilidad de que el patrón hable con Julián porque está dedicado a tomar. Sin embargo Carrilles sale y llama a Julián. Éste, en su idioma quechua, explica su problema: ha desaparecido su único toro y piensa que está pastando en algún lugar de la hacienda. Carrilles se enfurece. Acusa a Julián de crearle permanentemente problemas, de soliviantar a los demás comuneros sometidos a la hacienda. A medida que Julián insiste en que Carrilles debe saber dónde está su animal, el gamonal aumenta su furia y termina por expulsar a Julián bajo amenaza de golpearlo si no se va. Cuando ya el gamonal le ha dado las espaldas y se aleja, Julián, impulsado por la indignación del atropello, revela su conocimiento de la verdad y acusa a Carrilles de haberle robado el animal y de haberlo hecho vender en la feria

anterior. El capataz que acompañaba a Carrilles intenta golpear al campesino, pero éste esquivo ágilmente el golpe y más bien hace caer al suelo al capataz. Carrilles entre tanto ha cogido una pala y golpea en la cabeza a Julián. Seguidamente, aunque obstaculizado por la mujer del campesino, procede a estrangular con el mango de la pala al campesino. Llega el otro capataz y sujeta a la mujer, quien grita desesperadamente. Carrilles ha cogido un enorme cuchillo y por los gritos y expresión de la mujer se hace evidente la decapitación de Julián.

(De acuerdo a lo que se conoce de este hecho verídico, las cosas ocurrieron de esa manera, y se debe intentar una reconstrucción lo más precisa.)

ESCENA NÚM. 6

La viuda llega a la comunidad acompañada del hijo que presenció el crimen de su padre. Trae en las manos un atado. No puede pronunciar palabra. Se detiene en el centro de una especie de plaza en la comunidad. Sus ojos extraviados expresan su paralogización. El niño gime de miedo y dolor. Dos mujeres se aproximan extrañadas y preguntan a Jacinta lo que le pasa. La mujer no puede hablar. Las mujeres llaman a otra gente. Poco a poco se aproximan más personas de la comunidad. Ante la insistencia de las preguntas la viuda suelta el bulto y el niño lo abre descubriendo su macabro contenido: la cabeza decapitada de su padre.

La gente que en mayor número se ha reunido en torno a la viuda profiere un grito colectivo de espanto y dolor. Los hombres comienzan a protestar. Ya saben que fue el gamonal. Las voces de amenaza surgen. El vaso está colmado. Tantos crímenes y abusos ya no se pueden tolerar. No falta quien propone "sacar al lobo de su madriguera", se suman más voces de protesta y pronto la multitud se moviliza gritando y amenazante

esgrimiendo sus instrumentos de trabajo como únicas armas, hacia la casa de hacienda.

(Explicada la situación a todos los participantes con el mayor lujo de detalles, dejaremos que las palabras y diálogos afloren espontáneamente de los campesinos, para permitir que el fenómeno de identificación con esta situación —similar a otra que esa misma gente vivió y protagonizó— cobre su máxima dimensión y sea posible una participación creativa de los actores no profesionales en la escena.)

ESCENA NÚM. 10

En el interior del juzgado el juez reclama orden y calma a los integrantes de la comisión delegada por los campesinos para acusar a Carrilles. Los campesinos más próximos a Julián por su parentesco acusan al gamonal del crimen basándose en el testimonio del hijo y de la mujer del propio Julián. Están tremendamente excitados y su exhalación amedrenta al juez, que finge tomar nota cuidadosa de los reclamos y acusaciones. Sin embargo no deja de defender con sus opiniones al gamonal. Los campesinos pasan a quejarse de otros abusos cometidos con ellos por Carrilles: robos, ultrajes, paleaduras, violaciones, etc. El juez asegura que abrirá un proceso y promete justicia a los campesinos, si en verdad, dice, don Miguel Carrilles resultara culpable.

(Aquí también se dejará a los campesinos improvisar los diálogos en base a los fundamentos más importantes de esa situación verídica. Algunos de ellos llegarán a quejarse ante el juez de cosas que les ocurren en la realidad presente.)

LLOKSY KAYMANTA (¡FUERA DE AQUÍ!)

GUIÓN

NOTA

Hemos elegido algunas escenas logradas que muestran con claridad las intenciones del lenguaje propuesto para esta obra —que no siempre pudo lograrse en otras por las limitaciones impuestas por la producción, interrumpida en más de una oportunidad, y la carencia de algunos elementos técnicos que imposibilitaron mantener una unidad total en el lenguaje. Por ejemplo, en una oportunidad nuestro camarógrafo no pudo utilizar la hombrera de la cámara en una escena que era imposible de repetir y fue necesario fraccionarla en varios planos, cuando el proyecto era lograrla en un solo plano secuencia.

ESCENA NÚM. 13

Entra en cámara una de las movilidades de los gringos y estaciona cerca del dispensario médico construido por ellos. La otra movilidad está ya estacionada y dos gringos están subiendo sus cosas en ella. El primero, que llegó hablando en inglés, apura a los demás, recordando que deben hacer todavía tres viajes para trasladar todas sus cosas. Otro lo tranquiliza. La escena es presenciada por dos campesinos. La cámara ha seguido el movimiento del gringo que acaba de llegar y se acerca junto a él hasta los demás. Al acercarse al campesino éste le hace preguntas sobre lo que va a pasar ahora que se van. El gringo elude una respuesta clara. Otro de ellos le dirá que creen

que su misión ya está cumplida y que por eso se van. El campesino reclama y poco a poco los va acusando de haberles hecho daño. Los gringos apuran su traslado. La cámara capta este ajeteo sin hacer un corte, moviéndose imperceptiblemente, intentando hacer desaparecer la presencia de la cámara y colocando al espectador dentro, en el interior de la escena. El campesino, con palabras cada vez más duras, los acusa de haber dividido a la gente con el pretexto de la religión. Los gringos protestan, le recuerdan que debe preocuparse de cosas del espíritu, de ser bueno, paciente y resignado, de aplacar su belicosidad, que todo lo que pasa es voluntad de Dios y debe aceptarse sin preguntar. En el momento en que ya todos están en los dos vehículos y los motores encendidos la cámara observa a menor distancia a los personajes y cuando cruzan violentamente el cuadro los dos carros se queda frente a un medio primer plano del campesino que grita adolorido su acusación de haber quedado fraccionados y divididos los que antes eran hermanos de una misma comunidad.

ESCENA NÚM. 48

Se acercan a cámara varios campesinos portando piedras. La cámara retrocede y luego gira para avanzar con ellos hasta el lugar donde llevan las piedras. Alrededor de unas tumbas improvisadas en el páramo están los demás miembros de la comunidad llorando a los muertos caídos en la matanza. Vemos de cerca la colocación de las piedras sobre una de las tumbas ya cerradas, oímos los gemidos de las mujeres y el viento, y retrocedemos lentamente para ver el conjunto desde el punto de vista de otro de los grupos acurrucados y gimientes. Todo en una toma sin corte.

ESCENA NÚM. 43

La cámara abre sobre una reunión de numerosos campesinos que gritan y exigen una acción rápida de apoyo a los campesinos expulsados de Kalakala. Unos pedirán practicar los bloqueos en los caminos centrales de la zona, otros sugerirán bloquear los caminos zonales, destruir puentes, abrir zanjas, colocar troncos, etc. (Una vez motivada la gente, conocedora de la historia del bloqueo, dejaremos que ellos mismos sugieran y discutan cómo debe hacerse. La cámara deberá mantener un plano abierto donde sea posible apreciar la participación colectiva y dirigirse con rapidez hacia los personajes más activos sin aislarlos de los demás y dejando margen de imagen para ver y atender a los que propongan otras ideas o discutan lo propuesto.) * (La cámara será siempre en mano.)

ESCENA NÚM. 20

El conjunto de hombres, mujeres y niños de la comunidad que trabajan la tierra en una minga, poco a poco, en medio de los sonidos propios del trabajo, surgen las voces de un canto religioso: la cámara gira y descubre la presencia de otro grupo de campesinos que se acercan cantando con las manos levantadas hacia el cielo.

(La cámara deberá interpretar los puntos de vista de un espectador participante, moviéndose en las manos del camarógrafo de un lugar a otro como si fuera una persona más del grupo colectivo que

* En la filmación intervino, en el último momento, una mujer vieja que con poderosa voz llena de emoción hizo un llamado a sus compañeros para actuar contra quienes habían engordado con el trabajo de ellos. Dijo que su marido había trabajado siempre y había muerto pobre, dejándole a ella sólo su muerte. Su participación espontánea enriqueció mucho la escena.

protagonizará permanentemente la película. Evitará los primeros planos de gran detalle y se aproximará a las personas y cosas hasta las distancias lógicas y posibles en la realidad. Evitaremos el uso de trípode para incidir en la impresión de una visión participante y no ajena a los hechos. El distanciamiento necesario para la reflexión deberá provenir en primer lugar del protagonista colectivo que frenará las tendencias a la identificación personal con el protagonista y, por otra parte, de la anticipación de los hechos a cargo del viejo narrador, encargado de destruir la intriga y todo suspenso que genere por su fuerza dramática la historia.)

ESCENA NÚM. 54

Desde un plano general se ve llegar al grupo de campesinos que viene a despedir a los guerrilleros. Entre ellos están los que se van a incorporar. A medida que avanzan, la cámara se abre descubriendo la inmensidad del paisaje, la presencia de la cordillera de los Andes. Se debe sentir que esa gente pertenece a ese lugar, a esa tierra, que forma parte de ese equilibrio. Se cortará al momento del abrazo entre los dos grupos para presenciar y participar del encuentro. La cámara se mete en el grupo, abriéndose paso, como un integrante, entre los campesinos y guerrilleros para acercarse y escuchar lo que el dirigente campesino viene a decirles a los guerrilleros: les explica que han tardado porque estaban discutiendo su incorporación. La mayoría ha decidido quedarse y sólo irán con los guerrilleros tres de ellos. Esto dejará anonadados a los guerrilleros, que preguntarán las razones de tan pobre incorporación. El dirigente explicará que los campesinos no pueden abandonar su tierra ni sus familias, que les apoyarán desde allí. Los guerrilleros advertirán del peligro que corren los que más se destacaron en la lucha contra Carrilles, pero terminarán por

aceptar la incorporación de los tres voluntarios, y después de entregar un arma a uno de ellos y de despedirse emocionados emprenderán su camino.

ESCENA NÚM. 55

La voz del viejo relator comienza a oírse sobre la parte final de la escena anterior. Concretamente deberá juzgar la conducta de los guerrilleros a ese punto. Adelantando los luctuosos acontecimientos que deben sucederse posteriormente.

(El viejo narrador criticó el abandono que hicieron los guerrilleros de la comunidad al internarse en la selva a lugares deshabitados, donde no encontrarían apoyo humano. Censuró la desorganización en que se dejó a los campesinos frente a una represión inevitable.)

Los primeros campesinos suspenden su trabajo para verlos pasar. Se distingue con claridad el canto evangelista y ya podemos ver, por el acercamiento que hemos hecho, de más cerca, a los fanatizados. En una de sus manos traen, cada uno de ellos, un ejemplar del Nuevo Testamento. No llevan sombreros y repiten el mismo verso infatigablemente. La cámara lentamente retrocede y se une a los que suspendieron el trabajo para verlos reiniciar su tarea mientras desaparecen de cuadro los fanatizados. (Todo en un plano sin corte.)

SÍNTESIS ARGUMENTAL DE LOS FILMES DEL GRUPO UKAMAU

Revolución, 1962, cortometraje en blanco y negro, 35 mm-16 mm, 10 minutos

Utilizando imágenes, música y sonidos naturales esta película se basa en el montaje para mostrar las condiciones de miseria y explotación del pueblo boliviano. Hombres y niños buscando alimento entre las basuras, cargadores transportando sobre sus espaldas gigantescos bultos, mendigos, constructores afanosos de ataúdes de niños. Una manifestación de protesta reprimida brutalmente por la policía. Presos obreros que son fusilados. Su entierro y la sublevación que se gesta silenciosamente y que estalla con el grito de una sirena de fábrica. Manos que cogen palos, piedras y fierros y que conquistan las armas atacando y desarmando soldados. El enfrentamiento armado del pueblo con el ejército masacrador. Sobre el rostro de los niños que interpelan con sus miradas tristes al espectador se escuchan los disparos, el tableteo de las ametralladoras del combate, sugiriendo de esta manera la ineluctabilidad de la lucha armada como medio para remediar el presente y garantizar el futuro de esos niños de pies descalzos.

¡Aysa!, 1965, cortometraje en blanco y negro, 35 mm, 20 minutos

Un minero boliviano perteneciente a la condición de pirquinero (trabajador independiente que extrae mineral en los parajes peligrosos y abandonados por las empresas de minas consideradas

agotadas) lucha por conseguir algo de mineral perforando la roca con sólo un cincel y martillo. Empeña sus últimas pertenencias para comprar la dinamita, mientras su mujer y niño deben enfrentar el desalojo que el dueño de la vetusta pieza exige con ayuda de la policía. La explosión en la que el pirquiñero cifra toda su última esperanza desata un derrumbe que lo sepulta. El grito desesperado de su hijo mayor que lo asistía y que escapa ileso impulsa la acción solidaria de otros trabajadores que acuden al rescate. Su cuerpo moribundo es sacado dificultosamente y, sorteando peligrosos abismos y terreno deleznable, lo transportan mientras su mujer limpia de la tierra el rostro herido con extraña ternura. Sobre el conjunto imponente de rocas y montañas se eleva el martilleo angustioso de miles de pirquiñeros luchando por la vida y contra el hambre.

Esta película también utiliza solamente imágenes, música y sonidos de ambiente.

Ukamau, (¡Así es!) 1966, largometraje en blanco y negro, 35 mm, 75 minutos

Filmada en la Isla del Sol, en el Lago Sagrado de los Incas (Titicaca), narra la historia de una venganza. Sabina, esposa abnegada del campesino indio Andrés Mayta es violada y asesinada por el traficante y rescatador de productos agrícolas Rosendo Ramos. Antes de su fatal encuentro con Ramos, Sabina despide a Andrés que se aleja cruzando el lago hasta el pueblo que está en la otra orilla y donde se realiza una concurrida feria campesina. Sabina busca agua, atiende a los pocos animales que la pareja tiene, se asea y trabaja la tierra. Cuando llega Ramos a buscar al marido para adquirir sus productos protesta al ser informado que Mayta partió a venderlos directamente en la feria. Convencido de que la ausencia del marido será prolongada viola a Sabina. En los

esfuerzos de ésta por resistir al violador recibe dos golpes mortales. El criminal escapa a tiempo y se cruza en el camino con el esposo que, ignorante del drama, camina tocando una bella melodía en su quena. Oculto entre las rocas para evitar a Mayta, la música de la flauta india marca su memoria. Andrés descubre el sombrero botado en el suelo, los rastros de una lucha y corre a buscar a su compañera a la que halla tendida y agonizante. Antes de morir ella alcanza a pronunciar el nombre del asesino. Mayta guarda pacientemente en espera de la oportunidad propicia para hacerse justicia. Cuando un miembro de su comunidad propone avisar a la policía, Mayta responde con un silencio significativo. La policía no está para ayudar a los campesinos indios. Su reacción típicamente india, exenta de reacciones irracionales, le hace esperar todo un año, y en ese tiempo el film expone por un montaje alternando las dos actitudes frente a la realidad que representan Mayta y el mestizo Ramos. La del indio que tiene una profunda integración con la naturaleza en su trabajo y en su relación con los demás, con quienes participa colectivamente en los ritos y trabajos. Su amor puro por su mujer muerta, lleno de evocación y poesía contrasta con la relación machista del mestizo y su mujer. Éste, que no maneja una cultura propia y que vive de la explotación de otros hombres, vive una existencia ruda, torpe y sensualista. Su relación con los demás es frágil y falsa. Cuando intenta engañar en el juego a uno de sus compinches de farra es golpeado y humillado sin contemplación por los que tiene por amigos. Cree que confesando su crimen y tragando una hostia queda libre del crimen y pecado. Pero Mayta lo sigue, no pierde paso del mestizo e incluso mantiene sus negocios con éste hasta lograr convencer al mestizo que ignora totalmente lo que ocurrió. Un día descubre que Ramos debe hacer un viaje en mula hacia la mina de su hermano, en un distante paraje, y le persigue. Ramos siente la misma melodía que escuchó el día del crimen, pero no está seguro

si se trata del viento en la soledad o de su imaginación. Cuando en la noche la vuelve a escuchar ya no se siente tan seguro y presiente su destino. En un descanso, cuando ha descendido del animal, se le presenta Mayta, que sin decir palabra coge una piedra y avanza. Ramos no tiene tiempo sino para defenderse con otra piedra, y en un duelo feroz y sangriento Mayta mata al asesino, quien antes de morir recuerda los golpes que propinara a la inocente Sabina.

Ukamau está hablada en idioma aymará e interpretada por actores no profesionales. Es el primer largometraje del cine boliviano. Fue dirigida por Jorge Sanjinés; la fotografía estuvo a cargo de Hugo Roncal y Genaro Sanjinés; la música es de Alberto Villalpando y el guión y montaje de Jorge Sanjinés; los diálogos de Oscar Soria y la producción por Nicanor Castedo.

Yawar Mallku (Sangre de cóndor), 1969, largometraje en blanco y negro, 35 mm, 82 minutos, quechua con subtítulos

Yawar Mallku denuncia la criminal acción de un centro de maternidad montado por norteamericanos del Cuerpo de Paz en Bolivia y que tenía como objetivo esterilizar quirúrgicamente, y sin su consentimiento, a las mujeres campesinas de la zona donde operaba. Los hechos del film están basados en denuncias aparecidas en Bolivia sobre la existencia de estos centros esterilizadores. En el film, Ignacio Mallku, jefe de la comunidad, preocupado por la mortalidad infantil a causa de una epidemia y por la falta de nacimientos detenidos desde hacía un año y medio, inicia su investigación entrevistando a las mujeres que habían sido atendidas por los yanquis y observando las acciones de estos últimos, que tratan de ganar la confianza obsequiando ropas usadas que les son devueltas. Los gringos no entienden la mentalidad de los indios

y chocan permanentemente en su actitud mercantilista con la visión colectivista y humanizada de la comunidad que conserva una relación propia con la realidad y que vive en un destino integrado de grupo y no de individualismo. Ignacio, convencido de la culpabilidad de los yanquis, moviliza a la comunidad, pero respetando sus formas tradicionales de actuar, y en una acción muy violenta, en la que se acusa a los esterilizadores de estar "sembrando la muerte en el vientre de las mujeres", se los condena a la castración. Pronto llega la represión que asesina al campesino y deja por muerto a Ignacio. Herido de gravedad es trasladado a la ciudad por su mujer que lleva a Ignacio al cuartucho donde vive Sixto, hermano de Ignacio, obrero y en proceso de aculturación. Juntos deciden internar al herido en el hospital, y allí comienza una nueva odisea porque el hospital sólo da la cama, y porque los remedios y sangre para las transfusiones que necesita Ignacio deben comprarse fuera. El tipo de sangre de Sixto y Paulina no es compatible con el de Ignacio y la cantidad que se necesita vale tres veces más que el salario de Sixto. En los encuentros que tiene Sixto con Paulina mientras trata de encontrar dinero, conoce la historia, narrada por Paulina, que desató la tragedia, y en su conflicto con una sociedad insensible al dolor del indio, servil a los yanquis por su comunidad de intereses, racista y cruel, Sixto toma conciencia; y si al comienzo niega su condición de indio, al final, después de lo ineluctable, se advierte la decisión de luchar.

El coraje del pueblo, 1971, largometraje en color, 35 mm, 100 minutos

Esta película está filmada en el lugar de los acontecimientos que reconstruye y con la participación directa de testigos que reconstruyen e interpretan sus propias historias. En 1967 el ejército boliviano

bajo el régimen dictatorial del general Barrientos atacó sorpresivamente los centros mineros de Siglo xx y Catavi dando muerte a numerosas personas y apresando y fusilando a obreros y dirigentes. El objetivo consistía en aterrorizar a la población minera y en descabezar al movimiento obrero. En un ampliado que debía efectuarse al día siguiente se proponía manifestar públicamente su apoyo a la guerrilla comandada por el Che Guevara, que en esos días libraba lucha en las selvas bolivianas. Este apoyo moral se iba también a hacer concreto mediante el apoyo económico. La presión que la misión militar norteamericana instalada en La Paz ejerció, fue determinante para lanzar la operación masacre que se conoció en Bolivia como la masacre de la Noche de San Juan, pues esa noche se festejaba en todo el país la fiesta tradicional de San Juan en la que el pueblo enciende fogatas y baila y bebe hasta el amanecer. Justamente se aprovechó esta situación para dar el golpe traidor con morteros, ametralladoras y hasta aviones, que a las siete de la mañana bombardearon y ametrallaron a la población.

La película se inicia con la reconstrucción de la masacre de Catavi, de 1942, en la que el ejército disparó sobre una multitud de ocho mil personas, matando a más de cuatrocientas e hiriendo a mil. Se suceden mediante documentos fotográficos reseñas de masacres posteriores y las fotografías y nombres de los responsables militares y civiles hasta llegar al año 1967. Reconstruyendo los días precedentes a la masacre a través de algunos testigos sobrevivientes se analizan las condiciones de vida de los mineros y mujeres que luchaban permanentemente por sus reivindicaciones, y que debían soportar encarcelamientos y torturas, hasta reconstruir las reuniones previas al ampliado que se realizan clandestinamente en los socavones y galerías de las minas y en las que se plantean con claridad política los objetivos de lucha del pueblo boliviano en su afán de libe-

rarse del fascismo y del imperialismo yanqui que sostiene y asesora al primero.

La fiesta nocturna está reconstruida en Siglo xx y Catavi y la masacre misma guarda toda fidelidad a los documentos y testimonios existentes. Así como en las primeras masacres mencionadas, al final se señala a los culpables y responsables de la masacre de San Juan. En las escenas finales, ¡el pueblo vuelve a surgir en una marcha que sólo terminará en su completa liberación!

Esta película tuvo una difusión mundial semejante a la de *Yawar Mallku* y circula hoy día como documento de estudio en universidades de muchos países latinoamericanos y del mundo. Solamente en Quito fue vista y discutida por más de 140 000 obreros.

Jatun Auka (El enemigo principal), 1974, largometraje en blanco y negro, 35 mm, 110 minutos, lengua quechua

El film se inspira en hechos históricos relativos a la lucha guerrillera en América Latina, sin situarlos, porque su objetivo es distinto al de *El coraje del pueblo*, y está dirigido a producir una reflexión entre los campesinos, principales destinatarios de la película, pero no elude su clara posición política al sostener que la lucha armada contra el imperialismo será la definitiva y final manera de resolver la vital necesidad de liberarse de este enemigo principal. Con el objetivo de que el film sirva de instrumento a los campesinos su elaboración es sencilla y todo el tratamiento de cámara permite al espectador participar de los hechos donde no existe ningún protagonista individual sino uno colectivo que es el pueblo campesino. La película puede dividirse en tres partes: 1] El levantamiento de los campesinos contra el gamonal Carrillo a raíz de que éste asesina y degüella al campesino Julián por el solo hecho de que éste le reclama

el robo de uno de sus animales. Los campesinos discuten, luego del apresamiento del gamonal, si deben matarlo o entregarlo a las autoridades. Prevalece en ellos todavía la supeditación a una superestructura organizada para defender los intereses de los ricos, y los campesinos conducen a Carrillo hasta el juez, quien simula interesarse en impartir justicia pero pasa inmediatamente a proteger a Carrillo y posteriormente a encarcelar a los campesinos más activos, acusándolos de atropello y robo en la propiedad del terrateniente. 2] Llega a la zona un grupo de guerrilleros con el propósito de recuperarse y buscar incorporación de nuevos cuadros. En contacto con los campesinos se informan de la situación, y a medida que sus relaciones con los campesinos mejoran —gracias a una actitud respetuosa que les hace participar en los trabajos colectivos—, ofrecen atención médica a los necesitados y dialogan sobre la necesidad de unirse para luchar, consiguiendo la participación de los campesinos en una operación guerrillera contra el gamonal, al que apresan y someten a un juicio popular con la intervención de los campesinos que conforman el tribunal. Desfilan los testigos y víctimas de Carrillo y su capataz acusándolo, con pruebas, de espantosos abusos y crímenes de los que el tribunal toma nota para pedir finalmente la opinión del pueblo respecto de quién debe decidir en última instancia sobre la suerte de los asesinos. Los campesinos piden la ejecución de Carrillo y su capataz. Algunos campesinos jóvenes se incorporan. El resto sostiene que la lucha de ellos es más antigua que la lucha de los guerrilleros y que su lugar está allí, en su tierra, desde donde consideran que deben luchar atendiendo a sus familias y sin abandonar sus cultivos que podrán servir para ayudar a los propios guerrilleros. 3] Roto el orden establecido al que se refirieron los guerrilleros mostrando la relación económica y política entre las clases dominantes y el imperialismo, surge el enemigo principal, el imperialismo yanqui, asesorando a los

militares nativos a quienes recomienda utilizar napalm contra los guerrilleros y escarmentar por el terror a los campesinos. Sobreviene la represión contra los campesinos y muchos de ellos son asesinados y arrojados a los barrancos. Las tropas antiguerrilleras indumentadas y pertrechadas por los yanquis hacen contacto con los guerrilleros, pero son rechazadas. Los guerrilleros pierden combatientes pero siguen su marcha. Al concluir, el viejo relator comenta drásticamente la conducta de los guerrilleros, lamenta que se hubieran refugiado en zonas inhabitadas, dejado sin organización a la comunidad, y explica a los campesinos espectadores el papel jugado por los asesores del imperialismo, al que califica de enemigo principal, y llama a unirse y organizarse para continuar una guerra que ya se ha desatado y que concluirá con la derrota del imperialismo y la victoria del pueblo. Insiste en que es necesario conocer, por eso pide difundir la historia que ha narrado y que continuará contando en su caminar indetenible que simboliza a la conciencia política.

Lloksy Kaymanta (¡Fuera de aquí!), 1977, largometraje en blanco y negro, 35 mm y 16 mm, 100 minutos, quechua y español *

Un grupo de misioneros gringos llega a Kalakala, comunidad campesina ubicada en un valle alto de los Andes. Su propósito dice ser el de "traer la luz a las tinieblas" y advertir de la proximidad inminente del "fin del mundo". Aprovechando la carencia de servicios médicos, las condiciones de

* *¡Fuera de aquí!* fue producida en coproducción con la Universidad Central de Ecuador, a través de su Departamento de Cine dirigido por Ulises Estrella; y con la Universidad de los Andes de Venezuela, gracias a la participación del Departamento de Cine, dirigido por Tarik Souk.

miseria y hambre en que viven los habitantes de Kalakala, logran introducirse con ofrecimientos de solucionar esos problemas. Construyen un dispensario médico con el que comienzan a prestar servicios, y así a ganar adeptos. Pronto la comunidad debe afrontar el grave problema de su división interna. Los "misioneros", mientras tanto, inspeccionan el suelo y hacen un trabajo exhaustivo de prospección minera. Paralelamente reparten alimentos que contienen esterilizantes y prosiguen su labor de debilitamiento ideológico y físico de los campesinos que han logrado atraer. Cuando el resto, consciente de lo que realmente está pasando, decide expulsarlos, logran huir antes gracias a la información que reciben de campesinos infiltrados en el grupo opuesto.

Poco tiempo después llegan a la comunidad los representantes de una multinacional norteamericana, quienes acompañados por un notario comunican a los campesinos que se ha denunciado la existencia de un yacimiento mineralógico en los terrenos de la comunidad y que por lo tanto de acuerdo a la ley, previo pago de una indemnización, esa tierra pertenece a la multinacional. Los campesinos evangelizados dan su consentimiento por ser "voluntad divina", mientras que el resto se opone decididamente. Los dos grupos enfrentados pelean cruelmente. La multinacional recurre al soborno de las autoridades nacionales y consigue que la policía desaloje violentamente a los campesinos opuestos. Se destruyen las viviendas y los opositores son alejados hasta una zona desértica donde algunos mueren de frío y hambre.

A partir del momento de la expulsión se inicia una labor de solidaridad de otros grupos campesinos sensibles al problema. Pronto más de 50 comunidades con cerca de 15 000 campesinos bloquean los caminos de la zona y exigen la restitución de las tierras y la expulsión de la multinacional. El ejército interviene, desatando una masacre entre los campesinos que bloquean los caminos.

Frente al fracaso, los dirigentes campesinos vuelven a reunirse para discutir la situación. Se enfrentan una oposición indigenista, que insiste en resolver todo entre campesinos de esa misma cultura y raza, y otra posición avanzada, que plantea que el fracaso se debió al no haber comprometido a otros sectores de explotados con su apoyo. La idea de buscar la unidad obrero campesina cobra fuerza y los campesinos hacen un llamado en ese sentido para orientar su lucha antimperialista y de liberación.

FICHAS TÉCNICAS

Ukamau (¡Así es!), blanco y negro, 35 mm, año: 1966.

Producción: Instituto Cinematográfico Boliviano.
Fotografía y cámara: Hugo Roncal y Genaro Sanjinés.

Argumento: Oscar Soria, Jorge Sanjinés, Jesús Urzagasti.

Diálogos: Oscar Soria.

Guión: Jorge Sanjinés.

Música: Alberto Villalpando.

Asistentes técnicos: Juan Miranda y Edmundo Ugarte.

Intérpretes: Néstor Peredo, Benedicta Mendoza, Vicente Verneros y los habitantes campesinos de la Isla del Sol.

Asistente de dirección: Jesús Urzagasti.

Montaje y dirección: Jorge Sanjinés.

Yawar Mallku (Sangre de cóndor), blanco y negro, 35 mm, año: 1969

Producción: Grupo Ukamau (mediante Ukamau Ltda.).

Argumento y guión técnico: Jorge Sanjinés.

Diálogos: Oscar Soria.

Música: Ignacio Quispe, Alfredo Domínguez, Alberto Villalpando.

Fotografía y cámara: Antonio Eguino.

Jefe de producción: Ricardo Rada.

Asistente de dirección: Consuelo Saavedra.

Asistentes: Humberto Vera y Antonio Pacello.

Dirección: Jorge Sanjinés.

El coraje del pueblo, color, 16 mm-35 mm, año: 1971.

Investigación y proposición de historias reales: Oscar Soria.

Guión: Jorge Sanjinés con aporte de miembros del grupo. (El guión sufrió modificaciones durante filmación por las correcciones y señalamientos que hacían los verdaderos protagonistas.)

Fotografía y cámara: Antonio Eguino.

Sonido directo: Abelardo Kuschnir.

Efectos y pirotecnia: Félix Gómez.

Música: Nilo Soruco.

Asistente de producción: Mario Arrieta.

Producción: Jorge Sanjinés con la RAI.

Productores delegados por la RAI: Edgardo Pallero y Walter Achugar.

Dirección: Jorge Sanjinés.

Jatun Auka (El enemigo principal), blanco y negro, 35 mm, año: 1974.

Guión: Jorge Sanjinés (en base a documentos y relatos sobre una historia real) y discusión interna.

Diálogos: Recreación de los diálogos verdaderos e improvisación de los campesinos protagonistas del film.

Fotografía: Héctor Ríos y Jorge Vignati.

Jefe de producción: Mario Arrieta y Efraín Fuentes.

Asistentes de dirección: Consuelo Saavedra y Oscar Zambrano.

Asistente de producción: María Barea.

Sonido: Marcel Milán.

Asistentes generales: Jorge Cáceres y Jorge Chara.

Producción: Grupo Ukamau en el exilio.

Dirección: Jorge Sanjinés.

Lloksy Kaymata (*¡Fuera de aquí!*), blanco y negro,
16-35 mm, año: 1977.

Fotografía: Jorge Vignati, Roberto Siso.

Sonido: Marcel Milán, Freddy Siso.

Jefe de producción: Beatriz Palacios.

Guión: Jorge Sanjinés en colaboración con los demás miembros del Grupo Ukamau y con la participación de los campesinos que improvisaron los diálogos en base a una idea general de cada escena.

Montaje: Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios, María Choquehuanca.

Música: Conjunto Los Jatari (Ecuador) y conjunto Los Rupay (Bolivia). Música vernacular del Ecuador.

Investigación: Ulises Estrella.

Asistente de cámara: Efraín Fuentes, Arutam Columbe.

Asistentes de dirección: Julián Quito, Alfonso Gumucio.

Producción: Grupo Ukamau en coproducción con la Universidad Central de Ecuador y Universidad de los Andes (Venezuela).

Dirección: Jorge Sanjinés.