

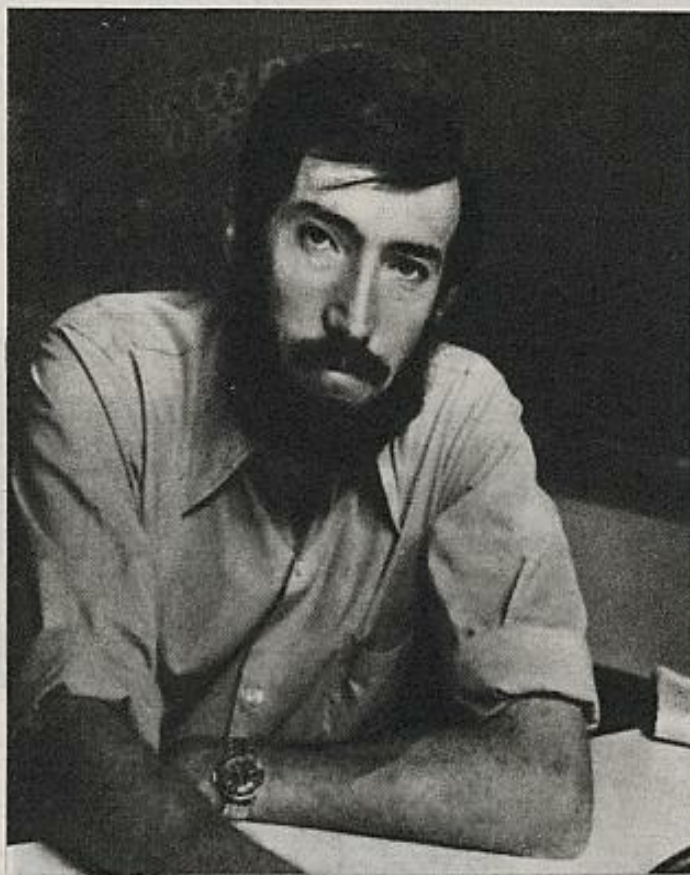
# EL ÚLTIMO GRITO DE JORGE SANJINES

IGNACIO RAMONET

**L**A coherencia, el rigor y la intensidad de la obra fílmica de Jorge Sanjinés impresionan, sobrecogen. Película tras película, este realizador boliviano (el mejor cineasta latinoamericano) prosigue un mismo proyecto político y estético: resistir a la aculturación de su pueblo. Todos sus temas: miseria campesina (*Ukamau*, 1966), humillación cultural (*Yawar Malkú*, 1969), insurrección obrera (*El coraje del pueblo*, 1971), resistencia guerrillera (*El enemigo principal*, 1974) y penetración cultural (*¡Fuera de aquí!*, 1977), pretenden exponer con la mayor nitidez la realidad conflictiva de los pueblos indios de los Andes enfrentados a sus dos enemigos permanentes: la oligarquía nacional y el imperialismo norteamericano.

En su última película, su último grito, *¡Fuera de aquí!* (que se presenta esta misma semana en el Festival de Huelva), Jorge Sanjinés denuncia, basándose en hechos reales, el comportamiento de las "sectas religiosas" (Testigos de Jehová, Mennonitas, Baptistas del Séptimo Día, etcétera), que, bajo pretexto de proselitismo, fraccionan a las colectividades, modifican las costumbres, reparten esterilizantes y desorientan culturalmente a las comunidades indias. Sanjinés muestra, al mismo tiempo, cómo los miembros de esas sectas prospectan geológicamente las regiones misioneras y comunican los resultados a compañías extranjeras que vienen a explotar, en complicidad con el Gobierno local, las riquezas del subsuelo indio. De esa manera aparecen ligados, según Sanjinés, el proselitismo religioso y la explotación económica. Para denunciar su alianza, y para que esta denuncia suscite una reacción dialéctica en el público indio (las películas de Sanjinés son habladas en lenguas quechua o aymará), el autor ha afinado más aún su estilo, despojándolo de todas las figuras retóricas de lo que él llama el "cine burgués", y hallando un tono insólito, apropiado a las tradiciones narrativas y visuales de la cultura india, avanzando una vez más hacia esa meta liberadora, encontrar la correcta expresión cinematográfica de un pueblo sin cine.

—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



Jorge Sanjinés: "El cineasta que quiere transmitir la lucha de su pueblo no puede separar cultura y revolución".

cueste, los problemas y la cultura de los pueblos andinos?

—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 hablamos 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.

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

—Yo creo que uno de los problemas principales que atraviesa nuestra izquierda latinoamericana radica precisamente en el desconocimiento de la importancia de tal articula-

ción; muchos dirigentes de la 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, y 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.

—La izquierda, en general, subestima esa cultura; no la conoce, subestima la riqueza que tiene, así como sus contenidos y sus potencialidades, y eso es sumamente grave.

—La vanguardia política, que es de extracción pequeño-burguesa 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 europea, por la 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, sobre todo en compañeros que están estudiando aquí en Europa y que al regreso a su país pueden liderar movimientos racistas, indigenistas, sumamente peligrosos y que son magníficamente recibidos, y hasta financiados, por el imperialismo porque debilitan, fraccionan, el movimiento de liberación.

—En "¡Fuera de aquí!" denuncia usted ciertas prácticas de las sectas religiosas norteamericanas y en particular la esterilización que llevan a cabo subrepticamente de las poblaciones andinas. Ya en otra de sus películas, "Yawar Malkú" ("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?

—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 Malkú*, 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 allí 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 denunciáramos, en *Yawar Malkú*, aquello ocurría en mil novecientos sesenta y ocho, 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 Malkú* 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 mil novecientos setenta y uno





En "¡Fuera de aquí!", Sanjinés denuncia el comportamiento de las sectas religiosas que, bajo pretexto de proselitismo, fraccionan a las colectividades, modifican las costumbres, reparten esterilizantes y desorientan a las comunidades indias.

(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 de que detrás de esas sectas había algo que no era correcto.

—¿Cuál es el poder real de esas sectas?

—Elas controlan extensas zonas 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 de las nacionales, pero 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



Cartel anunciador del último film de Jorge Sanjinés.

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.

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

—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.

—¿Los intérpretes de la película tenían una experiencia concreta de la intervención de las sectas?

—Nosotros trabajamos con una comunidad que había padecido cosas mucho más horribles 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, de destruir el sentido de la colectividad, de impedir que un grupo humano se conciba colectivamente, actúe colectivamente.

—Aunque traten de un tema muy próximo, sus películas "Yawar Malkú" y "Fuera de aquí" son diferentes en lo que respecta al concepto de "héroe", de "protagonista"; en "Yawar Malkú" es un individuo, mientras que en "Fuera de aquí", es una colectividad. ¿Qué importancia tiene para usted esa variación?

—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 Malkú* no tiene un resultado, un efecto como el que estaba previsto. Los campesinos resisten a una obra como *Yawar Malkú* 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 Malkú*, en cuanto termi-

na 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. Ellos decían: "¿Por qué se ve tan grande?", les llamaba la atención; y 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.

—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?

—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. ■