

INVENTIO Y MONTAJE EN INSURGENTES. CICLOS FORMALES EN EL CINE DE JORGE SANJINÉS

- Escrito por [José Sanjinés](#)
- tamaño de la fuente
- [Imprimir](#)
- [Medios](#)



RESUMEN

Durante su larga e influyente trayectoria cinematográfica, el director Boliviano Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau se embarcaron en una larga búsqueda formal para reflejar, en el lenguaje polifónico del cine, la particular cosmovisión de las naciones andinas. Durante esa búsqueda el grupo transforma radicalmente el uso tradicional del *montaje* en las estéticas dominantes del cine occidental. Me gustaría proponer que el montaje —entendido en un sentido amplio que abarca todos los registros del cine— no desaparece en las últimas películas de Sanjinés sino que se desplaza a la primera operación madre de la *tejné rhetoriké*: la *inventio*. Estas reflexiones sobre el montaje desde la perspectiva de los tres primeros cánones de la antigua retórica —*inventio*, *dispositio* y *elocutio*— nos permite situar a *Insurgentes* (2012), su última película, en el flujo

evolutivo de dos tendencias expresivas, a la vez antagónicas y complementarias, a través de su obra.

PALABRAS CLAVE: Jorge Sanjinés, *Insurgentes*, *inventio*, montaje.

ABSTRACT

***Inventio* and Montage in *Insurgents*. Formal Cycles in the Movies of Jorge Sanjinés**

During his long and influential career, Bolivian director Jorge Sanjinés, along with the Ukamau Group, embarked on a long formal search to reflect, in the polyphonic language of film, the particular worldview of the Andean nations. During that search the group would radically transform the traditional use of *montage* in the dominant aesthetics of western cinema. I would like to propose that *montage*—understood in a broad sense that includes all of film's registers—does not disappear in the last movies by Sanjinés but rather shifts to the first operation of the *techné rhetoriké*: the *inventio*. These reflections on montage from the perspective of the three elementary canons of ancient rhetoric—*inventio*, *elocutio*, and *dispositio*—allows us to place *Insurgents* (2012), Sanjinés's last film, in the evolving flow of two expressive tendencies that, through his work, are at once antagonistic and complementary.

KEY WORDS: Jorge Sanjinés, *Insurgentes*, *inventio*, montage.

1. Montaje y retórica

Durante su larga trayectoria cinematográfica, el director boliviano Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, precursores del Nuevo Cine Latinoamericano, se embarcaron en una larga búsqueda formal para reflejar, en el lenguaje polifónico del cine, la cosmovisión de las naciones andinas. Durante esta búsqueda el grupo transforma radicalmente el uso del montaje tradicional en las estéticas dominantes del cine occidental. El siguiente texto tiene como finalidad proponer una manera de comprender los ciclos formales en la obra de Sanjinés adaptando un modelo de la antigua retórica a una concepción amplia del montaje.



Insurgentes (2012), la última película de Sanjinés, cierra un primer ciclo de esta antigua búsqueda, y lo hace combinando dos tendencias complementarias en el lenguaje del cine, tendencias que Bazin entendió como antagónicas y *separables*. Por un lado está el deseo de respetar una continuidad ontológica mediante largos planos ininterrumpidos, y de narrar partiendo de esa sensibilidad. Por otro lado está la capacidad del cine de generar significados mediante el encuentro de elementos disímiles, y de construir el relato con el juego de los múltiples registros del cine. Estas tendencias a reflejar y construir, oscilan a lo largo de la trayectoria artística de Jorge Sanjinés.

Es en el contexto de la doble capacidad el cine de reflejar y construir que la obra de Sanjinés corresponde de manera particular un fenómeno de la historia del cine. Ambas tendencias, como explicó Yuri Lotman, “sólo funcionan en pugna mutua y, por lo tanto, se necesitan. Si el triunfo de uno de ellos conllevara en la destrucción del otro, el vencedor también desaparecería. La historia del cine, en la que periódicamente se suceden las tendencias, ora de ‘construir’ ora de ‘fotografiar’ la realidad, da buena muestra de ello” (84).

Podemos situar estas tendencias expresivas en el modelo de las tres principales operaciones de la *tejné rhetoriké* —*Inventio*, *Dispositio* y *Elocutio*—,^[1] operaciones que se adaptan provechosamente a las etapas en la producción de un film. No es difícil ver, por ejemplo, que la *inventio* es útil para describir las etapas de concepción de un film anteriores al rodaje y la puesta en escena —imaginación, ideación, pre-guión, *storyboard*, etc. En su *Descripción de la antigua retórica* (1872-73), Federico Nietzsche define *inventio* como “el descubrimiento de la materia” (95). En *La antigua retórica* (1970), Roland Barthes añade la aclaración que esta etapa “remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo: es una noción mas ‘extractiva’ que ‘creativa’” (45).

La *dispositio* se refiere al arreglo u orden de las partes. Es aquí donde se lleva a cabo las formas más comunes de montaje: el enlace de imágenes, o secuencias de imágenes, que entran en tensión para integrarse en una unidad semántica de mayor nivel. La presencia marcada de este recurso editorial es indispensable en una película como ***Insurgentes*** que deshabitualiza la concepción lineal de la historia. Los eventos históricos en ***Insurgentes*** se encadenan de una manera saltada y sinuosa que es difícil de anticipar, con el resultado de que distintas épocas se confunden y convergen. Para hacerlo, Sanjinés pone en juego una serie de diversas formas de montaje.

Desde sus inicios teóricos en la descripción efectuada por Sergei Eisenstein, el montaje, básico procedimiento cinematográfico, ha sido habitualmente entendido como una yuxtaposición de elementos heterogéneos en el registro visual del cine —conflicto, es el término de Eisenstein

(36). Pero si bien estas observaciones son aún fundamentalmente válidas, es frecuente olvidar que en el montaje pueden intervenir cualquiera de los cinco principales registros expresivos del cine: imágenes, lenguaje hablado, lenguaje escrito, efectos de sonido, y música.^[2]

Así como hay montaje de imagen con imagen (el común recurso de acercar escenas diferentes durante la edición), hay también, por ejemplo, montaje de música con imagen, o montaje de texto escrito con texto hablado, o de diálogo con efectos de sonido, o de efecto de sonido con efecto de sonido. Esta última forma asume muy raramente una alta función jerárquica en la narración — aunque hay notables excepciones.^[3]

Los primeros films de Sanjinés exploran las posibilidades expresivas del montaje tradicional, aunque en el primer ciclo de su obra, que culmina en *La nación clandestina* (1989), se lleva a cabo un notable cambio formal: el énfasis sobre la producción del montaje se desplaza de la *dispositio* a la *inventio*. Los planos se vuelven más largos y, por lo tanto, los empalmes que se llevarán a cabo durante la edición deben ser claramente pensados y definidos antes del rodaje.

Como los planos son más largos requieren de una mayor labor coreográfica, lo cual invita a generar formas de montaje dentro del marco que deben ser pensadas antes de la puesta en escena. Esta etapa, anterior al rodaje y posterior a la *inventio*, pero ligada a ella, es la que mejor corresponde en el cine a la operación retórica de la *elocutio*. La mejor forma de traducir *elocutio*, según Barthes, “no es *elocución* (demasiado estrecha), sino *enunciación*” (72), actividad de significar que en uno de los niveles del cine corresponde a la proyección de film, pero en otro, a la puesta en escena de los planos.

Es aquí, en la *mise-en-scène*, donde André Bazin encuentra una estética de la coreografía en movimiento que, para proteger la continuidad espacial y dramática de la escena representada, intenta disminuir la sucesión de empalmes editoriales.^[4] Algo similar ocurre en la segunda etapa de la obra de Sanjinés donde el montaje, entendido en el sentido amplio que hemos descrito, se integra a la plasticidad de un mensaje que refleja la visión comunitaria de las culturas andinas. La yuxtaposición de elementos deja de ocurrir principalmente en la unión de secuencias visuales que

producen cortes abruptos; las legendarias “tijeras” dan paso a formas menos discontinuas de ensamblaje. Se agudiza la conciencia de que el encuadre de un plano, por más leve que sea su composición, contiene elementos de selección, de ritmo, de contraste y contrapunto —formas de montaje más o menos marcadas que se dan mucho antes del proceso editorial.

2. Del montaje al plano secuencia

Pasemos ahora a una aplicación más detallada de este modelo teórico a la obra de Jorge Sanjinés. Luego de una etapa inicial de producción de cine documental de tipo comercial, Sanjinés filma **Revolución** (1962), un cortometraje conocido como “el pequeño *Potemkin* del cine boliviano.” **Revolución** es un ejemplo del poder de la yuxtaposición de imágenes para generar un impacto. Haciendo amplio uso de montajes visuales, en sólo diez minutos **Revolución** denuncia con gran fuerza y brevedad narrativa la miseria y las condiciones inhumanas en las que vivía y trabajaba el pueblo boliviano bajo el yugo de demagogos y la violencia del ejército, y lo incita a la lucha armada.

En **Yawar Mallku** (*La sangre del cóndor*, 1969) este tipo de montaje queda subordinado a una estructura narrativa más compleja. El film relata la esterilización inconsulta de mujeres campesinas en un proyecto eugenésico por parte de un grupo llamado Progress Corps.^[5] Los marcados contrastes del film —entre la vida de los campesinos y la mentalidad de los miembros del Progress Corps, por ejemplo — se llevan a cabo tanto dentro de los planos como en el empalme de las escenas. A estas formas de montaje se añaden yuxtaposiciones que ocurren en el registro lingüístico (encuentro de las culturas de habla quechua e inglesa) y en el registro musical (el son de queña se contrapone a la música rock, por ejemplo).

El coraje del pueblo (1971) reconstruye la masacre de trabajadores mineros en la Noche de San Juan (24 de junio de 1967) durante la presidencia del general Barrientos Ortuño. Aquí se puede notar ya un notable cambio en el uso de las formas tradicionales del montaje. Los planos son mucho más largos y por lo tanto menor el número de secuencias ensambladas —a manera de

contraste (montaje), o transición (continuidad narrativa)- en la etapa editorial (la *dispositio*). Una buena parte del trabajo de organización se desplaza hacia a la puesta en escena (la *elocutio*). Este nuevo enfoque obliga a planear anticipada y laboriosamente cada plano, cada secuencia, cada enlace. Y este es un trabajo que hay que empezar a imaginar antes de la puesta en escena, en la *inventio*.

Este cambio de énfasis hacia los pre-textos —la ideación, el *storyboard*, el guión— obedece al deseo de reflejar una visión de la realidad donde el pensamiento colectivo es más importante que el individual, y “que probablemente tiene un origen atávico, de los tiempos más antiguos en los que el hombre aislado era hombre muerto,” como lo puso Jorge Sanjinés en conversaciones que sostuvimos.^[6] Años antes de filmar *Insurgentes*, Jorge me explicó detalladamente la evolución del *plano secuencia integral*, un procedimiento narrativo que busca reflejar, mediante largos planos cuidadosamente pensados, la cosmovisión de las culturas andinas, las cuales anteponen el protagonismo colectivo al del individuo.

El uso de este mecanismo culminaría en ***La nación clandestina*** (1989), película ganadora del premio Concha de Oro en el Festival de San Sebastián. Este largometraje dura aproximadamente 125 minutos pero está compuesto de tan sólo 100 secuencias (el promedio de planos en una película convencional es alrededor de 500). “Cuando la película se procesó en el laboratorio y tuvimos una copia del trabajo,” me explicó, “¡bastó con sincronizar la banda del sonido directo de rodaje con cada plano secuencia, unir los 100 planos y, prácticamente, ya teníamos toda la película casi terminada!”^[7]

La nación clandestina narra la historia de Sebastián Manani, personaje cuyo trágico destino fue haber perdido los vínculos con su comunidad. Muchos de los largos planos requirieron de una meticulosa coreografía, planificación que incluye la del movimiento de la cámara. El montaje se desplaza a la *inventio*, y al hacerlo, se transforma. Nuevas formas de montaje *in praesentia*, o montaje explícito, se llevan a cabo en los planos sin necesidad de recurrir a cortes abruptos (yuxtaposiciones que se llevan a cabo durante la puesta en escena). Se dan también

nuevas formas de montaje *in absentia*, o implícito, que contraponen secuencias separadas en el arreglo de la narración (lo que los formalistas rusos llamaban *sjuzet* para distinguir el orden de la composición del orden cronológico de la historia, la *fábula*).^[8] Ambas formas de montaje—*in absentia* e *in praesentia*— asumen una función estructural en *Insurgentes* y ayudan a dar unidad compositiva al film.

3. *Insurgentes: El documento artístico*

Tras el éxito crítico de *La nación clandestina* se abre un segundo ciclo en la obra de Jorge Sanjinés. Antes de filmar *Insurgentes*, Sanjinés dirige otros dos films: *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) y *Los hijos del último jardín* (2004). El primero, donde actúa Geraldine Chaplin, es un metafilm cuyo tema es el rodaje de una película sobre una expedición española en el siglo XVI; el segundo, un film capturado y organizado en formato digital, tiene un trasfondo policíaco que reescribe el viejo tema de robar a los ricos para dar a los pobres. En ambos films se llevan a cabo interesantes exploraciones tanto en el nivel de contenido (consideraciones éticas y socio-políticas) como en el nivel expresivo (la forma del contenido). En ambos, la tendencia hacia la construcción de complejas narrativas entabla un nuevo juego con los postulados formales de *La nación clandestina*.

Pero en ninguno de ellos se puede observar tan nítidamente como en *Insurgentes* la coexistencia en una suerte de tensión armónica de la doble tendencia hacia reflejar genuinamente y construir sincréticamente. La película comienza con una secuencia de montajes en la que se entretajan códigos artísticos y documentales, y donde interviene una concatenación de registros visuales y escritos: en los intertítulos de la pantalla leemos siete mensajes interpolados con imágenes de la vida e historia bolivianas:

Los antepasados de los indios de Bolivia forjaron Tiwanacu, la más antigua civilización del continente.
En las tierras altas de Bolivia cultivaron la papa, que salvó a Europa de la hambruna generalizada.

En las tierras bajas descubrieron la quinina, que combate la malaria e hizo posible la construcción del Canal de Panamá.
Cientos de indios trabajando hasta morir extrajeron la plata y el oro que fue base del desarrollo del capitalismo financiero mundial.
Los indios bolivianos, al igual que los indios de Norteamérica a la Patagonia, comprendieron que el papel del hombre es el de amar y proteger a la naturaleza.
Al conformar sociedades que anteponen el “nosotros” al “yo” sentaron el fundamento de la única sociedad humana perdurable y no autodestructiva.
Dedicamos esta película a todos los pueblos indígenas de Bolivia.

Luego de mostrar la película en una conferencia de latinoamericanistas, una profesora me hizo una pregunta que permite abarcar importantes aspectos teóricos de la película. Me preguntó si el film era un documental. No, no del todo, le respondí. *Insurgentes* es un film híbrido, los códigos del género documental que se notan en las primeras escenas abren un marco de referencia, pero no son los únicos. *Insurgentes* se vale de todos los recursos del cine. La película oscila entre la estructura del mensaje documental y el de la complejidad artística. El resultado es un film extra genérico y original en muchos sentidos. Gran parte de su encanto y fuerza radica en la tensión generada por la inmediatez del código documental, la coexistencia artística de múltiples registros de significación y de largas escenas reflexivas (el regreso de los soldados bolivianos de la Guerra del Chaco, por ejemplo).

Es inusual que un largometraje (de tan sólo 81 minutos, en este caso) comience con uno de los registros menos utilizados del cine moderno: el texto escrito. El infrecuente uso de este registro fue puesto en evidencia por François Truffaut en *Fahrenheit 451* (1966), el clásico film basado en la novela homónima de Ray Bradbury (1953) sobre una sociedad distópica que prohíbe toda forma de comunicación a través de la palabra escrita. No hay créditos escritos en la película, una voz en *off* los narra acompañada de imágenes de techos atestados de antenas de televisión. Las veces que vemos signos escritos están siendo consumidos por el fuego o son furtivamente leídos, como cuando Montag, el bombero rebelde, lee las primeras líneas de *David Copperfield*.^[9]

El comienzo de *Insurgentes* tematiza la iconicidad del acto de la lectura. Entran en juego imágenes verbales, como las que se forman en la mente cuando leemos “la construcción del Canal de Panamá,” con imágenes fotográficas, como las que vemos en la pantalla de los pobladores de

las tierras bajas de Bolivia. Este efecto da un carácter documental, fidedigno al texto —apoya la veracidad del mensaje, su historicidad. Y en cierta manera es también señal de las técnicas testimoniales que Sanjinés utilizó tan efectivamente en sus primeros cortos, tales como **Revolución** (1963), para denunciar la explotación y pobre calidad de vida de la población indígena de Bolivia.

Pero **Insurgentes** no es *cinéma vérité*. En la escena que sigue a la secuencia inicial donde se entrecruzan texto e imágenes, y antes de que aparezca el título de la película, **Insurgentes** nos mete en la trama de un relato, con personajes y diálogo, que toma lugar a fines del siglo XIX. El registro documental se confunde con los múltiples códigos que intervienen en una compleja narración artística basada en hechos históricos. De ahí la duda que lleva a la pregunta ¿es éste un documental?

Esta oscilación entre registros documentales y ficcionales se nota ya en la interpolación de mensajes escritos con imágenes y sonidos al inicio del film. Todas estas cortas secuencias contienen elementos marcados, detalles artísticos que se anteponen a las expectativas del espectador —sobre todo cuando éstas entran en contraste con el tono documental del mensaje escrito de los intertítulos: un primer plano de las manos y los pies de una pareja sembrando papa en el altiplano boliviano; un plano aéreo de un baile folclórico en el oriente del país; el rostro sereno de una mujer visto en cámara lenta; el sonido desplazado de la voz de una bella niña gozando de un columpio atado a las ramas de un árbol (en el trasfondo se escuchan otras alegres voces).

La imagen de un típico velero del Lago Titicaca es la última de estas cortas secuencias introductorias. Su función parece ser simplemente la de mostrar una escena más de la vida y paisaje boliviano. Pero la modalidad de los dos breves planos de esta escena, que incluyen el primer plano del hombre que va remando, nos recuerda al velero de Andrés en *Ukamau* (1966), la bella película en blanco y negro con la que Sanjinés ganó el Premio a los Grandes Directores Jóvenes en Cannes. Es evidente que la escena del velero en *Insurgentes* cumple también otra

función: es una metonimia de **Ukamau**, una película donde la metonimia es justamente la clave central del relato.

En **Ukamau**, el primer largometraje de Sanjinés, la melancólica música de la quena se vuelve un signo no sólo de Andrés, el personaje que la toca, sino también, por extensión, de una venganza personal (metonimia). Sanjinés elaboró este complejo sistema retórico años antes de que Sergio Leone lo transpusiera, con éxito comercial, en **Érase una vez en el oeste** (1968).

Los elementos son los mismos. La diferencia es que en **Ukamau** la figura retórica adquiere una dimensión alegórica, porque lo que se ajusticia no es sólo el crimen contra una mujer, sino también contra toda una cultura; y la venganza no es tan sólo de un individuo, sino también de toda la comunidad a la que pertenece (sinécdoque, *pars pro toto*). Este bello film es un excelente ejemplo para el estudio de cómo toda metonimia tiende a convertirse en metáfora, y toda metáfora en metonimia.

Ukamau, que significa “así es” en aymara, es también el nombre del grupo de artistas y técnicos que desde principios de la década de los sesenta contribuyen en la producción de las películas dirigidas por Jorge Sanjinés. Hacer una película de la escala de *Insurgentes* no es un trabajo individual sino cooperativo, como indica el primer crédito: *Una película del Grupo Ukamau*. El segundo crédito destaca la voz en “off” que de tanto en tanto narra y comenta sobre los eventos históricos del film: *En la voz de Jorge Sanjinés*. Esta es una referencia a la voz hablada del director, sí, pero también a la particular voz de su lenguaje cinematográfico. Toda voz, todo lenguaje artístico, pertenece a una tradición o a una convergencia de tradiciones. Este también es el sentido del segundo crédito del film: el cine como voz polifónica en la que el sentido es el producto de múltiples registros —la voz de Jorge Sanjinés.

Desde tiempos remotos los habitantes de las tierras altas de Bolivia veneran a la *Pacha Mama*, la Madre Tierra. El conmovedor paisaje andino ha sido siempre un gran protagonista en el cine de Sanjinés. Los majestuosos nevados del altiplano —el Illampu, el Illimani, el Mururata, entre otros— se alzan sobre el extenso horizonte altiplánico en algunos conmovedores planos de

Insurgentes. Para ciertos críticos el valor de la película comienza y acaba con la espectacular fotografía de Juan Pablo Urioste. Pero esta lectura, como veremos, es una manera de rechazar el mensaje de una historia que concluye con un indiscutible triunfo para las mayorías indígenas bolivianas.

Lo explica así la sinopsis promocional del film: “A través de la reconstrucción de momentos históricos cruciales en la larga lucha de los indios de Bolivia en procura de la soberanía (despojada por la colonización española primero y reprimida luego por la república boliviana) se rescata del olvido oficial a varios héroes indígenas que brillaron con luz propia en esa descomunal gesta que culmina con la ascensión de un indio a la presidencia de Bolivia.” En cierto sentido es la historia de personajes individuales pero que están inseparablemente unidos a un destino común.

El pasado y el presente se entrelazan en la película. En un momento clave, la mirada del primer presidente indio de Bolivia, Evo Morales Ayma, se cruza en el camino a Chuquisaca con la de Santos Marka Tula, un anciano aymara quien, a principios del siglo veinte, sin saber leer ni escribir, y valiéndose de un resquicio en las leyes de propiedad, memorizó una gran cantidad de títulos de tierras usurpadas a las comunidades indígenas. Este encuentro de miradas es una señal de que la presidencia de Evo Morales debe seguir responsablemente las pautas de los humildes héroes que lo precedieron. Es una visión autoreflexiva, centinela de la lucha por la dignidad y los derechos perdidos —esperanza en una revolución sin traición.

Un año después del lanzamiento de **Insurgentes**, y tras haber tomado medidas represivas, la mirada de Evo Morales se toparía con la mirada colectiva de varias naciones indígenas que se oponían a la construcción de un trecho de la autopista transoceánica a través del TIPNIS (Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Securé). En junio del 2013 Jorge Sanjinés hace la siguiente crítica constructiva en una entrevista: “Los movimientos indígenas y sociales han recuperado espacios de poder en el control y están decidiendo el destino político del país en buena cuenta, a pesar de que la estructura de gobierno es verticalista, presidencialista. Pero el Presidente muchas

veces ha tenido que retroceder, ha tomado una medida inconsulta con las mayorías y éstas le han hecho retroceder...

[Un ejemplo es] el tema del TIPNIS que ha creado tremendo problema en la sociedad indígena, por el hecho de que estamos en un nuevo proceso democrático que tiene un carácter indígena muy fuerte: el del consenso como mecanismo de gobierno. En este sentido, nuestro cine podría seguir jugando el papel de coadyuvar a preservar los valores, que es lo que más nos preocupa ahora.” [\[10\]](#)

4. Figuras de Insurgentes

Una serie de inusuales montajes contribuyen a dar unidad estructural a *Insurgentes*. El más importante de ellos describe una notable figura de la historia boliviana y da una estructura circular a la película. Me refiero a la yuxtaposición de las narrativas de los dos cercos a la ciudad de La Paz.

El primero, efectuado por tropas indígenas lideradas por Túpac Katari en 1781, duró 184 días. La película reconstruye escenas de la terrible batalla que dejó sin agua ni comida a la población española. El segundo cerco de la misma ciudad se llevó a cabo más de dos siglos después, cuando los habitantes de la aledaña ciudad de El Alto se enfrentaron a las fuerzas armadas del ejército durante “la guerra del gas,” en octubre de 2003. Este no fue un cerco en el sentido estricto de la palabra, porque la insurgencia se concentró sólo en uno de los flancos de la ciudad, pero por el cual pasan las principales rutas de acceso a la ciudad y donde se encuentra el aeropuerto.

Una elegante transición —entre la imagen de un mapa colonial de la ciudad de Nuestra Señora de La Paz y un plano aéreo de lo que hoy en día son las ciudades de La Paz y El Alto (montaje *in praesentia*)— condensa la yuxtaposición, *in absentia*, de las narrativas de los dos cercos relatados en distintas partes del film. El primer cerco concluye con la captura de la capitana indígena Bartolina Sisa y la posterior descuartización de su esposo, Túpac Katari, en la plaza de

Peñas; el segundo cerco, que evitó la entrega de los recursos gasíferos de Bolivia a compañías transnacionales, concluye con la fuga del presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y el ascenso a la presidencia de Evo Morales.





La yuxtaposición de los dos cercos a la ciudad de La Paz está marcada por una transición entre un mapa del siglo XVI y un plano aéreo de esa ciudad hoy en día. La figura de un ahorcado en una esquina del antiguo mapa inicia la transición.



Un tercer elemento se yuxtapone al montaje de momentos históricos separados tanto por la temporalidad cronológica como la narrativa: la voz de Jorge Sanjinés explica la extraordinaria transformación política que se ha llevado a cabo:

Según la leyenda Túpac Katari, antes de morir despedazado por cuatro caballos que partieron en distintas direcciones en la Plaza de Peñas, exclamó: “Volveré y seremos millones”. Y en realidad, de distintas maneras, esa promesa mítica se ha cumplido porque una secreta victoria de los indios se puso en marcha desde el primer día de estallar la sublevación contra los españoles e iba a tener consecuencias revolucionarias 222 años después.

Tan pronto comenzó el levantamiento, las comunidades y los ayllus procedieron, poco a poco, a restablecer sus seculares tradiciones democráticas, volviendo así a

practicar un poder político de abajo para arriba, un poder que emanaba de las asambleas y de la voluntad colectiva. Esa democracia revolucionaria se mantuvo desde entonces por más de 200 años en el campo y en las organizaciones sociales y después sindicales de Bolivia, e hizo posible la guerra del agua en Cochabamba el año 2000, y la guerra del gas en la ciudad de El Alto el año 2003.

El film reconstruye escenas de la guerra del gas en la que murieron decenas de civiles que se enfrentaron a las tropas armadas apoyadas por vehículos blindados. Estas escenas de la confrontación entre el ejército y los ciudadanos organizados en las calles de la ciudad de El Alto concluyen con un bello *montaje en plano*: un largo plano se desliza desde una de las calles donde se yerguen las humeantes barricadas alzadas por grupos de hombres, mujeres y niños, pasa lentamente a través de una esquina transversal donde un letrero sobre la puerta cerrada de un negocio anuncia PRÉSTAMOS (es decir, DEUDA), para concluir con la enérgica vista en la calle convergente de la triunfante entrada a caballo de Bartolina Sisa al mando de sus tropas embanderadas.





Un largo plano se desplaza entre dos calles diagonales de la Ciudad del Alto. La primera muestra un grupo de insurgentes durante “la guerra del gas” en 2003. La tercera muestra la entrada victoriosa por la calle vecina de las tropas de Bartolina Sisa. En medio de estas imágenes vemos la fachada del negocio que anuncia PRÉSTAMOS.

Esta transición sin cortes condensa y resalta el sentido ulterior de dos batallas históricas distanciadas por siglos de lucha revolucionaria. La yuxtaposición en un sólo plano de dos momentos distantes de la historia boliviana es producto de una detenida imaginación en las etapas anteriores al rodaje. Y como el plano incluye la entrada de caballería y tropas de otra época por una calle actual de la ciudad de El Alto, requiere también de una laboriosa puesta en escena. Este

montaje es seguido por una escena, a la cual regresaremos más adelante, que toma lugar en el Golf Club de La Paz, un par de años más tarde, durante el discurso inaugural del presidente Morales.

Uno de los efectos del *plano secuencia integral* es el de limitar el uso del primer plano, recurso que como explica Jorge Sanjinés es “perfectamente coherente con la narrativa occidental cuya filosofía prioriza al individuo sobre el grupo ya que la magnificación del rostro, su sectorización en el marco del cuadro está revelando una ideología basada en el dominio del individuo.”^[11] Pero la mirada de un hombre, o de una mujer, también puede representar la de todo un pueblo, de una humanidad. Y este es precisamente el efecto de la mirada del anciano indígena que asume, en *Insurgentes*, el papel de Marka Tula.

En una de las escenas finales de la película con sobretonos surrealistas vemos la culminación de un montaje *in absentia*. Un grupo de amigos reunidos en el Golf Club de La Paz mira casualmente en la televisión del bar el discurso inaugural en el año 2006 del presidente Evo Morales. No cabe duda que todos ellos anhelan el retorno al *status quo ante*, el del sistema neoliberal. Lo curioso es que estos personajes están representados por los mismos actores que, en una de las primeras escenas del film que nos remonta a 1889, escuchan en un jardín del palacio al presidente José Manuel Pando leer la siguiente información de un libro que le trae un personaje dandi llamado Miguel:

“Los filósofos Thomas Hobbes de Inglaterra y Voltaire de Francia no les reconocían inteligencia superior a los indios, y en Alemania, Immanuel Kant, el más célebre de los filósofos de su tiempo, consideraba que los indios no eran aptos para vivir en la civilización y, presten mucha atención por favor, estaban destinados al exterminio.” Esta escena termina abruptamente. Se yuxtapone a ella una fotografía en blanco y negro de la época en donde vemos un grupo de indios marcados por la iniquidad y el sufrimiento. Sobre ella aparece el título del film: INSURGENTES. A este documento fotográfico se une seguidamente otro fuerte contraste: imágenes de los

representantes indígenas, hombres y mujeres que en el 2006 integraron la nueva Asamblea Plurinacional de Bolivia (el Congreso Boliviano).

Esta serie de montajes clásicos al comienzo del film es retomada por un montaje *in absentia* en esa escena final donde se vuelven a reunir en el Golf Club los mismos personajes. Están ahí el actor que hace el papel del General Pando, el mismo cura con otra sotana, el bien vestido Miguelito, los mismos protagonistas de la antigua oligarquía tomando tragos y mirando con desasosiego un documento fidedigno de la historia boliviana: el discurso del nuevo presidente Evo Morales al Congreso en el 2006, palabras que reciben con alegres sonrisas los empleados del restaurante del club.

Los actores son los mismos pero ya no es el mismo escenario, el mismo país. Ha ocurrido un asombroso cambio en Bolivia, tanto en las jerarquías tradiciones del poder como en su práctica. Las palabras del discurso de Evo Morales que el grupo de amigos escucha en el Golf Club señalan la amplitud de su visión y nos recuerdan el enfoque de Nelson Mandela.^[12]

“Los pueblos indígenas que son mayoría de la población boliviana, estos pueblos históricamente hemos sido marginados, humillados, odiados, despreciados, condenados a la extinción. Esa es nuestra historia. A estos pueblos jamás nos reconocieron como seres humanos. Hace cuarenta o cincuenta años no teníamos derecho de entrar a la Plaza San Francisco, a la Plaza Murillo. Hace 40 o 50 años no tenían nuestros antepasados el derecho de caminar en las aceras. Esa es nuestra historia. Esa es nuestra vivencia. Quiero decirles que todavía hay resabios de esa gente enemiga de los pueblos indígenas. Queremos vivir en igualdad de condiciones con ellos. Y por eso estamos acá para cambiar nuestra historia. Este movimiento indígena originario no es concesión de nadie, nadie nos lo ha regalado, es la conciencia de mi pueblo, de nuestro pueblo, de la lucha de nuestros antepasados. [Hay que] buscar cómo resolver ese problema histórico, no con venganzas, no somos rencorosos, [...] el movimiento indígena revolucionario no es excluyente, es incluyente.”

Este es un mensaje elocuente y conciliador. Pero el grupo de amigos reunidos en el Golf Club no tiene oídos para las palabras de Evo Morales. Antes de que termine su discurso el grupo se ha refugiado detrás de chistes superficiales sobre el nuevo jeep y “las zapatillitas color lechuguita” de Miguelito. Este bloqueo psicológico oculta, si no un arraigado racismo, un obvio desinterés por comprender las culturas indígenas de Bolivia. Y oculta también un profundo temor.

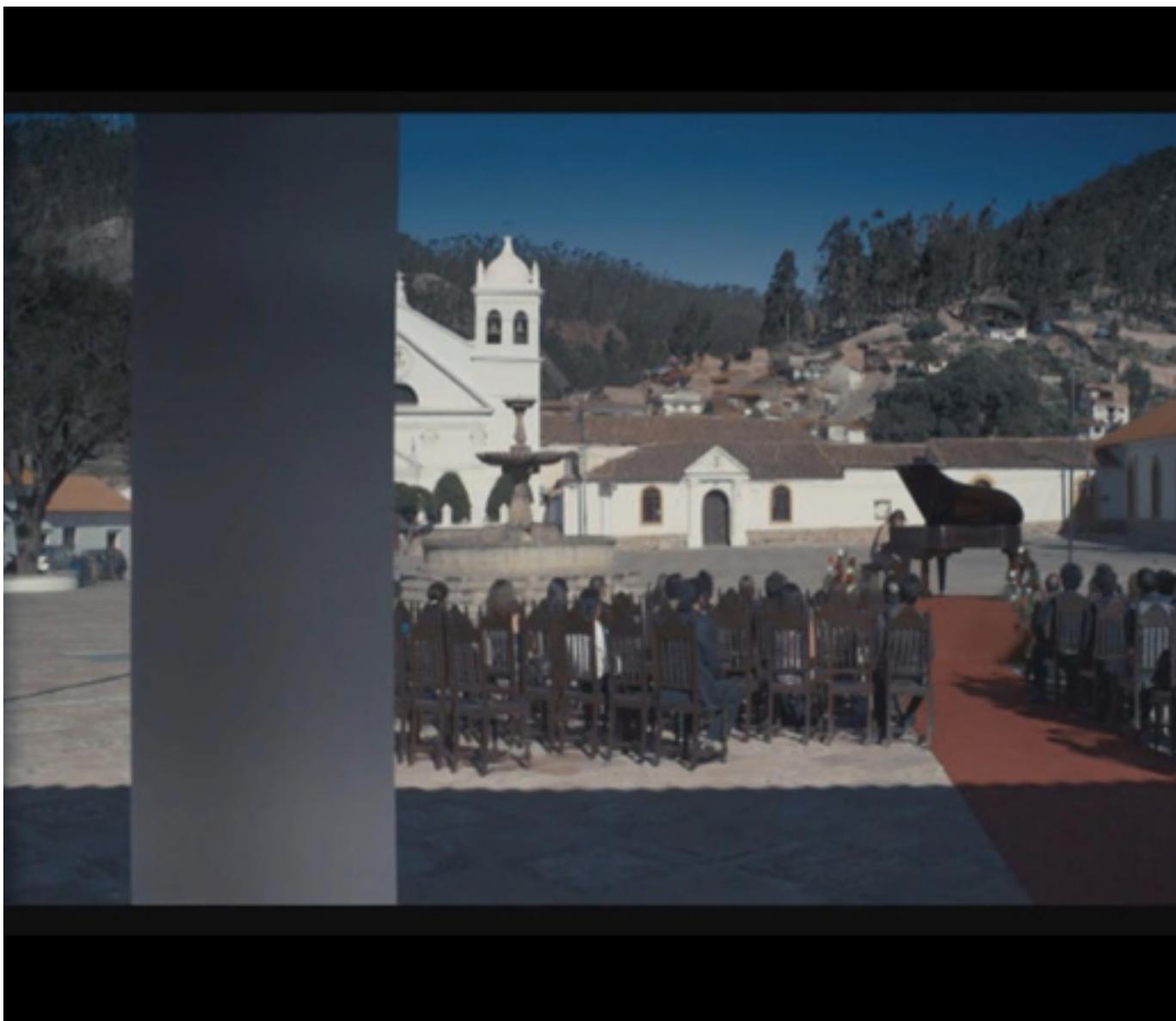
Las terribles escenas del cerco de 1781 aluden al origen de este temor subliminal en los pobladores criollos de La Paz. Desesperados por la hambruna causada por el cerco, algunos de los habitantes de la Ciudad de Nuestra Señora de La Paz se vieron obligados al canibalismo. En una macabra escena de *Insurgentes*, una mujer india capturada por los españoles es desmembrada por una turba que se lleva partes de su cuerpo para alimentarse. El miedo en el inconsciente colectivo, por supuesto, es el inverso, el temor de que esa gran mayoría de indios explotados se “coma” a quienes los han subyugado durante siglos. Ésta, me parece, es la gran idea de la escena.

En octubre de 2003 los habitantes de la ciudad de El Alto llevaron a cabo el segundo cerco de La Paz que desplazó del poder al gobierno neoliberal de Sánchez de Lozada. Esta ciudad, que hoy tiene casi dos millones de habitantes, está situada en las orillas altiplánicas del valle de La Paz, ciudad con una población mucho menor. Con el segundo cerco termina la subordinación de la ciudad altiplánica —de clima inclemente y carente por mucho tiempo de los más básicos servicios públicos— a la más moderna y acaudalada ciudad de La Paz.^[13]

En la penúltima escena del film, que sigue a la del Golf Club, presenciamos un bello ejemplo de montaje de música con música.^[14] La escena comienza con una joven pianista tocando música clásica en una soleada placita al aire libre y termina con un grupo de mujeres indígenas que vienen por una calle distante bailando con banderas y cantos al ritmo hipnótico de la música de los andes.

La escena, una ingeniosa forma de hacer montaje en secuencia, dura todo un minuto pero está compuesta tan sólo de tres planos. En el del medio, el más corto, se puede ver, fuera de foco

y detrás del primer plano de la pianista, a un grupo de mujeres que vienen agitando unas banderas (se escucha todavía la música del piano). Este sutil trasfondo sirve de transición entre las imágenes de la plaza y de la calle, y también entre el contraste de las dos expresiones musicales. Nuevos ritmos de una cultura que nunca dejó de amar a la Madre Tierra se suman y sobreponen a la música de la pianista que escuchan un grupo de personas sentadas —algunas de quienes seguirán quizá atrapadas, como los personajes del Golf Club, por antiguos prejuicios.







Ejemplo de montaje de música con música. En la imagen central se puede ver, detrás de la pianista, la llegada de las mujeres que bajan por una calle bailando al ritmo de la milenaria música andina.

5. La doble lectura

En la última escena del film vemos como se cruzan en direcciones opuestas las cabinas colgantes de un teleférico. Esta es una interesante metonimia porque las cabinas amarillas del teleférico conducen a la cima del cerro de San Pedro en la ciudad de Cochabamba, donde se encuentra el Cristo de la Concordia, famoso por ser la estatua de Jesús más grande del mundo. La escena no incluye ninguna imagen del Cristo, pero los espectadores que conocen el monumento reconocerán

el indicio, así como aquellos familiarizados con la historia de Bolivia reconocieron en la música de la quena en ***Ukamau*** el signo de un desagravio individual y colectivo.

En un grupo de las cabinas amarillas de teleférico vemos que van en ascenso la valiente capitana Bartolina Sisa, el abanderado presidente Villarroel, el caudillo indio Zárate Willca y el líder guerrero Apia Oeki, es decir, los héroes indígenas que dieron sus vidas por liberar a sus pueblos. En una de las cabinas que van en descenso vemos al presidente Evo Morales acompañado por su edecán. Tiene puesta su mirada en las cabinas que suben. Esta es una manera de yuxtaponer, sin cortes, signos emblemáticos del pasado y presente de una lucha histórica: ascienden los héroes que ya respondieron a su deber, y desciende el nuevo líder que debe continuar la lucha y el trabajo bajo la mirada tutelar de sus antepasados.

Pero esta es una escena que puede ser interpretada en formas contradictorias. Un repaso a las críticas de *Insurgentes* muestra que hay quienes vieron el descenso de Evo Morales en el teleférico como un signo de fracaso, una señal de la caída de su prestigio político. Es así como en efecto lo han interpretado quienes se oponen, muchas veces por principio, a considerar los aportes sociales y culturales de un presidente indio de izquierda. En estas lecturas la complejidad y el encanto artístico del film desaparece ante la reacción contra el relato de la larga lucha, hasta hace poco habitualmente ignorada por la historia oficial, que ha culminado con un extenso cambio estructural, político y económico en beneficio de las mayorías indígenas de Bolivia.^[15] Y este es un venturoso mensaje no sólo para Bolivia sino también para Latinoamérica.

Pero esa escena final pone también un espejo irónico frente a estas lecturas al jugar con las expectativas del espectador. La manera en que es interpretada dice más sobre la mentalidad de quien la interpreta que sobre el mensaje del film. La opción de poder leer la escena como un fracaso fue incluida precisamente por eso, para revelar reflejando las reacciones de espectadores hostiles a lo que significa la presidencia de Evo Morales, reacciones que estaban ya previstas en el *inventio*, en la etapa anterior al rodaje, a la puesta en escena, y al ensamblaje editorial de la secuencia.

Así me lo explicó Jorge Sanjinés: “Se trata de una escena que va a interpretarse de doble manera y su presencia es intencional. Lo más claro es que los héroes que ya han cumplido con su pueblo van en ascenso, están pasando pero siguen vivos en la modernidad, en cambio Evo debe ir a enfrentar el presente, allá abajo, en la crueldad de la realidad, bajo la vigilancia de los míticos que lo miran e interpelan, como lo hace el anciano Santos Marka Tula cuando se cruza con él en Chuquisaca, en la carretera. Pero habrá otra lectura, que está prevista porque es real: la de aquellos que mirarán a Evo bajar al fracaso, porque en sus pobres almas ya no hay lugar para el encanto.”^[16]

La escena final de *Insurgentes* cierra el segundo ciclo de una larga exploración formal. Una serie de miradas, incluyendo las del espectador, se entrecruzan, en un largo plano que yuxtapone las dos cabinas del teleférico pasando lado a lado (montaje *in praesentia*, sin corte). Punto de intersección para una doble lectura —optimista o de rechazo— de un film en el cual las acciones de personajes individuales se inspiran en la búsqueda de un destino común. Y punto de convergencia, también, de una doble tendencia expresiva en el lenguaje del cine —hacia reflejar y construir—, presente en forma particularmente notable en la obra de Jorge Sanjinés.^[17]

LINK

Tráiler de *Insurgentes*: <http://www.youtube.com/watch?v=mjtlDXhGRaY>

CITAS Y NOTAS

^[1] Estas tres primeras operaciones está claramente descrita la excelente traducción española delestudio de Roland Barthes, *La antigua retórica: ayudamemoria*. Las dos últimas, *Actio* y *Memoria*, de acuerdo a Barthes, “no dieron lugar a ninguna clasificación (sino sólo a breves comentarios)” (43).

^[2] Elaborando sobre los aportes teóricos de Christian Metz en sus *Essais sur la signification au cinema*, Robert Stam describe de esta manera los cinco registros que intervienen en el lenguaje cinematográfico: “moving photographic image, recorded phonetic sound, recorded noises, recorded musical sound, and writing (credits, intertitles, written materials in the shot)” (*Film Theory: An Introduction*, 112). Estos los cinco registros, incidentalmente, son básicamente los mismos que entran en juego en las ubicuas pantallas del nuevo milenio.

^[3] Un notable ejemplo es la yuxtaposición del sonido del arranque de una motocicleta y el disparo de un arma de fuego en el desenlace de *El mariachi* (1992), de Robert Rodríguez.

^[4] Véase “The Evolution of the Language of Cinema” y “The Virtues and Limitations of Montage” en *What is Cinema? (Que-est-ce que le Cinema?)*.

^[5] La película tuvo un impacto directo en la historia boliviana. Luego de dos investigaciones independientes que llegaron a la conclusión de que en efecto mujeres quechuas estaban siendo esterilizadas sin su consentimiento, el Cuerpo de Paz (Peace Corps of America) fue expulsado de Bolivia en 1971.

^[6] Jorge Sanjinés, “Conversaciones con Jorge Sanjinés: Sobre *Insurgentes*, el encanto y la distancia”. Texto inédito. La Paz/Myrtle Beach, SC, mayo del 2012.

^[7] *Ibid.*

^[8] Véase, por ejemplo, Stam et al., *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond* (70-3).

^[9] La función de los bomberos en esta sociedad no es la de apagar incendios sino la de buscar y quemar libros. Los periódicos que la gente lee en los trenes están compuestos por secuencias de imágenes enmarcadas, como en las historietas, pero sin palabras.

^[10] “Jorge Sanjinés: ‘Nuestro cine puede ayudar a preservar valores indígenas.’” Entrevista con YEPAN (Revista de Cine y Comunicación Indígena). 26 junio, 2013. <<http://www.yepan.cl/>>

[11] “Conversaciones”. Ver nota 6.

[12] “Bolivia parece Sudáfrica,” dijo el presidente Evo Morales en ese discurso. Estas palabras no se escuchan en la película.

[13] Sus habitantes tuvieron que esperar hasta mediados de la década de los 50 para empezar a recibir agua potable.

[14] El registro musical de la película está a cargo de Gregorio Prudencio.

[15] La inversión pública se ha multiplicado y diversificado extraordinariamente en Bolivia. En parte como resultado de la nacionalización de los hidrocarburos, uno de los resultados inmediatos de “la guerra del gas”.

[16] “Conversaciones”. Ver nota 6.

[17] Sanjinés se encuentra actualmente trabajando en la pre-producción de una nueva película sobre la heroína boliviana Juana Azurduy de Padilla: ***Juana, guerrillera de los Andes***.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *La antigua retórica: ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

Bazin, André. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967.

Bordwell, David, y Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1990.

Eisenstein, Sergei. *Film Forum: Essays in Film Theory*. London: Dennis Dobson, 1963.

Lotman, Yuri M. *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Vol 1. Paris: Klincksieck, 1971.

Nietzsche, Friedrich. *Description of Ancient Rhetoric*. En Sander L. Gilman, et al. *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, 1-206. New York: Oxford University Press, 1989.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Blackwell. United Kingdom: Oxford, 2000.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London, Routledge, 1992.