

El canon Sanjinés. De cómo una propuesta contestataria se volvió paradigmática

Alejandro Zárate Bladés¹

UKAMAU

Correo electrónico: produccionesnuestrocine@gmail.com

Resumen

El cine de Jorge Sanjinés es la referencia ineludible del cine boliviano a nivel internacional, por lo que cada película y director de esta nacionalidad es valorado y comparado en relación a él, más allá de las similitudes o diferencias, voluntarias o azarosas. Esto hace que la obra de Sanjinés se constituya en un canon, aunque este concepto mismo esté tan reñido con la intencionalidad de su trabajo. En este ensayo se exploran algunos motivos que pudieran explicar tan extraño fenómeno.

Palabras clave: Jorge Sanjinés, Bolivia, cine boliviano, canon.

1 Fue asistente de producción en *Los hijos del último jardín* (2004) y asistente de dirección en *Insurgentes* (2011), además fungió como actor en ambas producciones. Graduado de Comunicación Social y Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales (UCB), estudió en el curso regular (2003-2005) de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EIC-TV), Cuba, en la especialidad de Guion, donde fue alumno de Gabriel García Márquez; máster en Documental y Sociedad por la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC-UB); y graduado *magna cum laude* de la Maestría en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven), Bélgica.

The Sanjinés canon. How a rebellious proposal became paradigmatic

Abstract

Jorge Sanjinés' cinema is the inescapable reference of Bolivian cinema at the international level, so each film and director of this nationality is valued and compared, beyond the similarities or differences, voluntary or random that are established between the two. This makes Sanjinés' work a canon, although this concept itself is so at odds with the intentionality of his work. In this essay, some reasons that could explain such a strange phenomenon are explored.

Keywords: Jorge Sanjinés – Bolivia – Bolivian cinema – canon.

El cine de Jorge Sanjinés constituye el canon donde se comparan, reflejan, miden y se posicionan todas las demás propuestas del cine nacional boliviano de las últimas décadas. Su influencia es tal que los cineastas de las generaciones más recientes han construido una relación paradójica con su obra, que va desde la admiración más irrestricta hasta el soslayo más incompresible. En un país que, pese a todos los esfuerzos, se encuentra entre los de producciones fílmicas más modestas en términos cuantitativos, la impronta dejada por Sanjinés ha proyectado una sombra imposible de evadir. Por lo tanto, se hace necesario construir una relación de diálogo que dé cuenta de la continuidad con esa “tradición” o que establezca las condiciones de innovación o ruptura respecto a ella.

Esto se refleja no sólo en la influencia directa o indirecta que la obra de Sanjinés ejerce sobre los cineastas bolivianos, sino también a pesar de ellos, en la medida en que el público extranjero y, especialmente, la crítica internacional, utiliza como punto de referencia inicial para comparar cualquier película boliviana el cine de Jorge Sanjinés, en particular sus obras más paradigmáticas y universales, a saber: *Ukamaui* (1966), *Yawar Mallku* (1969) y *La nación clandestina* (1989). Las dos primeras, son las únicas películas bolivianas (entre muy pocas latinoamericanas) reseñadas en la antología *Historia del Cine Mundial* (1972) de Georges Sadoul, mientras que la última obtuvo la Concha de Oro *ex aequo* en el Festival Internacional de Cine de San Sebas-

tián (España), siendo la única película boliviana en lograr el principal galardón en un festival internacional de “Clase A”².

Para un espectador despistado, el hecho de que Sanjinés sea el centro de ese hipotético “canon nacional” puede parecer, casi, una consecuencia racional o hasta obvia, producto de, por ejemplo, la docena de largometrajes firmados por este cineasta, la multitud y categoría de galardones internacionales conquistados por él desde tan temprano, el papel que ha desempeñado por activa o por pasiva en la formación de las sucesivas generaciones de profesionales nacionales del sector, etc. Todas estas razones son ciertas y atendibles y, sin duda, contribuyen a explicar el fenómeno. Incluso se podría agregar una más de naturaleza geográfica, que no deja de tener su peso e importancia: el hecho que Sanjinés haya desarrollado su cine desde La Paz, la ciudad con más proyección nacional en el último siglo, tanto políticamente como culturalmente.

Inténtese analizar todos estos elementos, aunque sea brevemente, antes de ensayar una respuesta algo más sofisticada.

Sanjinés, al momento que estas líneas se escriben, tiene en espera el estreno de su más reciente película: *Los viejos soldados*, con ella sumará su décimo tercer largometraje. Toda una proeza para un cine nacional como el boliviano, donde los creadores no tienen fondos públicos ni privados cuantiosos, permanentes o seguros que sostengan sus propuestas,³ ni un mercado

2 Los festivales cinematográficos suelen categorizarse de acuerdo a la naturaleza de las películas que aceptan, por ejemplo, por su metraje (de cortos, medios o largometrajes), por su género (de películas documentales, de terror, de comedia, de acción, bélicas, históricas, de ciencia ficción, etc.), por regiones (de cine asiático, africano, latinoamericano, etc.) y por muchos otros criterios imaginables. De ahí que haya, literalmente, miles de certámenes alrededor del mundo. Sin embargo, la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF, por sus siglas en francés) contempla la categoría de “festivales competitivos de largometrajes”, conocidos informalmente como “festivales de Clase A”, porque son los más grandes y abarcadores (películas de todo tipo, en varias secciones), pero, sobre todo, por ser los más prestigiosos por su antigüedad e importancia estética e histórica de las películas que han premiado. Entre estos se encuentran los festivales de Venecia, Cannes, Berlín, Karlovy Vary y San Sebastián, entre otros (la lista puede modificarse) (FIAPF, 2023).

3 El Programa Ibermedia es el único fondo público internacional al que las producciones bolivianas pueden aspirar en régimen de coproducción, sin embargo, el aporte del Estado no ha tenido siempre la continuidad deseable, de manera que muy frecuentemente los proyectos bolivianos no resultaban elegibles por este motivo. En 2019, el Ministerio de Planificación del Desarrollo implementó el programa “Intervenciones Urbanas”, que tenía un apartado dedicado a proyectos audiovisuales; pese a sus buenos resultados, lamentablemente, no tuvo continuidad en gestiones siguientes, aunque se espera que pueda volver a implementarse. La Ley 1134 del Cine y Arte Audiovisual Boliviano de 20 diciembre de 2018 todavía no tiene la Reglamentación que permita constituir el fondo de fomento que destine recursos económicos estatales para este sector (ADECINE, 2023).

que les garantice una mínima certidumbre para echar a andar un proyecto, por modesto que fuera o por mayores virtudes que pudieran tener los mismos. Señalarlo no es ningún descubrimiento, ni en Bolivia ni en ningún país de condiciones similares, pero por ello mismo no debe perderse posibilidad alguna de siquiera anotarlo, con la esperanza de superar tal situación de una vez por todas. En todo caso, pese a esas complicadas condiciones de producción, Sanjinés ostenta una dilatada trayectoria, que se extiende a lo largo de nada menos que ocho décadas. En este sentido, Sanjinés no es sólo un “todo-terreno” que no solamente se debe contar entre los cineastas más importantes del país por su extendida y prolífica carrera, sino también entre una rarísima especie que pertenece, por igual, a los pioneros como a los forjadores del cine nacional. Esta aseveración puede parecer extraña considerando que el cine, como invento, apareció en 1895 y, en Bolivia, se tienen referencias de su presencia ya en 1897 (Mesa, 1985). Sin embargo, nunca fue fácil hacer cine en Bolivia (algo que es una lamentable persistencia hasta nuestros días) y la actividad se desarrolló y desapareció muchas veces a lo largo de la historia, con cultores tan capaces y creativos cuanto faltos de apoyo. Por eso aquí se sostiene que Sanjinés es quizás el último pionero, el último precursor, el último de los fundadores del cine nacional, porque pertenece a una generación que ya no verá morir al cine boliviano, que lo sostendrá a pesar de todo, inclusive produciendo desde el extranjero.

La cuantificación de sus cortos y medimetros, concentrados en el inicio de su vida como cineasta en los años 1950 y 1960, es mucho más compleja y difícil, puesto que muchos de ellos se han perdido o su autoría no ha quedado claramente definida por el esquema de producción en el que nacieron. Con todo, como se puede apreciar, se trata de un cineasta con una muy vasta carrera: no menos de una treintena de películas entre cortos, medios y largometrajes.⁴

Valga la oportunidad para romper una lanza por el valor que suponen todas las obras cinematográficas más allá de su metraje y su género. Es común y burdo ponderar solamente aquellas obras de largometraje de ficción como “las películas en sí”, “las películas de verdad”, como si todas las demás

4 Su filmografía se compone de: *El poroto* (1957), *Cobre* (1958), *El Maguito* (1959), *La guitarrita* (1959), *Sueños y realidades* (1961), *Un día Paulino* (1962), *Una jornada difícil* (1963), *Revolución* (1964), *Bolivia Avanza* (serie documental, 1965), *¡Aysa! (¡Derrumbe!)* (1965), *El Mariscal de Zepita* (1965), *Aquí Bolivia* (noticiero, 27 entregas, 1965-1967), *Inundación* (1966), *Ukamau (Así es)* (1966), *Yawar Mallku (Sangre de Cóndor)* (1969), *Los caminos de la muerte* (1970, destruida), *El coraje del pueblo* (1971), *Jatun Auka (El enemigo principal)* (1974), *Lloksy Kaymanta (Fuera de Aquí)* (1977), *Las banderas del Amanecer* (1983, codirigida con Beatriz Palacios), *La nación clandestina* (1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Los hijos del último jardín* (2004), *Insurgentes* (2011), *Juana Azurduy, guerrillera de la Patria Grande* (2017), *Los viejos soldados* (por estrenar).

(cortos y medimetrojes, documentales o animaciones) fueran acaso ejercicios sin valor ni importancia para la evolución del lenguaje cinematográfico, su historia y transformación estética. En el caso concreto de Sanjinés, los cortometrajes iniciales de su carrera jugaron un papel capital. Desde ellos, se puede percibir una línea de continuidad estilística siempre ascendente que prefigura sus obras mayores.

Así, los primeros cortos tendrán la virtud de decidir la vocación del joven Jorge Sanjinés, hasta entonces más interesado en seguir una carrera literaria. Según relata el propio cineasta, fue la inesperada estadía limeña (acompañando a su padre en el exilio) la que le brindó la oportunidad de asentar una cinefilia hasta entonces más entusiasta que informada. Gracias a la influencia de una amistad paterna muy bien informada al respecto, Sanjinés se interesó en cada vez más obras fílmicas importantes y disponibles en las cientos de salas que poblaban entonces la capital peruana. Luego, nuevamente por una venturosa casualidad, un viaje a Chile le permitió enrolarse en un taller de iniciación cinematográfica donde filmó un cortometraje que decantaría, ya definitivamente, su opción por el celuloide más que por la página escrita (Sanjinés, 2022). Nótese que así, Sanjinés fue uno de los primeros cineastas bolivianos formalmente educado en el oficio. Estudió en la Universidad de Chile bajo la guía del maestro Rafael C. Sánchez. Esta labor luego repercutiría en varias generaciones de jóvenes cineastas nacionales.

De esta manera, a su regreso de Chile, Sanjinés tuvo una serie de encuentros propicios con personajes que serían igualmente centrales para sus primeros esfuerzos cinematográficos. De inicio, Oscar Soria y Ricardo Rada con quienes fundaría la Escuela Fílmica Boliviana y quienes serían sus guionista y productor, respectivamente (Mesa, 1985). Esto no es sólo un dato biográfico más, sino que hay que reparar en él como una vocación distintiva de la generación de cineastas latinoamericanos a la que pertenece Sanjinés. Es decir, no sólo hay voluntad de hacer un cine distinto y nuevo sino también la de formar al público al que se dirigirá ese cine.

Para comprender esto, es necesario recordar que el cine latinoamericano de mediados del siglo XX, con industrias bastante respetables como las de los tres grandes países de la región (México, Brasil y Argentina), era un cine muy parecido al modelo hollywoodiense. Es decir, un cine de productor, con una clara vocación comercial y que se dirigía a las multitudes urbanas que habían tomado la agenda ciudadana bajo la impronta de los gobiernos populistas de Lázaro Cárdenas, Getúlio Vargas y Juan Domingo Perón, respectivamente. Era un cine con más rasgos costumbristas que de exploración artística, un poco más cerca de lo “populachero” que, de lo popular, más axiomáticamente conservador que propositivamente revolucionario. Pero también, con grandes aciertos técnicos y no pocas experiencias nutritivas. Puede existir la

tentación de querer afirmar que una generación rompe radicalmente con la anterior, pero eso no suele ser cierto casi nunca o, al menos, no de manera tan tajante. La historia del arte, de todas las artes, ya se sabe, es una extraña y enigmática secuencia de rupturas y continuidades entre los aprendizajes y las intuiciones de las diferentes generaciones de artistas. En ellas se “ara el porvenir con viejos bueyes” como dice Silvio Rodríguez en su canción “Llover sobre mojado” (1984).

Así, Sanjinés siempre reivindicará el magisterio de Jorge Ruiz (otro pionero y forjador al mismo tiempo), quien venía haciendo un cine de gran pulcritud técnica a pesar de sus escasos recursos y con gran interés temático y lingüístico. Pero es innegable que la generación de Sanjinés marcará un antes y un después en la forma de entender y hacer cine en la región a nivel continental. Como suele suceder, las voluntades de los creadores se imbricarán con las contingencias de la época, de manera tan íntima que resulta imposible y en el fondo inútil, querer definir qué sucede antes, qué inspira a lo otro, a qué causa corresponde qué efecto y viceversa.

Unos jóvenes sumamente audaces, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, en Cuba, filmaron *El mégaro* (1955), en un momento en el que la democracia de la isla agonizaba bajo el yugo de Fulgencio Batista, un militar que en cierto momento había sido la esperanza del pueblo y que se había convertido en un simple tirano para entonces. En ese mismo año, en el vasto Brasil, Nelson Pereira dos Santos se atreve a *Rio 40 graus* (1955), para mostrar las múltiples ciudades que coexisten y se alternan en una misma y plural metrópoli, en el Brasil posterior al suicidio de Vargas. El argentino Fernando Birri filma en Santa Fe su seminal *Tire dié* (1958), planteada como una “encuesta social filmada”, en la que retrata la lacerante pobreza de los niños que corren paralelamente a las líneas del tren pidiéndoles a los pasajeros eventuales que les arrojen una moneda de diez centavos (“¡tire diez, tire diez!”), en el resurgir de un país después del golpe que derrocó a Perón y lo exilió. Todas estas películas, es importante señalar, fueron realizadas por jóvenes de una nueva generación, con deseo irresistible de retratar el lado menos amable de sus entornos y no simplemente de entretener. Sanjinés se unirá a esta extraña pero prometedora generación en 1964 con su deslumbrante *Revolución*, definida como “El Acorazado Potemkin del cine latinoamericano”.

El cortometraje es un exceso de gracia técnica, lo cual sorprende aún más si se considera que no es un producto de una complacencia artística, sino más bien de una capacidad milagrosa para sacar fuerzas de la debilidad. Sanjinés filmó imágenes más impulsado por la intuición y la oportunidad que con el auxilio de un plan deliberado. Durante su estancia en Buenos Aires para revelar el material de otra película, decidió positivar los fragmentos que tenía y ensayar un montaje posible de lo que sería *Revolución*. La asociación

lograda lo entusiasmó y se dio cuenta que allí había una película que, a pesar a sus modestos recursos, podría funcionar muy bien con una banda sonora que complementara o redefiniera lo que las imágenes ya sugerían.

Revolución, a pesar de todo, no es una película de propaganda ni un elogio a la Revolución Nacional de 1952 que tanto entusiasmó a Sanjinés, sino más bien una dolorosa constatación de que ésta ha quedado corta, que no ha logrado conquistar las metas que se esperaban y que ha fracasado en sacar al pueblo de la pobreza. Al igual que García Espinosa y Gutiérrez Alea, Pereira dos Santos y Birri, Sanjinés es miembro de una generación que no reclama una torre de marfil para crear, sino que baja a la plaza pública para encontrarse con la sociedad en la que produce sus filmes. Esta generación será marcada, en el alma, por la experiencia de la Revolución Cubana (1959).

El primer encuentro de Cineastas de América Latina se llevó a cabo en Viña del Mar (Chile) en 1967, y el segundo en Mérida (Venezuela) en 1969. A partir de ese momento, los cineastas del continente se miraron los unos a los otros y comprendieron que una misma voluntad los unía, que un mismo aire familiar los animaba, y que las mismas utopías inquebrantables fermentaban en sus almas para retratar el dolor de su época. Este sería el nacimiento del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

No es necesario repasar aquí los logros de Sanjinés a partir de entonces, por más prestigiosos que sean los festivales que lo hayan incluido entre sus galardonados. Basta con decir dos cosas: en primer lugar, que el cine boliviano nunca antes y rara vez después había resonado con tanta autoridad en los círculos más importantes del cine mundial; y en segundo lugar, que tampoco fue común el desprendimiento que demostró el director ante tal nivel de consagración, porque sus obras reflejan fielmente la búsqueda estética que lo animaba, para que su cine mantuviera coherencia con el colectivo social al que iba dirigido: los pueblos andinos, a los que desde un principio intuyó como el sujeto histórico destinado a cambiar la dura realidad política y social de su país.

Por lo tanto, Sanjinés pertenece simultáneamente a algo muy grande y muy diverso. Por un lado, se encuentra su obra, un mérito propio y de su equipo, con un arraigo innegable tanto entre el público como entre la crítica. Por otro lado, está la corriente en la que se inscribe y que lo proyecta y acompaña, no como una operación de marketing, sino como una evolución orgánica de sus respectivas trayectorias vitales y artísticas. A lo largo del camino, Sanjinés y sus contemporáneos atravesaron la persecución, el exilio y, en algunos casos, la muerte.

Algunos críticos, con un claro tono despectivo y una cierta carga valorativa, pretenden indicar que este cine latinoamericano sólo refleja un interés político, insinuando que sólo podría interesar a aquellos que se preocupan por cuestiones tan prosaicas. Para este tipo de críticos, que se autoproclaman

como los guardianes del justo medio aristotélico y presumen de tener la gracia divina de la objetividad y el buen gusto, este cine apenas merece adjetivos como militante, partidista o comprometido. En un arranque de generosidad, acaso como necesario, pero lejos de lo artístico propiamente dicho. Lo consideran un gesto necesario, pero distante de lo que se considera arte propiamente dicho. Sostienen, o pretenden sostener, que este cine es simplemente un reflejo de lo que falta o sobra en el debate social.

Sin embargo, el cineasta uruguayo Mario Handler, presente en los encuentros de Viña del Mar (1967) y Mérida (1969), afirmó que Sanjinés enseñó a toda esa generación no sólo a gritar, sino también a cantar, demostrando así que ambas cosas podían combinarse desde, y sólo desde, la búsqueda artística (Handler, 2010). El propio Sanjinés sugirió esto al explicar que, si bien los cineastas de su generación y movimiento estaban interesados en las cuestiones apremiantes de su sociedad y su tiempo como ciudadanos, como artistas, la búsqueda de la belleza también era un objetivo imposible de renunciar. En otras palabras, afirmó que un cine revolucionario exigía no solamente la toma de posición, en tanto discurso político, como utopía o programa, sino también una propuesta estética renovadora e innovadora (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1977).

Tal concepción puede caer, como tantas veces habrá ocurrido en la historia del arte, en el peligro de proponer un programa artístico que se materialice en la obra. Es decir, se trata de la brecha entre la voluntad del artista que imagina algo y su incapacidad para plasmarlo en la obra concreta que surge de su ejecución. Así lo expresó el guionista chileno-brasileño Jorge Durán (2009), cuando admitió sus dudas sobre las ideas que Sanjinés defendía en relación con un cine capaz de representar la concepción cultural de los pueblos andinos y cómo se sorprendió al presenciar la proyección de la película *La nación clandestina* (1989) y su notable representación de la circularidad temporal experimentada por su protagonista.

Todo esto culmina en un resultado sumamente peculiar. Por un lado, tenemos a un cineasta que adquiere su destreza tanto en la academia como en la práctica de su profesión; por otro lado, es también un cineasta que va experimentando su lenguaje de película en película, incluso dispuesto a desear los recursos que le han valido los elogios de la crítica más especializada y exigente. Esta búsqueda y su éxito también definen a un autor en el sentido más profundo y genuino del término. Parece comprender con gran sutileza la diferencia entre un cine popular y un cine popularizado. A menudo se le ha instado, en público y en privado, a Sanjinés a no enfocarse únicamente en ‘un cine de indios’, argumentando que el país es mucho más que eso. Se le ha pedido que también muestre ‘los barrios bonitos de nuestras ciudades’. A pesar de estas solicitudes, logra representar el éxito de tal manera que las

generaciones siguientes inevitablemente tienen que medirse con él, ya sea desde la reverencia o desde la competencia.

No es dato menor el hecho mencionado anteriormente: ninguna película boliviana había alcanzado previamente ni ha vuelto a alcanzar desde entonces, hasta el presente, el éxito rutilante de *La nación clandestina* en San Sebastián. Esto no pretende menospreciar en absoluto las muchas y excelentes películas que se han producido en el país desde entonces. Es un cine irreverente, como lo muestra *Ukamau* (*Así es*, 1966), que astutamente expone la falacia del pacto militar-campesino vigente en ese momento, porque la soberbia del poder no estaba dispuesta a reconocer a ese campesino como igual, sino sólo como subordinado, y no quería hacerlo desde el momento mismo en que lo quería dominar como campesino, porque no quería reconocerlo como indígena. Es un cine de contrainformación, como se evidencia en *El coraje del pueblo* (1971), que rescata y denuncia con la fuerza de una indignación santa la violencia ejercida contra el pueblo más humilde. Es un cine contrahegemónico, como en *Jatun Auka* (*El enemigo principal*, 1974), que se atreve a apartarse de las formas narrativas convencionales y, en un giro casi brechtiano, propone un distanciamiento crítico que obliga al espectador a ser consciente de que está viendo una película y no se busca que suspenda su incredulidad, sino que ejerza su criterio todo el tiempo.

Es un cine laico, ejemplificado en *Lloksy Kaymanta* (*Fuera de aquí*, 1977), donde tempranamente se centra en el papel político de los discursos religiosos en los países latinoamericanos, a pesar de su proclamada neutralidad y concentrándose sólo en las cosas celestiales. Es un cine democrático, como se ilustra en *Las banderas del amanecer* (1983), que no se conforma con relatar la historia reciente desde la perspectiva de los “expertos autorizados”, acostumbrados a “firmar” la historia, sino que recoge las voces del pueblo llano, protagonistas y cronistas de sus propias acciones. Y, por supuesto, es un cine insurgente, como lo demuestra *La nación clandestina* (1989), que revela en un momento crucial que la historia no ha concluido, y mucho menos mientras las mayorías invisibilizadas no asuman el protagonismo que siempre les ha sido negado.

En tal sentido, al cine de Sanjinés bien se le podría aplicar aquella frase de Albert Camus que decía que el artista “no puede ponerse al servicio de quienes hacen la historia, sino al servicio de quienes la sufren” (Camus, 1957). Y con esto en mente, quizás se esclarezca claramente la idea central de este ensayo, puesto que el “canon Sanjinés” es, en realidad, un canon herético. Este concepto en sí mismo se convierte en un oxímoron, ya que la noción de canon es necesariamente hegemónica, pero Sanjinés ha creado un cine contrahegemónico. Se considera conservadora, pero Sanjinés ha producido un cine revolucionario, contestatario y contrainformativo: se considera do-

minante, pero Sanjinés ha realizado un cine subalterno e insurgente. Además, en cierta medida (polémica, como no puede ser de otra manera), la idea de canon es occidental, eurocéntrica e individualista, mientras que Sanjinés ha creado un cine indígena, andino, comunitario.

Y esto ha sido posible, precisamente, en un país como Bolivia, donde la resistencia cultural de esos pueblos subalternos ha perdurado durante siglos y ha transcurrido, diríase, en un silencio perfecto para la cultura oficial y sus instituciones. En este lugar, la ideología dominante ha erigido una burbuja en la que reprodujo el ambiente de París y sus costumbres, al tiempo que se lamentaba internamente de este país tan lejano del Sena y del fenotipo de sus habitantes.

Este constituye el núcleo complejo en la evaluación y el reconocimiento que se le otorgue al cine de Sanjinés, una vez que el propio Sanjinés haya cesado su producción. Es decir, las generaciones venideras. Aquí, cierta crítica de discutible criterio (una vez más, permitiendo el uso del oxímoron), desestima de manera simplista y rápida las películas posteriores a *La nación clandestina*, asegurándose de consagrar sin dudas las anteriores, especialmente esta última, por supuesto. No se trata únicamente de valorar sus últimas cuatro o cinco películas con el mismo reconocimiento que se otorgó a las primeras siete, sino más bien de apreciarlas en el contexto más amplio de la evolución de un artista y su diálogo con su entorno. En este sentido, esa valoración “crítica” ha sido más bien apresurada y prejuiciosa, por no decir mezquina.

Reconocer, más de medio siglo después, la valentía de una película como *Ukamau*, producida durante una dictadura, puede parecer un ejercicio de poca importancia; sin embargo, hacer lo mismo con una película como *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), en el apogeo del modelo neoliberal y multiculturalista del Fondo Monetario Internacional, implica una consideración muy distinta. Sumarse al reconocimiento mundial de *La nación clandestina* puede ser simplemente un acto de sentido común, pero identificar los ecos de esta película en las protestas airadas de quienes ya no estaban dispuestos a sufrir clandestinidad obligatoria por su color de piel u origen cultural a punta de bayoneta y bala como ocurrió en Sacaba y/o Senkata en 2019, es algo más que una charla de café en el desvelo social de los hartos de este mundo.

En la medida en la que estas líneas produzcan incomodidad, no se validarán sus aseveraciones, pero sí, al menos, se ratificará la necesidad de seguir discutiendo la actualidad de la obra de Jorge Sanjinés y el canon herético y particularísimo que ha marcado en el cine boliviano.

Bibliografía

ADECINE [Agencia del Desarrollo del Cine y Audiovisual Bolivianos] (2023). *Ley No. 1134 del Cine y el Arte Audiovisual Bolivianos*. <https://www.adecine.gob.bo/quien>

Camus, A. (1957). *La misión del escritor. Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura*. <http://biblio3.url.edu.gt/Discursos/05.pdf>

Durán, J. (21/06/2009). *Entrevista inédita a Jorge Durán*, realizada por Alejandro Zárate Bladés en la ciudad de Salvador de Bahía, Brasil.

FIAPF [Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films] (2023). *Competitive Feature Film Festivals*. <https://fiapf.org/festivals/accredited-festivals/competitive-feature-film-festivals/>

Handler, M. (06/12/2022). *Entrevista inédita a Mario Handler*, realizada por Alejandro Zárate Bladés en la ciudad de Montevideo, Uruguay.

Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert y Cía. S.A.

Rodríguez, S. (1984). *Llover sobre mojado* [Tríptico 2]. EGREM.

Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI Editores.

Sanjinés, J. (2022). *Memorias de un cine sublevado*. La Paz: Fundación Programa de Investigación y Estudios Estratégicos Latinoamericanos (PINVES).

Sanjinés, J. ; Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI Editores, S.A.