

*La imposibilidad mestiza en La nación clandestina. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés**

Alber Quispe Escobar

Boliviano, Licenciado en Sociología por la Universidad Mayor de San Simón. Investigador del PIEB-FAM en Cochabamba.

alquies24@gmail.com

Resumen

En este artículo se analiza la representación crítica del mestizaje que el cineasta boliviano Jorge Sanjinés presenta en su film *La nación clandestina* (1989). Se postula que fundamentalmente este film expresa la preocupación por la construcción de la nación cultural boliviana, el mestizaje —como categoría social— es superado y más bien sujeto a una imposibilidad. Por el contrario, el film muestra una nación fundada en la “esencia andina” que, por lo demás, Sanjinés pretende reforzar no sólo con el argumento del film sino también con los modelos narrativos que aplica y que afirman su posición política-ideológica.

Palabras clave: Cine, Mestizaje, Nación.

Resumo

Neste artigo se analisa a representação crítica da mestiçagem que o cineasta boliviano Jorge Sanjinés apresenta em seu film *A nação clandestina* (1989). Se postula que no filme, o fundamental expressa a preocupação pela construção da nação cultural boliviana, a mestiçagem —como categoria social— é superado e mais bem sujeito a uma impossibilidade. Pelo contrario, o filme mostra uma nação fundada na “essência andina” que, pelo demais, Sanjinés pretende reforçar não só com o argumento do filme senão também com os modelos narrativos que aplica e que afirmam sua posição política-ideológica.

Palavras chave: Cinema, Mestiçagem, Nação.

Abstract

In this article the author analyzes the critical representation of the mestizaje that the Bolivian film director Jorge Sanjinés presents in his film, *The clandestine nation* (1989). It is claimed in the film, which fundamentally expresses the concern for the construction of the cultural Bolivian nation, that the mestizaje —as social category— is surpassed and rather found to be holding on to an impossibility. On the contrary, the film shows a nation founded on the “Andean essence” that Sanjinés tries to also reinforce not only with the film’s argument but also with the narrative models that he applies and that affirm his political-ideological position.

Key words: Cinema, Mestizaje, Nation.

Introducción

En la obra del cineasta Jorge Sanjinés, ya privilegiada en la cinematografía boliviana y latinoamericana, las problemáticas socio-culturales más profundas ocupan un lugar medular. Desde Sanjinés el cine boliviano no sólo ha experimentado con modelos narrativos alternativos sino, y fundamentalmente, ha marcado una etapa –efímera ciertamente- de “un cine junto al pueblo” que encuentra en las culturas indígenas de Bolivia su expresión más inmediata. Estas preocupaciones, y quizá de forma más precisa, se plantean en su film *La nación clandestina* (1989) donde Sanjinés ofrece una sugestiva reflexión sobre la construcción de una nación cultural boliviana. Este trabajo se centra, precisamente, en el nudo fundamental del film: la crítica del mestizaje idealizado, construido en el ámbito boliviano desde principios del siglo XX y fuertemente exaltado y difundido por el “nacionalismo revolucionario” de mediados de dicho siglo. El film de Sanjinés, entre otros medios, ha revelado los límites culturales del mestizaje homogeneizante mostrándonos, por el contrario, otra forma de proyectar la dinámica social boliviana. De ahí la necesidad, aunque se trate sin duda de una perspectiva ideológica, de entender las formas de representación e interpretación de la problemática nacional que el cine puede revelarnos.

En contraste con la bibliografía existente sobre el análisis del film (Cf. GARCÍA 1998), aquí se postula que en *La nación clandestina* el mestizaje es superado y más bien sujeto a una imposibilidad, afirmando, por el contrario, la “esencia andina” en la construcción de la nación cultural boliviana. Se entiende así que la propuesta final de Sanjinés respecto a la construcción de una “nación orgánica” –como señala el cineasta- está fundada en un sujeto indígena y no indígena/mestizo. Veamos pues esta forma alternativa de plantear el “problema nacional” a través del film que, a pesar de una lejanía de casi 20 años desde su estreno, refleja algunas problemáticas vigentes en la coyuntura socio-política de Bolivia.

1. Panorámica del cine de Sanjinés

En un discurso pronunciado en la Universidad Mayor de San Andrés en septiembre de 1995, Jorge Sanjinés resaltaba la “posibilidad exploratoria” del cine en el conocimiento de la sociedad humana. Esa correspondencia trasluce, en forma concisa, los postulados del núcleo de su filmografía, a saber: la preocupación por los “trasfondos” de la cultura indígena andina; la construcción de formas estéticas

de representación fílmica alternativas y la subyacente continuidad política-ideológica. Estos parámetros han articulado, con ligeras oscilaciones, la extensa obra Sanjiniana (1963-2004). En el discurso, asimismo, el cineasta enfatizaba una preocupación medular de su cine: la “posicionalidad” de las culturas indígenas en la posibilidad constitutiva de una “nación orgánica”. Sanjinés decía en esa oportunidad:

A nosotros nos ha preocupado mucho indagar con el cine en los trasfondos del alma popular de nuestro pueblo. Incluso cuando hicimos películas de denuncia, de enfrentamiento total con el sistema dominante, procuramos acercarnos a lo que llamamos los “ritmos internos” del país. Construimos un lenguaje basado en una manera propia de componer la realidad y de organizarla que tiene nuestro mundo andino, porque estamos seguros que si nuestra sociedad va a constituir algún día una nación orgánica, lo hará a partir de una asimilación y desarrollo de su esencia andina, de su identidad andina, incorporando por cierto todo lo positivo que nos ofrece la modernidad (SANJINÉS 1996: 74).

La problemática sobre la “posicionalidad” del mundo andino en la construcción de una “nación orgánica” que Sanjinés expresa en el discurso, es pues la preocupación de *La nación clandestina* (1989). Mediante el film el cineasta reflexiona, desde una óptica contradiscursiva, no sólo el conflicto de la identidad indígena andina sino también la estructura socio-cultural de lo nacional. Pero antes de abordar este asunto anotaremos algunas líneas más sobre la obra de Sanjinés a modo de recordar los lineamientos de su cine.

La cinematografía de Sanjinés no es, en rigor, uniforme: la forma en su escritura fílmica y con ella la postura política-ideológica del cineasta varían

ligeramente, sin implicar una ruptura, desde *Ukamau* (1966) hasta *Los hijos del último jardín* (2004). Pueden distinguirse, como bien señala el cineasta, dos etapas claramente marcadas en su producción fílmica. Oigamos lo que dice Sanjinés al respecto:

Una, hasta 1978 –cuando se reinstala la democracia en Bolivia-, tuvo como eje la denuncia. *Yawar mallcu*, *El coraje del pueblo*, *Fuera de aquí*, *El enemigo principal*, entre otras producciones, se situaban en ese marco, en un momento en que los espacios de crítica estaban muy cerrados y eran casi inexistentes. Después pude dedicarme a tratar temáticas desde una perspectiva más de reflexión. *La Nación clandestina* para analizar, por ejemplo, el tema de la identidad cultural. *Para recibir el canto de los pájaros*, para tocar el complejo problema del racismo y la discriminación... (citado en FERRARI 2003: 5).

Los ejes de “denuncia”, por un lado, y de “reflexión”, por otro, son pues las marcas que diferencian el cine de “radicalización política” y el cine “constructivo-propositivo” de Sanjinés. Aquí, desde luego, es a la luz de las circunstancias históricas que la narrativa sanjiniana va adquiriendo contrastes sin perder, evidentemente, su línea directriz política-ideológica y estética.¹

2. “Circularidad” del desarraigo y el retorno

En *La nación clandestina* la tensión argumental se desliza entre el desarraigo y el retorno a través de su protagonista. Sebastián Mamani, en su infancia, abandona su comunidad

aymara (Willkani) para afrontar una cruda experiencia en la ciudad del Illimani (La Paz). En la urbe su situación marginal le lleva a emprender aparentes transformaciones que niegan su condición indígena. De esta forma, por ejemplo, cambia su apellido indígena Mamani a Maisman. Esta aparente transformación, sin embargo, no modifica su condición socio-cultural. En su afán de integrarse (mimetizarse) al orden ciudadano se ajusta también, como militar, al represivo régimen dominante. Sin embargo, su posición indígena –que siempre intenta negar- una y otra vez subraya su marginalidad cultural que angustia su existencia. Quizá por ello su estadía en la ciudad no es definitiva; después de esta adversa experiencia de marginalidad y racismo, Sebastián vuelve a Willkani. Allí, al margen de su situación -casi extranjera- es nombrado jilakata. Su jefatura política, no obstante, se distancia de la concepción comunitaria del ejercicio del poder y, por el contrario, sus decisiones son unilaterales y sólo satisfacen sus intereses personales. En castigo Sebastián es juzgado, amenazado y obligado a abandonar la comunidad.

En la ciudad, donde regresa, Sebastián resuelve (re)afirmar su pertenencia indígena andina mediante la ejecución del “Jacha Tata Danzante” baile que, en acto ritual, se interpretaba hasta la muerte. El protagonista, cargando una ancestral máscara, regresa a su comunidad para dar fin, con la rememoración del baile latente desde su infancia, a su equívoca conducta. Así el “renacimiento” de su identidad se ve figurado en la contemplación de Sebastián en el momento (mismo) de su entierro.

La nación clandestina, en consecuencia, narra la conflictiva historia identitaria de Sebastián a partir de la relación entre el mundo indígena y los espacios socio-culturales de la ciudad. Así el emblema de la identidad cultural –tema por demás complejo- articula la narrativa de la película.

3. Un poco de teoría

Antes de abordar la perspectiva del film respecto al mestizaje, preparemos pues el terreno con algunas reflexiones -pocas ciertamente pero suficientes- sobre esta temática y sus laberínticas configuraciones.

Los términos “mestizo” y “cholo”, íntimamente ligados

La nación clandestina, en consecuencia, narra la conflictiva historia identitaria de Sebastián a partir de la relación entre el mundo indígena y los espacios socio-culturales de la ciudad.

en su origen, son producto de complejas relaciones socio-culturales y raciales construidas desde la época colonial. Esta complejidad, como lo advierte Javier Sanjinés (1996), imposibilita que mestizos y cholos puedan ser definidos exclusivamente en términos de raza, clase, etnicidad, o de localización geográfica. Las ambigüedades e imprecisiones se expresan no sólo porque la terminología deviene de un proceso histórico complejo por demás cargado de valoraciones subjetivas sino, fundamentalmente, “porque se olvida que el lenguaje marca y encubre las diferencias y subordinaciones de una estratificación social concreta que implica que la terminología y el discurso del ‘mestizaje’ son indiscutiblemente ideológicos” (BARRAGÁN 1992: 17).² En efecto, estas categorizaciones venidas del pasado colonial, encubren y refuerzan las relaciones de poder fundadas en la oposición entre lo criollo-blanco y locholo-indio.

En el ámbito boliviano, como lo propone Javier Sanjinés, el mestizaje se ha construido desde principios del siglo XX (luego de una visión negativa de lo que implicaba este término a finales del siglo XIX) “como discurso de poder”, “como expresión imaginada de la nación”, sobre todo con la revolución del 52 cuya propuesta de identidad descansaba en el mestizaje. Es decir, a través de un discurso sobre lo nacional, se propició una búsqueda homogénea en el mestizaje en pos de disolver el carácter profundamente diferenciado de la estratificación social boliviana.³ Estas ideas, afincadas asimismo en el discurso oficial del neoliberalismo, fueron pues intentos “sublimadores” de la realidad boliviana al exaltar de forma exacerbada el mestizaje como una síntesis de nacionalidad, superando la diversidad social y cultural de Bolivia (Cf. SANJINÉS C. 2005).

De otro lado, el mestizaje es también un *hecho cultural* (a ratos confundido como categoría social) que lejos de una moldeada estructura presenta, más bien, contornos cambiantes. En esta lógica el mestizaje está asociado fundamentalmente a los procesos de movilidad social y cultural de grupos indígenas a medios urbanos. Aquí, ciertamente, se tiende a una concepción estática que señala que cualquier cambio en lo considerado indígena tiende al mestizaje; sin embargo, estas líneas teóricas -me parece- señalan el “origen” de los procesos de mestizaje cultural.

En esta misma dirección, estos procesos culturales se imbrican también con la denominada “cholificación” (acaso vista como una forma bolivianizada del mestizaje) que pareciera, en nuestro objeto, ser la vía

más pertinente de análisis por cuanto este término pretende explicar los cambios culturales de los indígenas en los centros urbanos. No obstante, esta denominación está poca definida y es evocada casi siempre en forma peyorativa por lo que, para el caso concreto de este análisis, prefiero el término mestizaje considerado éste como el resultado de imbricaciones culturales que emergen a través de la superposición de lo andino y lo occidental pero que se construye de forma compleja y da origen a una serie de categorizaciones como “cholo”, “indio amestizado”, “chola”, “chota”, etc. que traslucen las cargas ideológicas y refuerzan la estricta jerarquización social boliviana.

Bien, con estas notas, volvamos a las reflexiones de la obra de Jorge Sanjinés que nos permitirá precisar estas generalizaciones en el caso particular de su protagonista.

4. Emblemas de la “mestización”

Desde hace tiempo Sebastián me hizo doler el corazón porque después de vivir en la ciudad se cambió el apellido [...] Desde entonces tuvo vergüenza de nosotros [...]. Con estas palabras, pronunciadas en aymara y en llanto adolorido, la madre de Sebastián da comienzo al film. El fondo de esta expresión muestra que el alejamiento de Sebastián de su comunidad andina marca las características de la imagen del “indio amestizado”. No es, sin embargo, el simple desplazamiento campo-ciudad que define esa imagen en Sebastián. Más allá de esa dualidad es la ruptura con la “esencia andina” lo que posibilita constituir esa condición cultural. En otras palabras, diríamos que la imagen de lo “mestizo”, o mejor “cholo”, germina de la negación cultural que Sebastián intenta en la ciudad para apartarse, sin mayores logros, de su condición originaria. Por

ello, la perspectiva del film lleva a pensar que la ciudad opera como un mecanismo “mestizador”. Con todo, la condición errante de Sebastián encarna los prejuicios socio-culturales atribuidos a la figura del “indio ladino” que acentúa la diferencia con lo indígena. De ahí que la percepción de la comunidad sobre Sebastián se torne conflictiva en relación a los atributos no indígenas. Así la relación entre los indígenas de la comunidad y Sebastián, pese a la parcial aceptación como autoridad política, se expresa en términos de rechazo.

De este modo la referencia sobre la “mestización” se construye no en relación a una síntesis biológica, sino en función a la movilidad social campo-ciudad que forma, luego define, la condición errante de Sebastián. Esto se clarifica -insisto- con la embestida negativa de Sebastián respecto a su condición originaria: en el rechazo manifiesto hacia su origen. La percepción, al parecer, que los mismos indígenas tienen sobre Sebastián podría expresarse mejor con este último término: “indio amestizado”. Pero, además, la mirada negativa desde abajo (es decir, de la comunidad) se construye sobre todo en relación al “perfil ladino” del protagonista. La traición, el servilismo, el beneficio personal a costa de la comunidad son elementos, entre otros, que hacen tensa la relación Sebastián-comunidad cuando éste es nombrado jilakata: así el rechazo y la expulsión de la comunidad son producto de la exteriorización ladina del protagonista.

En definitiva, la relación campo-ciudad expresa, en términos de una contraposición cultural, la tensión en

la identidad de Sebastián. Digamos, entonces, que el sentido concreto de la enajenación cultural no emerge del simple desplazamiento campo-ciudad sino que se construye tanto en negación/ruptura de lo indígena como en el permanente deseo de asimilación a la “otredad” de la ciudad. De ahí que la apropiación de elementos lingüísticos, ropaje y experiencias no-indígenas sea decisiva en esta caracterización. Estos elementos muestran con cierta claridad el desplazamiento cultural de la “condición india” hacia el mestizaje.⁴

5. Imagen marginal del mestizo

En “Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés” (1998) Leonardo García Pabón subraya que en *La nación clandestina* Sanjinés propone la constitución de un “sujeto nacional” a través de su protagonista, Sebastián. La “condición errante” de Sebastián le permite a Sanjinés –dice García- acercarse a los “espacios sociales e institucionales nacionales” (el ejército, por ejemplo). Por ello, sostiene el crítico, al final de la película la identidad de Sebastián es el “resultado de una serie de identidades” formadas en esos espacios. De esa configuración emerge, entonces, no sólo un sujeto indígena sino, fundamentalmente, nacional. En otras palabras, el “nuevo sujeto nacional” más amplio es la consecuencia de la experiencia que Sebastián ha forjado tanto con los valores de su cultura andina como con los valores asimilados en los “espacios nacionales” (Cf. GARCÍA 1998: 258-260).



Creo que Sanjinés, en el film, al proponer un “sujeto nacional” a través de Sebastián lo hace privilegiando la experiencia andina y negando más bien la experiencia construida en su “condición errante”. Es evidente que al final de la película se concreta la superación (procedida por negación) de la “condición amestizada” de Sebastián para dar lugar al “sujeto indígena”. Los elementos metafóricos de esta operación (superación-negación) son bastante elocuentes. Así la muerte del protagonista es el hecho fundamental de esta transición. No se trata, entonces, de una muerte sin sentido; al contrario, la muerte simboliza el fin de la “condición errante” de Sebastián. Pero la muerte, siguiendo la concepción circular del tiempo andino, es también el comienzo de una nueva existencia, o mejor, de un renacimiento. Esa muerte-

renacimiento se articula así al baile del “Jacha Tata Danzante” que precisa, al recordar un pasado casi olvidado, el sentido de lo andino. Sólo mediante este ritual, en el fondo de sentido colectivo, el Sebastián “errante” vuelve a ser parte de su comunidad. Entonces, la aparición de Sebastián en el momento de su entierro anuncia pues un renacimiento profundamente andino. De esta manera el Sebastián de la traición, el engaño, la mentira queda sepultado por el Sebastián que ha vuelto a sus raíces culturales.⁵

La imagen considerada del “indio amestizado” se disuelve, en consecuencia, en los cánones considerados de lo indígena. De este modo la afirmación del “sujeto íntegro” es la negación del “indio amestizado”; el nuevo Sebastián, profundamente andino, se impone al Sebastián desarraigado. En suma, es la negación del “sujeto errante” que posibilita la configuración del nuevo sujeto indígena. Da la impresión, sin embargo, que esta negación no es una mera ruptura sistémica pues la experiencia de Sebastián forjada en los “espacios nacionales” permite construir y proyectar la (re)afirmación del sujeto indígena profundo. Sea como fuere la experiencia amestizada se desvanece al final de la película adquiriendo más bien un carácter completamente negativo.

6. Estética circular: bajo la mirada andina

La trama de la película se construye con los recursos filmicos propios del cine sanjiniano. En el plano estético se advierten dos elementos específicos: primero, la reaparición del protagonista individual (Sebastián) en contraste a la representación del protagonista colectivo (pueblo/comunidad) de sus precedentes films y, segundo, la consolidación del “plano secuencia integral” ya esbozado desde *El enemigo principal*. La opción por el protagonista individual, como estrategia narrativa, centra la tensión problemática en Sebastián. Si bien la idea del “personaje-autor colectivo” de sus anteriores películas representaba conflictos comunitarios (colectivos) ahora esa tensión se manifiesta en función a las disyuntivas dentro del sujeto indígena. Por eso la reflexión sobre la identidad cultural en Sebastián es el núcleo que articula esa representación. El giro hacia el protagonista individual no implica en forma alguna una ruptura con el enfoque político-ideológico de Sanjinés: la preocupación por los trasfondos de los pueblos indígenas adquiere en *La nación clandestina* una dimensión más puntual.

El uso del “plano secuencia integral” es el recurso

narrativo que le permite a Sanjinés estructurar el relato cinematográfico en función a la concepción circular del tiempo andino. Refleja, por tanto, la “percepción visual” que las culturas indígenas tienen sobre el mundo. Sanjinés dice al respecto:

El “plano secuencia integral” como lo llamo (que es una toma larga que comprende toda una escena o secuencia en la que no se producen cortes; en el que no se fracciona; en la que se entrecruzan los movimientos de cámara y de actores; en el que se puede llegar a tener todos los planos posibles, desde un primer plano a un plano general) responde a una idea sobre el tiempo circular del mundo andino, que es distinto al tiempo lineal occidental y que, por otra parte, está expresando el sentimiento de integración, de colectividad, propio de los hombres andinos (citado en BAJO 2003: s/d).

La nación clandestina, resalta Sanjinés, es una película de “100 secuencias y 100 planos” que “captura al espectador, lo envuelve, lo atrapa en su interior pero le permite pensar, lo lleva del gozo estético, a la reflexión” (citado en BAJO 2003: s/d). De ahí que el “plano secuencia integral” constituya también la profunda afirmación del cineasta sobre las culturas andinas. Ahora bien, en estos lineamientos profundamente indigenistas/andinistas, tendríamos que preguntarnos –quizá a riesgo de caer en una “sobreinterpretación” y ser un tanto radicales- si el cine de Sanjinés no cae también en una suerte de “mestizaje estético”, puesto que el cine viene de occidente. Es decir, las temáticas y estéticas con las cuales trabaja el cineasta, si bien corresponden principalmente a problemáticas fuertes de las culturas andinas de Bolivia, no dejan de safarse del todo de los moldes propios de este invento tan occidental. Esto, desde luego, no es otra cosa que uno de los productos

de la ambivalente y extraña modernidad que Sanjinés dice, por cierto, reconocer.

7. Desencanto del “mestizaje idealizado”

En una reflexión dialogal a propósito de *El coraje del pueblo* Fernando Calderón y Javier Sanjinés (1999) señalan que con la obra fílmica de Jorge Sanjinés se produce una “ruptura de la verticalidad de los discursos estéticos” construidos bajo la égida letrada. Este nuevo proceso denominado por los autores como “desublimación de la realidad” subvertiría, en consecuencia, la vertical y abstracta búsqueda letrada de lo nacional. (Cf. SANJINÉS y CALDERÓN 1999: 65) Ciertamente, de la sublimación letrada de la realidad o “estetización de lo real” asistimos con Jorge Sanjinés (que quede claro, el cineasta) a un desplazamiento hacia la “politización de lo estético” que rompe con lo “letrado abstracto” para construirse en lo concreto.

La subversión de “la mirada sublimadora de la realidad” no es, sin embargo, fondo exclusivo de *El coraje del pueblo* pues la obra fílmica de Sanjinés en su integridad se construye sobre parámetros democráticos –por decir algo- en ruptura con “lo letrado”. No se trata, por lo tanto, de un cine construido “para” el pueblo; todo lo contrario, el cine sanjiniano se construye “con” y “desde” el pueblo. En esto consiste, precisamente, la originalidad de Sanjinés dentro del cine boliviano. En este sentido, el fondo del “cine junto al pueblo” se articula, por ejemplo, a la estética del “plano secuencia integral” que, como recurso narrativo, se acerca a la percepción visual que

las culturas andinas tienen sobre el mundo. Con todo, la estructuración de la estética cinematográfica en función a elementos andinos y haciendo partícipes activos a los indígenas, es el reflejo de lo que Calderón y Sanjinés llaman “desublimación de la realidad”.

La ruptura del cine de Jorge Sanjinés con las “miradas letradas” se expresa con claridad en relación al discurso sobre el mestizaje construido desde principios del siglo XX por los intelectuales bolivianos y fuertemente difundido, en su versión homogeneizante, por el “nacionalismo revolucionario”. Pues bien, si la búsqueda idealizada y homogeneizadora del mestizaje se construyó como una “intención sublimante” (Cf. SANJINÉS C. 1996) del discurso nacionalista en pos de “lo nacional”, Jorge Sanjinés, por el contrario, cuestiona esta mirada idealizada y vertical para proponer con su cine una forma más abierta –digámoslo en esos términos- y radical (a la vez) de nación. En esta lógica *La nación clandestina*, al igual que otros films del cineasta, cuestiona la construcción del mestizo homogéneo e idealizado para proyectar, en contraposición, una “nación orgánica” en función a la “esencia andina”. Sin embargo, la negativización de lo mestizo homogéneo e idealizado en contraste a la afirmación de la búsqueda andina en la construcción de lo nacional, esconde -me parece- la misma forma autoritaria del “ideal letrado”.

En esta lógica La nación clandestina, al igual que otros films del cineasta, cuestiona la construcción del mestizo homogéneo e idealizado para proyectar, en contraposición, una “nación orgánica” en función a la “esencia andina”.

8. De lo clandestino a lo visible. A manera de conclusión

La nación clandestina es, en rigor, la autoafirmación política-ideológica y estética de Jorge Sanjinés respecto a las culturas indígena-andinas de Bolivia. En el fondo prevalece en el film, a no dudarlo, una crítica radical del mestizaje “como discurso de poder”, al decir de Javier Sanjinés (2005), que a lo largo de la historia ha negado lo indígena como una forma de pensar lo nacional. De ahí que la representación sobre el mestizaje se construya, en el entretejido narrativo, de forma negativa sujeta más bien a una imposibilidad. Esta caracterización, como vimos, emerge de la ruptura con lo indígena y su consecuente negación. De este modo, la mestización, contrapuesta a la cosmovisión del mundo andino, se asocia -casi mecánicamente- a la traición, al servilismo, etc. propios, según subyace en los imaginarios sociales, a la figura del “indio

amestizado”. Por esto Jorge Sanjinés, en contravención al discurso nacional del mestizaje, entiende que la única posibilidad de construir/constituir una “nación orgánica” en Bolivia es a partir de la asimilación de la “esencia andina”.

Ahora bien, y para terminar, la propuesta de Sanjinés respecto al problema nacional no sólo revela los límites culturales del mestizaje en la posible construcción nacional de Bolivia, sino que lo pone de cabeza -como sugiere Javier Sanjinés (2005) a propósito de los recientes movimientos sociales frente a la imagen del mestizaje- y propone su desarticulación. Al tenor de la coyuntura podemos hoy

advertir la grave crisis de ese discurso homogeneizante del mestizaje y la emergencia, aún ambivalente, de nuevas formas de pensar lo nacional desde lo múltiple, lo diverso y, con Jorge Sanjinés, sobre todo desde la “esencia andina”. De algún modo, entonces, el film es también una síntesis de los movimientos subalternos contra la integración hegemónica, al menos en su arista idealizada del mestizaje.

Notas

* Las ideas iniciales de este trabajo corresponden a un capítulo que elaboré en “Cine y mestizaje. Emblemas e imaginarios de lo mestizo en el cine boliviano”, *Taller Colectivo de Investigación* (2005) de la Carrera de Sociología de la UMSS.

1. El “problema indio” y la fuerza telúrica andina inscritas en *Ukamau* (1966) inauguran el proceso de interpretación indigenista. En *Yawar Mallku* (1969) se clarifica -quizás define- la postura política del cineasta todavía imprecisa en *Ukamau* y que se radicalizara con *El coraje del pueblo* (1971) donde la idea del “personaje colectivo” (enmarcada en las masacres mineras) supera el protagonismo individual de sus dos anteriores películas para afianzarse tanto en *El enemigo principal* (1973), *Fuera de aquí* (1977) y *Las banderas del amanecer* (1983) que ahondan, cada una a su modo, las problemáticas indígenas (Cf. MESA 1985: 79-102).
2. La misma autora considera que en la estratificación social colonial los mestizos y cholos (hijos de mestizos e indios éstos últimos) constituían la “casta intermedia” entre la sociedad indígena y la sociedad española. “En el devenir histórico, y como resultado de procesos poco analizados como los cambios nominales (y lo que implican) en la jerarquía social de la era ‘republicana’, el término [mestizo], que en el siglo XIX continúa designando a un sector de la población no criolla ni occidental, pasa a tener un contenido mucho más amplio en nuestro siglo [XX]” (BARRAGÁN, 1992: 23).
3. Desde las primeras décadas del siglo XX el mestizaje ha estado sujeto a la construcción imaginaria de nación, plasmada principalmente en la producción literaria y ensayista de aquella época. Estas interpretaciones que inauguraron la problemática de la cuestión nacional en Bolivia continuaron, con diversos matices, en las décadas posteriores. Así, en el periodo posbélico del Chaco (1932-1935) la clase política y los militares, constituidos en un sector mestizo-criollo, repensaron el país apoyados en un “imaginario mestizo” pues lo nacional popular se convirtió en un discurso político atractivo; estas circunstancias marcaron una convergente “fuerza social del mestizaje”. La revolución nacional de 1952 que sepultó a la oligarquía liberal ahondó asimismo esta fuerza social de tal modo que el “mestizaje imaginado” se convirtió en la fuerza cultural de la construcción de la “nueva nación”. Es decir, la élite movimientista, buscó la reconstrucción nacional sobre una base imaginaria mestiza (Cf. SANJINÉS C. 2005).
4. Un elemento preciso que configura la imagen del “indio amestizado” en el protagonista es el cambio de apellido que manifiesta, a claras luces, el rechazo de su identidad andina. No obstante, esta aparente transmutación no modifica su condición indígena; por el contrario, esta falsa alteración se convierte en motivo de burla en boca de dos funcionarios gubernamentales. Con todo, se puede identificar al menos dos intenciones en el cambio de apellido: por un lado está implícita la intención de “ascensión social” y, por otro, la intención de “supervivencia” -quizá más artificial que la primera.
5. Es llamativa, a propósito, la similitud del sentido de la muerte de Sebastián con la muerte cristiana de Jesús. La idea del sacrificio tanto en la tradición judeo-cristiana como en la película marca la posibilidad de una causa superior: Sebastián (con el ritual del Danzante) como Jesucristo (en la cruz) ofrecen la inmolación de su “experiencia humana” para una “renovación”.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJO, Ricardo (2003). “El tiempo circular de Jorge Sanjinés”. <<http://www.elojoquepiensa.com>>. (12.09.2005)
- BARRAGÁN, Rossana (1992). “Identidades indias y mestizas: una intervención al debate”. *Autodeterminación*, N° 10: 17-44, La Paz.
- FERRARI, Sergio (2003). “Jorge Sanjinés: ‘El poder no quiere entender a esa otra Bolivia.’” *El juguete rabioso*. N° 78: p. 5, La Paz.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo (1998). “Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de La nación clandestina”. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, Plural.
- MESA, Carlos (1985). *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*. La Paz, Gisbert y Cia..
- SANJINÉS, Jorge (1996). “Cine y Sociedad”. *El tonto del Pueblo*, N° 1: pp. 73-76, La Paz.
- SANJINÉS C., Javier (1996). *Cholos viscerales: desublimación y crítica del mestizaje*. La Paz, ILDIS.
- SANJINÉS C., Javier (2005). *El espejismo del mestizaje*. La Paz, IFEA/Embajada de Francia/PIEB.
- SANJINÉS C., Javier y CALDERÓN, Fernando (1999). *El gato que ladra*. La Paz, Plural/CID.

FILMOGRAFÍA

- SANJINÉS, Jorge (1989). “La Nación clandestina”. La Paz, Productora Cinematográfica Ukamau.

