

El primer plano en *Yawar Mallku* (1969): Rostros anónimos e imágenes-reflectantes

Por Sebastián Morales Escoffier*

Resumen: Este artículo es el resultado de un análisis plano por plano de la película de Jorge Sanjinés: *Yawar Mallku* (1969). El análisis se centra en las funciones que cumple en el filme el primer plano. Se plantea la hipótesis que este recurso no busca expresar la individualidad de un personaje. Al contrario, las imágenes de rostros son superficies reflejantes que permiten describir un espacio o son vehículos para la metáfora. De ahí que los individuos concretos se funden en la colectividad a partir de tratarlos como rostros anónimos, es decir, sin valor en sí mismos. Este análisis pretende ser un aporte para comprender el conjunto de la obra de Sanjinés, a partir de un modelo de comprensión no teleológico. Es decir, sin caer en la tentación de asumir que todas las películas posteriores a *Yawar Mallku* son “preparaciones” para llegar a la obra maestra de Sanjinés, *La nación clandestina* (1989).

Palabras clave: *Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, Primer Plano, Individuo, colectividad.

The Close-up in *Yawar Mallku* (1969): Anonymous Faces and Reflective Images

Abstract: Offering a frame-by-frame analysis of Jorge Sanjinés' film: *Yawar Mallku* (1969), this article posits that the function of the close-up is not express the individuality of a character but rather to present facial images as reflective surfaces that allow for describing a space or serve as a vehicle for a metaphor. As specific individuals become anonymous faces, they blend into the collective. Rather than assuming that all of the films that followed *Yawar Mallku* led to Sanjinés' masterpiece, *La nación clandestina* (1989), the non-teleological model of this article contributes to an understanding of Sanjinés' cinematography as a whole.

Key words: *Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, Close-up, Individual, Collectivity.

O Primeiro Plano em *Yawar Mallku* (1969): Rostos Anônimos e Imagens Reflexivas

Resumo: Este artigo é o resultado de uma análise quadro a quadro do filme *Yawar Mallku* (1969), de Jorge Sanjinés. A análise concentra-se nas funções desempenhadas pelo primeiro plano no filme. Levanta-se a hipótese de que

essa técnica não busca expressar a individualidade de um personagem. Pelo contrário, as imagens faciais são superfícies reflexivas que permitem descrever um espaço ou servem como veículos para a metáfora. Daí que indivíduos específicos se fundem na coletividade ao serem tratados como rostos anônimos, ou seja, sem valor intrínseco. Esta análise visa contribuir para a compreensão do conjunto da obra de Sanjinés, com base em um modelo de compreensão não teleológico - em outras palavras, sem cair na tentação de presumir que todos os filmes após *Yawar Mallku* são "preparações" para chegar à obra-prima de Sanjinés, *La nación clandestina* (1989).

Key words: *Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, Close-up, Indivíduo, Coletividade.

Fecha de recepción: 13/12/2023

Fecha de aceptación: 22/3/2024

Introducción

Este ensayo propone una lectura plano por plano de una de las películas claves de Jorge Sanjinés: *Yawar Mallku* (1969). Dicha reflexión propone nuevas relaciones entre sus filmes para comprender mejor la manera en que construye su lenguaje cinematográfico. *Yawar Mallku* cuenta la historia de Ignacio, el líder de una comunidad indígena que está preocupado porque en su pueblo las mujeres no pueden tener hijos. Hechas las indagaciones, se da cuenta que esto se debe a un grupo de americanos "voluntarios" que las esterilizan. En un enfrentamiento con militares, Ignacio termina herido. Paulina, su esposa, lo traslada de emergencia a La Paz. Ahí lo espera su hermano Sixto, que buscará por todos los medios sangre para curar a su hermano. Las historias de Sixto e Ignacio se cuentan de manera paralela dentro del metraje.

Yawar Mallku es la segunda película de Jorge Sanjinés. Su primera, *Ukamau* (1966), dio a Sanjinés un cierto renombre internacional, puesto que el filme ganó el Festival de Cannes en la categoría de Grandes Jóvenes directores. Esto sin duda le permitió trabajar sus proyectos futuros respaldado por el

prestigio ganado, pero también para tomar contacto con las nuevas olas cinematográficas de los años 60 a nivel internacional.

Esto fue importante puesto que la primera película de Sanjinés levantó reacciones negativas en Bolivia. Inmediatamente después de su estreno, el realizador fue expulsado del Instituto cinematográfico Boliviano (ICB), agencia estatal en la cual Sanjinés era director. Las razones de esta expulsión no quedan claras hasta el día de hoy, sin embargo, el propio realizador afirma que fue por el disgusto que se llevaron las autoridades ante el discurso radical de *Ukamau*. Con estos antecedentes, Sanjinés no quiso solicitar apoyo del Estado para hacer su segunda película. Así que *Yawar Mallku* fue financiada en parte por un grupo de médicos progresistas y un préstamo de una conocida del director (Sanjinés, 2022).

Después del despido del ICB, Sanjinés decide vivir en el campo. Ahí comienza a proyectar *Ukamau* en las comunidades aledañas en copias de 16 mm. En una de las proyecciones, el realizador escucha por primera vez la historia que dará vida a *Yawar Mallku* (Sanjinés, 2022). El rodaje del filme tuvo una serie de percances que influyeron en el pensamiento estético de Sanjinés. El realizador cuenta que tomaron contacto con el líder de la comunidad de Kaata, locación en donde se hizo el filme. Cuando el equipo de rodaje llegó con muchas dificultades, se encontró con una sorpresa. A pesar de la calurosa bienvenida de su contacto, los comunarios se negaban a actuar de extras en la película. Sanjinés les ofrecía un jornal bastante mayor al que estaban acostumbrados, por lo que no había una razón aparente para esta falta de apoyo.

Ante el fracaso inminente, el realizador entendió cuál era el problema: se había contactado con un individuo en concreto, pero no pidió permiso a la comunidad para hacer la película. Así pues, el equipo de realización pidió una reunión con la totalidad de los comunarios para comentarles el proyecto. Después de una

lectura de coca, los habitantes de Kaata dieron el visto bueno. Al día siguiente, todos estaban prestos para ayudar en la producción (Sanjinés, 2022).

Esta anécdota fue contada reiteradamente por Sanjinés, sobre todo para hacer patente una especie de toma de conciencia. Si se quiere trabajar con y para las comunidades indígenas tanto los modos de producción y el lenguaje deben tener una lógica colectiva. Lo que su vez, implica romper con las formas de hacer y representar del mundo europeo y norteamericano.

Es por eso que, dentro de su filmografía, Sanjinés ubica esta película en un periodo previo hacia la consolidación de lo que el realizador bautizó como “un cine junto al pueblo”, en donde explora un lenguaje cinematográfico con características colectivas. Es decir, solo después de la experiencia de *Yawar Mallku*, Sanjinés entiende la necesidad de despojarse de los personajes colectivos y del uso de los primeros planos. Justamente, en su tercer filme, *Los caminos de la muerte*, es que Sanjinés exploraría otra manera de filmación, más cercana a la manera de comprender el mundo del indígena andino:

Íbamos a poner en práctica una narrativa coherente con la cultura no individualista de los pueblos originarios de Bolivia. En primer lugar, reemplazamos a los protagonistas individuales por el protagonista colectivo, porque en ese pueblo minero se aplicaba la filosofía social de las comunidades campesinas, en las que el protagonista es siempre el conjunto de sus habitantes. En segundo lugar, reemplazamos el primer plano (close up) por el plano secuencia (en su primera fase), que podía llegar al acercamiento de primer plano pero no por corte, sino por acercamiento y por primera vez hicimos un cine con actores testimoniantes, es decir, con las personas que habían sufrido y participado en los sucesos históricos (Sanjinés, 2022: 119).

Lamentablemente, *Los caminos de la muerte* nunca llegó a estrenarse, por lo que no es posible ver como Sanjinés encaró desde una forma cinematográfica

las ideas propuestas en la cita. Sin embargo, se hace claro que la reflexión sobre el primer plano es trascendental en el cine de Sanjinés.

Un esquema de interpretación del cine de Sanjinés

En general, las lecturas de la obra de Jorge Sanjinés ponen en un lugar de centralidad dos filmes: *La nación clandestina* (1989) y *Yawar Mallku* (1969). No solamente las dos películas entran en diálogo constante, sino que su análisis conduce a estructurar la obra de Sanjinés en distintas etapas. Así, es común afirmar que hay un antes y después de *Yawar Mallku* y *La nación clandestina* respectivamente. Diego Mondaca señala con claridad esta interpretación:

El proceso de producción de estas películas, distantes 20 años una de la otra, se caracteriza por representar tanto un punto de partida, con *Yawar Mallku* (1969), como un punto final, con *La nación clandestina* (1989), en lo que significa el mayor aporte del Grupo *Ukamau* y Jorge Sanjinés a la cinematografía boliviana y mundial: “el plano secuencia integral”, recurso narrativo que traduce visualmente la concepción circular del tiempo aymara, y el vínculo del individuo de esa cultura con su entorno natural y social. Es sobre todo, una profunda forma de conocer y entender la realidad boliviana (Mondaca, 2019).

En esta interpretación, el hilo rojo que une a *Yawar Mallku* con *La nación clandestina* es la búsqueda de un lenguaje cinematográfico adecuado al público al que se dirige estas películas: las comunidades indígenas de los países andinos. De ahí la necesidad de proponer una visión del tiempo circular y hacer lo posible para comprender al individuo dentro de su entorno y no como algo separado del mismo.

Así, como señala Dennis Hanlon (2010), hay un rechazo de lo individual que está en coherencia con la manera de comprender el mundo de los quechuas y aymaras. Esta búsqueda, llevaría a dividir la obra de Sanjinés en al menos dos fases. Una primera que iría desde el cortometraje *Revolución* (1963) hasta

Yawar Mallku, en donde habría una fuerte influencia del cine europeo, sobre todo, del soviético. Estos filmes, continúa el autor, no eran del todo entendidos por el público objetivo, por el uso del protagonista individual y de los flashback. La segunda etapa empezaría cuando Sanjinés reflexiona sobre los alcances logrados en sus películas hasta este momento, sobre todo con *Yawar Mallku*. Este periodo culminaría, como señala Mondaca (2019), con el estreno en 1989 de *La nación clandestina*. Esta etapa se caracterizaría por ser una búsqueda de un lenguaje cinematográfico andino, en donde prevalecen sobre todo los planos secuencias.

Esta manera de comprender el cine de Sanjinés es incluso impulsada por el propio realizador, que afirma:

Desde este punto de vista, *Yawar Mallku* es un tránsito decisivo hacia el nuevo cine que hace nuestro grupo, en el que la forma y contenido se plantean como relación ideológica y en el que el distanciamiento necesario a toda posibilidad de reflexión se da por el tratamiento de cámara objetivo y el protagonista no individual, pero sin dejar de lado la elaboración de un halito emocional destinado a comprometer la reflexión (Sanjinés y Grupo *Ukama*, 1979: 98).

Yawar Mallku es una película entonces de “tránsito” hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico. Esto a su vez implica, desde un punto de vista formal, el uso de planos secuencias, pero además el rechazo a la utilización de primeros planos a partir del corte, en un intento de hacer un cine cada más colectivo y alejado de una representación “europea-norteamericana”.

Sin embargo, esta búsqueda no implica el rechazo tajante a personajes individuales o al uso de los primeros planos. Estos pueden ser utilizados si permiten una nueva comprensión de lo colectivo y no separen al individuo de su entorno y sobre todo, de su comunidad. Así, el primer plano encontraría una nueva funcionalidad en las películas post *Yawar Mallku*:

El Primer plano dejaba de tener papel protagónico. Si llegábamos a este recurso era por acercamiento, por natural aproximación del punto de vista del actor colectivo que decidía tener una visión más inmediata. El primer plano perdía su sugestión individualista dominante. No se lo imponía al espectador, sino que este llegaba a él como propia voluntad o necesidad de la dinámica interna de la escena. (Sanjinés, s.f).

Se hace patente en la cita que el cambio formal-ideológico del cine de Sanjinés después de *Yawar Mallku* está centrado, entre otros, en el uso del primer plano. No es posible, para el cineasta, hacer un cine colectivo, junto al pueblo, a partir del corte a primer plano, ligado necesariamente a una visión individualista. Se debe llegar al primer plano a partir de movimientos de cámara o de los personajes, de tal manera que el rostro resultante, no se perciba como separado de su entorno.

Esta observación del propio Sanjinés hace pensar que los filmes anteriores a *Yawar Mallku* serían fallidos o por lo menos, intentos necesarios para tomar conciencia de la manera en que se tiene que estructurar un lenguaje cinematográfico propiamente andino. Las películas anteriores son obras de montaje, inspiradas claramente en Eisenstein, en donde el corte a primer plano se hace esencial en la construcción narrativa.

Con esta reflexión, se hace patente que Sanjinés liga el corte a primer plano con un gesto predominantemente individualizante, lo que necesariamente, en los presupuestos del autor, hay que rechazar. Alfonso Gumucio expresa explícitamente esta relación: "Sanjinés abandonó por un tiempo el cine de mirada subjetiva con una búsqueda de densidad psicológica en sus personajes, lo que en lo formal devino en el rechazo de primeros y primerísimos planos" (Gumucio, 2018: 179).

Así pues, se puede hacer una historia del cine de Sanjinés rastreando la manera en que ha cambiado el uso del primer plano, puesto que aquí se

encuentra el desarrollo del lenguaje colectivo que le interesaba. Sin embargo, para hacer esto, hay que alejarse de la interpretación de este recurso que el propio cineasta alienta, porque implica una comprensión de su cine basados en principios poco convenientes.

En este modelo, grandes películas para el cine boliviano como *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* son fallidas, en el sentido en que no trabajan de manera adecuada el lenguaje cinematográfico dirigido a las comunidades indígenas andinas. De ahí que el interés por estos filmes sería meramente comparativo, para entender cómo ha evolucionado (noción tremendamente teleológica) el cine de Sanjinés a partir de la experiencia ganada con los años.

Sin quitar mérito a *La nación clandestina*, es evidente que filmes como *Yawar Mallku* o *Ukamau* son también obras de importancia capital y no solamente por su supuesto estatus de “películas de transición”. Por sí mismas, son lecciones de cine, que evidentemente funcionan con modos de representación diferentes a los de *La nación clandestina*. No es posible, en una obra tan potente como la de Sanjinés, reducir una película a otra.

A su vez, cuesta entender donde entrarían en este modelo filmes como *Las banderas del amanecer* (1983). Si bien la película cuenta con pocos primeros planos, es evidente que estos tienen una función individualizante: se muestran los rostros de los culpables de las dictaduras con carteles que señalan su prontuario criminal. Asimismo, existen primeros planos que tienen la función de hacer escuchar mejor los relatos individuales de las víctimas. Se podría argüir, como en el caso de *La nación clandestina*, que estos cortes a primeros planos a sujetos individuales sirven para mostrar la experiencia del colectivo. Pero a la luz de un análisis del filme, ¿no queda un poco forzada esta interpretación?

En este modelo, la obra que finaliza la investigación sobre este nuevo lenguaje tendría que ser *La nación clandestina*. Si bien aquí se retoma el personaje

individual, este ya no vale por sí mismo, sino como una metáfora del colectivo. A su vez, los primeros planos por fin encuentran su lugar dentro del lenguaje cinematográfico propuesto por Sanjinés, gracias a la implementación del Plano Secuencia Integral (P.S.I). Es decir, los primeros planos no tienen una función individualizante, puesto que se integran perfectamente las imágenes del rostro con el entorno en donde habita un personaje en concreto. Se completa pues con esta película una dialéctica, la feliz reconciliación de los opuestos, un pequeño fin de la historia para la cinematografía boliviana.

Naturalmente, lo que sigue después de *La nación clandestina* tiene poca importancia. *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) tiene cierta relevancia en tanto se trata de una revisión introspectiva del largo camino recorrido por Sanjinés y como ilustración cinematográfica de la famosa anécdota que habría hecho cambiar de rumbo la obra del cineasta boliviano después de la realización de *Yawar Mallku*. Pero filmes como *Los hijos del último jardín* (2004), *Insurgentes* (2012) o *Juana Arzuduy* (2016) no parecen tener lugar en el modelo interpretativo, más que como obras menores. ¿Pero el análisis de estas tres películas no podría dar paso a otra manera de entender el cine de Sanjinés?

Hay pues cabos sueltos en este modelo. Esta interpretación parece mostrar a un joven Sanjinés que tenía en claro el camino a seguir, los pasos para construir su cine, con veinte años de anticipación. Los procesos creativos siempre tienen elementos azarosos, como la vida misma, por lo que plantear este plan intrínseco parece dudoso. Las interpretaciones teleológicas en el arte no parecen funcionar del todo bien.

Finalmente, un análisis fílmico no debería tener la intención de comprobar lo que el cineasta piensa de su propia obra y mucho menos, tratar de meterse en la cabeza del realizador (Aumont y Marie, 1990) ¿No hay acaso otra manera de

interpretar, a la luz, no de lo que comenta Sanjinés de su propia obra, sino del análisis fílmico de las películas?

Por ejemplo, ¿es cierto que el uso del corte a primer plano, punto esencial de las investigaciones cinematográficas de Sanjinés, tiene solamente una función individualizante en obras como *Yawar Mallku* o *Ukamau*? Si no fuera así, el modelo canónico ya no funcionaría, lo que tendría que dar paso a otro modo de interpretación, no teleológico del cine de Sanjinés. Es decir, una lectura de su obra en donde no se tenga como presupuesto que cada nueva película de Sanjinés, desde *Los caminos de la muerte* hasta *La nación clandestina*, son pasos para llegar a la comprensión completa y perfecta de lo teorizado en *Un cine junto al pueblo*. En este modelo, cada nueva película perfeccionaría un uso colectivo del primer plano. El objetivo de este ensayo es justamente tratar de entender cuál es la función de los primeros planos en *Yawar Mallku*, antes del supuesto momento de la “toma de conciencia” de la necesidad de un cine con características colectivas. Para esto, se ha emprendido un análisis plano por plano del filme.

Una cuestión de estadística

Yawar Mallku se compone de 684 planos en un metraje aproximado de 66 minutos. Esto quiere decir que la duración promedio de los planos es de 5,8 segundos. Este promedio es un tanto engañoso, puesto que, en sendas secuencias, como, por ejemplo, la escena en donde Ignacio es herido, los planos no pasan de un promedio de tres segundos.

Si se compara estos datos con una película como *La nación clandestina*, se hace evidente que existe una diferencia abismal. El filme de 1989 tiene apenas un centenar de planos y su duración total es de casi dos horas de metraje. Es decir, que la duración promedio del plano es ampliamente superior a la de *Yawar Mallku*. Esto se explica por el hecho de que en *La nación clandestina* se

utilizan sobre todo planos secuencias de larga duración. De hecho, Sanjinés confiesa que, en esta película en particular, el trabajo de postproducción se limitó a la sincronización de la banda de sonido con la de imagen (Sanjinés, 2022). Este proceso creativo es claramente diferente al de *Yawar Mallku*, que no solamente tuvo un trabajo de montaje arduo, sino que también existen diferentes montajes del filme, donde se modificó incluso el orden del relato (Wood, 2017). Lo que puede ser un indicio de que el propio Sanjinés tenía dudas sobre su trabajo de montaje.

Asimismo, *Yawar Mallku* contiene un total de 260 primeros planos. Es decir que la tercera parte del metraje se compone de este recurso. Esto muestra no solamente que es una película esencialmente de montaje, sino que el primer plano tiene una importancia fundamental en su estructuración, a diferencia de *La nación clandestina*.

De los 260 primeros planos, 94 son de rostros anónimos. Es decir, personas que no tienen nombre y solamente aparecen una vez a lo largo de la trama. En este conteo, se han descartado personajes como los estadounidenses, puesto que aparecen varias veces, pero no se saben sus nombres. Entre el grupo de tres estadounidenses, hay uno que solo habla una vez. Sin embargo, Sanjinés le dedica varios primeros planos. Tampoco se contemplan personajes secundarios, como el doctor que atiende a Ignacio, la comadre de Sixto, el oficial que ordena la ejecución de Ignacio, el médico y su esposa que aparecen al final. Si se contara a estos personajes, que tienen una función narrativa muy concreta en el filme, sin duda el número de primeros planos anónimos aumentaría.

Los números hablan por sí solos, un poco menos de la mitad de los primeros planos de la película corresponden a rostros anónimos. Dicho de otra manera, a personajes que no van a tener un desarrollo psicológico profundo. No se trata pues de rostros de individuos que pueden ser claramente identificados.

El uso de estos primeros planos se hace más frecuente en las escenas donde aparecen las comunidades indígenas, por ejemplo, en las varias lecturas de la coca o en la puesta en escena de las fiestas. Es decir, en momentos en donde se expresa lo colectivo, la comunidad.

Estos planos y la frecuencia de su aparición demuestran que su funcionalidad no tiene que ver con una búsqueda de una exploración psicológica de los personajes. Para entender la gran cantidad de estos planos, es necesario preguntar sobre la funcionalidad que tienen en la estructura narrativa de la película. A su vez, este análisis, va a dar luces, sobre la función que cumplen los primeros planos de los tres protagonistas de la película: Sixto (Vicente Veneros), Ignacio (Marcelino Yanahuaya) y Paulina (Benedicta Mendoza).

Rostros anónimos

Estos primeros planos anónimos muestran la gran influencia que tenía el cine soviético, sobre todo de Eisenstein en la obra de Sanjinés. Los rostros en ambos tienen características muy particulares, ligadas a la utilización del efecto Kulechov.

El principio del efecto Kulechov es extensamente conocido. Al montar, por ejemplo, un plato de sopa con un rostro de expresión neutra, el espectador va a intuir que el personaje tiene hambre. Si se reemplaza la imagen de la sopa, por la de una niña en un ataúd, el espectador va a comprender que el hombre, con la misma expresión que en el anterior montaje, siente una gran tristeza.

Para Aumont (1998), el efecto Kulechov funciona por el hecho de que el rostro se deja contaminar con la imagen que lo precede o lo antecede. Así, esta imagen diferente al primer plano permite que se lea en el rostro una idea abstracta: "hambre", "miedo", "deseo".

El rostro en primer plano entonces no vale por sí mismo. No expresa una emoción y tampoco devela un rasgo predominante del personaje. Así, el rostro de Mosjukin, el actor que utiliza Kulechov para llevar a cabo su ensayo, trata en lo posible de no expresar ninguna emoción, por el bien del experimento. No es el rostro donde se expresa el sentimiento, sino más bien en la relación que entabla con las imágenes que lo acompañan. La unidad del rostro se construye pues a partir del montaje (Aumont, 1998).

En una escena de *Yawar Mallku*, Sixto y Paulina comen en la calle, mientras expresan sus angustias por la situación que están pasando. En la puesta en escena propuesta por Sanjinés, la calle está desierta, a excepción de la vendedora de comida, que estrictamente, no tiene ninguna función en la narración. Sin embargo, Sanjinés decide hacerle un par de tomas, una en primer plano y otra en plano medio.

En otra escena, Paulina va de camino al mercado y se encuentra con tres estadounidenses. Los extranjeros exigen a Paulina que les venda los huevos que lleva. La solicitud es rechazada ante la indignación de los demandantes. En la escena hay cuatro personajes, sin embargo, en el diálogo solo participan tres de ellos: Paulina y dos estadounidenses. La escena, siguiendo la lógica del diálogo, intercala primeros planos de cada uno de los interlocutores. El tercer estadounidense tiene la misma actitud que la vendedora de comida de la escena anteriormente descrita, entre indiferente pero atento a la conversación. Como en el caso anterior, Sanjinés hace varias tomas de este personaje, incluyendo primeros planos.

Narrativamente hablando, no parece haber una justificación de estos primeros planos y mucho menos buscan expresar por sí mismos algún tipo de emoción. Como Mosjukin, estos personajes se mantienen más o menos neutros y su funcionalidad parece simplemente reflejar el estado de ánimo general de la secuencia en cuestión.

Si se compara estas escenas con otra en donde solo existen dos personajes, parece que se aclara la figura. Por ejemplo, la escena de apertura de la película, en donde un Ignacio borracho pelea contra Paulina por su incapacidad de tener hijos. Aquí, se intercalan los rostros de los dialogantes con detalles de la habitación. Estos detalles simplemente sirven para poder intercalar los planos de Ignacio y Paulina.

De ahí que se puede intuir que estos primeros planos descritos aquí, no tienen tanto una funcionalidad expresiva en sí, sino más bien, permiten construir el espacio filmico en donde la cámara se va a mover. Caracterizan un espacio, más que un sentimiento o la descripción de un individuo en concreto. Son planos que más bien describen un espacio.

Los ejemplos de este tipo se multiplican, sobre todo en los momentos en que Sanjinés tiene que filmar escenas en donde participan colectivos, como las fiestas, las reuniones y las lecturas de la coca. De esto se desprende que Sanjinés ya está pensando en la manera de representar la colectividad, algo que está evidentemente presente también en Eisenstein. Pero aquí la colectividad se entiende como un conjunto de rostros anónimos que ocupan un espacio determinado. Asimismo, este uso de los primeros planos es indistinto para filmar a las comunidades indígenas, los estadounidenses o los burgueses de la película.

Ahora bien, ¿Qué sucede con los primeros planos que corresponden a los personajes principales de la película? Paulina aparece aquí como un caso prototípico. La personaje apenas habla, más allá de algún diálogo con Sixto y para reprender a Ignacio por su estado de embriaguez. Sin embargo, varias secuencias se estructuran a partir de los primeros planos de Paulina.

En su silencio, el rostro de Paulina funciona como una superficie reflectante y esto se hace evidente en dos escenas. La primera de ellas tiene que ver con la llegada de Paulina e Ignacio a la ciudad. Al final de la travesía, Paulina ve con fascinación los edificios de la ciudad de La Paz. Así, se intercalan planos de los inmuebles que aparecen imponentes con los primeros planos de Paulina. Aquí se opera un efecto Kulechov, puesto que el rostro de Paulina no muestra en sí perplejidad, sino que esa expresión se destila de la manera en que está montada la película.



Ilustración 1: El rostro neutro de Paulina (Sanjinés, *Yawar Mallku*, 1969)

En una segunda escena, Sanjinés describe en un tono difícil de identificar, el espacio hospitalario. En la pantalla desfilan personajes que han caído en miseria, lisiados y enfermos. En este montaje, Paulina está sentada en un banquillo del hospital y estas imágenes son observadas por ella. Otra vez, la expresión de Paulina es neutral y permite describir el estado de ánimo de este espacio determinado.

En ambas escenas, Paulina aparece meramente como una observadora. Más que ser una personaje con una psicología profunda, sus ojos son los de los espectadores, que miran en silencio las inequidades de la ciudad. Paulina es

un personaje-espejo, que permite a Sanjinés, a partir del reflejo de su rostro, describir los espacios en donde sucede la acción y dar un comentario crítico. El rostro de Paulina no expresa ninguna interioridad, sino simplemente lo que sucede a su alrededor.

Esta función de Paulina se rompe una sola vez, como un pequeño destello, en donde la angustia ya no es soportable y este espejo-rostro termina rompiéndose. En una de las escenas finales, el médico le explica a Paulina que a Ignacio le queda muy poco tiempo de vida y es probable que se muera. Ahí, Paulina responde con un lacónico quejido que es rápidamente cortado para pasar a la siguiente escena. Este plano que dura apenas dos segundos es el único en donde Paulina expresa un sentimiento efectivamente interior.

El personaje de Ignacio parece recibir el mismo tratamiento que Paulina y los rostros anónimos, es decir como complemento, como descripción de un espacio. Por ejemplo, en las escenas del hospital, el rostro de Ignacio se confunde plenamente con los diferentes primeros planos de los enfermos que comparten el mismo destino que el protagonista. Aquí, se hace de nuevo patente una búsqueda de Sanjinés por representar lo colectivo, al hacer fundir al personaje principal de la película con una multitud de rostros anónimos. Se expresa pues que la historia de Ignacio, es una “historia cualquiera”, escogida al azar de muchas que podrían cohabitar en la sala de hospital en donde se encuentra el protagonista.

Otro ejemplo de este uso del rostro, tiene que ver con Sixto, en la escena en donde el personaje, en su desesperación, trata de robar una cartera en una feria. Al final de la escena, cuando Sixto fracasa en su intento de robo, se intercalan varios rostros serios y calaveras con el del protagonista. Aquí la intención no parece entonces mostrar un sentimiento interior de un personaje, sino más bien, al estilo Kulechov, una idea abstracta. No es “el miedo de Sixto”

o el “remordimiento de Sixto”, sino meramente una abstracción: “miedo”, “remordimiento”.

El rostro de Sixto, como en los casos anteriores, es meramente una superficie reflejante que se contamina de las imágenes del espacio que habita. No deja de ser curioso el montaje con las calaveras. El rostro de Sixto, con un procedimiento típico de Eisenstein, se va equiparando al de las calaveras, a la muerte. En una escena anterior, como de paso, en un primer plano de Sixto, aparece en el fondo una persona que carga acuestas un ataúd. Así, parece que Sixto, más que un personaje-individuo es un personaje-metáfora. El, hasta el último plano de la película, parece llevar consigo a la muerte o más bien dicho, a un no-ser. Una negación constante. Como negación, no tiene pues una identidad definida y, por tanto, no puede ser un individuo.

Así, Sixto se emparenta con una serie de personajes individuales memorables de la filmografía de Sanjinés: Sebastián Mamani de *La Nación clandestina*, Vicente de *Ukamau*, Juana Arzuduy y los personajes de *Los viejos soldados* (Sanjinés, 2022). Todos ellos tienen un elemento en común: su “incompletitud” constitutiva. Son personajes aislados, fantasmas que vagabundean, muy cercanos a la muerte. Necesitan todos ellos de un otro para llegar a una identidad plena. Además, con toda su complejidad y profundidad psicológica, son personajes-emblemas. Es decir, no se representan a sí mismos, sino a un colectivo, a una nación solitaria que no logra encontrarse. En toda la filmografía de Sanjinés esta soledad constitutiva, no solo de los personajes, sino de la nación, se resuelve solo en el último plano de su última película, *Los viejos soldados* (2022), en donde un indígena “blanqueado” y un blanco “indigenizado” se dan un abrazo fraterno.



Ilustración 2 : Sixto lleva la muerte a cuestas

El rostro de la alienación

En el cine clásico, los primeros planos son siempre una herramienta poderosa. Gracias a estos, es posible transmitir sentimientos y pensamientos con el rostro. En un cine, en donde la mecánica de unión de los planos se rige por la psicología de los personajes, necesariamente el primer plano tiene un lugar privilegiado. A su vez, es un cine de acción, por tanto, todo lo que haga un personaje debe ser la expresión de sentimientos internos. De tal manera que la acción sea coherente con la psicología del personaje. De ahí que el gesto de un personaje en primer plano debe expresar un sentimiento interior (Bordwell et al., 1997).

Ahora bien, la psicología del personaje en el cine clásico no implica una intrincada construcción. Un personaje se define simplemente por un conjunto de rasgos, pocos y que dependen de la función narrativa. Se construye pues una malla coherente, en donde las acciones muestran sentimientos interiores. A su vez, estas definen una limitada cantidad de características de los

personajes, las cuales necesariamente deben tener una función narrativa bien identificada (Bordwell et al., 1997).

Siguiendo estas definiciones, se hace claro que los personajes en el cine clásico tienen cierto grado de transparencia. Pueden llegar a ser contradictorios, pero no tanto como para confundir al espectador, tirar abajo el sistema de expectativas o destruir la verosimilitud del relato. A fin de cuentas, los personajes son las acciones que realizan a lo largo de un metraje determinado. En ese sentido, el gesto realizado en un primer plano es especialmente importante para leer a los personajes.

La construcción narrativa de *Yawar Mallku* se aleja de esta visión clásica. Por ejemplo, la manera en que se presenta Ignacio. Si se hace el análisis de este personaje a partir de unos pocos rasgos distintivos, habría que definirlo diciendo que se caracteriza por cierta inteligencia, valentía y nobleza. Es él que inicia las investigaciones acerca de la infertilidad de las mujeres demostrando la culpabilidad del Cuerpo de Paz.

La película abre con un primer plano de Ignacio, completamente borracho, con una actitud agresiva en contra de Paulina, rendido por la desesperación. Es decir que Sanjinés, con un primer plano, presenta a Ignacio como todo lo contrario a lo que él es. Este primer plano no expresa su inteligencia y menos su determinación. Su racionalidad característica no aparece y en cambio, el personaje toma la apariencia de ser alguien más bien violento. Su borrachera lo saca de sí mismo.

Este primer plano y la escena, en general, muestran pues al personaje no como lo que es, sino más bien como lo que no es. No es la expresión de un sentimiento interior, pero es una exterioridad pura. En la segunda escena, ya dueño de sí, Ignacio pide perdón a Paulina y en ese momento empieza una nueva caracterización del personaje. Así, Sanjinés encuentra una nueva

funcionalidad del primer plano, la de expresar el rostro de una alineación, de un volverse otro. Motivo que, por cierto, aparece a lo largo de toda su obra, en donde se relaciona la borrachera de sus personajes con un alejamiento de ellos mismos (Espinoza y Laguna, 2009).

Si esto es así con Ignacio, con Sixto se hace más claro. Ya se ha mencionado que este personaje funciona como una metáfora del no-ser, a partir de su ligazón con elementos que tienen que ver con la muerte. Pero también se relaciona con lo no humano. Así, en la presentación de Sixto, se intercalan primeros y medios planos de él, con imágenes de detalles de las máquinas en donde trabaja. En la escena siguiente, Sixto juega al fútbol y tiene un altercado con un rival. En la pelea, el rival lo insulta diciendo que es un indio, lo cual Sixto niega rotundamente. Corte a un gran plano general de la ciudad de La Paz.

En esta secuencia, se asimila a Sixto con todo lo que no es. Esto en dos niveles. En primer lugar, se asimila su humanidad con la de las máquinas. Como en la escena del robo, el rostro de Sixto sirve como un vehículo para expresar la cosificación del personaje. Esto se verifica en la segunda escena, en donde se define a sí mismo como no indio. Esta presentación abre y cierra con imágenes de la ciudad de La Paz. Es como si además de presentar a Sixto, también se describiera a la ciudad, a partir de un tema en común: la pérdida de identidad.

Así pues, se puede plantear la hipótesis que esta construcción de montaje sirve para mostrar el aspecto “cosificante” de la ciudad. Sixto niega sus orígenes, se vuelve máquina, se vuelve otro. El culpable de esta alienación es la misma ciudad. Otra vez, los personajes sirven para describir un espacio, son vehículos conductores, como elemento de una metáfora, como representación de una idea abstracta.

Los primeros planos entonces tienen una función ideológica. Sirven para hacer patente un motivo que Sanjinés va a trabajar a lo largo de sus películas; el estado de alienación, la falta de identidad de los personajes. De ahí que los primeros planos tienen una función diametralmente opuesta a la del cine clásico. No construyen individuos, sino más bien no-individuos, exterioridades que se buscan a sí mismos.

Rostros emblemas

En una lógica dialéctica como es la de Sanjinés, este rostro alienado, el de Sixto, necesariamente tiene que lograr cierta plenitud en el momento en que toma conciencia de su propia identidad. Es el famoso plano de los fusiles levantados o el célebre primer plano de Sebastian Mamani (Reynaldo Yujra) al final de *La nación clandestina*.

En *Yawar Mallku*, antes del final de la película, hay un plano bastante largo. Sixto camina en el altiplano hacia la cámara hasta llegar a una imagen en primer plano. Esta combina las dos formas de representación del rostro que Sanjinés ha explorado en su cine. Por un lado, aquí ya no hay un corte a primer plano, sino que más bien el personaje se acerca a la cámara. Como se ha visto más arriba, esta forma de mostrar los rostros era parte de la reflexión que hace Sanjinés para romper con una tradición norteamericana-europea de hacer cine, de romper con el individualismo en la representación del primer plano. En la manera en que se presenta normalmente las fases del cine de Sanjinés, este plano no es tomado en cuenta.

Pero también es cierto que este plano, junto con la imagen que le sigue, funciona con una lógica similar a la de Eisenstein, de un cine atracciones. Este plano final, anticipado con el rostro de Sixto, es lo que Burch (2007) denomina un plano emblema, un recurso muy utilizado en el cine de los inicios. Se tratan de imágenes que pueden ser introducidas al principio o al final de una película.

Estas no tienen una función narrativa precisa, pero tienen el objetivo de resumir la moraleja o el mensaje de la película.

El análisis del cine de los inicios, en donde existen una gran cantidad de elementos no narrativos, sino más bien mostrativos, ha llevado a André Gaudreault (2008) a la construcción del concepto de cine de atracciones. El autor define a las atracciones como todo elemento cautivante, sensacional de una película. Un momento de pura manifestación visual que se caracteriza por un reconocimiento implícito de la presencia del espectador. En tanto tal, es un elemento que surge, activa la atención del espectador y desaparece sin desarrollar una trayectoria narrativa ni un universo diegético coherente.

Este recurso cinematográfico propio del cine de los inicios ha sido retomado por Eisenstein en su montaje de atracciones. En donde, el cineasta, a partir del principio explicado por Gaudreault, busca generar en el espectador una acción, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, que le conducen, todas juntas a una conclusión ideológica final (Eisenstein, 1998).

Es claro que estos dos últimos planos de *Yawar Mallku* funcionan con la lógica del montaje de atracciones, en donde los planos se alejan de lo narrativo para interpelar al espectador a tomar una acción en concreto. En estos planos, los personajes pasan de ser meros observadores de la realidad, para llamar a una acción indignada.

A pesar de que este primer plano de Sixto puede ser comprendido como la toma de conciencia de sí, su encuentro consigo mismo, dice menos de la psicología del personaje que del público a quien se dirige la película. De ahí que este plano tampoco tiene una función individualizante, sino que es más bien mostrativo, interpelativo. Busca dotar al filme de su carácter revolucionario.

Conclusiones

El recorrido analítico presentado aquí ha buscado demostrar que *Yawar Mallku* no basa su narrativa en la exploración de una psicología de personajes individuales, como lo haría, el cine europeo-norteamericano. De ahí que se puede plantear la hipótesis que las diferencias formales entre películas como *La nación clandestina* y *Yawar Mallku* tienen menos que ver con el descubrimiento de lo colectivo, sino más bien de comprender de manera diferente las relaciones entre lo colectivo y lo individual.

En *Yawar Mallku*, el rostro del individuo, en primera instancia, es simplemente una superficie reflejante, un vehículo que conduce ya sea a la idea-metáfora o la descripción de un espacio. A su vez, la representación de lo colectivo tiene que ver con la acumulación de rostros anónimos. El tratamiento del rostro anónimo es también utilizado en la representación de los personajes que en líneas iniciales deberían ser dotados de una psicología profunda. Esto sirve para mostrar el lugar que ocupan dentro del colectivo.

En *La nación clandestina* la representación de lo colectivo y su relación con el individuo también aparecen como el problema central. Pero aquí Sanjinés propone otra visión, en la que el individuo no se funde en la colectividad a partir de la anonimidad, sino que se convierte en la metáfora de lo colectivo.

Estos dos modos de representación no están muy alejados el uno del otro y tienen elementos en común para entablar un diálogo. En ambos, el rostro se convierte en parte integrante de metáforas acerca de lo colectivo y lo político. Esto muestra que las relaciones entre ambas películas son más complejas de lo que se podría pensar en una primera instancia. Estos dos modos de representación no pueden entenderse como la evolución de uno en relación del otro. Son experimentos formales distintos y su puesta en diálogo hacen patente

que Sanjinés, más que desarrollar a lo largo de un tiempo una manera de hacer cine, tiene en su puesta en escena ideas del cine muy precisas, claras y bien desarrolladas en cada una de sus películas.

Bibliografía

- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modos de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (2007). *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan.
- Espinoza, S., y Laguna, A. (2009). *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Cochabamba: Gente común.
- Gaudreault, A. (2008). *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS éditions.
- Gumucio, A. (2018). Sanjinés II. De las ataduras del radicalismo a la madurez creativa. En C. D. Gisbert, *Historia del cine boliviano 1897-2017*. La Paz: Plural, p. 165-178.
- Hanlon, D. (2010). Traveling Theory, Shots, and Players: Jorge Sanjinés, New Latin American Cinema, and the European Art Film. En R. G. Schoonover, *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. UK: Oxford University Press, p. 351-366.
- Mondaca, D. (2019). "Sesión Ukamau 50/30: homenaje a Yawar Mallku y La nación clandestina." Opinión, 19 de mayo.
- Sanjinés, J. (2022). *Memorias de un cine sublevado*. La Paz: Fundación Pinves.
- Sanjinés, J. (s.f.). El plano secuencia integral.
- Sanjinés, J., & Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo veintiuno editores.
- Wood, A. (2017). *El espectador pensante: El cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*. México DF: UNAM

* Sebastián Morales Escoffier es doctorante en Investigación Transdisciplinar de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Es docente de Historia y teoría del cine y de Filosofía del arte en la UMSA. Es autor de los libros: *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano* (2016) y *La invención de lo posible: Historia(s) de la institución cine digital en Bolivia* (2023). E-mail: sjmorales@umsa.bo.