

Entre ¡Aysa! y Juku: el minero como individuo en dos cortometrajes bolivianos

Claudio Sánchez¹

Resumen

El presente estudio comparativo pone en cuestión la representación del minero como individuo más allá de la opción que ha tenido el arte en general por representaciones más bien del colectivo: “los mineros”. En dos cortometrajes nacionales ¡Aysa! (Jorge Sanjinés) y Juku (Kiro Russo) se identifica al sujeto que está al margen del movimiento obrero, desde quien se puede pensar la individualización del personaje. El minero, entonces, es un personaje que se construye a través de su individualidad y su relación consigo mismo, toda asignación de valores como parte de un movimiento o colectivo quedan relegados, en tanto sus aspiraciones personales están por encima de otras intenciones de orden más bien grupal.

Palabras clave: Cine, historia, minero, crítica de arte y cortometrajes.

El imaginario colectivo nacional, sobre la lucha obrera, está sostenido por la presencia de la clase minera. Son los mineros el proletariado organizado, quienes dinamizan las transformaciones sociales, y son ellos quienes han hecho suya la lucha de todo el pueblo boliviano. Estas afirmaciones pueden ayudar a entender el siglo XX boliviano desde el principio hasta la aprobación del Decreto Supremo 21060².

A decir de Agustín Barcelli, en “*Medio siglo de luchas sindicales revolucionarias en Bolivia*”, el inicio de una conciencia de clase minera en el país surge a raíz de las primeras tragedias en los centros mineros. La catástrofe minera en Huanchaca (1905), donde se manifiesta la “solidaridad de clase”, es uno de estos ejemplos:

En las primeras horas de la madrugada, se corrió la noticia de la presencia de gas en las galerías más alejadas de la mina. El pánico prendió entre los obreros que se apresuraron en buscar su salvación en la rápida fuga, ya que carecían de medios de protección contra

-
- 1 Miembro del Consejo Editorial de la Revista on-line Cinemas Cine (www.cinemascine.net), co-responsable del Catálogo y Archivo de Cortometrajes Bolivia en Corto (www.boliviaencorto.com) y encargado de Distribución, Exhibición y Programación de la Fundación Cinemateca Boliviana. Es autor del libro: *Los aviones en el cine silente boliviano* (Editorial 3600, 2013). Áreas de interés: cine, historia, gestión cultural. Correo electrónico: mardecine@gmail.com
 - 2 Aprobado durante el gobierno de Víctor Paz Estenssoro, el 29 de agosto de 1985, el D.S. 21060 tiene entre sus principales y más significativas disposiciones la denominada “relocalización de los mineros” que no fue otra cosa que el despido masivo de los trabajadores mineros asalariados.

tan peligrosas emanaciones. La ausencia de medios de seguridad hizo que el tropel de obreros enceguecidos por el pánico fueron cogidos por derrumbes, mientras corrían desolados por las oscuras galerías en busca de la salida que los librara de las acciones tóxicas del gas (Barcelli, 1956: 60) .

Esta fue una de las primeras motivaciones para la unión entre los trabajadores, la seguridad en las minas, un caso similar al de Huanchaca es el de Pulacayo al año siguiente, en 1906.

Los mineros son entonces la clase trabajadora más importante en el devenir histórico nacional hasta mediados de los años ochenta. Los mineros (así en plural) han sido significativamente representados como un colectivo social y se ha evitado la individualización dentro de los protagonistas del movimiento más allá de la dirigencia obrera.

El cine boliviano se ha ocupado poco de la minería, aunque el país esté marcado a fuego por la propia historia de los minerales; sin embargo, esas pocas realizaciones cinematográficas sobre el tema son de un valor altamente significativo. Ahí está, por ejemplo, *El coraje del pueblo* (1971) de Jorge Sanjinés, que denuncia la Masacre de San Juan durante el gobierno de René Barrientos Ortuño, donde murieron decenas de trabajadores mineros.

Barrientos justificó la masacre señalando que los mineros no se habían reunido a discutir problemas sociales, sino para dar su apoyo al Che. De este supuesto respaldo hizo responsables a `los agitadores extremistas´. Luego agregó dos frases que dan una clara muestra de la postura radical que él también había asumido: `con la patria o con el comunismo, o hay otro dilema´ y `soy el único responsable del ingreso de las tropas a las minas´ (Presencia, 26 de junio de 1967) (Cajías, 2015: 107 – 108).

El coraje del pueblo es el testimonio directo de los sobrevivientes, es un documento histórico que radicaliza la mirada del director confirmando su opción por el cine político, como un elemento de subversión y denuncia. Sanjinés hace con esta película un homenaje a las víctimas no solo de la más reciente masacre –la de San Juan– sino que procura recordar la atrocidad de otros episodios, con una joven Domitila Chungara³ brillando en la pantalla grande, mucho antes de la gloriosa huelga de hambre que derrocó a la dictadura de Bánzer, esta dirigente del Comité de Amas de Casa resplandece en la pantalla mientras el director encuentra en su relato la impactante declaración que nutre los alegatos en contra de la atrocidad y el atropello. La película se rodó durante el corto gobierno de Juan José Torres, lo cual permitió recoger algo de estos relatos orales que formaban parte del imaginario local. Sanjinés concluyó su película en Europa, no fue estrenada en Bolivia hasta una vez derrocada la dictadura de Bánzer durante “la primavera democrática” en 1979.

3 Domitila Barrios de Chungara (1937-2012), fue una mujer minera que formando parte del Comité de Amas de Casa, dijo presente en la lucha social de los mineros. Víctima de la represión durante el gobierno de Barrientos y en otras arremetidas militares contra los mineros. En 1977 inició la histórica huelga de hambre, junto a otras cuatro mujeres mineras, acción que dio paso al fin de la dictadura de Hugo Bánzer (1971-1978).

Más allá de ciertos ejemplos concretos sobre el cine boliviano y la minería, de ciertas referencias a largometrajes de ficción o documentales sobre esta particular temática, de la mención a realizaciones de corto y mediometraje, se puede hacer un estudio comparativo entre dos producciones que eligen al minero como personaje más allá de un movimiento obrero, individuos que están al margen de la clase trabajadora asalariada quienes son vistos por los directores: Jorge Sanjinés y Kiro Russo, con una distancia de más de cuarenta años, y en cuyos cortometrajes: *¡Aysa!* y *Juku*, respectivamente, se encuentra un diálogo enriquecedor para poder comprender los momentos de ruptura en el cine boliviano y su reconocimiento de ciertas herencias creativas y discursivas.

Si bien se puede considerar un momento de crisis la aprobación del D.S. 21060 dentro del movimiento minero boliviano –dando así inicio al periodo neoliberal el cual concluye con “la crisis de los partidos políticos” (2003) y se consolida con la aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado (2009)– se debe también considerar la modificación de las formas de trabajo que son consecuencia de este giro en la extracción de minerales, donde el Estado ya no es el principal productor sino que surge la Cooperativa como la figura más significativa de un movimiento obrero ahora despolitizado y más bien regido por un razonamiento capitalista. Entre estos dos momentos, los combativos años sesenta de la clase minera y el principio del siglo XXI con su burguesía cooperativista, el minero figura en los cortometrajes de Sanjinés y Russo como un personaje marginal dentro del sistema productivo de cada época.

¡Aysa! de Sanjinés

En *¡Aysa!* de 1965, Jorge Sanjinés postula el drama de un minero que rescata mineral en un socavón abandonado. En el corto, el personaje principal se ve en la necesidad de emprender una acción individual como consecuencia de toda una situación general que parece obligarlo a redoblar esfuerzos por su subsistencia. Este trabajador se ve imposibilitado de pagar un alquiler, tiene que ver como su mujer deja el distrito minero, y así todo empieza a ponerse en crisis como consecuencia de las precarias condiciones de su trabajo. El minero entonces debe empeñar sus herramientas de trabajo por algo de dinero que le permite comprar dinamita y alcohol. Hay aquí un doble propósito con ambos elementos, la autodestrucción del personaje, primero de un modo figurado con el embrutecimiento de este por causa de una borrachera y el segundo el propio desplome del socavón sobre su cuerpo en el intento de poder encontrar mineral.

La primera secuencia tiene como protagonistas a un niño y su padre que ingresan a la mina, es de por sí una imagen que sugiere la internación en un lugar peligroso, esta figuración de la luz y la oscuridad, la mina insinúa siempre la profundidad de lo desconocido, aquí vienen los créditos de inicio; y seguidamente la cámara encuentra al padre haciendo una primera perforación para introducir la dinamita, el hijo observa al padre, pero también lo ayuda, le acerca el cartucho de dinamita que insertará en la tierra.

Es inevitable pensar en el neorealismo italiano, buscar en Vittorio de Sica ciertas referencias del propio Sanjinés, tanto por los modos de producción de la época de postguerra en Italia, como por el recurso de ir a donde sucede la acción evitando la artificialidad de cierta puesta en escena que recurre a presupuestos mayores, las que coinciden con otras formas de producción que ya son realidades en la región, tal es el caso de Brasil o Argentina, países que han creado su propia industria, y alimentan su imaginario con producciones continuas de entretenimiento. Sanjinés, en cambio, habla desde el país, pero no desde ese cómodo lugar “burgués” que evita la realidad, sino desde el propio drama social ahí donde este sucede. En el caso particular de *¡Aysa!* desde los socavones. Sin embargo, este cortometraje hay que entenderlo como el germen de toda la teoría de Sanjinés, no como un manifiesto en sí, sino como un periodo de experimentación y autodescubrimiento. Aquí el realizador pondrá en escena algunos de sus –después– recurrentes lugares comunes en su obra, aunque él mismo lo considere como “una experiencia necesaria” y no así como un fin en sí mismo.

En este intento del personaje por descubrir mineral, se hace evidente un primer fracaso, es en el rostro del niño donde se quiebra la ilusión, y es en el retorno de ambos a su casa donde se ve la frustración del padre ante la crítica situación. En este espacio cerrado que es la casa, donde se presenta a su mujer con otros niños, se pone en evidencia las precarias condiciones de la vida de los mineros. La presentación de este nuevo personaje, la mujer, también implica un reconocimiento de su vida y su oficio. Ella vende en un mercado, es comerciante, una vez más la precariedad del trabajo, la injusticia expuesta como algo que podría pasar desapercibido, todo el esfuerzo de ella para salir adelante apoyando a su marido.

Ahora se profundiza el drama, llega el casero en busca del pago del alquiler, la mujer no responde, no tarda en llegar nuevamente este hombre, caracterizado como un oficinista o cualquier pequeño burócrata, acompañado de un oficial de policía. La mujer abre la puerta e intenta explicar lo que acontece, definitivamente no tienen dinero, no pueden pagar. Esto parece no importarle al casero quien acompañado por este agente del orden no teme en echarlos a la calle. La cámara de Sanjinés vuelca su lente sobre los niños que contemplan la escena, son los niños a lo largo de todo el cortometraje quienes miran, son testigos. Puede decirse entonces que hay en esta decisión de encuadre una urgencia de denunciar lo que sucede ante los ojos inocentes de quienes ven, es esta imagen de los ojos de los niños, de sus rostros en primer plano, la que le recuerda constantemente al espectador que también está viendo, y que lo está haciendo de la misma manera en la que lo hace el niño, en silencio y con cierta inocencia. Lo que no concede Sanjinés en este discurso es la opción de creer que quien está viendo la película tenga la misma inocencia que el niño minero, ahí está un primer gesto de denuncia que subyace a lo largo de todo el corto.

Por esta situación tan compleja que le toca vivir a la familia del minero, la mujer deja a su esposo y se va con sus hijos, una vez más el primerísimo primer plano, ahora sobre

los ojos de ella y de él, en un plano y contraplano, nuevamente mirarse, ahora con gesto de despedida impotentes frente a la realidad. Ella que se va y él que se queda, yéndose sin irse, perfilando otro drama, aquel de la migración campo-ciudad.

Aquí hay un intermedio, una secuencia que encuentra al minero tocando su charango, recurso que aliviana el drama, aunque intenta también profundizar cierta relación de empatía con la tristeza del personaje, ahora está solo, nada más le queda cierta tonada nostálgica, que es aquella que traduce en canción. Este elemento más que una cuestión folklórica es un gesto de honestidad con la cultura del personaje, quien encuentra en su música un cierto consuelo a esta su situación actual. Es común ver como los campesinos de ciertas regiones del país viajan con su charango llevando consigo su pasado hecho música y canción, en este caso no es la migración aquello que lleva al hombre a recurrir a su instrumento como elemento de añoranza de su tierra, sino como pieza fundamental del recuerdo de su desdicha como consecuencia del desmoronamiento de la estructura familiar.

Luego de esta escena, de la noche y su tristeza, vemos al minero ir a empeñar algunos de sus instrumentos para poder adquirir dinamita. Prepara una carga, vuelve a la mina, provoca una nueva explosión con el mismo resultado: no hay mineral. Nuevamente el personaje ha fracasado en su intento por encontrar algo que le permita restablecer su entorno, pagar las cuentas, generar recursos económicos para subsistir. El hombre sale de la mina, la cámara busca el rostro del personaje, aquí se recurre a la emotividad de los recuerdos, nuevamente el *flashback* que añora mejores días en la vida del personaje, un pasado que tiene en su familia la fortaleza de su estructura.

Vuelve la tristeza, ahora con el alcohol de por medio, la borrachera del minero que se embrutece para olvidar, para encubrir su realidad. Sanjinés entonces simplifica el conflicto, es el trago una consecuencia de una situación conflictiva, el minero en contraluz sostiene la botella y toma de ella, primer plano sobre el minero que se emborracha, que después se expone ante la sociedad, se muestra perdido, al extremo de caer y quedarse dormido en la calle, tremenda imagen que captura el director, la de este hombre que al parecer perdió (incluso la razón) frente a esta imposibilidad de generar capital. Este es un cine político, ya en *Revolución* (1963)⁴ Sanjinés había mostrado sus cartas y aquí no hay concesiones, no hay intenciones de mimetizar la denuncia y con todos sus recursos posibles el director provoca la reflexión. Sin muchas sutilezas, sin anestésicos, incluso torpemente en algunas escenas, pero siempre alineado con una consigna política clara de denuncia. Cuando acabamos de ver al minero tirado en la calle, pasamos a una siguiente secuencia, donde encontramos a su mujer, en la calle de una ciudad, vendiendo periódicos, una vez más la calle, la pobreza. La reflexión sobre la dignificación del hombre a través de su trabajo frente al hundimiento de otros ante la adversidad, esta dicotomía presentada como la

4 Con este cortometraje Sanjinés obtuvo el Premio Joris Ivens, su primer galardón internacional, fue el año 1964 en el Festival de Leipzig.

puesta en conflicto de un momento histórico de quiebre⁵ permite que la película ahonde en su veta social y se manifieste como un documento de palpitante actualidad.

En un tercer intento por cambiar su suerte, el minero vuelve al socavón, repite su tarea de perforación e insiste metódicamente en continuar con su trabajo: introduce la dinamita esperando que aparezca el mineral, enciende la dinamita y huye para esperar su desenlace, otra vez se apuesta por el *flashback* para recordar tiempos pasados que siempre fueron mejores. Ahora los recuerdos se hacen felices con la imagen de una banda que acompaña la fiesta, una cueca para bailar con su mujer, el minero vive su alegría, aquella que le fue arrebatada después por el sistema de trabajo al cual debe responder.

¡Aysa! dialoga con toda la obra de Sanjinés porque aquí se despliegan algunos de los recursos que después el director incorporará en futuras producciones. Un ejemplo de esto es la cueca, este mismo baile que el realizador introduce en su más reciente película *Juana Azurduy: Guerrillera de la Patria Grande* (2016) en la que también pone en escena una coreografía que cierra simbólicamente con esta representación del encuentro con la Patria y su nacionalidad, es en la cueca donde se encuentra cierto sentido de nación en sus formas y representaciones, es la cueca en su libre asociación la que identifica al país de la República⁶. Por esto mismo en *¡Aysa!*, Sanjinés empieza esta fiesta en el recuerdo con una cueca pero continúa con bailes más bien estilizados que responden a una tradición rural mucho más arraigada, que en su inserción en centros urbanos se modifica, tanto en su interpretación como en su uso. Otra vez entra en juego el alcohol en esta escena, sin embargo ahora se lo presenta como parte de la fiesta, en su ambivalencia de ser igualmente un elemento de las celebraciones y no solo de la tristeza y amargura. No obstante, es en esta escena donde también se manifiesta un rasgo cultural interesante por parte del protagonista en relación con la propiedad privada, cuando él y su mujer se “apropian” de la tierra revolcándose en ella como parte de una tradición que se conserva. Este hecho de ser uno con la tierra está íntimamente ligado con la propiedad privada, con aquello que es “tuyo”. Este hombre que trabaja en la marginalidad busca el beneficio propio por encima de algún motivo colectivo o cierta reivindicación de clase. Hay aquí una muestra de esta distancia que el minero de Sanjinés en *¡Aysa!* manifiesta en relación del colectivo, que podría haberse llamado el movimiento obrero.

El cortometraje continúa con la explosión de una nueva carga de dinamita, el minero está a la espera, hay un corte y se ve al niño, el hijo del personaje que ha vuelto a su tierra y va en busca de su padre a la bocamina, es él quien grita *¡aysa!* (derrumbe) —única

5 El año 1965 significa para Bolivia el fin de una era, los gobiernos de la Revolución Nacional (1952-1964) han concluido con el golpe de Estado que propicia René Barrientos Ortuño el 4 de noviembre de 1964. Desde entonces empiezan los periodos dictatoriales, de gobiernos militares (1964-1982), con pequeñas pausas democráticas.

6 Con la aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado (2009) se pasa del Estado Republicano al Estado Plurinacional, esto también tiene un sentido conceptual importante en tanto ahora los sistemas de gobierno cambian a favor de las grandes mayorías indígenas y ponen en un segundo plano a la vieja estructura republicana que ordenó el país desde la Independencia en 1825.

palabra que se escucha en toda la película, este cortometraje está sonorizado por Alberto Villalpando⁷, y sostiene su relato solo por música incidental— es entonces, con este anuncio de derrumbe que empieza el desenlace. Suben al cerro los mineros que se encuentran cerca a ver lo que ha ocurrido, ingresan al socavón y sacan el cuerpo todavía con vida del minero, llega también su mujer —que ha vuelto al pueblo— a ver qué ha sucedido y se encuentra con el cuerpo de su esposo que es cargado por otros mineros. Así como lo hiciera en *Revolución*, Sanjinés no tiene reparos en mostrar la muerte y los cadáveres, en *¡Aysa!* la escena está desprovista de un ataúd y es además un gesto de la pobreza del minero, a quien el derrumbe lo ha matado.

Este cortometraje es un ejercicio que llevaría después a Sanjinés a realizar una de sus obras más importantes: *Ukamau* (1966), es un campo de prueba para la puesta en escena de una historia que dialoga con la realidad nacional de la época. Una realización que tiene en su guion, escrito por Óscar Soria⁸, toda la fuerza narrativa del drama minero, como sostiene Antonio Eguino en el texto “Recordando al autor” que se encuentra en la Antología de cuentos de Soria.

Óscar es un verdadero narrador y testigo de su época, con todo lo que implica el describir ya sean los grandes momentos políticos a través de personajes de ‘base’, situaciones de injusticia social, o la narración de la cotidianidad con la sensibilidad a flor de piel, recogiendo lo que otros no ven, no oyen, o no sienten (Soria, 1991: XV).

¡Aysa! es la primera aproximación de Sanjinés al mundo minero, pero una aproximación circunspecta, puesto que el film se realiza al margen del movimiento sindical minero, tomando como personaje a un ‘independiente’, a un solitario de los que escarban los restos de mineral en las minas agotadas. El momento no era propicio para hacer algo más comprometido: en mayo y septiembre de 1965 los centros mineros fueron invadidos por el ejército y se produjeron las masacres que el propio Sanjinés describirá años más tarde en un largometraje. Por esa situación política de represión, la película prácticamente no se vio en Bolivia entonces y tampoco más tarde (Gumucio Dagrón, 1982: 223).

El largometraje al que hace referencia Gumucio Dagrón es justamente *El coraje del pueblo* (1971), y la represión sobre la que escribe es una consecuencia de una polémica medida en contra de los trabajadores mineros, la aprobación de un “Decreto Ley” que determinaba la reducción de sueldos para los trabajadores y un despido masivo de los mismos.

La reacción en las minas ante el anuncio de estas medidas fue inmediata, y los graves conflictos que se desarrollaron en los campamentos iniciaron el rompimiento total entre el movimiento minero y el régimen militar (Cajías, 2015: 102).

7 Destacado compositor boliviano sus aportes en el cine nacional son significativos tanto en la obra de Sanjinés como en las colaboraciones con otros realizadores como Jorge Ruíz.

8 Soria (1917 – 1988) es considerado el mejor guionista en la historia del cine boliviano. Desde que empezara en 1953 con el guion de *Los que nunca fueron* de Jorge Ruíz, sus aportes han sido significativos en la historia del cine boliviano. Para Jorge Sanjinés trabajó los guiones de: *Revolución* (1963), *¡Aysa!* (1965) y *Ukamau* (1966).

En una entrevista realizada por Jean-René Huleu, Ignacio Ramonet y Serge Toubiana y publicada por Cahiers du Cinema número 253, en París, Jorge Sanjinés declara:

En realidad ¡*Aysa!* era para nosotros una experiencia necesaria antes de emprender el primer largometraje. Necesitábamos aprender a manejar un equipo grande de gente. ¡Era la primera vez que filmábamos en 35 mm! Y organizamos las cosas, la producción, de igual manera que si fuéramos a filmar un largometraje. Creo que tuvimos razón, pues aprendimos muchas cosas y nos familiarizamos con la técnica y los métodos para filmar en 35 mm (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979: 100-101).

El corto de Sanjinés es una de esas pequeñas joyas del cine boliviano que, como suele suceder en los cortos iniciales de los realizadores, concentra gran parte de los anhelos y recurrencias del director. ¡*Aysa!* es sin duda una de esas piezas que merece mayor atención cuando se hace un análisis más amplio sobre la obra de Sanjinés, y permite ahora poder analizar más de un elemento tanto en relación a su tiempo como también en un diálogo con las nuevas generaciones. Esta capacidad que tiene este corto de poder poner en valor su propia época en relación a la actualidad le da igualmente su condición de clásico. En ningún caso esta producción ha perdido vigencia, sino que encuentra en su relato una proyección auténticamente sorprendente frente a los tiempos que corren. La vigencia de ¡*Aysa!* merece aún mayor atención en sus relaciones con su propio discurso y con su puesta en escena.

Juku de Kiro Russo

El año 2011 Kiro Russo estrenó *Juku*, un corto que en sus registros al interior de la mina de Posokoni recupera a un personaje: *el rescatador de mineral*, aquel que se queda con los restos de la gran explotación y sobrevive en condiciones dramáticas.

Lo único que tiene que hacer el *juku* es preparar su tiro. Para esto tiene que trabajar como peón para otros mineros libres como él, ahorrar y ganarse como pueda, la cosa es juntar la platita para los explosivos, para la guía y para un poco de trago, coca y unos cigarritos y unas velas. Parece fácil ¿no? Que nunca pues. Reunir lo que necesita le cuesta días y semanas y meses, y le cuesta también sufrimientos mil y muchas veces sus pulmones (Soria, 1991: 213).

El acierto de recuperar del imaginario minero al *juku* es uno de los aspectos más significativos de este cortometraje. Este es el acercamiento a un sujeto que está siempre cubierto de misterio, que está al margen de cierta legalidad, que busca en los márgenes aquello que le permita superar sus necesidades o saciar cierta codicia personal.

El cortometraje empieza cuando vemos avanzar una luz, rápidamente se identifica el lamparín del minero que alumbrá la tiniebla mientras se acerca sigilosamente, se puede también hacer una comparación con la imagen de los francotiradores en ciertas escenas del cine norteamericano en la que fuerzas del orden buscan a sus perseguidos. Secuencias de

rescates, puestas en escena de operaciones de salvataje, aquí hay algo de esto, el personaje principal está buscando algo y ese lamparín en su casco ilumina la pista, alumbra su camino, lo ayuda a seguir avanzando hacia la cámara. La cámara busca ahora las figuras de la piedra en el interior de la mina iluminado por el minero, he aquí uno de los valores máximos en *Juku*: el trabajo de fotografía que desarrolla Pablo Paniagua, las formas de la roca son expuestas de manera extraordinaria demostrando que él es uno de los mejores fotógrafos de la joven generación. Aquí, dentro del diseño de la banda sonora, se hace presente un sonido ambiente tan perturbador como la propia oscuridad, es ese constante gotear que al interior mina se amplifica, crece continuamente, la intensidad ahora es la de ubicar en el ambiente a quien está viendo la mina en la pantalla. La cámara sigue al minero, ya no lo vemos venir sino más bien alejarse, pero hay un sentido más bien de dar la vuelta la cámara para acompañarlo.

El minero llega a un punto donde empieza a trabajar, se detiene, mira la piedra, parece que ha encontrado lo que busca. Con su lamparín en el suelo la iluminación crece y se ve al hombre golpear la piedra buscando lo que él conoce. Es un solitario, la precariedad de su oficio multiplica sus riesgos, quiebra el cerro, ha hecho lo mismo que el francotirador de aquellos grupos de élite de películas con mayores presupuestos, ha quebrado el orden para poder extraer algo que para él tiene un alto valor. El *juku* es un ladrón, alguien que rescata las sobras, aquello que queda. Es parte de estos grupos de élite que ingresan intentando no ser percibidos, son conocedores del interior de la mina, y así lo propone Kiro Russo en este cortometraje, el *juku* está ahí y la cámara lo observa en su delicada labor, pero con toda la energía de un hombre que ha puesto a disposición de su necesidad su propia fuerza. Cuando el minero prepara su cargamento y se dispone a salir se escuchan unas primeras palabras que tienen un sentido de conversación con uno mismo, hay un quiebre en la sonoridad de la película, el minero solo puede hablar con el mismo, y en lo posible debe mantener ese su silencio del principio. Volvemos a ver cómo el minero empieza a irse, entonces recién aparece el título del corto sobre un fondo negro.

Se escuchan ahora las voces de los mineros, son varios y están reunidos conversando, hay un discurso textual sobre la oscuridad y sus peligros, la cámara busca la intimidad de esta reunión con primeros planos y planos detalles de los rostros y las manos, una vez más hay un juego con la luz al interior de este espacio claustrofóbico. La tradición oral ocupa el primer plano, la atención se concentra en lo que se escucha, son las voces de los mineros y sus historias; primero aquella de la oscuridad y sus peligros, y se extiende el discurso hacia los mitos, hacia las bases de su lógica y pensamiento, la figura de una cholita como fantasma, como maldición concentra el primer tramo de esta charla: “Cholita pues... anterior vez me estaba queriendo hacer fracasar”, dice uno de los mineros y manifiesta algo de su propio sentir sobre su lugar de trabajo, la mina como espacio masculino, con todo su subtexto machista y patriarcal, donde la mujer es la maldición. Por la forma de su registro *Juku* no le asigna un valor discriminatorio a estas afirmaciones sino más bien un sentido testimonial de la intimidad de este grupo de mineros, no hay una puesta en

escena para hablar sobre cuestiones de género, sino un sentido documental que permite entender de otra manera un espacio privado.

Es en este ambiente donde se da forma a la anécdota, donde el recuerdo convoca a la secuencia que se vio al principio, los mineros hablan de aquella vez que rescataron a un “lobito” le asignan un valor como de lección de vida a este episodio que vivieron. Hablan del minero que rescataron y cómo lo encontraron después de un derrumbe.

De lo que hablan los mineros es de la muerte, a través de este recuerdo que les permite tener presente el peligro constante al que se exponen al interior de la mina, tienen también como ejemplo del drama a este otro minero solitario, pero no es el drama del que la tradición política se agarra para poder explicar sus teorías, no es en caso alguno la opresión sobre el minero por parte de los capitalistas burgueses, sino más bien es esta soledad como consecuencia de un individualismo divorciado de la conciencia de clase, que aunque siendo una consecuencia de los sistemas de explotación, más bien refleja otra forma de pensar las relaciones de poder en un medio regido por la hostilidad frente a la precariedad de las formas de producción. ¿Para quién trabaja este minero muerto? para él mismo, no es parte de un colectivo, es un sujeto que está por encima de toda figura colectiva que siempre ha sido exaltada por los movimientos obreros y populares leídos desde alguna teoría política que no identifica a estos otros trabajadores que son también parte de un mismo sector productivo.

Lo que era recuerdo se hace ahora una imagen, se recurre a la puesta en escena para descubrir el cuerpo de este *juku*, que si bien todavía respira está absolutamente inconsciente y será muy difícil salvarle la vida. A pesar de los intentos, el minero fallece, el cuerpo tendido y los otros mineros que intentan ayudarlo, no por una cuestión de solidaridad de clase, sino por un sentido de humanidad que está por encima de alguna afiliación, ellos saben que él es un ladrón, pero saben también que es un ser humano y su deber es ayudar a sacar este cuerpo, no es una opción en ningún caso, es una obligación.

En la siguiente escena cuatro mineros cargan el cuerpo ya inerte del *juku*, con un *travelling* que retrocede haciendo un primer seguimiento de los protagonistas, en un cambio de posiciones que hacen los mineros para continuar con su trabajo de salvataje, la cámara empieza a alejarse más y al final se hace un giro que permite ver al equipo de rescate saliendo hacia la luz, al final de un túnel. El corto no acaba aquí, luego de un fundido se da paso a una escena que más bien está llena de vida, en la que se ve el trabajo al interior mina de los mineros, donde otra vez la maestría de Paniagua acompaña la labor de estos hombres y se presta atención a sus instrumentos de trabajo, sus herramientas que perforan la tierra y permiten la subsistencia de estos hombres. Nuevamente la luz, y su juego, pero ahora frente a un grupo de mineros, ya no en el aislamiento individual sino frente al conjunto, al colectivo humano que procura seguir viviendo mientras pueda y queden minerales.

Entre ¡Aysa! y Juku

Si bien ambas producciones coinciden en temática, su propuesta resulta opuesta en tanto que Sanjinés hace una puesta en escena y Russo un registro documental. Lo importante aquí es que más de 45 años después de estrenada la primera en relación con la segunda se sigue hablando de un tema actual. El personaje sigue siendo el mismo y contextualizando cada una de las obras parece no haber cambios sustanciales en la realidad de “los mineros marginales”.

La opción de los realizadores, en ambos casos, es la de hacer retratos de lo cotidiano. Los cortos dialogan con la realidad inmediata asumiendo un compromiso con su tiempo, pero además dialogan entre sí para poder tener un panorama general de la producción nacional durante este periodo. Desde el final de los gobiernos de la Revolución Nacional (1964) hasta la aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado y el nacimiento del Estado Plurinacional de Bolivia en 2009.

Tanto el cine con sus revoluciones tecnológicas como el país con sus revoluciones sociales han conservado cierta forma de ver el mundo, la mirada no ha cambiado, y al parecer las realidades o conflictos siguen manteniendo el mismo carácter de hace más de cincuenta años. La historia ha sido muy acelerada y no ha permitido que la sociedad pueda encontrar otra forma de narrar lo sucedido, o lo que sucede de un modo diferente que más bien coincida con su inmediata actualidad. El audiovisual ha retornado en los primeros años del Estado Plurinacional al origen de su existencia, ser el dispositivo de registro inmediato, produciéndose así mucho material de documental, que no coincide con una interpretación del momento histórico que se ha vivido y se vive en Bolivia. Esta misma situación es la que da paso a *¡Aysa!* (Sanjinés, 1965) luego de los años de los gobiernos de la Revolución (1952 - 1964) y la producción inmediatista del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) que realizaba propaganda y mensajes oficiales, pero que no tenía como opción prioritaria cierta interpretación de los hechos desde la ficción, o una veta que se empareje con lo que se denomina documental de autor, a pesar de ciertos trabajos aislados dentro del corpus mismo del ICB.

Las primeras películas del Grupo Ukamau mostraban el estado de pobreza y miseria de algunas capas de la población. Estas películas, consideradas primero muy útiles, se limitaban en el fondo a recordar a mucha gente de las ciudades –a las capas medias, a la burguesía y pequeña burguesía que asistían a los teatros donde se pasaban– que existía otra gente, con la que se convivía en la misma ciudad o que vivía en las minas y en el campo, que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente. Pero fueron las proyecciones populares, las proyecciones en las minas y barrios marginales las que les abrieron los ojos a esos jóvenes cineastas y los ubicaron correctamente. Fue allí que descubrieron que ese cine era incompleto, insuficiente, limitado; que además de los defectos técnicos contenía defectos de concepción, defectos de contenido. Fue la misma gente del pueblo la que les hizo notar esos defectos, cuando les dijeron que ellos conocían

casos más terribles de pobreza y sufrimiento que los que los cineastas mostraban; en otras palabras: con ese tipo de cine no se les daba a conocer nada nuevo (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979: 16-17).

Son ambos cortometrajes trabajos de ensayo, de ejercicio cinematográfico, cada una de estas producciones en su justa dimensión significan para sus realizadores el momento de enfrentamiento con sus propios límites en relación con su inmediata realidad. Aquí es donde se mide hasta donde llegan las aspiraciones creativas de cada uno de ellos en particular, y su relación con aquello que quieren decir, como una opción discursiva de compromiso político (caso Sanjinés) o como una respuesta a un momento actual de la producción cinematográfica boliviana que carece de apoyos estatales y privados (caso Russo).

Las aproximaciones que hacen ambos realizadores al mundo de la mina es a través de la individualización del minero la cual se traduce en protagonistas marginales. En ambos casos es el conflicto con el capital el que crea a estos sujetos que están siempre en los márgenes. La generación de capital al margen de la colectividad pensando en individualidades ampara a estos personajes sobre los cuales las cámaras de Russo y Sanjinés se animan a escudriñar.

¿Qué queda de la idea del movimiento minero como una colectividad en la cinematografía nacional? La ficción se ha mantenido al margen de la posibilidad de crear una imagen de los mineros como colectivo de acción, en medio camino entre el documental y la ficción está *El coraje del pueblo*, película de Sanjinés que se eleva como el ejemplo mayor de esta representación del movimiento minero como vanguardia de lucha. Es en el campo del documental donde se ha desarrollado de manera más significativa el retrato de los mineros más allá de individualidades, incluso excluyendo esta posibilidad en sus relatos, como forma de brindar testimonio sobre una época más que sobre sus actores. El minero como individuo parece ser más bien un sujeto intocable alguien que goza de aquel halo impenetrable por ser parte de un colectivo también inviolable por su “dignidad” dentro de la lucha social boliviana. Sin embargo, el tiempo permite que como consecuencia de todos los cambios económicos en el país, el minero sea visto ahora con una distancia que consiente estar desprovistos de este “respeto histórico” construido luego de la Revolución de 1952 sobre la clase trabajadora minera.

Por esto es que ambas producciones nos brindan la posibilidad de repensar a los mineros más allá de su pertenencia a un grupo social, a un movimiento obrero, y más bien ubicarlos como individuos con aspiraciones propias las cuales responden a motivaciones personales antes que un interés de clase o colectividad. Es con *¡Aysa!* y *Juku* que se puede hacer una lectura más profunda sobre el fenómeno marginal del trabajo en la minería, propiciando así un espacio de análisis sobre la representación que se ha hecho sobre los mineros y las minas en el arte boliviano.

Bibliografía

- BARCELLI, Agustín. 1956. *Medio siglo de luchas sindicales en Bolivia*. La Paz: Editorial del Estado.
- CAJÍAS, Magdalena. 2015. *La implantación del poder militar y el retorno de la democracia (1964-1982)*, en: *Bolivia, su historia, Tomo VI: Constitución, desarrollo y crisis del Estado en 1952*. La Paz. Coordinadora de Historia y La Razón.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. 1982. *Historia del cine en Bolivia*. La Paz. Los Amigos del Libro.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México. Siglo XXI, Editores S.A.
- SORIA, Óscar. 1991. *Sepan de este andar. Antología de cuentos*. La Paz. Imprenta de la Universidad Mayor de San Andrés.