



Imágenes y gestos: primeros planos en *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau

Irene Coccio*

Introducción

Una huelga en medio de la mina Catavi da comienzo a la película *El coraje del pueblo* (1971) de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, y anticipa los hechos de la Masacre de San Juan, ocurrida en el yacimiento Siglo XX, el 24 de junio de 1967. La película emerge como recreación ficcional e integra lo que fue la apuesta del cine militante de los años 60 y 70 de “dar voz al pueblo” o de “tomar la palabra”. Estas posturas encuentran así su expresión más genuina en este tipo de films donde escuchamos el testimonio de sus protagonistas que son a su vez verdaderos testigos que interpretan sus propias historias, desde su propia voz y en los espacios en que los conflictos se debaten o desarrollan: el territorio de la mina, el sindicato, la asamblea, la calle. En la recreación de esa historia, se conjuga un interés etnográfico con las búsquedas militantes del Grupo Ukamau. Es decir, el director se interesa por la autenticidad del registro (reconstruir los detalles de la masacre y hacer énfasis en su veracidad), a la vez que registra las condiciones de vida y los rasgos socioculturales de los miembros de las familias.

En *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de una historia* (2017), Georges Didi-Huberman centra su trabajo en algunas imágenes paradigmáticas –como las de los funerales de Vakulinchuk en *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein– a fin de pensar el desplazamiento desde las lágrimas hasta la insurrección para preguntarse por la necesidad y la espontaneidad de ese pasaje. Este artículo busca extender su estrategia al caso de *El coraje del pueblo* (1971) a través del rastreo de un recurso cinematográfico paradigmático abordado en la película: el uso de los primeros planos. Planteamos la idea de que este recurso no busca expresar una indi-

*Universidad Nacional de Córdoba | irenelucia.c@gmail.com

vidualidad, sino que las imágenes de los rostros son superficies reflejantes que permiten describir un espacio, un tiempo o vehículos para la metáfora. Por otro lado, tomamos este recurso de los primeros planos con el fin de pensarlos como un *Pathosformel* en los términos de Aby Warburg y reflexionar sobre *pathos*¹ e imagen en clave didi-hubermaniana.

Con el objetivo de pensar el gesto de insurrección del que deriva la escena de la lamentación en *El acorazado Potemkin*, podemos mencionar las reflexiones que se producen con motivo de la muestra *Sublevaciones* (2018) curada por Didi-Huberman. El curador entiende las imágenes como acciones que habilitan modelos de temporalidad alternativos a la cronología y la linealidad, en consonancia con Warburg y Benjamin. *Sublevaciones* continúa el gesto warburgiano al asumir que las imágenes se resemantizan en su relación con otras formando constelaciones. Es decir, cuando una imagen nos interpela especialmente está actuando toda esa carga de imágenes semejantes que operan en esa situación.

Para profundizar en la noción de temporalidad, en *Ante el tiempo* (2023) Didi-Huberman, siguiendo a Aby Warburg y a Walter Benjamin, sostiene que el anacronismo es el modo temporal de expresar la experiencia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes. “Plantear la cuestión del tiempo es interrogar esta plasticidad fundamental y con ella las diferenciales de tiempo que operan en cada imagen” (Didi-Huberman, 2023, pp. 38-39). De este modo, siguiendo a Benjamin, Didi-Huberman afirma que la visualidad exige que se la examine bajo el ángulo de su memoria, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren a un artista anacrónico, a un “artista contra su tiempo”.

Pathos, comunidad e imagen en la escena de la lamentación

La noción de voluntad de poder en Nietzsche se manifiesta como el poder de ser afectado, no desde una postura pasiva, sino como afectividad, es decir, sensibilidad, sensación. En palabras de Deleuze en *Nietzsche y la filosofía*, retomadas por Didi-Huberman, “Toda sensibilidad no es sino un

1 Partimos de la noción de afecto como elemento clave para pensar la dimensión política de la imagen. Sin embargo, no nos detendremos en las distinciones que pueden existir entre emoción y afecto y le daremos lugar fundamental a su precursor etimológico “pathos” por ser el término que aborda Didi-Huberman, uno de los autores que seguimos en el trabajo.

devenir de fuerzas [...]: el *pathos* es el hecho más elemental del que resulta un devenir” (2017, p. 19). Didi-Huberman plantea la idea de concebir los afectos como formas de aprehender el pasado y comprender el mundo mediante su consideración dialéctica. Así, la imagen es para Didi-Huberman, como para Aby Warburg y Walter Benjamin, el espacio donde se sostiene la apuesta por el pasaje del “yo” al “nosotros”, del *pathos* al *eidos*. Con el fin de explicar esta linealidad, el autor analiza lo que denomina “la escena de la lamentación” de *El acorazado Potemkin*. Allí aparecen gestos de dolor individuales (los cuerpos arrodillados, los lamentos, los sollozos, los pañuelos), que poco a poco se transforman en otros motivos: como los puños cerrados, los ceños fruncidos, las manos que se elevan y se encuentran en un gesto común, que trasciende el dolor individual para entregarse a un “nosotros”. La pasión, en este marco, se presenta como un obstáculo paradójico al que solo se puede bordear, semejante a la imagen que rehúye una definición ontológica, aunque continúa irrumpiendo.

En *Pueblos en lágrimas, pueblo en armas* (2017), Didi-Huberman examina minuciosamente la escena del funeral de Vakulinchuk y la interpreta como una condensación de emociones políticas que articulan lo patético y lo comunitario; el llanto individual se transforma en un canto colectivo de combate que, según Eisenstein, expresa tanto la pasión revolucionaria de 1905 como su reafirmación en 1925. “En el cine de Eisenstein, la política parece ‘patética’ de un extremo a otro, y el *pathos*, político de lado a lado” (Didi-Huberman 2017a, 175). En un plano general, la perspectiva de Eisenstein se ajusta a las voluntades del Estado que lo auspicia: presentar los sucesos de 1905 como el inicio del proceso revolucionario que culminará en 1917. Pero en un primer plano, *El Acorazado Potemkin* refleja la impotencia ante una violencia que se enfrenta pero también se padece. Primero muere un hombre que desafía a sus superiores injustos; luego, un pueblo entero se estremece por esa muerte y se lanza a la revuelta (la escena de la lamentación); y, finalmente, ese mismo pueblo cae bajo las balas del ejército y los sables de un escuadrón. Esta dialéctica se fundamenta en una secuencia inexorable: antes de ser pueblo en armas, los pueblos aparecen ahogados en sus lágrimas.

La escena de la lamentación de Potemkin no ocurre únicamente después de la muerte, sino que se sitúa entre dos actos de ejecución: uno individual (un asesinato dirigido a una víctima concreta) y otro colectivo (encarnado en la masacre de inocentes). Más que una escena frágil, constituye

un punto de inflexión entre el abatimiento de un pueblo conmovido y la fuerza de ese mismo pueblo que se levanta en revuelta. Así, Didi-Huberman dirá que esta escena es una cesura dialéctica no sólo en el desarrollo del relato, sino también en la manera de hacerlo comprensible más allá de los simples hechos relatados o de la reconstrucción histórica. Entonces, la escena de la lamentación –en tanto cesura dialéctica– le permite a Didi-Huberman pensar dos rasgos fundamentales de la construcción de toda imagen: por un lado, el fetichismo, que fija la superficie de lo real hasta convertirla en un cuadro inmóvil; y por otro, la histeria de la imagen, entendida como el lugar donde emerge el síntoma, manifestado en lágrimas y dolor. Según Didi-Huberman el cine impone gestos espectaculares y arrastra al espectador hacia una temporalidad que resulta imposible de interrumpir.

En *Sublevaciones* proponía distintos recorridos para pensar las representaciones de la revuelta e intentaba definir la sublevación, entendiéndola como una “serie de fuerzas” más que como una acción concreta. La idea de que la imagen genera una energía activa remite a la noción de inervación que Benjamin concebía como un proceso estético y político en el surrealismo. Siguiendo esta línea, Didi-Huberman confía en que el montaje y la discontinuidad pueden abrir paso a una revelación que quiebre el relato dominante. En la exposición, los levantamientos se sostienen sobre un gesto fundante: la imagen de alguien que se pone de pie. Así, el autor rastrea esta potencia en un film que no relata la conquista del poder –pues se trata de un homenaje a la insurrección soviética de 1905 que terminó en una masacre por parte del ejército ruso–, sino el nacimiento de una fuerza desde el dolor al mostrar la potencia de un pueblo en sufrimiento, incluso en la “celebración del impoder”. El pueblo en lágrimas termina asumiendo el dolor como potencia de una nueva acción: la continuidad de la lucha sustentada en la confraternidad.

En *El coraje del pueblo*, Jorge Sanjinés recupera las mismas preocupaciones, pero invierte su dirección: el film parte de los hechos históricos, la apuesta revolucionaria, la huelga, para llegar a la masacre, un entramado de llanto colectivo. A diferencia de *El acorazado Potemkin*, el fracaso de la revuelta no se narra desde el triunfo posterior de la revolución, como en el caso soviético (finalmente, en 1925, la revolución del 17 le daba nuevo sentido a la catástrofe de 1905), sino, por el contrario, desde un tiem-

po-espacio donde el proyecto insurreccional parece encontrarse alejado, aunque no del todo perdido.

Primer plano y plano secuencia integral: recreación ficticia y performática

En *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), el Grupo Ukamau realiza una fuerte crítica hacia su propia forma de hacer cine. Consideran a sus primeros largometrajes como piezas útiles para recordarle a las personas de las ciudades la realidad que se vivía en las minas y en el campo, “que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente” (Sanjinés, 1979, p. 17). Luego advierten que fue en una de las proyecciones en las minas y en los barrios donde el grupo comienza a notar sus falencias a la hora de realizar sus películas:

Fue allí donde descubrieron que ese cine era incompleto, insuficiente, limitado; que, además de defectos técnicos, contenían defectos de concepción, defectos de contenido. Fue la misma gente del pueblo la que les hizo notar esos defectos, cuando les dijeron que conocían casos más terribles de pobreza y sufrimiento que los que los cineastas les mostraban; en otras palabras: con este tipo de cine no se les daba a conocer nada nuevo. (Sanjinés, 1979, pp. 16-17)

Así, como señala Dennis Hanlon (2010), hay un rechazo de lo individual que está en coherencia con la manera de comprender el mundo ayмара. 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* (1969), en donde habría una fuerte influencia del cine europeo y sobre todo del soviético. *El coraje del pueblo* (1971) se ubica en una segunda etapa del Grupo Ukamau, en donde se consolida lo que Sanjinés llamó “un cine junto al pueblo”. Allí explora un lenguaje cinematográfico con características colectivas, aunque esta búsqueda no implique 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 separan al individuo de su entorno y de su comunidad.

El Grupo Ukamau va a reflexionar arduamente sobre los cambios en su método a partir del proceso de producción de la película *El coraje del*

pueblo. En esta etapa se propusieron hacer películas ficcionales que reconstruyeran un proceso histórico y que contaran con la actuación y la participación en el proceso de los propios sobrevivientes de la masacre de San Juan. De esta manera, en *Teoría y práctica* sostenían:

Eliminamos la intervención de actores y abrimos el camino a la participación popular colectiva que permitió, a su vez, la práctica del cine horizontal, es decir, un cine con un altísimo nivel de participación en el trabajo creativo de grupos o personas que creaban directamente, al mismo tiempo en que se hacía el trabajo. (Sanjinés, 1979, p. 18)

No buscan relatar una historia individual, por lo tanto, no existen personajes representantes, como tampoco existe una historia ficcional como alegoría de un proceso más grande. La búsqueda es que las películas puedan ayudar o interpelar a las comunidades para las cuales fueron hechas. De esta manera, el término reconstrucción encuentra un sentido más amplio: en primer lugar, se va a reconstruir un hecho histórico a partir de un gesto ficcional, y, en segundo lugar es en ese proceso de actuación y reconstrucción de las escenas con los propios sobrevivientes que ellos vuelven a vivir ese proceso pero ahora de una manera performática. Por lo tanto, hay un proceso importante de performance en la reconstrucción, pero de una manera distinta a una ficción: ya no es posible interrumpir la toma y hacer planos detalle, por ejemplo. La búsqueda era hacer películas multitudinarias con cientos de actores y actrices, donde la cámara tratara de filmar lo que podía mientras el camarógrafo caminaba entre esa multitud. Así, nos encontramos frente a un proceso de renovación donde se privilegian los procesos performáticos, donde la actuación era imparable. Por tanto, la puesta en escena estaba directamente influenciada por el proceso de reconstrucción participativa y por los actores que participaban de ese proceso.

Domitila Barrios de Chungara es una de las actrices y una de las mujeres sobrevivientes de la masacre, además de ser referenta del Comité de Amas de Casa del Distrito Minero Siglo XX. Ella es una de las primeras mujeres que vemos que la cámara toma en primer plano. Sin embargo, sus primeros planos aparecen dentro de escenas cargadas de otros personajes. La escena de la pulpería, donde un grupo de mujeres, Domitila entre ellas, discute con el jefe de pulperías de la mina sobre la escasez de alimentos,

puede ser un ejemplo de cómo se construye su primer plano. Una multitud de mujeres ocupa el mismo espacio, reclaman y alegan contra la indiferencia de las autoridades frente a sus necesidades vitales. Esta escena de reclamo y discusión con las autoridades casi no tiene cortes, y todo lo que vemos está integrado en ese mismo espacio-tiempo que el plano nos propone. En ciertos momentos de la discusión, la cámara toma algunos primeros planos de Domitila como también de otras mujeres que a su alrededor toman la palabra. De este modo, se llega a los primeros planos a partir de un movimiento natural de la cámara, que integra a todos los actores en el movimiento. También en este caso, como señala Didi-Huberman en su análisis de *El acorazado Potemkin*, el encuadre promueve el efecto de un “nosotros”. Así, el plano de la lamentación también pone en crisis la división masa-individuo y se establece una relación de reversibilidad complementaria entre ambas nociones. Del mismo modo, en una siguiente escena, Domitila se encuentra frente a sus compañeros en la asamblea, haciendo un llamado a huelga para profundizar sus reclamos. Acá la cámara parece registrar, de manera similar a una cámara documental, lo que sucede en la asamblea. Casi no encontramos primeros planos de Domitila, pero sí de algunos de sus compañeros que reciben y asienten sus palabras. En este sentido, el cuerpo y la voz de Domitila en las escenas no aparece en pos de construir un personaje individualizado, sino en tanto su potencia impacta en lo colectivo. Así, entendemos al paso constante de un plano general a un primer plano como una “serie de fuerzas” más que como una acción concreta, tal como se advierte en *Subelevaciones* (2018) al reflexionar sobre “el levantarse”. A su vez, la escena aparece como un recommienzo de los hechos históricos de Catavi de 1942, donde se vuelve a apostar por la huelga. A diferencia de *El acorazado Potemkin*, el fracaso de la revuelta no se narra desde el triunfo posterior, sino desde un tiempo-espacio donde el proyecto insurreccional parece recomenzar.

Por su parte, este tipo de introducción de los primeros planos tiene relación con el método teórico que Sanjinés y el Grupo Ukamau desarrollan en sus películas: encontrar correspondencias formales para lo que están tratando de hacer en términos de cine. Así, lo que llamaron “plano secuencia integral” es un concepto que puede entenderse como una traducción formal de lo que ellos buscaban como cineastas:

En la permanente búsqueda formal que debimos encarar para intentar un nivel comunicacional eficaz y coherente, ha sido principal problema de la gramática cinematográfica establecer cuál o cómo debía o debe ser la planificación adecuada a la estructura mental de nuestros destinatarios, a sus ritmos internos y a su particular cosmovisión, partiendo de la base que esos destinatarios no eran europeos, norteamericanos, ni siquiera habitantes de Buenos Aires, sino las masas andinas, los millones de campesinos aymara y quechuas, los cientos de miles de obreros y trabajadores. (Sanjinés, 1979, p. 41)

A su vez, Sanjinés en una entrevista afirma: “Buscábamos un plano en el que el protagonista fuera colectivo, un plano que los pudiera integrar a todos y que prescindiera del *close up* (...)” (Alvares Beskow, 2016).

En la película abundan las escenas colectivas donde la cámara se acerca lentamente a uno de los personajes, adoptando en muchos casos el plano secuencia integral. Este procedimiento podemos verlo también como parte del proceso performático de reconstrucción que se llevó a cabo para realizar la película, donde no se buscaba un desarrollo en los personajes, sino que los mismos sobrevivientes revivieran los hechos tal como los recordaban. Entonces los primeros planos a los que se llega a partir de un movimiento natural de la cámara, que integra a todos los actores en el movimiento, condensan la insurgencia. Insurgencia que empieza a gestarse en las primeras escenas donde se recrea la masacre de la mina Catavi ocurrida en 1942, y que luego encuentra su máximo esplendor en los festejos de San Juan en el campamento minero de Siglo XX, pero que inmediatamente desembocan en el dolor de la masacre.

Primeros planos y *Pathosformeln*

En tanto que “mirar es un gesto cuando las imágenes nos tocan” (Didi Huberman, 2017, p. 253), es posible replicar el método para hallar el uso de esos primeros planos en otras visualidades. En su trabajo sobre Eisenstein, Didi-Huberman analiza especialmente el montaje y todas las decisiones relativas a encuadre (iluminación, puesta en escena) que permiten acceder “al contenido antropológico de esa emoción mostrada al mismo tiempo dialécticamente, en su dimensión singular y su dimensión colectiva” (Didi-Huberman, 2017, p. 242). De este modo, compara la construcción

de politicidad en *El acorazado Potemkin* con lo que Warburg denominaba *Pathosformeln*, es decir, fórmulas patéticas que se ponen en acción, se re-actualizan para iluminar las imágenes de la historia.

En el apartado anterior analizamos el uso del primer plano en *El coraje del Pueblo* poniendo como ejemplo las escenas donde predomina el plano secuencia integral. Resulta interesante ahora extender esta búsqueda hacia los primeros planos fijos de trabajadores de la mina, no como motivo individualizante, sino como un eslabón más de lo colectivo, a fin de ver si su aparición o su ausencia se pronuncian sobre el pasado reciente.

Didi-Huberman en *Sublevaciones* (2018) dirá que incluso antes de afirmarse como acciones, los levantamientos surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales. Son fuerzas que “nos levantan”, pero sobre todo son formas que las vuelven sensibles, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes. En ese mismo texto, retoma a Aby Warburg, para abordar el concepto de *Pathosformeln*, o “fórmula de *pathos*”. Warburg utiliza este concepto para explicar la supervivencia de gestos en la larga duración de las culturas humanas. De esta manera encuentra en las imágenes una carga emotiva, una carga patética o fórmula del *pathos* que están en la imagen. Las imágenes portan una densidad mnémica que opera en la memoria no de un modo uniforme, sino problemático. Entonces, podemos pensar a las imágenes en tanto condensaciones de carga patética que se gesta en etapas tempranas de la cultura y que expresan generalmente alguna situación intensa de placer o de trauma, que queda condensado o fijado en una imagen:

Los gestos están relacionados con una antropología dinámica de las formas corporales, y, así, las “fórmulas de *pathos*” son una forma, visual y temporal al mismo tiempo, de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos”. (Didi-Huberman, 2018, p. 29)

Didi-Huberman lo retoma para incluir en su análisis las imágenes de los levantamientos, poco estudiados en el *Atlas Mnemosine* de Warburg, a diferencia de los abatimientos y el motivo de la lamentación.

En *El coraje del pueblo* también aparecen lo que podríamos llamar retratos de personajes. Uno de los primeros retratos es el de un trabajador minero. La linealidad del relato entre planos secuencia integral y primeros

planos, parece interrumpirse para introducirnos la pequeña historia del trabajador. En la escena él está realizando su trabajo y su voz en *off* relata las adversidades que debió afrontar a lo largo de su vida. Al salir de la mina la voz en *off* profiere: “Pero jamás me desligué del trabajo, seguí manteniéndome en el trabajo”, mientras el trabajador camina con velocidad y mira a la cámara por unos segundos. Este primer plano fijo mirando hacia adelante resulta particular respecto del resto de recursos utilizados en la película.

La mirada directa a cámara del minero, junto con su casco con el haz de luz resplandeciente son elementos visuales poderosos, al igual que lo son sus brazos, sus herramientas de trabajo o los cartuchos de dinamita que vemos en la escena. Este rostro que se nos enfrenta puede leerse como un testigo de los acontecimientos de la masacre a los obreros de la Mina Siglo XX, extirpado de la linealidad del relato, como encarnación del dolor, pero también como un cuerpo insurgente. Si observamos esta imagen del minero “bajo el ángulo de su memoria” y bajo sus anacronismos, también podemos verla como un símbolo emblema de la lucha obrera de Bolivia. La presencia anónima del trabajador y el gesto de la mirada hacia el frente nos interpelan, evocando al uso histórico de esta imagen como símbolo de lucha. Así, se configura un tránsito del *pathos* a la acción. La imagen es para Didi-Huberman, como para Aby Warburg y Walter Benjamin, el espacio donde se juega el pasaje del “yo” al “nosotros”, del *pathos* al *eidos*. Este desplazamiento se comprende en una secuencia: antes de convertirse en un símbolo que interpela e inmortaliza un gesto colectivo, fue el rostro doliente de un individuo dentro de la escena completa, previo a su aislamiento en el primer plano.

Cuando una imagen logra interpelarnos con especial fuerza, está actuando toda esa carga de imágenes semejantes que operan en esa situación. En el cortometraje *Bocamina* (2018), de Miguel Hilari, aparece precisamente ese gesto: primeros planos en los que los mineros miran a cámara. La escena dialoga con la del minero en *El coraje del pueblo*, aunque en este caso se trata de un grupo de trabajadores del cerro Potosí. No escuchamos sus voces ni sus historias, solo el rumor de la mina. La toma de estos rostros en primer plano puede leerse desde la perspectiva de la melancolía. Jonathan Flatley (2008), en *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*, sugiere entender la melancolía no como pasividad paralizante, sino como un afecto con potencial político, capaz de orientarse hacia la

acción. De modo similar, Georges Didi-Huberman sostiene que un sentimiento históricamente asociado a la inacción, como la melancolía, puede transformarse en impulso político, al igual que la lamentación colectiva.

En el corto de Hilari, los primeros planos y las miradas directas de los mineros condensan esa fuerza simbólica de emblema de la lucha obrera de Bolivia. La recuperación de estas imágenes opera como un ejercicio de memoria: el dolor evocado se reactualiza, no para detenerse, sino para convertirse en acción. Esto se refuerza a la mitad del film, cuando un grupo de niños observan una fotografía antigua de mineros que también salen de la mina y miran a cámara. En sus señalamientos y comentarios, los niños resignifican aquella imagen. El gesto melancólico se convierte así en juego y en posibilidad de actualización del sentido.

Conclusión

A modo de cierre, podemos retomar algunos de los puntos abordados anteriormente. En primer lugar, tomamos la película *El coraje del pueblo* a fin de rastrear el uso de los primeros planos y observar si su aparición o su ausencia se pronuncian sobre el pasado reciente. Hemos visto, en un primer momento, que muchos de los primeros planos surgen de un movimiento natural que la cámara realiza en la búsqueda de un personaje colectivo. En este sentido es en esta reconstrucción de los hechos de manera colectiva donde reside la potencia: el nacimiento de una fuerza desde el dolor al mostrar la potencia de un pueblo en sufrimiento, incluso en la “celebración del impoder”. En este sentido, entendemos que en *El coraje del pueblo*, es posible recuperar las mismas preocupaciones que Didi-Huberman desarrolla a la hora de analizar *El acorazado Potemkin*, solo que en nuestro caso invertimos su dirección: el film parte de los hechos históricos, la apuesta revolucionaria, la huelga y del reclamo para llegar a un entramado de llanto colectivo. A diferencia de *El acorazado Potemkin*, el fracaso de la revuelta no se narra desde el triunfo posterior de la revolución, como en el caso soviético sino, por el contrario, desde un tiempo-espacio donde el proyecto insurreccional parece encontrarse más lejos, aunque no del todo perdido. Hacia el final, la película presenta una especie de recomienzo en una nueva insurrección, aunque no de un modo festivo sino como un llamado a la continuidad.

Por su parte, el análisis de los primeros planos y las “fórmula de *pathos*” permite comprender cómo las imágenes condensan fuerzas estéticas y políticas que trascienden la mera narración de los hechos. Tanto en *El coraje del pueblo* como en *Bocamina*, los gestos de los rostros –particularmente la mirada fija a cámara– se convierten en símbolos que interpelan al espectador, funcionando como huellas de dolor pero también como impulsos de resistencia. La noción de Didi-Huberman, siguiendo a Warburg y Benjamin, enfatiza que las imágenes no solo registran el sufrimiento, sino que lo transforman en potencia colectiva, en memoria activa capaz de devenir acción política. Así, lo patético no queda reducido a la melancolía paralizante, sino que se reactualiza como un gesto que abre la posibilidad de confraternidad.

Referencias

Alvares Beskow, Cristina (2016). Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés. En: *Comparative Cinema*, n.9, pp. 22-30. <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/es/34-n-9-esp/468-entrevista-sanjines-esp>

Didi-Huberman, Georges (2023). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

(2018). *Sublevaciones*. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

(2017). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Cantabria: Shangrila.

Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. London: Harvard University Press.

Hanlon, Dennis (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*. Oxford: Oxford University Press, p. 351-366.



Hilari, Miguel (2018). *Bocamina*. Bolivia.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1971). *El coraje del pueblo* [Película]. Bolivia: Grupo Ukamau.



Refracciones Literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)