



## “País de película”: el cine boliviano en el siglo XXI

Keith John Richards\*

### Resumen

El cine en Bolivia ha sido una de las áreas de producción cultural que más éxito y reconocimiento has logrado en el extranjero. Sin embargo, la época de mayor interés para el espectador europeo o norteamericano ha sido la de los años 60 y 70, auge del ‘Tercer Cine’ y de las tendencias contestatarias generalmente visibles en toda América Latina. La democracia formal volvió en los años 80 y 90 y se impuso un modelo neoliberal en lo que se podría ver como un periodo de transición. En el cine se vio un cambio de enfoque hacia la ciudad y el individualismo, pero con la elección del Movimiento al Socialismo de Evo Morales en diciembre del 2006, el país entra a otra fase. Todavía no se ha visto una plena respuesta en términos fílmicos al reto histórico que plantea esta nueva realidad. No obstante es posible, y hasta realista, anticipar un cambio radical en las relaciones entre estado y gremio cinematográfico con miras a una producción fílmica que retrate el país tanto para el espectador nacional como para un público extranjero que, más que nunca, está a la expectativa de imágenes bolivianas.

### Palabras Clave

post-“Tercer cine”; modelo neoliberal; tema ciudad; últimos 15 años; novísimas tendencias;

### Abstract

Film has been one of the areas of Bolivian cultural production that has enjoyed most success and recognition abroad. However, the era of greatest interest for the European and North American spectator has been the 1960s and 70s, the height of ‘Third Cinema’ and the radical tendencies common to Latin America in general. Formal democracy returned in the 80s and 90s and the imposition of a neoliberal model was imposed during what might be seen as a transitional period. At the same time the filmmaker’s focus shifted towards urban and individualist themes. With the election in December 2006 of the Movement to Socialism of Evo Morales,

\* Investigador de numerosas publicaciones sobre la cultura de Bolivia y América Latina a los que se incluyen los libros *Lo imaginario mestizo* (Plural, La Paz 1999) y *Narrativa del trópico boliviano* (La Hogueira, Santa Cruz 2004). Actualmente está preparando un libro sobre cine latinoamericano que será publicado por McFarland, Carolina del Norte, en el 2008. Actualmente enseña literatura, cine y cultura popular latinoamericanos en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.



the country enters another phase. We have not yet seen a full response, in filmic terms, to the historic challenge presented by this new reality. But it is possible, and not unrealistic, to anticipate a radical change in the relationship between state and filmmaking community with a view to a new form of film production which portrays the country for the benefit both of the national spectator and for an international audience which, perhaps more than ever, eagerly awaits images from Bolivia.

### **Key Words**

Post “Third cinema”; neoliberal model; theme of the city; last 15 years; newest currents

## **Desafíos actuales: cine, sociedad y estado**

Hablar de cine boliviano como entidad coherente y homogénea puede resultar, para decir lo menos, engañoso. La producción cinematográfica en este país siempre ha sido irregular, artesanal y dependiente del empeño de unos cuantos individuos. Los saltos ocasionales en la cantidad de producción provocan a veces exagerado optimismo; en 1995, por ejemplo, los cinco largometrajes estrenados no resultaron ser el inicio de un avance sostenido en la actividad fílmica. Las razones de esta irregularidad son varias, pero entre ellas se tiene que señalar una falta de solidaridad y coherencia interna. La actividad cinematográfica es de por sí colectiva, pero la realidad boliviana está plagada de conflictos de clase, región, etnia y cultura. Por eso, la importancia en aplicar, de manera significativa y no como mera retórica, el discurso de multiculturalidad y pluralidad que se ha puesto de moda en el entorno político nacional. Para que sirva al país en la nueva coyuntura que le ha brindado el gobierno de Evo Morales, este énfasis en la heterogeneidad tiene que aplicarse al mundo cultural y audiovisual boliviano. Este recorrido del cine actual en Bolivia considera una gama de producciones de todo tipo para exponer sobre una heterogeneidad y variedad en términos de temática, tecnológica y modos de producción impresionantes dada la actividad limitada que se ve en este país.

Desde la Revolución Nacional de 1952 y el auge del Grupo Ukamau de Jorge Sanjinés en los años 70, la actividad cinematográfica en este país se ha convertido en una jungla de diversidad e idiosincrasia que difícilmente se puede juntar en cualquier categoría. Tomando en cuenta el nivel de coproducciones y películas financiadas o hasta parcialmente filmadas en el extranjero, aun se podría cuestionar la categoría de la nacionalidad. Temáticamente, lo que ha seguido la época de lo que concibió Sanjinés como “un cine junto al pueblo” (1979) refleja lo visto en el cine latinoamericano en general: sin dejar enteramente de lado los intereses sociales, las



preocupaciones personales han incrementado tocando intereses comunes y asuntos sociales en formas inesperadas, a veces accidentales, como se describirá a seguir. Mientras tanto, se sigue viendo lo que hemos observado en las últimas décadas: una continuada actividad por parte de unos cuantos cineastas dedicados hasta rozar la obsesión y la quiebra financiera personal, sin organización formal o respaldo oficial.

Habría que enfrentarse a varios retos como ser un hipotético cine boliviano nacional que refleje auténticamente las preocupaciones nacionales y que tenga una estrecha relación con el estado. ¿Es posible en Bolivia un cine que critique de forma constructiva y atrevida a la vez? Es algo que se ha visto en Cuba, sobre todo con la obra de Gutiérrez Alea, y que requiere un alto nivel de madurez por parte de todos los involucrados en el proceso de producir y recibir cine. Por distintos que sean los casos de Cuba en los años 60 y Bolivia en el 2007, hay similitudes en la necesidad de un cuerpo de imágenes que acompañan los cambios proyectados.

Otro de los desafíos yace en el discurso oficial multiculturalista y su aplicación a la práctica. Así, Luís Tapia habla de la sustitución del nacionalismo revolucionario, que rigió durante el periodo después de la Revolución Nacional, por el discurso neoliberal que

Deja un vacío en términos de identidad nacional o de discurso de identificación nacional. Sólo después de esa confrontación y sustitución entre nacionalismo y neoliberalismo, el discurso de la multiculturalidad aparece como un buen sustituto del nacionalismo revolucionario, ya que tiene un aire progresista y democrático. (2002, 117-118)

Y para Pedro Susz, resumiendo a Betancourt-Fornet enuncia que: “Si se entiende la convivencia como un juego de oposiciones, en lugar de admitir que se trata más bien de un cruce de complementariedades, nunca podrá desentrañarse el enigma de la multiculturalidad para dar el salto productivo hacia el diálogo intercultural” (Susz 2006, 69). Ramiro Garavito establece un vínculo inequívoco entre política cultural y entorno social: “las políticas culturales tendrían que no crear contenidos culturales, sino promover espacios para que la sociedad, plural y diversa sea la que los produzca, y crear las condiciones para la convivencia entre culturas e identidades diferentes” (Garavito 2006).

La falta de apoyo estatal y de unidad gremial hace que el cine nacional sea una extraordinaria mezcla en términos de calidad, temática, procedimientos y métodos de trabajo. Lo que propongo hacer en este estudio es dar una idea de esta diversidad hablando de unos ejemplos de las producciones audiovisuales más interesantes. Efectivamente, es esperanzador el hecho de que



el cine boliviano siga existiendo a pesar de las varias dificultades que enfrentan los cineastas. Sobre todo hay problemas de financiamiento, pero también de distribución. Ha habido una controversia últimamente sobre el rol de Ibermedia, organismo que financia proyectos mediante un sistema de concursos de guión y préstamos. El problema ha sido que una serie de cineastas han incurrido en enormes deudas que inmovilizan sus proyectos. Otras películas han encontrado fuentes alternativas no-estatales: *Jonás y la ballena rosada* (Juan Carlos Valdivia, 1995) hasta entonces la producción boliviana más costosa, fue financiada por empresarios basados en Santa Cruz y por la compañía televisiva P.A.T., pero incluso este proyecto todavía no ha recuperado su inversión original.

La educación cinematográfica se está despertando y últimamente hay indicios de que se está tomando en cuenta, aunque sea muy tardíamente, las palabras de Luis Espinal: “Una Universidad que no se preocupa por el cine es una Universidad vieja y sin juventud.” (Espinal 1979, 99). Los estudios audiovisuales paulatinamente se están estableciendo, con escuelas de cine en Cochabamba, Santa Cruz y La Paz y departamentos o cursos de cine en varias universidades tanto estatales como privadas. Hay además importantes festivales y ciclos de cine en La Paz, Santa Cruz y Oruro.

El productor anglo italiano Donald Ranvaud (2006) respondió a una crisis en la administración del cine boliviano recordando al lector los alcances posibles de una relación sana con el estado. Cita Argentina como el ejemplo que seguir, pero hay también países con recursos más modestos que pueden servir como modelo más realista cuando Ranvaud desea

Que el nuevo curso que inicia Bolivia pueda demostrar que los directores de cine del país consigan un nuevo camino, que puedan trabajar juntos apoyando la idea de un efecto boliviano internacional, y darse cuenta de que un gran éxito de Bellott o de Loayza puede también ayudar a un Agazzi y viceversa, y que no es más una cuestión de La Paz contra el resto del país; o de collas y cambas. El cine puede fortalecer la autoestima nacional y ser un catalizador de todos los otros asuntos. (Ranvaud 2006)

Hay tres puntos importantes en estas palabras: es innegable que el cine es más que un arte; en un país como Bolivia que nunca llegará a ser generador de gran riqueza, pero sí puede presentar una importante imagen al mundo.

El cine boliviano, a pesar de sus problemas, no ha quedado ni estancado ni institucionalizado o dominado por ideologías. Sin embargo, lo que está pasando actualmente en el país a nivel político y social requiere urgentemente ser reflejado en la pantalla. Hasta este momento, el gobier-



no MAS no ha expresado el afán de seguir el ejemplo cubano de crear una nueva institución cinematográfica para comunicar mensajes y valores al pueblo. La amistad entre los actuales gobiernos de Bolivia y Cuba es notoria, pero no existe ninguna institución estatal que se puede comparar con ICAIC. Huelga decir que entre Cuba en 1959 y Bolivia en 2005 existen condiciones muy diferentes, en particular la difusión de televisión y radio. Y con todo, hay indicaciones de que se está tomando muy en serio la idea de dar mayor apoyo oficial al cine. Hacen falta unas revisiones a la ley del cine para que se facilite el camino para productores y cineastas y para crear un sentido de unidad y propósito a nivel nacional. Lo que sí se puede percatar en todo el ambiente cinematográfico es una creciente madurez productiva (por parte de cineastas dispuestos a superar el maniqueísmo del pasado) política y social, y receptiva (por un público ahora más expuesto y receptivo a un cine fuera del modelo imperante de Hollywood).

## Los exponentes actuales y su herencia

El único director de la época del cine militante que tiene proyecto actual de largometraje es Antonio Eguino, aunque éste pertenezca a la tendencia más pragmática del 'cine posible'. Su *Chuquiago* (1978) sigue siendo la película más taquillera de la historia boliviana. Recibió los aplausos de crítica y público por *Amargo mar* (1984) su crítica del rol de empresarios y políticos bolivianos en la desastrosa Guerra del Pacífico (1879). Pero los problemas financieros que le dejó esa producción contribuyeron a que no volviera a presentar otro largometraje hasta el estreno en marzo de 2007 de *Los Andes no creen en Dios*, adaptación de la novela homónima (1937) y otros escritos de Adolfo Costa du Rels (1891-1980). Eguino es un cineasta que ha sabido mantener cierto equilibrio en circunstancias políticas adversas, sin comprometer un afán de producir un cine interesante, popular y a la vez no visto como digno de represión por el régimen de turno. La película se enfoca en la rivalidad entre dos ingenieros por el amor de una sensual mestiza (una *femme fatale* recurrente en la literatura de la época que expone la hipocresía racista). Ambientada en Uyuni durante el auge minero, es una producción de notable profesionalismo y alto costo. Aunque presentado por su director como un homenaje a la minería boliviana, el filme se limita a explorar las preocupaciones de un reducido círculo social y sus percances personales.

Rastrear progresiones en la obra de un cineasta se obstaculiza por la simple dificultad de hacer películas regularmente. Marcos Loayza tuvo un éxito notable en 1995 con *Cuestión de fe*, que sigue el ejemplo, en tanto entrañable incursión en el género 'road' o 'buddy', de *Mi Socio* (Paolo Agazzi, 1982). Este formato, que generó simpatía entre un público no-cinéfilo pero sediento



de verse retratado en pantalla, ha continuado exitosamente con dos comedias recientes. Los integrantes del trío protagónico son todos de una clase social popular urbano, hasta entonces no tomada en cuenta en el cine nacional (a parte del joven Johnny en *Chuquiago*). Dos amigos del *lumpen* mestizo paceño, a quienes se junta un holgazán cambia, tienen que transportar una Virgen hasta los Yungas en una narración que enaltece la religiosidad popular. El siguiente filme de Loayza fue *Escrito en el agua*, proyecto argentino. De vuelta en Bolivia pudo haber hecho una secuela de *Cuestión de fe* sin arriesgar un fracaso económico. Pero, con *Corazón de Jesús* (2003) entró en una temática muy distinta, usando un popular cómico, Cacho Mendieta, como un protagonista que, sin embargo, provoca poca hilaridad. Se trata de una película sobre la soledad, el engaño, la vejez y el enajenamiento.

*Di buen día a papá* (Fernando Vargas 2005) forma parte de lo que ha llegado a ser casi un subgénero cinematográfico latinoamericano durante los últimos años; la vida, obra y actividades de Ernesto „Che“ Guevara. El guión, de Verónica Córdova, explora sobre todo el mito que se ha formado en torno a la memoria del guerrillero argentino. El filme traza las percepciones del Che según tres mujeres de diferentes generaciones, que se sienten de alguna manera involucradas en su historia. Lo novedoso es el orden cronológico regresivo. La película es la primera filmada en la zona de Vallegrande, donde fue enterrado el revolucionario. Algunas escenas se rodaron en la Higuera, el lugar de su ejecución. Así se extiende aun más el alcance geográfico del cine boliviano. Esta película se puede ver como parte de un subgénero en el cine latinoamericano y hasta mundial que trata de la vida del Che según una variedad de ángulos y disciplinas que incluyen el documental y lo biográfico, incorporando varios niveles de objetividad e invención, y evidenciando numerosas posiciones políticas. Lo interesante de la película de Vargas y Córdova es que se enfoca en Guevara sin tenerlo como personaje. Lo mismo se puede decir de otros dos filmes; *Contrasite*, producción italiano-argentina que escudriña la mitificación del Che desde otra perspectiva, la de un grupo manteniendo un sitio Internet sobre su exhumación. Y la coproducción cubano-boliviana *San Ernesto nace en La Higuera* (guión y dirección de Isabel Santos y Rafael Solís, 2006) nos presenta testimonios de los habitantes de La Higuera en una aproximación que respalda en gran manera la de *Di buen día a papá* en su insistencia en el papel del imaginario popular.

## **Realidades étnicas y demográficas: su expresión audiovisual**

Persiste una tendencia de cine y video indígenas o de temática campesina que corresponde al legado de filmes como *Vuelve Sebastiana* (1953) del maestro Jorge Ruiz, (nacido en Sucre en



1924), y *La nación clandestina* (1988) del pionero del cine militante, Jorge Sanjinés. Se trata de un cine de ficción pero con fuertes tendencias antropológicas, representado por dos filmes notables de los años 90. Con *Ajayu* ('alma', 1996) Fernando Ormachea reivindica la percepción aymara de la muerte mediante una historia de pérdida y restitución entre una comunidad de pescadores del Lago Titikaka. Y con *Sayariy* ('levántate', 1995) Mela Márquez filmó la ceremonia de guerra simbólica conocida por el término quechua 'tinku' (que puede significar confluencia, o más bien en este caso, encuentro) en la provincia del Norte de Potosí. Pero este metraje de índole antropológica se emplea para contrastar con la vida de un joven participante cuando va a trabajar en La Paz. La película de Márquez es una afirmación de la necesidad de mantener raíces culturales en despecho de las amenazas representadas por el destierro físico y la erosión que puede resultar de la aculturación y el desprecio, exacerbado por las presiones económicas que contribuyen a una migración urbana que no da señales de disminuir. De género difícilmente definido, la película exhibe un ritmo pausado y una búsqueda de formas líricas que la vuelven una especie de docuficción experimental.

Pero últimamente se presencia una creciente actividad audiovisual por parte de comunicadores indígenas, particularmente como resultado de la colaboración entre CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica) y CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia). CEFREC, cuyo director es Iván Sanjinés, hijo de Jorge, capacita videastas indígenas de todas partes del país y acentúa no solamente una autonomía representativa sino también la importancia del intercambio de imágenes entre grupos étnicos hasta hace poco mutuamente aislados. Como explica Freya Schiwy,

Hay dos diferencias principales entre la práctica colectiva del grupo Ukamau y las producciones de video indígenas. En primer lugar, las producciones en video están basadas en este momento en la idea de que la gente indígena que se apropia no solamente del diálogo y la actuación sino también de la cámara y del mismo proceso de producción. En segundo lugar, los individuos, y no la colectividad, se encuentran en el centro del encuadre. Es decir, el conjunto de documentales, docudramas, narrativas pedagógicas y ficciones producidos por CEFREC y CAIB en Bolivia, se centra en lo cotidiano: coloca individuos en narrativas de suspenso que a menudo contienen terror y humor y que de ninguna manera esquivan el uso de primer plano. (Schiwy 2003 p.120<sup>39</sup>)



Las ficciones indígenas están además basadas en cuentos y leyendas populares que siguen transmitiéndose en las comunidades (conversación personal con Schiwy, agosto del 2006). Esta tendencia hacia una autodefinición por parte de grupos indígenas, y hacia producciones habladas enteramente en lenguas autóctonas, podría resultar un fenómeno de profundo alcance a través de América Latina.

Mientras tanto, la migración hacia la ciudad asegura que la trama urbana sigue siendo de envergadura. Dos visiones muy distintas del crimen como salida de las restricciones económicas vividas en la ciudad de La Paz. La película más reciente de Jorge Sanjinés, *Los hijos del último jardín* (2004) trata sobre un intento, bienintencionado pero condenado al fracaso, de implementar la justicia al estilo Robin Hood. Un grupo de jóvenes roba de numerosas casas afluentes en la Zona Sur de la ciudad, pero el botín es rechazado por la comunidad indígena que es su supuesto beneficiario. En cambio *El atraco* (2004) de Paolo Agazzi hurga un recuerdo incómodo entre sectores de la sociedad paceña, examinando un crimen verdadero e histórico que ocurrió en 1961. Aprovecha para presentar una imagen, con claras inferencias a la época presente, de un materialismo desenfrenado que ha contaminado todos los niveles sociales. La corrupción en la policía es endémica, resistido por un oficial que termina sufriendo, justamente, por su rígida adherencia a las reglas. Se puede ver en esta breve comparación una dicotomía clave en la visión política que rige en el país. Se ha criticado el filme de Sanjinés por su mirada excesivamente idealizadora de los indígenas, no corrompidos, según él, por la enfermedad del capitalismo. El contraste con el escrutinio impávido de Agazzi, que no perdona a nadie, es completo.

Algo parecido, en cuanto una visión individual tanto cínica como impotente de una sociedad en vías de podredumbre, se puede percatar en *American visa* (2005) la segunda película de Juan Carlos Valdivia después del ya mencionado *Jonás y la ballena rosada*. Ambas cintas son adaptaciones de novelas (de Juan de Recacochea y Wolfango Montes, respectivamente) cuyos protagonistas observan petrificados una pérdida de inocencia, ética e integridad cultural en lo que pasa en su entorno. Si bien las dos sacrifican mucho del sabor intimista y lirismo disgustado de sus fuentes, las han transferido a la pantalla con innegable brío visual y competencia técnica.

Un elemento de ambas películas, además de una auténtica preocupación nacional y una realidad cotidiana, es el deseo de escapar la estrechez económica percibida como imposible de contrarrestar dentro del país. En particular *American visa*, como lo sugiere el título, traza las humillaciones de un maestro de colegio descontento que intenta irse a una ‘vida mejor’ en los Estados Unidos, pero queda frustrado por la implacable burocracia de la Embajada Norteamericana y engañado por la picardía paceña. *Jonás*, a diferencia del maestro orureño, es un infeliz



inmovilizado tanto por sus dudas existenciales como por la asfixia creada en torno a su acaudalado suegro. Pero aun aquí se ve la escapatoria de Miami y de la frontera con Brasil durante los años 80, en el auge del narcotráfico.

En *Alma y el viaje al mar* (Diego Torres, 2002) ejemplo de largometraje en video digital y realizado con pocos recursos, se ve una salida del país de otra índole. El viaje aludido en el título quiebra, aunque sea de manera simbólica, el enclaustramiento boliviano, además de proveer una “manera de conocer la vida interna”. Esta combinación de preocupaciones geopolíticas y ansiedades psico-religiosas de estilo *New Age* no convenció al público, mientras la crítica denunció sus limitaciones técnicas y de actuación. Una combinación parecida había ocurrido unos años antes con *El triángulo del lago* (1997) de Mauricio Calderón, primera incursión en la ciencia-ficción en Bolivia. Esta cinta, también impopular, y económicamente desastrosa, hizo surgir cuestiones sobre el lugar de Bolivia en el mundo según el imaginario burgués mientras evocó las dudosas teorías de la arqueología „pop“ de Erich Von Däniken entre otros (Richards 2006).

En *Lo más bonito y mis mejores años* (2006) el debutante Martín Bouloq agarra otra vez la temática del añorado destierro. Esta vez la ambientación es, como pocas veces, la ciudad de Cochabamba, filmado según algunas exigencias de la estética Dogma - sin luz artificial pero con cámara digital aprovechando las posibilidades de este medio. Son provocativas propuestas técnicas que sin embargo no logran constituir una película interesante. *Los más bonitos...* resulta una película esteticista cuyas preocupaciones y rigor de elaboración, no obstante, parecen augurar bien para la futura producción de este joven director.

Con la mención de Cochabamba cabe señalar otro cambio significativo en la producción boliviana; el creciente volumen de producción en las provincias. *Esito sería* (2004) es un largometraje de Julia Vargas Weise que trata de una serie de enredos amorosos que se entretajan durante el famoso carnaval de Oruro. A pesar del manejo de imágenes que logran engatusar esta ciudad minera andina y que aprovechan visualmente su espectáculo folclórico, éste es un proyecto que desaprovecha su oportunidad con una falta de precisión en su actuación, dirección y guión.

*Margaritas negras* (Claudia Araya, 2004) es otro largo realizado en la misma ciudad, donde en 2003 se estableció la escuela de cine La Fábrica, en 2003, que también fue responsable de *¿Quién mató a la llamita blanca?* (ver abajo). *Alas de papel* (Fernando Suárez, 2005). El primer largometraje en hacerse en Tarija, *Espíritus independientes*, (Gustavo Castellanos, 2005), una comedia pícaro que presenta un grupo de jóvenes que, al concebir e intentar hacer una película, manifiesta un talento para soñar y, simultáneamente, sobrevivir.



## Populismo cinematográfico

Con todo, el enfoque del cine boliviano sigue siendo La Paz y además de las películas ya mencionadas de Sanjinés, Agazzi y Valdivia han aparecido otras con un enfoque concentrado en la urbe y sus tendencias hacia la descomposición humana. *El clan* (Sergio Calero, 2006) imagina una asociación de vengativos que rapta a una serie de políticos y otros poderosos para hacerles pagar caro su corrupción. Esta película fue hecha durante el gobierno del depuesto presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, pero debido a la turbulencia de su segundo mando (2002-2003) y el carácter provocativo del filme, no fue estrenado hasta el 2006. *Psicourbano* (2006) ópera prima de Daniel Suárez, es una historia de rapto en el entorno paceño que muestra unos toques visuales interesantes pero que queda constreñido por la limitaciones de su guión.

La tendencia hacia la fuga es un elemento temático de las películas *Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellott y *Yo soy Bolivia* (2006) de Anche Kalashnikova. Recuerda las palabras del entonces Presidente Electo Evo Morales en diciembre del 2005 sobre los profesionales que van a Estados Unidos, Europa y Argentina “de meseros (...) van a lavar platos nuestros hermanos. Duele la verdad que, teniendo tantos recursos naturales, la gente abandone nuestro país” (Morales 2005). Y hasta los que van a estudiar se encuentran con dificultades, como lo expuesto en *Dependencia sexual*, célebre ópera prima del cruceño Rodrigo Bellott, que ha ayudado a romper esquemas en el cine nacional con unas propuestas estéticas y temáticas atrevidas. La más famosa de estas innovaciones es la pantalla dividida que se mantiene durante la entera duración de la cinta. El espectador es invitado a asimilar dos ‘mitades’ de cada escena, lo cual resulta menos difícil de lo que se podría esperar. Más bien, se trata de divisiones que varían entre casi la misma imagen proyectada a derecha e izquierda, y a otras veces tomas marcadamente distintas que provocan especulación sobre nuestra percepción pasiva. Este tratamiento formal es también reproducido en el esquema narrativo, porque la mitad de la película transcurre en Santa Cruz antes de transferirse, con la historia del personaje Choco, a un campus universitario de los Estados Unidos. Allí el choque cultural de un machista despiadado lo convierte en víctima, y la narración pasa a ser femenina en la forma de un monólogo por parte de una estudiante negra, mientras se introduce además el tema hasta ahora vedado de la homosexualidad. El proyecto de Bellott fue realizado con actores mayormente no profesionales y a costo bajísimo. Los contactos norteamericanos del joven cineasta, que estudió en Ithaca College, donde se rodó la mitad del filme, claramente fueron un beneficio pero al mismo tiempo Bellott ha sabido aprovechar oportunidades hasta el punto de convertirse en una figura cotizada en el cine nacional.



Brota una tendencia, como eco de *Cuestión de fe*, hacia un populismo cinematográfico de calidad. *Sena Quina: la inmortalidad del cangrejo* (Paolo Agazzi 2005) es una comedia popular con miras a lo que se ha identificado como una cultura que en el Perú se definiría como „chicha“ pero que en Bolivia se conoce como „chola“ desafiando o asimilando los desagradables resabios racistas que conlleva este término. Aquí también se trata de una comedia con un trío de protagonistas masculinos, pero esta vez emblemáticos de las principales zonas geográficas de Bolivia. *Sena Quina*, como la subsiguiente *¿Quién mató a la llanita blanca?* (Rodrigo Bellott, 2006) retoma parcialmente el formulario *road movie* iniciado por *Mi socio*, pero con una estética más atrevida (uso de animación, pantalla dividida y elementos de la cultura popular, sobre todo la música de Viko Paredes).

El guión no escatima el uso y manipulación de estereotipos regionales: Justo Pascual representa el *chapaco*, oriundo de Tarija y el Chaco conocido por su sencillez. En La Paz conoce a un pícaro *colla*, nativo de los Andes del occidente boliviano, apodado Falso Conejo (un plato típico; el nombre alude obviamente a la duplicidad). Acompañando a Falso Conejo está un *camba* (nativo de Santa Cruz o el Oriente tropical) conocido como Miami Vaca – una referencia al percibido entreguismo cultural de los cruceños hacia lo estadounidense (el personaje es un admirador de Don Johnson, estrella de *Miami Vice*). Para rematar esta galería de caricaturas hay Alondra, una „masajista“ de Cochabamba, que reluce la imagen desfavorable de la mujer cochabambina. La trama, que sigue a los protagonistas en su tenue alianza a través de una gran parte del territorio nacional y todas las ciudades aludidas, no oculta su ligereza. Lo que ha buscado Agazzi – y que ha conseguido en gran parte gracias a su guionista, el novelista Juan Pablo Piñeiro – es una comedia popular que también celebra lo vulgar y picaresco aprovechando la realidad de un país intrínsecamente cinematográfico: “Lo paradójico” dice Piñeiro “es que siendo un país tan cinematográfico, hayamos hecho tan pocas películas.” (Piñeiro 2005, 21). Se refiere no solamente a la extraordinaria topografía boliviana sino también a su propensión hacia lo absurdo y estrafalario. En una escena memorable, un guardia que controla la entrada a la región cocalera del Chapare ve la llegada de un vehículo policial y apresuradamente da la vuelta a una foto de Evo Morales (todavía no elegido como presidente) para revelar otra de George W. Bush. Tras la despedida de los oficiales, la imagen vuelve a girarse. *Sena quina* ha sido un rotundo éxito en Bolivia y, después de *American visa* y otras películas nacionales, ha producido un nuevo fenómeno – la venta en DVD de manera legal. Es algo que podría disminuir el efecto de la piratería y ofrecer una manera de apoyar de manera más coherente al cine nacional.

En el campo del humor popular, se tiene que mencionar dos largometrajes hechos en video digital. *Faustino Mayta visita su prima* (2003) de Roberto Calasich es otra entrada en un tema can-



dente pero con fuertes dosis de humor, muchas veces escatológico, pero no sin contenido social. La aludida „visita“ (parece que el título omite la preposición como toque populista) es a Buenos Aires, donde se ha ido a buscar trabajo la prima Fidencia de Faustino, un campesino inocente de un pueblo en las afueras de El Alto. Los chistes, más bien pueriles, sin embargo reflejan la realidad en los que viven los emigrantes bolivianos mal aconsejados e ingenuos: la casi esclavitud, obligados a trabajar largas horas con alimentación insuficiente y bajo constantes amenazas que incluyen violencia y abuso sexual. Éste es un tema que ha provocado producciones en Argentina como el largometraje *Bolivia* (Adrián Caetano, 2004) además de algunos documentales. *Faustino Mayta* ejemplifica un cine naïf que tiene cierto éxito entre sectores populares para quienes el lenguaje de producciones *art house* es excesivamente rebuscado e innecesariamente complejo, con temas que no les conciernen. En *El maletín de Martín* de Iván Unzueta (2002) se ve un acercamiento parecido donde temas de cierto peso – crimen organizado, manipulación del campesinado, incompetencia policial – están presentes aunque trivializados. Este tipo de producción es financiado por el sector social de comerciantes mestizos. Un ejemplo es *Las garras de Lucifer*, dirigido por Leónidas Zegarra y producido por Alfredo Zambrana, antiguo distribuidor de cine para porno y dueño de varias salas de cine en Bolivia. Ésta fue una co-producción no tanto a nivel internacional sino interurbano, financiada entre La Paz y Puno. Huelga decir que estos filmes no son tomados en cuenta por la cultura oficial (si se puede usar tal palabra en un país donde todavía el cine es cuestión de producción artesanal y de sobrevivencia con suerte). El cine reconocido es todavía destinado a las clases media y alta. Esto, sin embargo, va cambiando con una creciente consciencia de las posibilidades de un mercado popular.

## Nuevas posibilidades estéticas y de producción

De hecho la percepción pública del cineasta es algo que tiene que cambiar para que el cine florezca y se convierta en un arte plenamente popular. *¿Quién mató a la llamita blanca?*, como *Sena quina*, es una película que se dirige abierta y directamente al público menos instruido y sofisticado. Como acierta Ricardo Bajo, una diferencia clave entre los dos filmes es la perspectiva narrativa, que en *Llamita* es múltiple gracias a la actuación de Guery Sandoval que aparece en una variedad de personajes que da un corte transversal de capas sociales y regiones del país. Ramón Rocha Monroy describe la película como „la cholidad boliviana en un clip“ lo cual muestra otro lado de este populismo; además de gustar al público mestizo urbano (el término „cholo“ es problemático y conlleva matices racistas) *La llamita...* ofrece miradas críticas. Los protagonistas son Domitila y Jacinto, alias “Los Tortolitos” – dúo mestizo caricaturizado que, si no capta plenamente nuestra simpatía, sí nos obliga a reír de su mezcla de candor y picardía.



La posición populista de *La llamita...* emula la de Marcos Loayza en *Cuestión de fe*, de cuyo guión presta el detalle importante de un encargo por parte de un narcotraficante. Rodrigo Bellott es el director de *¿Quién mató a la llamita blanca?* Que, sin embargo, es plenamente una producción colectiva por parte de La Fábrica de Cochabamba, hecha por estudiantes y financiada con sus honorarios de manera que pueda costear futuras producciones. La narración, sencilla y cargada de estereotipos, posibilita el auto-reconocimiento por parte de una gama de espectadores – del menos instruido en cine hasta el más sofisticado. Los Tortolitos reciben el ultimátum de un narcotraficante norteamericano: tienen que llevar un cargo de cocaína al trópico (hecho irónico ya que el flujo es normalmente al revés) o sufrir las consecuencias. El eco es bastante resonante, pero la película encuentra un estilo propio y una voz única que propone un reto al cine nacional. Es algo reflejado en la polémica que se desató en torno a la propuesta de Bellott de “un cine vertiginoso, fluido (...) con música hardcore metal tinku, trans-tamborita, efectos especiales cholo-Matriz, en tres idiomas”. (Bellott 2006)

*Yo soy Bolivia*, de la rusa Anche Kalashnikova, rinde homenaje a la notable *Ya Kuba (Yo soy Cuba, 1964)* del soviético Mikhail Kalatozov, que remonta a los primeros años de la colaboración URSS-Cuba. El guión además se refiere textualmente al filme anterior y alaba su fotografía. Hay enormes diferencias de visión, estilo y presupuesto pero lo que comparten es un sentido de lo quimérico y traicionero que puede resultar la aceptación acrítica de modelos ajenos.

Como contraste a una serie de filmes que postulan el escape de Bolivia como una posición creíble de sus protagonistas, *Yo soy Bolivia* nos presenta Tania, que acaba de volver de España tras su propio escape frustrado. Ella ha experimentado el desprecio y la enajenación que se suele encontrar en el extranjero. Interpretar el filme de Kalashnikova simplemente como el lujo que puede darse una extranjera, sería malentender una película ambiciosa en su discurso y lograda en sus niveles técnicos y de actuación. Al mismo tiempo, es una cinta saturada de significados que busca una visión abarcadora, alegórica, ambientada en una casa en Santa Cruz tan atiborrada de mercancías como lo es la película de semiótica. El comerciante inescrupuloso que alquila la vivienda la usa como almacén y entre los “bienes” está una niña, de hermosas facciones indígenas y aparentemente muda, llamada Bolivia. Nadie le hace caso; ni el hermano del comerciante que juega a ser cineasta, ni su amigo Ernesto, que pinta imágenes del Che por dondequiera pero cuyo comportamiento egoísta (y grotesco gusto alimenticio) contradice su retórica política. Los otros personajes (un candidato político y su asistente/amante, el ex dirigente tío de Ernesto) dan vueltas inútiles mientras la niña parece contemplarlos y esperar su momento de definirse.



Es difícil adivinar el futuro del cine en un país donde todavía quedan urgentes problemas políticos que resolver. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de los medios indígenas que trabajan no solo ficciones sino también una vasta producción documental y, crecientemente, de televisión comunitaria. Independientemente del apoyo del estado, CEFREC y CAIB se proponen seguir y ampliar el trabajo de los medios indígenas, produciendo no sólo documentales sino obras de ficción que dan una importante contribución al imaginario autóctono que tiene que resistir los efectos corrosivos de la globalización y el aislamiento.

En esta coyuntura, con un gobierno inexperto acosado por toda índole de problemas, la definición de una política cultural no está entre las prioridades más apremiantes. Para ver indicios, habría que mirar hacia los proyectos que se realizarán durante los próximos años. A parte del ya mencionado largometraje de Antonio Eguino, el proyecto más ansiosamente esperado es *No le digas...* (Mela Márquez, 2007) un recorrido de la vida y obra del legendario narrador y poeta paceño Jaime Sáenz. Basada parcialmente en la pieza teatral de David Mondacca, que también personifica a Sáenz, la película adopta otra perspectiva importante; la de la hija del escritor. De esta manera Márquez introduce una mirada forastera para contextualizar la obra del escritor (justamente uno de los pocos bolivianos ya conocidos fuera del país) que se presenta mediante el trabajo de Mondacca. Es una manera de suavizar la abrumadora extrañeza de gran parte del mundo de Sáenz que supuestamente sería difícil de digerir por un público extranjero o en muchos casos hasta por espectadores nacionales. *Santiago*, de Fernando Álvarez, está en su primera fase de pre-producción pero su guión, que trata de los avatares que sufren una investigación antropológica en un entorno urbano muy particular y aguerido, promete contribuir a inaugurar el cine atrevido, comprometido, implacable, que se merece y necesita un país en vías de rehacerse.

Para concluir, se puede decir que el cine boliviano se ha alejado de sus anteriores tendencias de una manera que le permite otros enfoques y perspectivas. Hay los que lamentan la pérdida del ojo polémico de las décadas anteriores a los 90 y el cine nacional dominado por Jorge Sanjinés y Ukamau. Pero las más recientes tendencias son hacia un cine que toma en cuenta realidades incuestionables, fenómenos recientes como la migración urbana, la emigración hacia el extranjero y la globalización. Son factores en la vida nacional que se dejan ver hasta en las producciones más populistas, las con intenciones de evasión o entretenimiento, porque son elementos de la vida cotidiana que forman parte, inexorablemente, de la conciencia popular. Sin embargo, el cine todavía muestra resabios de la mentalidad en boga durante la época neoliberal; individualista, particular, con una tendencia a depender de un humor a veces cínico para interpretar la realidad circundante. Los conflictos de clase y el racismo se han enfocado mediante una ri-



diculización de los estereotipos regionales. Desde el milenio ha habido una tendencia hacia un escrutinio del país entero y de sus propios mitos, prejuicios y formación histórica de una manera menos propensa a la división y la confrontación. Es de esperar que el cine en Bolivia contribuya a una reexaminación nacional más implacable, objetiva y rigurosa.

## Bibliografía

CÓRDOVA, Verónica (2006): "Cine boliviano: del indigenismo a la globalización." En *Fotogenia*, año 1, N° 1, pp. 3-4.

ESPINAL, Luis (1979): *Futuro del cine boliviano*. En Carlos Mesa, Beatriz Palacios, Jorge Sanjinés, Alberto Von Vacano: *Cine boliviano. Del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert, pp. 93-100.

GARAVITO, Ramiro (2006): "La hora de las culturas." En *Fondo Negro*, año 6, N° 351, p.7.

MORALES AIMA, Evo (2006): *Investidura en el Parlamento Nacional*. Ministerio de la Presidencia, La Paz.

PIÑEIRO, Juan Pablo: "La llajwita le pertenece al país." *La Vibra*, año 1, N° 4, agosto 2005, pp. 20-21.

RANVAUD, Donald (2006): "Otra cuestión de fe." *Fondo Negro*, año 6, N° 379, p. 6.

RICHARDS, Keith (1998): "Cuestión de Fe in the context of Bolivian cinema." En Rix, Rob y Roberto Rodríguez-Saona: *Changing Reels: Latin American Cinema against the Odds*. Leeds (GB), Leeds Iberian Papers, pp. 145-154.

RICHARDS, Keith John (2006): Bolivian Oblivion: national allegory and teleology in sci-fi and futurism from the High Andes. Mauricio Calderón's *El triángulo del lago* (1999) and Spedding's *De cuando en cuando Saturnina* (2004). En *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 14, N°.2, pp.195-209.

SÁNCHEZ-H., José (1999): *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. London, Scarecrow Press.

SANJINÉS, Jorge (1979): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

SCHIWY, Freya (2003): *Decolonizing the Frame: Indigenous Video in the Andes*. Framework, Vol. 44, No. 1, pp. 116-132.

SUSZ, Pedro (2006): *La diversidad asediada: escritos sobre culturas y modernización*. La Paz, Plural.

TAPIA, Luis (2002): *La condición multisocietal*. La Paz, CIDES-UMSA/La muela del diablo.

### **Reseñas de *¿Quién mató a la llamita blanca?***

BAJO, Ricardo (2006): “Queremos tanto a Domitila”. En *Fotogenia*, año 1, N° 2, p. 8.

BELLOTT, Rodrigo (2006): “Todos matamos a la llamita”. En *El mal pensante* (suplemento de *El juguete rabioso*), Año 5, N° 159, 3-17 septiembre 2006, pp. 4-5.

ROCHA MONROY, Ramón (2006): “La llamita blanca y la cholidad boliviana”. *El mal pensante* (suplemento de *El juguete rabioso*), Año 5, N° 159, 3-17 septiembre 2006, p. 6.