



MEMORIA

II Jornadas de Cine Boliviano

LUGARES

DE LA

MIRADA

25-29 MARZO 2019

II Jornadas de Cine Boliviano
**LUGARES
DE LA
MIRADA**
25-29 MARZO 2019

Organizan:



Gestiona:



© Coedición AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo e Imagen Docs.

Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General del Estado;
<https://publicacionesoficiales.boe.es>

NIPO en línea: 109-20-077-9

NIPO papel: 109-20-076-3

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española, a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

© Imagen Docs.

Coordinación de las Jornadas de Cine Boliviano: Sergio Zapata y Mary Carmen Molina Ergueta.

Edición: Mary Carmen Molina Ergueta.

Diseño gráfico: José Manuel Zuleta.

ISBN:

Depósito legal:

Impreso en Sagitario

Noviembre de 2020

ÍNDICE

Presentación Centro Cultural de España en La Paz 7

Prólogo

Sergio Zapata y Mary Carmen Molina Ergueta 9

PRIMERA JORNADA

Cuerpos en el plano: corporalidades en el cine boliviano 13

Mitos persistentes y otros cuentos

Claudia Joskowicz 17

Notas para reflexionar sobre *Viejo Calavera*, de Kiro Russo: cuerpo de mujer

Ana Rebeca Prada 23

Apuntes sobre un “cine orgánico” y las posibilidades de los cuerpos en el cine boliviano

Mijail Miranda Zapata – Muy Waso 31

SEGUNDA JORNADA

Imaginando Bolivia 41

Ponencia

Yola Mamani 45

La mirada ajena: un recorrido por
las imágenes simplificadoras

Aldo Padilla

49

TERCERA JORNADA

**Cine y política: imaginarios políticos
en el cine boliviano**

55

Todo cine es político

Alfonso Gumucio Dagron

59

La trilogía del proceso de cambio de Juan Carlos
Valdivia: de la revolución cinematográfica-
cultural a la orgía de autoayuda publicitaria

Santiago Espinoza A.

71

Registros cinematográficos de la democracia
boliviana. Las banderas del atardecer

Andrés Laguna Tapia

87

CUARTA JORNADA

Arte contemporáneo y cine

97

Aportes al cine y la antropología en la obra
de Marcel Duchamp

Juan Fabbri

101

Difusión de obras artísticas y cinematográficas

Daniela Franco

109

**Ontología de la imagen digital: pautas
para comprender la contemporaneidad
cinematográfica**

Sebastian Morales Escoffier

111

**De las salas oscuras del cine a las luminosas
del museo**

Alba Balderrama

123

PRESENTACIÓN

Desde el **Centro Cultural de España en La Paz**, dependiente de la **Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)**, nos complace presentarles la publicación relativa a las **II Jornadas de Cine Boliviano: Lugares de la mirada** que junto a la **Cinemateca Boliviana** e **Imagen Docs**, y gracias al **Plan de Publicaciones de la AECID**, tenemos la oportunidad de compartirles.

Esta publicación recoge la experiencia y reflexiones arrojadas a lo largo de los cinco días de encuentro entre los diferentes agentes culturales que participaron en las Jornadas, convocados por un objetivo común: posibilitar espacios de encuentro que permitan seguir pensando y profundizando en la cinematografía nacional desde diferentes lugares y puntos de vista, no solo en el momento en que estas reflexiones se dieron sino también a futuro.

Cabe destacar que la celebración de estas Jornadas, como ya viene siendo habitual, quedaba enmarcada en la conmemoración del Día del Cine Boliviano, celebrado cada 21 de marzo en homenaje a Luis Espinal, comunicador y sacerdote cuyo legado se encuentra ligado a la lucha por los Derechos Humanos, así como por su aporte a la cinematografía boliviana. Igualmente, en esta ocasión, las Jornadas se sumaron a la conmemoración del trigésimo aniversario de la icónica película *La nación clandestina* (Bolivia, 1989), del reconocido director y guionista Jorge Sanjinés.

Centro Cultural de España en La Paz

PRÓLOGO

Las **II Jornadas de Cine Boliviano: lugares de la mirada**, que se desarrollaron entre el 25 y el 29 de marzo de 2019 en instalaciones de la Fundación Cinemateca Boliviana, tuvieron el objetivo de discutir y divulgar estudios y sensibilidades que afectan a la cultura cinematográfica en Bolivia.

Pensar el lugar de la mirada indefectiblemente nos retrotrae a nociones tales como territorio, memoria, espacio, representación, espectadores, pantallas, entre otras categorías para el análisis, tanto cinematográfico como el de la cultura visual. Sin embargo, para este encuentro bianual se establecieron cuatro mesas instaladas, una por día, y una jornada de exhibición de una de las películas fundamentales en el cine latinoamericano y boliviano.

Con motivo de los 30 años del estreno de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), se exhibió de manera libre y gratuita esta pieza, como clausura de las II Jornadas. Esta reposición aniversario contó con la presencia de Cesar Pérez (fotógrafo de la película) y de su director, Jorge Sanjinés. Esta exhibición fue el corolario de una semana intensa, formativa y plagada de encuentros interdisciplinarios sobre cine boliviano.

La primera jornada, “Cuerpos en el plano, corporalidades en el cine boliviano”, se acerca a los nuevos debates en torno la representación y puesta en imagen de la diferencia. Si bien es una constante su presencia en el cine boliviano, no cuenta con estudios ni análisis sobre los mecanismos y estrategias de representación de las corporalidades en una so-

ciudad que exhibe, reelabora y recodifica la diferencia. En este sentido, los cuerpos deben ser comprendidos como territorios portadores de diferencia, sea esta étnico cultural, de género o de clase, entre algunos elementos de identificación. El cine boliviano, ya sea en registro no ficcional como de ficción, construye su espacio visual desde y con los cuerpos de los personajes que les habitan, afectando notablemente nuestra mirada y nuestro relacionamiento.

Por su parte, "Imaginando Bolivia", denominación de la segunda mesa, optó por visitar elementos que hacen a la identidad, ya sea desde la auto-referencialidad, como también hacia procesos de representación históricos, evidenciando desde las ponencias y su tratamiento el carácter plural y diverso de Bolivia. Así también, esta mesa supone una suerte de pulsión visual en el cine boliviano, pues las películas bolivianas son susceptibles de ser interpretadas desde el deseo, demanda y/o curiosidad, en tanto: ¿qué dice el cine sobre nosotros y cómo lo muestra? Y, por tanto: ¿dónde nos sitúa a nosotros como espectadores? Y también como estudiosos de los procesos cinematográficos.

La materialización de la imaginaria en torno a un proyecto nacional se expresa y se evidencia en objetos visuales, audiovisuales y cinematográficos, escasamente estudiados en el país, algo que desde las Jornadas se pretende estimular.

En la cinematografía como en la crítica boliviana, hay algo esquivo o que tiende a ser clausurado o localizado en experiencias concretas del siglo XX: la política. La tercera jornada, "Cine y política. Imaginarios políticos en el cine boliviano", a tiempo de que interroga el carácter y vocación política del cine producido en Bolivia, pretende concebir al cine no como escenario de la representación de discursividades propias del campo de la política, sino que busca comprender al cine como un espacio de dispuesta de elementos de la política, la cual no se reduce a la práctica electoral, por ejemplo, sino que obedece a la manipulación, distribución y circulación de imágenes en movimiento.

Si bien, pensar la política y pensarla desde el cine es un terreno poco explorado en el campo cultural boliviano, son también poco exploradas las relaciones entre arte contemporáneo y cine, temática de la cuarta mesa. Estas relaciones se presentan abstractas y escurridizas, por lo que

las **II Jornadas de Cine Boliviano** enfocaron su interés en las posibilidades disciplinarias que ambas ofrecen. En ese sentido, el compartir la problematización del estatus de la imagen en tanto objeto de trabajo y, a su vez, lo audible como terreno creativo permiten establecer espacios de diálogo entre ambos terrenos de lo sensible, como el artístico y el cinematográfico, de los cuales se derivan reflexiones sobre los modos de producción y modos de ver.

Estos lugares de la mirada prueban la condición orgánica, versátil y movедiza de la producción cinematográfica en Bolivia y los procesos reflexivos en torno a ella que acontecen, evidenciando de manera bianual a través de las **Jornadas de Cine Boliviano** el incremento y las posibilidades analíticas que se desprenden de los fenómenos visuales y cinematográficos.

Sergio Zapata

Mary Carmen Molina Ergueta

PRIMERA JORNADA

Cuerpos en
el plano:
corporalidades
en el cine
boliviano

Lunes 25/03/2019

Cuerpos en el plano: corporalidades en el cine boliviano

Participantes

Claudia Joskowics

Claudia Joskowicz, artista plástica boliviana, vive y trabaja en Nueva York y en Santa Cruz de la Sierra. Recibió un Magister en Artes Plásticas de New York University en el 2000. Ha realizado más de una veintena de exposiciones personales, en Bolivia, Estados Unidos y otros países. Ha participado de exposiciones colectivas, como en el Museo Guggenheim de Nueva York y la Fondation Cartier pour l'art contemporain en París.

Mijail Miranda Zapata

Cofundador y editor de la revista *Muy Waso*. Fue coeditor de la versión digital del diario *Opinión* de Cochabamba. En el mismo matutino, fue editor de la sección cultural y formó parte del equipo del suplemento *Ramona*. Colaboró con las principales publicaciones culturales de Bolivia. Ensayos, cuentos y poemas suyos fueron publicados en distintas colecciones y antologías.

Ana Rebeca Prada

Catedrática universitaria. Tiene a su cargo las materias de Literatura Comparada y de Investigación de Tesis en la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia), habiendo sido, ade-

más, entre 2007 y 2020, la coordinadora de los primeros cinco programas de postgrado de la Carrera. Es parte del comité editorial de la revista *El Zorro Antonio*, la que estrenará en breve La Biblioteca del Zorro Antonio, colección de homenaje a libros capitales de nuestra literatura. Está actualmente abocada a la recolección y estudio de la obra de don Ismael Sotomayor en el equipo de investigación Prosa Boliviana.

Moderador

Juan Fabbri

Artista, antropólogo visual y curador. Estudió Antropología en la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia) y la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Quito, Ecuador). Actualmente se desempeña como Profesional en Gestión Cultural de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y Docente Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la UMSA (2016 - presente). Colabora con el Festival de Cine Radical.

MITOS PERSISTENTES Y OTROS CUENTOS

Claudia Joskowitz

Mi práctica artística se enfoca en la historia y su narrativa, y toma en cuenta la manera en que los medios populares dan forma a la memoria colectiva, a la historia contemporánea y a las realidades sociales. Utilizando el video, instalaciones y medios digitales, mi obra trastoca lo que se entiende como la experiencia convencional del visionado del cine y la televisión al alterar sus elementos espaciales y narrativos. Mediante el uso de tomas largas y lentas, y oscilando entre lo cinematográfico y la fotografía, mis videos reproducen momentos capturados de memorias colectivas, así como de historias personales (mías y de otras personas), que poseen una dimensión histórica y se anclan en el paisaje latinoamericano. Desde la perspectiva distanciada que me proporciona la cámara, registro paisajes donde se han llevado a cabo eventos históricos y enfoco mi atención en el rol que juegan los medios en la construcción de las memorias de aquellos sucesos.

Del 2007 al 2009 produje una serie titulada *Recreaciones*¹ que consiste de tres videos: *Arrastrado y descuartizado* (2007), *Vallegrande, 1967* (2008) y *Round and Round and Consumed by Fire* (2009). Cada video se centra en el cuerpo masculino de un personaje histórico cuya muerte en el territorio boliviano ha tenido implicaciones políticas e históricas. Los ocho minutos de cada video se enfocan en el momento preciso en que cada uno de estos eventos se convierte en mito, pierde su significado ori-

1 La serie nace a raíz de investigaciones sobre el uso de reactuaciones en el cine documental. B. Nichols, 2008, pp. 72-89. J. Kahana, 2009, pp. 46-60.

ginal y propone nuevas lecturas narrativas. Formalmente, los videos se basan en una representación del evento encontrada en los medios populares y no en el hecho original. Intentando acercarme a una economía del lenguaje cinematográfico, los tres videos utilizan el travelling como único plano y comparten la banda sonora.

En *Arrastrado y descuartizado* (2007) se reproduce la ejecución pública de Tupac Katari, líder de rebeliones indígenas quien encabezó alzamientos contra el poder colonial español y murió ejecutado por descuartizamiento en 1781. Basado en un diorama de la ejecución de Katari en exhibición en el Museo Costumbrista de la ciudad de La Paz, un *travelling* de izquierda a derecha cruza la plaza Alonso de Mendoza de esa ciudad y se encuentra casualmente con la ejecución. El significado de la violencia representada en pantalla se reprime y se sustituye con la atención enfocada en las tomas construidas por los espacios exteriores que la rodean. *Vallegrande, 1967* (2008) recrea la presentación a prensa del cadáver de Che Guevara después de su asesinato en La Higuera en 1967. El cuerpo del Che, tendido en el lavadero del hospital Nuestra Señora de Malta en Vallegrande, fue fotografiado repetidamente por la prensa. Aquellas imágenes icónicas han sido distribuidas mundialmente desde entonces, sellando el momento en la memoria colectiva global. *Vallegrande, 1967* fue filmada utilizando un *travelling-in* que comienza en el campo que rodea al hospital y termina muy cerca de la lavandería. El pequeño edificio, ahora cubierto de grafiti, se ha convertido en una de las paradas más veneradas en la "ruta turística del Che" y, por tanto, parte del mito del Che. *Round and Round and Consumed by Fire*² (2009) es una recreación del tiroteo en el cual murieron Butch Cassidy y el Sundance Kid, dos delincuentes norteamericanos del siglo diecinueve que murieron en San Vicente, un pueblo en el sur de Bolivia donde habían escapado de la ley después de robar la compañía minera Aramayo. Su vida y muerte fue el tema del film estadounidense *Butch Cassidy y el Sundance Kid*, (1969)³ que se basa en los hechos reales y los convierte en leyenda de Hollywood.

2 El título es una referencia al filme de Guy Debord (1981). G. Debord, 1991.

3 *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969). Campanile Productions; George Roy Hill-Paul Monash Production; Newman-Foreman Company; Director: George Roy Hill; 1h 50min.

Mi video, filmado con un travelling circular, se basa en la última escena del film y produce un bosquejo diluido de lo que pudo ser el tiroteo original, si es que en verdad existió.

Actualmente estoy trabajando en una serie de tres obras titulada *Mitos persistentes y otros cuentos* que, utilizando técnicas similares a las *Recreaciones*, transita al eje de cuerpos femeninos. La serie comprende tres videos filmados en México, Bolivia y Argentina. En ellos se teje una narrativa derivada de relatos de la historia y mitología latinoamericana reflejando la estetización de la violencia en representaciones femeninas. *Hay muertos que no hacen ruido* (2015), producida en México, utiliza la leyenda de *La Llorona*⁴ como metáfora de una nación en duelo. En sus versiones variadas, la leyenda de La Llorona preserva elementos de su esencia indígena y representa el tiempo, el camino al inframundo, la muerte en lo cotidiano, lo sobrenatural y la desesperanza. La Llorona conoce el destino de sus descendientes y nada puede hacer para evitarlo.⁵ Por tanto, es emblemática de la desesperación de un pueblo –una alusión ineludible a los acontecimientos violentos acaecidos en el paisaje mexicano de la última década, entre ellos los del 26 de septiembre de 2014, cuando 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Guerrero, sufrieron desaparición forzada y las violentas protestas en junio del 2006, tras el desalojamiento del plantón de maestros en el zócalo de la ciudad de Oaxaca. Registrando tomas del entorno cotidiano de la ciudad de Oaxaca, en un lento y poderoso recorrido desde el zócalo hasta el Teatro Macedonio Alcalá, este video logra capturar las sutilezas del dolor y la lucha que acontecen en momentos donde lo mundano se confunde con lo místico.

4 *La Llorona* es un espectro del folclore latinoamericano que se presenta como el alma en pena de una mujer que mató a sus hijos. Los busca siempre en la noche y asusta con su sobrecogedor llanto a quienes la ven u oyen. La leyenda varía según la región, pero persiste en toda Latinoamérica y tiene su origen en algunos seres o deidades prehispánicas como Xonaxi Queculla, entre los zapotecos (región de Oaxaca). M. Trejo, 2004; M. Trejo, 2009.

5 El llanto de la llorona cambia en la tradición oral después de la Conquista: en la época anterior a la caída de Tenochtitlan el gemido pregunta qué será de sus hijos (connotando esperanza de salvarlos), durante la época colonial se limita a un “¡Ay, mis hijos!” que denota un hecho consumado y la pérdida de la esperanza.

La video instalación de dos pantallas titulada *La niña de sus ojos* (2019) en referencia a la novela costumbrista boliviana del mismo nombre, escrita por Antonio Díaz Villamil,⁶ está en producción en El Alto, Bolivia. Mi versión utiliza el hogar, un símbolo ubicuo de reclusión femenina en la literatura y el cine, para manifestar, física y psicológicamente, las discrepancias inherentes en las construcciones de la feminidad que aparecen en la novela de Villamil. La novela se adhiere al proyecto de mestizaje del Estado Boliviano de mediados del siglo XX –la construcción de una sociedad estandarizada que se proyectaba mediante imágenes de un cuerpo femenino idealizado. La mujer mestiza ideal de dicho proyecto encarnaba sexualidad, maternidad y domesticación proponiéndola como la guardiana natural del país.⁷ En esta obra, el cuerpo de la heroína se sitúa en una residencia familiar de El Alto y fluctúa entre los interiores domésticos y los amplios escenarios andinos de su exterior, revelando mediante varios monólogos, el conflicto interior del personaje con su construcción representada en la novela.

La obra final del tríptico es *Carta a mis amigos*.⁸ Se ambienta en Buenos Aires y se basa en una carta abierta del mismo nombre, escrita en 1976 por el periodista investigativo argentino Rodolfo Walsh, en la que describió los eventos que llevaron a la muerte por suicidio de su hija, Vicky, a sus 26 años. Es un documento breve y eficaz que encapsula la vida de la joven, y conjura una imagen vívida del momento de su muerte. En ella se describe a una mujer joven vistiendo un camisón blanco, demasiado grande para su cuerpo, sosteniendo una metralleta Halcon mientras se halla rodeada por la policía militar en la terraza de un tranquilo barrio residencial de Buenos Aires. Mientras la carta se escucha en voz en off, se muestra una toma aérea de la Calle Corro en Villa Lurio y sus alrededores en Buenos Aires, la zona donde ocurrió el evento, registrando así lo que se encuentra actualmente en el lugar de los hechos y simultáneamente, imagina la escena como podría haberse visto en 1976. Este video es el

6 Díaz Villamil, Antonio. (1967 [1948]). *La Niña de sus Ojos*. La Paz: Editorial Universo.

7 M. Stephenson, 1999.

8 H. López Echagüe, 2014.

único de la serie que se basa en un personaje real y será el único en la que el cuerpo de su personaje se define por su ausencia.

A través de toda mi obra, los cuerpos se concretan entre el paisaje, la fábrica urbana y los elementos formales y estructurales. En ella, todo se congrega para vincular al espectador con su propia experiencia de cómo se utilizan los medios en la construcción de la memoria y la historia. Los espacios, ubicaciones familiares y escenarios hiperrealistas, en mis proyectos son privilegiados sobre los cuerpos en el cuadro ya que no son utilizados para contar una historia –sino para hacer perceptible su construcción.

Referencias bibliográficas

- Debord, Guy. (1991). *In Girum Imus Nocte Et Consumimurm Igni: a Film*. London: Pelagian Press.
- Kahana, Jonathan. (2009). Introduction: What Now? Presenting Reenactment. *Framework*, 50 (1, 2), pp. 46-60.
- López Echagüe, Hernán. (2014). *El Perro*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Nichols, Bill. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, 35 (1), pp. 72-89.
- Stephenson, Marcia. (1999). *Gender and Modernity in Andean Bolivia*. Austin: University of Texas.
- Trejo, Marcia. (2004). *Guía de seres fantásticos del México Prehispánico*. México: Editorial Vila.
- . (2009). *Fantasmario mexicano*. México: Editorial Trillas.

NOTAS PARA REFLEXIONAR SOBRE *VIEJO CALAVERA*, DE KIRO RUSSO: CUERPO DE MUJER

Ana Rebeca Prada

Rosa, *Viejo Calavera*

Hay cuatro instancias en la primera parte de *Viejo Calavera* de Kiro Russo, la parte que denomino *la noche*, en que aparecen varios nudos de escenas que tienen como protagonista a la abuela Rosa. En los minutos 5, 28, 40 y 57 (de los 60 minutos que dura la *parte oscura* de la película), se dan estos nudos que tienen a la anciana como protagonista... Su importancia –la de ella– en el armado de la cinta es, pues, central, pero la crítica no ha atendido suficientemente este hecho. La edición, el montaje de la cinta reparten las escenas de Rosa en una distribución casi matemática.

UNO

Las escenas iniciales en el callejón y en la discoteca, así como la imagen de la huida, son, creo, el *preludio de la película*. La película comienza, luego de ese preludio, con la escena del exterior, del cerro bajo la luz de la luna, donde encontramos a Rosa sentada, quieta, *hierática*, casi fundida con el entorno pedregoso. Luego, inicia el lamento por la muerte del hijo. Vemos al fantasma de Juan aparecer en la cumbre del cerro y luego desaparecer lentamente. Y ahí está el lamento de la madre: el lamento de la mujer ante la partida de los seres queridos. Se trata de una escena que refiere a algo muy arcaico, algo que el ser humano, que la mujer (más bien) hace desde hace miles y miles de años en las más diversas culturas. El arte y la música están llenos de referencias e imágenes del *lamento*. Lo interesante aquí es que el lamento está proferido por una

mujer indígena, en un castellano que nos remite más al quechua que al aymara (por el *guaguita*). Casi fundida en la oscuridad de la noche, la mujer llora y convoca al hijo. Ella repite la palabra buscar y caminar varias veces –“¡no has aparecido! ¡no has venido!”–... Le reclama no habersele aparecido. Cuando el espectador ve que sí aparece y luego se desvanece lentamente.

Esta primera escena –capital– abre la película en un escenario de duelo y de lamento; con un fantasma presente. Duelo y lamento realizados por la anciana, por la mujer, por la madre (como es tradición). Recordemos el plancto o planto de María... Pensemos también en las plañideras en las culturas más antiguas. En la Llorona. El lamento está en la tragedia griega.

Hay algo de sagrado en esta bellísima escena. La aparición del fantasma remite a un haber abierto la anciana la frontera entre la muerte y la vida. Estar ella –como dice algún crítico– más cerca de la muerte que de la vida. Porque, además, es una persona muy, muy mayor. Y las tomas de su rostro son algo que remite igualmente a una sobrenaturaleza... Está además allí una fantasmagórica naturaleza, la noche, la luz lunar, la inmersión casi del cuerpo de la anciana en la roca del cerro... En su quietud original, en su silencio: esa hierática quietud del rostro (me ha parecido que existe algo arcaico, antiguo, profundamente humano). Y el lamento, que se hunde en la inmensidad de los tiempos, en lo universal y, sin embargo, hay una muy fuerte marca local, el castellano de la anciana...

El duelo que abre la película tiene que ver con un accidente en la mina y, luego lo sabemos, con un asesinato. Estas imágenes de la anciana son capitales, decíamos: funden fantasma, llanto, lamento, búsqueda del muerto...

El duelo llama a cumplir cierto ritual – el personaje del lamento es fundamental. Ella, la anciana, cumple ciertos ritos y gestos primarios relacionados a la muerte (que muy a su manera cumple Elder [¡¡el Mayor!!...]).

Al duelo va conectado el luto. Negro, oscuro, triste. La mujer los realiza como ritual. La expresión del dolor está en manos de la mujer, en este caso, de la anciana. Contrasta con las otras mujeres de la película –particularmente con Carmen, que ocupa un lugar distinto en el tramado de cuerpos. Es más dura, más pragmática.

Tengo la hipótesis que Rosa cumple un rol que se está yendo, que se está olvidando. Los jóvenes son distintos, ni qué decir los más jóvenes. Ella recuerda, conoce lo que tal vez las otras generaciones ya no. (Elder cumple un duelo, pero no ritualizado –más bien un duelo desafortado, desordenado, alimentado por la duda del asesinato).

En ese eje de escenas vinculado a Rosa, viene luego la búsqueda de Rosa en la noche. Se ha perdido y sale la familia, seguramente los amigos, a buscarla. Escena extraordinaria filmada a la luz de la luna, por entre los pajonales del cerro. Otra vez encontramos el rostro de la anciana en claro gesto hierático, quieto, silencioso. ¿Escucha los llamados de los que la buscan? ¿Los mira a lo lejos, callada? Fundida en la oscuridad del cerro... Apenas se mueve cuando oye “¡Mami!, ¡Mami!”... Y aquí se da un movimiento interesante en ella: extiende la mano ¿a los que la buscan? ¿o a lo invisible?

La vemos luego echada en el pajonal, casi cubierta, oculta por las matas de paja... Muy preocupados están todos por encontrar a la madre, a la abuela. Los sobrinos la encuentran y la levantan delicadamente, la ayudan a caminar.

De retorno en la casa, Carmen le trenza el pelo a la luz de la vela (una escena solo posible entre mujeres). Le llama la atención y le anuncia que verán a Juan, al muerto. Vemos dolientes, gente de luto. La anciana habla, murmulla. Muchas veces no entendemos lo que dice... “Juan se ha ido”. La sientan cerca del cadáver –“Despedite no más ya”.

El lavado o limpieza del cadáver realizada por una mujer... Encontramos un cuerpo macizo, de voluminoso estómago. Un cuerpo casi obeso. Larga toma del cuerpo. Luego de limpiarlo, la mujer lo cubre con una sábana blanca, luego envuelve sus pies con una frazada... Otra vez: nada más antiguo y universal que el lavado del cuerpo de los muertos, la utilización de lo que se acerca a un sudario; su preparación para el viaje posterior... Volveremos a ver los cuerpos voluminosos, casi obsesos, de los mineros en la piscina de Yungas... Llanto, un Padre Nuestro... La anciana empieza otra vez su lamento: “Mi hijo se ha muerto, quién me va a hablar... Con quién voy a hablar, papito”... Se transporta el cadáver: esa es tarea de los hombres.

La familia decide dejar a Elder en casa de la abuela. Cuando despierta, farfulla, reniega, pega a su padrino. Él le dice “tu papá no era así”... Poco

a poco va tejiéndose la idea de Juan, el recientemente fallecido, como un hombre modelo (“trabajador, cumplido”).

Las escenas en la mina, que siguen a esta secuencia de escenas que se centran en Rosa, tienen, claro, como únicos protagonistas a los mineros, a los hombres que trabajan en la mina. Entendemos, además, como nos ha enseñado tanta literatura minera, que sólo hay hombres en la mina. Las mujeres pertenecen al exterior. La mujer llora, llama, se lamenta, lava el cuerpo de los muertos, tiene que ver con temas domésticos (afuera).

Francisco, el hermano del fallecido Juan, también se presenta como un hombre calmado, bueno... Pero el tatuaje del alacrán complejiza, problematiza esta percepción. Seguramente la película lo viste con ese tatuaje para no dejar duda de que el bonachón Francisco oculta maldad, peligro, muerte (que son los símbolos que se despliegan en torno a la figura del alacrán⁹)...

DOS

El segundo momento de Rosa... Elder mira fotos, papeles a la luz de la vela. Va al cuarto que ocupa su abuela y se pone a buscar. No sabemos qué. La cámara, siguiendo esa búsqueda, da con el rostro de la anciana. Cuando la vela del nieto la ilumina, ella está sentada, callada, quieta en la oscuridad. En actitud hierática. La rodea, otra vez, un halo sagrado. De pronto oímos el relato que le hace a su nieto. Un relato que es como un lamento –y que no sabemos si Elder escucha o no. En él nos enteramos que no había plata, que ella salía a lavar ropa. Que Juan trabajaba, pero ganaba poco. “Faltaba para comprar cualquier cosa... Faltaba, hijo. A mí todo me faltaba”. Y en medio de aquel relato: “Ahora bien nomás estoy, tu papá se ha muerto. Bien nomás estoy también. Nadie no me ha hecho

9 El alacrán refiere a lo venenoso, peligroso, traicionero. Se conoce su picadura como la más dolorosa de los arácnidos. Es el animal más temido en las más diversas tradiciones. Hay pueblos que no lo nombran para no convocarlo. Refiere a Satanás, a los herejes, a la muerte, a la envidia. Entre los egipcios refería a lo peligroso y terrible; era sagrado. En otras tradiciones: a la violencia, al odio, a la venganza, a la muerte. Es de mal agüero encontrarse con un alacrán. Remite al fuego (por el dolor de su picadura). Es la encarnación de fuerzas peligrosas y poderosas. Es un castigo de dios.

renegar también. Renegaba yo grave... [Tu padre] tomaba... 'Dame plata, dame plata' sabe decir. [Yo no tenía plata. 'No tengo' sé decir. Sabe pegarme tu papá. A mí sabe pegarme... Así. Ahora se ha muerto tu papá, bien nomás estoy". Luego le habla a Elder sobre 'su caminar': "Bien nomás estás caminando... Así vas a caminar, hijo, ¿ya?, ¿Ya, guaguitay?"... Le cuenta al nieto que era *palliri*, refiriendo muy probablemente a la minera de hacía décadas, a la minería de otro tiempo... Habla ella de los tres accidentes de Juan. Habría muerto en el tercero.

A manera de un coro griego, que en este caso estaría sumido en esta voz que tal vez nadie escucha y a la que nadie contesta, Rosa cuenta en la película, hace y dice cosas, refiere a asuntos de mucho peso. Sabemos por ella de la violencia del hijo, de la crueldad, y de lo bien que está ella ahora que él ha muerto... Conocemos un pasado, de gran carencia, de pobreza, de duro trabajo, en el que además era violentada por el hijo por no poder darle dinero. El maravilloso claroscuro del rostro de la anciana, hablando como sola; no sabemos si el nieto la escucha. Pero cuenta; *nos* cuenta... Hay un saber, una experiencia, que sólo por ella nos llega...

TRES

El tercer momento de Rosa. Cámara muy lenta dentro del cuarto de Rosa. Viento. Ella está quieta, callada. Fundida casi en la oscuridad del cuarto (como en la anterior ocasión, ella está sentada, sola, callada, dentro de la oscuridad). Sentada al lado de la ventana, recibiendo sobre parte de su figura la luz de la luna. Presencia sobrenatural, casi fantasmal.

Ya esperamos que ella revelará cosas fundamentales. Por ella nos enteraremos de los hijos que tejen lo hondo de esta historia, de esta articulación de historias. Su centralidad en la película tiene, pues, diversas funciones. Es el pasado, la memoria, la historia de esta familia terrible. Casi de tragedia griega. En todo caso, hay una experiencia y un saber de la anciana con el pasado. Símbolo de lo que va tal vez quedando atrás; pero memoria de lo que al final de cuentas no va a cambiar: la borrachera, la violencia. Cuando Francisco le dice a Elder: "Tú tienes que cambiar, hijo. Todos tenemos que cambiar"... se refiere a la imprudencia, ferocidad, insensatez del ahijado... pero no a aquello que la abuela comunica.

Una recua de llamas invade el patio entre los cuartos en que viven Rosa y Elder. La anciana sale y con gran prestancia las saca, las despacha. Veo allí una referencia a la tradición agrícola, pecuaria de los Andes. El pasado de la mayoría de los mineros, su estirpe es campesina. La llegada de las llamas y la prestancia de la abuela a re-conducirlas me dice algo acerca de ese pasado, de esos saberes –ya dejados atrás, ya olvidados. La abuela en medio de todo ello. No tiene ya esto que ver con los mineros que conocemos conversando dentro de la mina y en los Yungas. No tiene que ver con Elder. Estas llamas, esta anciana, son de otro tiempo. Se hace cargo de los animales.

Luego entra al cuarto de Elder. Ilegiblemente para nosotros, algo le reclama, algo le dice. Elder está borracho. Y le contesta: “Vaya a la mierda, vieja de mierda. No deja dormir. Vaya a su cuarto. *Te voy a golpear ahorita*” (mi subrayado). Ella sale corriendo hacia su cuarto... Elder ha replicado, con exactitud, a su padre, su maltrato a la abuela. Ha reproducido lo que no cambia: la violencia, el maltrato.

Rosa cierra la puerta y se sume en la oscuridad.

Inmediatamente después vemos a la anciana enmarcada por la puerta de su cuarto, con una luz de vela iluminando su cuerpo detenido, quieto, silencioso. Su hijo Francisco, de ida a la mina, le habla, le pregunta. Esta vez ella calla, no cambia el gesto detenido, hierático. No mira, no contesta. Le habla el hijo, pero ella ya no está allí. Silente, permanece sentada, quieta. Ha dejado de hablar, de responder. Esta vez es Francisco el que habla y pregunta sin que nadie le conteste. Elder, al llamado del padrino, contesta con insultos e improperios, con violencia.

CUATRO

Se oye llegar a Elder borracho, por el camino, bajo la luna... Despotricando. Rosa está acostada, tapada en su cama, echada sobre su espalda. Cuando escucha al nieto se da la vuelta, apurada –cara a la pared. Hace como si durmiera, para no encarar al borracho.

La abuela da la espalda, callada, evitando el encuentro.

En lugar de irse a su cuarto, a su cama, Elder, tambaleante, entra al cuarto de la abuela, se quita los zapatos y se acuesta a su lado, dándose la vuelta, también hacia la pared.

Esta es la última aparición de Rosa en la película... Justo antes de esta escena, Elder ha agradecido a los mineros por haberlo salvado de una caída dentro de la mina. ¿Marca esto ya su reconciliación con el mundo? ¿Acostarse al lado de la abuela es parte de este gesto? ¿Es un gesto anterior, un presagio de lo que ocurrirá al final: el rescate y cuidado del tío al final de la cinta?

Poco después de esta escena, la noche desaparece para dar lugar a la luz yungueña, al sonido del bosque. A la otra noche: la del alcohol, la música, la fiesta.



En la película de Kiro Russo hay un elemento femenino que en la ficción se construye de manera muy compleja para concentrar cosas que ya no se pueden encontrar en el presente, eminentemente masculino, ya completamente transformado, o que ya no se pueden volver a vivir, pues vienen de hace mucho tiempo y están desapareciendo. Y que tiene en el filme la tarea de concederle a este una dimensión –insisto– sagrada, antigua, universal, paradójicamente. Rosa está allí también para mostrar cómo todo cambia para que no cambie nada. A pesar de toda su locura e ira, Elder será como todos los otros. Será como su padre y como el asesino de su padre.

La abuela se sume en el silencio y la oscuridad y a todo el mundo le tiene sin cuidado. Su tiempo, su importancia ya no corresponden a este tiempo. Hay nomás una sensación –en las escenas en que es protagonista– de que el presente pierde algo precioso y ni siquiera lo sabe.

Veo a Rosa como un recuerdo, una reliquia, una memoria, una historia, alguien cercano a la muerte. En el presente que se va vaciando de pasado, es el pasado, su memoria. Es portadora de una sabiduría, de un saber que ya no existe, que ya no importa. Habla en su momento sin restricción, dice lo que tiene que decir –de los males, de las tristezas. Hasta que al final calla. La amenaza del nieto, que reproduce tan cercanamente la actitud del hijo muerto, la sume en el silencio. Así, en la escena final, en la que el otro hijo le ofrece, le pregunta, es una estatua pétrea. El mundo de los hombres, de la conversación ya la han perdido. Recula hacia el silencio.

Si tomamos en cuenta la propuesta de Mauricio Souza, la de *Viejo Calavera* como Hamlet en Huanuni –diremos que el padre no deja ningún recado o encargo al hijo, a pesar de que, sí, se aparece en el cerro–. El hijo, sí, realiza un desordenado duelo por el padre asesinado y actúa como un loco, y, sí, intenta matar al asesino –o por lo menos hace como si quisiera matarlo–. Pero luego, se reconcilia con el asesino de su padre y la cinta termina en unas escenas casi de ternura del adolescente con su padrino (que es *otro padre*, pues). Se acerca cariñosamente al tío y lo rescata, lo cuida. Nada más lejano todo ello de Hamlet, que mata a varios personajes para vengar al padre (incluyendo a su propia madre y al amante asesino) y ve morir lo que más ama (Ofelia).

Pero eso sí: lo que veo allí, en estos actos finales de Elder, es la apuesta, como no podía ser de otra manera, por el orden de los hombres, por la interpelación masculina. Opta por el padrino, por el (otro) padre, por ese orden de la violencia y la borrachera. Opta por ese cambio que le pide el padrino en la mina, que es el de mantener las cosas exactamente iguales. Este sería, pues, efectivamente, un Hamlet muy andino, muy nuestro.

El Hamlet shakespeariano lo pierde todo, pero creo que no un principio de justicia (terrible sí)... En este caso, Elder opta por ser Juan, por ser Francisco; por que las cosas sigan como han sido siempre.

Pienso que había otra opción: la ruptura con el orden masculino. Elder hubiera podido irse, irse de la mina, lejos; luego de abrazar a la abuela (a esa otra madre), de pedirle perdón por su padre, por Juan, por las borracheras, por tanta violencia.

APUNTES SOBRE UN "CINE ORGÁNICO" Y LAS POSIBILIDADES DE LOS CUERPOS EN EL CINE BOLIVIANO

Mijail Miranda Zapata – Muy Waso

*ME HE PEINADO BASTANTE
el espejo
ya no devuelve mi partida*
Mauro Alwa

Me encanta poder comenzar mi ponencia con la imagen del protagonista de *Los viejos* (2011), el segundo filme de Martín Boulocq, cagando en medio del altiplano. Porque, de alguna manera, me representa en este momento. No es que venga a faltarles el respeto, sino todo lo contrario. Frente a un paisaje de cualidades pictóricas, altamente fotogénico, frente a una acumulación tectónica de conocimientos, a manera de montañas, vengo a ofrecer algo mucho más simple, más vital, más efervescente, pero no menos importante. O eso espero. Me sirve también para desarrollar las ideas que vengo rumiando estos días, respecto al problema que nos convoca: las corporalidades en el cine boliviano.

¿Por qué esta imagen me funciona a la perfección para este cometido? Porque, precisamente, como decía antes, contrapone dos formas de asumir la imagen cinematográfica. Frente a la impronta casi turística de una montaña en los Andes bolivianos, frente a ese telurismo de postal, hay un hombre defecando, entregado a una de las funciones más básicas del cuerpo humano. Una actividad orgánica –necesaria y vital–, frente

a una estampa, una reproducción automatizada e industrial del paisaje, del cuerpo geográfico.

Este contrasentido planteado por Boulocq, apenas comenzado el que considero su mejor trabajo, pone en tensión las dos categorías que vengo a proponer respecto a la representación de los cuerpos en nuestro cine: la orgánica y la industrial. No hablo aquí bajo una dicotomía de corte medioambiental/pachamámica, sino que me restrinjo a la primera acepción que le da la Real Academia de la Lengua al término "orgánico": "Dicho de un cuerpo: Que está con disposición o aptitud para vivir".

En cuanto a lo industrial, trataré de enmarcarme no tanto en un modo de producción-distribución, sino en una manera de producir corporalidades homogéneas y funcionales a una narrativa visual hegemónica, cada vez más global.

Volviendo a la película de Boulocq, antes de contraponer una corporalidad humana orgánica y una corporalidad geográfica industrial, siempre vistos a la distancia y con la mediación de un cristal, evoca una secuencia de corte documental en la que esa misma montaña sirve como telón de fondo a una represión de lo que se presume una dictadura militar. Existe aquí, entonces, una doble reivindicación de la corporalidad orgánica en el cine y su necesidad en la construcción de nuestras memorias filmicas.

Por un lado, los indios reprimidos en la escena de apertura son borrados de la pantalla en un solo corte y sus cuerpos apenas se adivinan como fantasmas de un paisaje que se abandona tras el escatológico gesto de iconoclasia. Por el otro, el posterior acompañamiento a una corporalidad, la de Toño, el protagonista, que prescinde del ámbito que la circunscribe o lo convierte en una extensión de sí: un cuerpo que se habita, existe y se extiende en los términos de su propio metabolismo.

Llegado este punto será importante recordar aquella frase contundente de Jean-Luc Nancy en su precioso tratado intitulado *Corpus*: "No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo". (Nancy, 2003: 33).

Aparentemente, es bajo esa premisa que los personajes de *Los viejos* se representan frente a las cámaras. Cuerpos que no son habitados por pensamientos de una alteridad, sea cual fuere, sino que se asumen a sí

mismos bajo su propio peso, desde sus propias deformidades y cicatrices, con todo lo que esto implica.

Sin embargo, es también necesario volver a aquellos cuerpos documentalizados del principio, atravesados por una mirada distante y ajena, que, más allá de esta película, a lo largo de nuestra historia cinematográfica, son utilitarios en tanto ofrecen un contexto, folclorizan o parodian; e invisibilizados cuando se asumen sujetos de sus propias corporalidades y la construcción cinematográfica de estas.

A lo largo de la historiografía nacional es fácilmente comprobable como la representación de las corporalidades subalternas son ocultadas, bajo distintos formatos de velación. Uno de ellos es que, por ejemplo, el indio, la chola, no pueden representarse a sí mismos si no expresan los valores negativos que les han sido asignados por la oficialidad de manera histórica, ya sea en términos de clase, raza o género. Esto no solo en los límites de la bolivianidad, sino a nivel internacional. ¿O a ustedes no les incomoda y les resulta natural que para Hollywood todos los latinoamericanos tengamos ese extraño acento mexicano neutro y seamos potenciales narcotraficantes o bailarines de salsa?

Entonces, queda claro que hay un artilugio mediante el cual las subalternidades son sometidas, como plantea Silvia Rivera, a un borramiento de su figura como sujetos políticos, sociales y, en el caso que nos ocupa, como cuerpos cinematográficos. Su representación es grupal (en el peor de los sentidos), alegórica y desprovista de cualquier rasgo que rompa con la narración oficial construida en torno a su identidad corpórea.

Como dice también Rivera, respecto al *miserabilismo* en la construcción de la imagen de lo indomestizo en la revolución emenerrista, se trata de la creación de “multitudes anónimas, masificadas, vestidas invariablemente de terno y sombrero, en mímica subordinación al modelo ciudadano mestizo e ilustrado que desplegaba la élite”.

En este sentido, es posible pensar en Deleuze, cuando en el segundo cuaderno de sus estudios sobre cine (*La imagen-tiempo*) reflexiona sobre lo que llama el “otro vínculo cine-cuerpo-pensamiento”, que consiste en “dar un cuerpo”, antes que “montar la cámara sobre un cuerpo cotidiano”. (Deleuze, 1987: 251).

Es decir, “ya no se trata de seguir y acosar al cuerpo cotidiano –explica Deleuze–, sino de hacerlo pasar por una ceremonia, introducirlo en una jaula de vidrio o en un cristal. Imponerle un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco, pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso, para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible”. (252).

En el contexto histórico que planteo, esta construcción ceremonial y teatralizada que impone un cuerpo ajeno al de uno mismo, una asignación por encima del cuerpo que *es* y *está*, plantea varios conflictos, entre ellos, el que me animo a problematizar. Hablo de la construcción de las tecnologías de la memoria en el horizonte del siglo XXI.

Para definir estas últimas, me permito volver al *Sociología de la imagen* de Rivera y rescatar un fragmento que se refiere a ellas, aunque sin nombrarlas bajo este rótulo: “el nuevo Estado se dio a la tarea de ‘reinventar la historia’, lo que le permitió plasmar la nueva imagen del nuevo ciudadano valiéndose de poderosos ‘medios de reproducción mecánica’ con la imprenta o la fotografía”. (Rivera, 2015: 95).

Aunque la socióloga omite el cine, es obvio que también se adscribe a esta categoría, principalmente con la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), acaso el aparato propagandístico más importante y eficiente, en tanto inoculación discursiva, que ha visto el séptimo arte nacional.

Un recorrido histórico por los cuerpos

Este breve repaso historiográfico tiene su *spoiler* en casi todas las ideas que he ido desarrollando hasta el momento. Es decir, aunque no es posible negar cierta cualidad orgánica, en cuanto a lo corporal, en el cine que retrata ciertas clase sociales que están por fuera del canon, que llamaré caprichosamente cholo-indianista, como *Lo más bonito y mis mejores años* (Bouloucq, 2005) o *Zona Sur* (Valdivia, 2009), o la ya citada *Los viejos*, me ocuparé de aquellas corporalidades que, a mi parecer, han sido sistemáticamente desplazadas o encasilladas en un marco de representaciones ortopédicas, en tanto reparan una supuesta anomalía social inherente a sus corporalidades, y de caracterizaciones museográficas que, aunque “auténticas”, no se construyen a sí mismas a partir del espesor del cuerpo y su organicidad.

Sobre su desplazamiento a zonas periféricas a las narrativas dominantes o la simple anulación de estas corporalidades no hegemónicas, nuestra tradición es tan amplia que prácticamente podría ser un género en sí mismo. Desde la lejana *Wara Wara* (Velasco Maidana, 1930), donde el protagonista “indígena” es interpretado por la reconocida Juanita Tallansier; o *La leyenda de la Kantuta*, de 1953, en cuyo afiche se observa a la artista Marisol Alberdi ataviada con ropajes indios folclorizados, en una imagen que responde a los rasgos que la fotogenia imperante demandaba en una mujer de la época; hasta el *boom* de una “política de los cuerpos” desatada con el último auge de las coproducciones, que, si bien contribuyeron a una producción cinematográfica sostenida, también dejaron una huella todavía indeleble respecto a la homogenización de las corporalidades, bajo normas establecidas desde las farándulas televisivas y lo que estas representan.

Cabe apuntar que esto no se trata de una especulación maliciosa. Una sucinta revisión a los afiches de películas como *El atraco* (Agazzi, 2004), *Los andes no creen en Dios* (Eguino, 2007), *American Visa* (Valdivia, 2005), *Olvidados* (Bolado, 2014), dan cuenta de una importación e implantación de pieles, rostros y cuerpos en las narrativas locales, muchas veces de manera arbitraria e innecesaria. Por otra parte, para deslizar la idea torpe del chauvinismo, al parecer en los últimos años el país ha sido capaz de construir su propia alfombra roja, o sea, el problema no es lo foráneo, sino más bien, una forma de concebir la corporeidad en las pantallas. Podríamos poner los ejemplos de estos “cuerpos que se dan” a la alteridad en *Averno* (Loayza, 2018) o *Muralla* (Patiño, 2018).

Esta última cinta, gracias a una “noticia positiva”, como dicen popularmente los noticieros, confirma de alguna forma la idea de una corporalidad homogénea, higienizada e incluso lista para ser exportada: luego de su éxito, en cuanto a nominaciones, en Premios como el Platino, su protagonista, Fernando Arze, pasó al reparto de una serie de la televisora Fox, filmada en Brasil.

Para aclarar este concepto de higienización corporal y engarzar aquello que denominé “representación ortopédica”, me remitiré, una vez más, a Rivera Cusicanqui, que cita al ministro de educación del ex-presidente Enrique Peñaranda, Vicente Donoso, quien escribe en 1946:

“las nuevas escuelas necesitan ser abastecidas de medicinas, DDT y jabón porque la cuestión educativa con referencia a los campesinos debe primero enfrentar la extirpación de piojos y mugre” (104). Aunque esta estrategia de alienación es previa a la revolución del 52, esta agenda fue retomada y concretizada por el MNR. No en vano nuestros referentes filmicos están atravesados por esa suerte de matriz cultural.

Casi 30 años después, en la primera historia de *Chuquiago* (1977), de Antonio Eguino, vemos a Isico, un niño migrante aymara, frente a los conflictos que entraña su cuerpo dentro la ciudad, en una escena en la que una venta callejera de shampoo se convierte en un gesto de blanqueamiento e higienización. Pero, aunque emblemático, no es el único caso.

En la recopilación de Alfonso Gumucio Dagron del cine boliviano entre 1940 a 1962, en ese sentido, destacan filmes con el sello de la ICB como *Miles como María*, donde una enfermera “lucha por imponer entre los campesinos del altiplano algunas normas de higiene y salud” y “cuenta sus desventuras mientras ensucia los tacos de los zapatos y su uniforme blanco en esas tierras inhóspitas”. (Gumucio, 2018: 120).

Como bien apunta el historiador, la cinta tiene una mirada paternalista y encasilla al indígena como un cuerpo comunicativo, hosco e incivilizado, “que no entiende que se le quiere ayudar”. Esta joya de lo que podríamos denominar el cine nacional contraorgánico, lo apunto para nosotros que tan fácilmente nos embelesamos con estatuillas y reconocimientos, recibió el Gran Premio en el Festival de Venecia de 1958, en la categoría Televisión.

El mismo Jorge Ruiz, en el marco de sus labores dentro el ICB, bajo el sugestivo título de *Las montañas no cambian* (1962), produjo un documental dedicado a los 10 años de la Revolución Nacional del 52 donde, una vez más, el indio, en su propia corporalidad, es presentado bajo una figura moldeada “a la antigua, retrógado y conservador”, porque no se adscribe al relato oficial de “un momento histórico que evoluciona vertiginosamente”. (123).

Queda claro, entonces, que no hablamos de casos aislados en los que ciertas corporalidades se ven desplazadas, ortopedizadas o transfiguradas en las pantallas del cine boliviano. Se trata de un rasgo estructural

que, salvadas excepciones como el *Vuelve Sebastiana* (Ruiz, 1954), o parte de la obra de Sanjinés, ha sido apenas modificado.

Sobre este cine que tiene lo indio como protagonista, también es necesario reflexionar en la medida en la que el tiempo y la asimilación/ mutación de ciertos discursos lo subvierten de su cuerpo orgánico y le otorgan una cualidad museográfica, con el correspondiente extravío de ese *habitus* orgánico que pudo haberlo engendrado. Esto entraña un doble peligro, primero, como adelantaba, las corporalidades acababan siendo folclorizadas y asimiladas dentro un ámbito que le arrebatan al cuerpo ese espesor que lo hace pensamiento, espíritu, materia viva y activa; segundo, bajo las habilidades retóricas de las narrativas hegemónicas, corren el riesgo de ser reutilizados, también bajo una lógica industrial, sin los matices viscerales propios de un corpus orgánico, o sea, siempre atravesado por procesos de evolución, destrucción y reconstrucción.

Nuevos cines, “nuevos cuerpos”

Abro este apartado con el gesto irónico hacia los “nuevos cuerpos” en el cine boliviano, al referirme a corporalidades que, de una u otra forma, incluso desde el ocultamiento, siempre han estado presentes. Resulta entonces hilarante que cierta crítica periodística, no académica, a la que me adscribo de colada, haya celebrado el aparente surgimiento, la revelación, de estos otros cuerpos en nuestras pantallas.

Y es que, naturalmente, la preocupación que ahora comparto con ustedes, surgió muchísimo antes en una generación de cineastas que, al parecer, vio la necesidad de romper con esa estetización anglosajona, hoy netflixable, de nuestras pantallas y, finalmente, nuestra memoria.

En una lista más o menos larga, destacan, por el abordaje directo o cercano de este conflicto, cortometrajes como *Max jutam* (Piñeiro, 2010; del que tomo prestado el epígrafe de este texto), *Primavera* (Tapia, 2015); documentales como *El corral y el viento* (Hilari, 2014) y largometrajes como *Viejo Calavera* (Russo, 2016).

No obstante, debo admitir que esta lista se adscribe a un grupo reducido de expresiones en un territorio en el que, en el último tiempo,

abundan todo tipo de producciones y formatos que, a veces, ni siquiera imaginamos o, sencillamente, miramos de reojo.

Aquí debo recordar una entrevista de Lucrecia Martel en la que asegura que “el cine padece un mal: está en manos de una sola clase social. A lo largo y lo redondo del globo, está en manos de la clase media alta”. (Martel, 2015). Este no es un apunte menor. Porque incluso en esta sala, en esta mesa, en estas jornadas, tal afirmación es fácilmente comprobable.

Por eso mi inquietud por compartir la que considero una cabal representante de un “cine orgánico”. Se trata de *Relatos Clandestinos*, una película alteña de 2017 que, desde todos los ángulos posibles, rebalsa una vitalidad que se construye a partir de corporalidades casi tangibles, ajenas a cualquier signo de representación, son cuerpos que *están* y *son* frente a la pantalla.

Esta película, de dirección y realización colectiva, es en sí misma un cuerpo vivo, orgánico, que se desprende de cualquier maquillaje injertado y rehúye de cualquier curación museológica, por más que en este momento estemos ensayando una.

Con una cámara de baja resolución se aporta a la imagen una cualidad anacrónica, suspendida en el tiempo, y un ojo biomecánico que por momentos respira y se mueve como una especie de mirada corporalizada, siempre en un transcurrir que hilvana historias que van desde un misticismo urbano hasta el melodrama amoroso televisivo, pasando por el cine de acción de las flotas y los *apicines*. Este filme no solo abre la perspectiva hacia la constitución de una forma orgánica de hacer cine, más intuitiva y desprovista de los órganos pre-configurados que nos constituyen, sino que encarna una representación corporal cinematográfica que se libera del artificio de la caracterización implantada, porque los cuerpos están y con eso les basta.

Es pertinente anotar que no ensayo la construcción de una ética heroica y romantizada de los sujetos sociales desplazados de sus corporalidades, sino de la constitución de una memoria cinematográfica multidimensional, crítica y reflexiva. Por poner un ejemplo, podemos volver a *El corral* y *el viento* que, como menciono en mi reseña sobre ella (Miranda, 2014), tensiona todas las posibilidades discursivas de los cuerpos, y los

órganos que las componen, explorando en el espesor de sus propias significaciones, resignificaciones y contradicciones. Tal como también sucede con *Relatos clandestinos*.

Por tanto, un cuerpo cinematográfico orgánico no es una categoría moral en las corporalidades, sino una expresión que abarque, de la manera más completa posible, las posibilidades de esa *disposición de estar vivo*, incluidas aquellas composiciones coprológicas, metastásicas o, por el contrario, homeostáticas. Lo contrario es caer en el criticado colonialismo museográfico, en una homogenización industrializada inversa. El cine orgánico, no es un cine refrigerado y de postal, es carne viva, eléctrica, porosa, húmeda, tendinosa, ensangrentada y odorosa.

¿El cine industrializado no funciona también como material para una memoria crítica? No en tanto genera una oficialidad narrativa que desplaza otras formas de contener los cuerpos e instaura una forma de exigirlos y consumirlos. Menos aun dentro las paradojas de una era del consumo ultrapersonalizado, en el que las plataformas diseñan un mecanismo mediante el cual deducen y programan aquello que debes consumir, ni siquiera en el marco de un amplio abanico de opciones, sino dentro los márgenes de su propia discursividad y disposición mercadotécnica.

¿Por qué este cine, al que he llamado orgánico, me parece urgente? Porque la sobreabundancia de imágenes en las tecnologías de la memoria del siglo XXI, su catalogación automatizada, la sobreutilización en ellas de filtros y modificaciones, la naturalización de la edición en la construcción y almacenamiento de estos recuerdos, en base a hegemonías del sentir y el pensar, me perfilan un futuro aterrador. Si el cine, la imagen en movimiento, pierde su capacidad de hacerse memoria, ¿qué más nos queda?

Siguiendo esa interrogante, me gustaría cerrar citando nuevamente a Deleuze y sus reflexiones sobre el cine: "Pero si el mundo se ha convertido en un mal cine, en el que ya no creemos, ¿no contribuirá un cine verdadero a que recobremos razones para creer en el mundo y en los cuerpos eclipsados? El precio a pagar, tanto en el cine como fuera de él, fue siempre un enfrentamiento con la locura". (Deleuze, 1987: 266).

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Gumucio, Alfonso. (2018). "El cine durante el proceso de la revolución de 1952". En C. Mesa (coord.), *Historia del cine boliviano. 1897-2017*. La Paz, Bolivia: Plural Editores. pp. 109-175.
- Miranda, Mijail. (2014). "La distancia insalvable". *Opinión*. Recuperado de <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/la-distancia-insalvable/20140907080600667681.html>.
- Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Madrid, España: Arena Libros
- Rivera, Silvia. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.
- Pinto, Iván. (2015). "Lucrecia Martel: lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto". *La Fuga*. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/lucrecia-martel/735>.

SEGUNDA JORNADA

Imaginando Bolivia

Martes 26/03/2019

Imaginando Bolivia

Participantes

Diego Mondaca

Director y productor de cine. Estudió en la Escuela Internacional del Cine y la TV de San Antonio de Los Baños, Cuba. Dirigió los documentales *La chirola* (2008) y *Ciudadela* (2012), y el largometraje de ficción *Chaco* (2020).

Yola Mamani

Nació en Santa María Grande, provincia Omasuyos del departamento de La Paz, Bolivia. Estudiante de la carrera de Sociología en la universidad pública, chola feminista, integrante de Mujeres Creando, ex trabajadora asalariada del hogar y eternamente comprometida con este sector. Productora y conductora del programa *Warmin Yatiyawinakapa* (El noticiero de las Mujeres), que se emite por Radio Deseo 103.3 FM, medio social de Mujeres Creando. Productora del canal de YouTube *Chola Bocona*.

Aldo Padilla

Ingeniero químico y crítico de cine. Ha colaborado en medios como *Revista Cero en Conducta* (Colombia), *desistfilm.com* (Perú), *lafuga.cl* (Chile) e *imagendocs.com* (Bolivia). También colaboró en la pre-selección de películas en el festival Antofadocs 2017. Ha sido jurado en festivales

como Eureka (2017), Lima Independiente (2018) y Valdivia (2019), y fue seleccionado en el Talents Buenos Aires 2017. Hace 10 años que radica en la ciudad de Antofagasta, Chile, donde ha trabajado en investigación y docencia.

Moderador

Santiago Espinoza Antezana

Periodista, investigador y crítico de cine. Es autor, junto con Andrés Laguna, de los libros *El cine de la nación clandestina* (2008) y *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)* (2011). Participó también de los libros *Insurgencias. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés* (2012); *Hora boliviana* (2015); *Socavones, textos sobre la obra de Socavón Cine* (2017); *Parada obligatoria* (2017) y *Latinoamérica Radical* (2019).

PONENCIA

Yola Mamani

Ya que estamos en las **II Jornadas de Cine Boliviano**, quiero empezar esta charla con un primer cuestionamiento, porque es necesario, porque es urgente ser críticas con el mundo del cine nacional en estos tiempos. Prácticamente, lo indígena y lo relacionado a la chola, al menos acá en nuestro país, está de moda y, en ese sentido, es necesario preguntarnos:

¿Qué es cine nacional? Es hablar de las y los indígenas, de las cholos desde el romanticismo, o bien representarlas de manera totalmente estereotipada, exagerando sus movimientos, gestos y hasta su manera de hablar, lo que suele ocurrir en la mayoría de los casos en el cine boliviano. ¿Qué tipo de compromiso asumen las realizadoras y los realizadores para con los grupos sociales que fueron filmados?

Pues para mí el cine indígena, no solo es decir... es cine indígena, cuando el que habla o hace cine es alguien que no es indígena, ni chola. Eso casi siempre ocurre en nuestro país, no en todos obviamente, pero en la mayoría de los casos.

Yo imagino Bolivia, con cholos boconas, con indios e indias contestatarias y contestarios, y libres de sus usos y costumbres, que someten y limitan en especial a las mujeres. A las y los cineastas, quiero decirles que dejen sus complejos cuando tienen que acercarse hacia las otras y los otros, que seríamos nosotras, las cholos, y las indias y los indios.

Pienso que estos complejos tienen que ver con las representaciones en el cine boliviano, el uso de la imagen de la chola, de lo indígena, total-

mente caricaturesca, en algunos casos personajes ingenuos o ingenuas, presentando una manera de hablar totalmente salvaje y torpe. Esa es la forma en que generalmente se nos representa. Un claro ejemplo es: *Quién mató a la llamita blanca* (Bellott, 2006), película en la que los personajes como la chola y el indígena actúan con torpeza, sin educación, entre otros aspectos. Con eso no estoy diciendo que las cholos seamos unas señoritas con pollera, todas delicadas, sino más bien todo lo contrario, pero somos dignas y luchadoras. Lo que da rabia es cómo todo esto se enseña hacia fuera y esa es la imagen que se muestra hacia afuera sobre nosotras, las cholos, y las y los indígenas. Por eso muchas extranjeras y muchos extranjeros vienen a Bolivia y quieren ver a la chola salvaje del altiplano, donde todo es bien precario. Pareciera que la idea es ridiculizar al otro a como dé lugar; por eso mismo es importante hablar en primera persona, porque muchas veces las otras y los otros proyectan una idea falsa de ti, porque ni siquiera se toman el tiempo para conocerte bien, para hablar sobre nosotras; se quedan con lo que ven, con lo superficial; entonces, obvio que es más fácil caricaturizar al otro, eso es lo que da rabia cuando tú te ves en el cine.

Una cosa es hacer cine sobre indígenas desde el lugar de no indígena, y otra es ser indígena y hacer cine desde ese lugar que te toca vivir.

Hay que tener en cuenta esta diferencia, para que la película que se hace sea más comprometida y humana, para realmente hacer cambios desde el cine. En realidad, esa debería ser también la tarea para quienes hablan sobre el cine indígena, de mujeres emigrantes, como yo, chola; pero parece que no estamos haciendo eso.

Por ejemplo, la película histórica *Vuelve Sebastiana* (Ruiz, 1954) es una clara muestra de ello. A pesar de que esta película haya tenido bastante difusión y haya ganado premios en diferentes lugares, la protagonista sigue estando en la pobreza, allí en su pueblo, en total abandono, tanto de parte del Estado como del realizador que aprovechó su ser indígena. ¿Y dónde está el compromiso que una asume con la sociedad cuando hace este tipo de investigaciones? Cuando ellas dan lo mejor de sí y de su tiempo. La película debería enseñarse, antes que sea exhibida en diferentes salas del cine, primero a las y los protagonistas. Por ahí, ellas y ellos no quieren verse así como están pensando mostrarles.

Yo pienso que el cine debe asumir su responsabilidad, tal vez dando una parte de sus regalías al protagonista. Mientras que el Estado, al ver este tipo de denuncia, debería asumir su responsabilidad con el pueblo y con las y los cineastas que están denunciando una forma de vida precaria, así como sucede en el pueblo Uru Chipaya, que aparece en la película *Vuelve Sebastiana* (Ruiz, 1953).

Si tan solo cumpliera con el compromiso que asumen, seríamos felices. Además, estaríamos siendo coherentes con nuestro discurso romántico de que los pueblos indígenas son lindos, viven en armonía con la naturaleza y con todos los seres vivos, que la vida es perfecta, en solidaridad con el prójimo. Eso no siempre suele pasar. ¿Por qué no se cuestionan los usos y costumbres que también someten y limitan a las mujeres? Sería bueno que hagamos ese ejercicio de repensar ciertas actitudes, porque es necesario para realmente vivir en armonía con las otras y los otros. No se trata solamente usar lo que me conviene y cuando me conviene, desechando o dejando en el olvido a las otras y los otros, sin ningún compromiso. La vida no puede ser tan utilitaria, especialmente cuando trabajamos con el otro, el compromiso tiene que ser recíproco, de ida y vuelta. Me dolió mucho ver cómo envejeció en el abandono Sebastiana Kespi, la actriz de *Vuelve Sebastiana*.

Por eso a mí no me gusta que el otro hable sobre mí como si yo no tuviera palabra, ni pensamiento, cuando nosotras sabemos lo que queremos y hacia dónde vamos.

Entonces ¿qué es cine boliviano e indígena? Es la vestimenta, es poner a las indias, a los indios y a las cholos en las películas con ideas totalmente estereotipadas, ingenuos, torpes, sin sentimientos, una imagen totalmente caricaturesca, así como seres sin alma y sin pensamiento, o bien como víctimas. Son muy pocos y pocas cineastas que dicen ver con otros ojos y no siempre como señalo, o bien como sueñan vernos desde su lugar, como cholos totalmente potentadas, así como en la película *Zona Sur* (Valdivia, 2009). Y esa imagen es lo que se exporta fuera del país, de indígena y chola, y eso es lo que molesta, porque nos reducen a nuestra vestimenta. Es por eso que yo reclamo a la gente que se dedica a este tipo de trabajo, que no hablen a nombre del otro porque un día se disfrazaron de chola. Me pregunto si eso les da derecho a decir que una

chola sufre discriminación, o a decir yo me disfracé y no me han discriminado... no es que una quiera ser odiosa con quien se disfraza o quiere atajarse porque sí.

En el cine boliviano, si bien antes nos representaban de esa manera, ahora también algunos cineastas que se consideran alternativos nos representan como cholas potentadas del Gran Poder, puritita ostentación, así como en la película *Søren* (Valdivia, 2018), donde la chola tiene dinero, mucho dinero, y adopta de alguna manera las prácticas occidentales; donde además se nos muestra que los indígenas adinerados se pueden enamorar y hacer pareja con una mujer oligarca. Entonces, si bien antes nos enseñaban como si fuésemos salvajes, ridículos, exagerados, las y los indígenas, ahora eso está cambiando.

LA MIRADA AJENA: UN RECORRIDO POR LAS IMÁGENES SIMPLIFICADORAS

Aldo Padilla

El ensayo *Boliwood* (2015), de Sergio Bastani, construye un mapa de miradas del cine extranjero de ficción, respecto a un imaginario de lo que se cree que es Bolivia, filmes hollywoodenses, españoles y argentinos construyen a partir de diálogos y metáforas una Bolivia definida por narcotráfico, pobreza y discriminación hacia el migrante. Bastani logra mediante el montaje encadenar y reforzar la idea de un cine que hace énfasis en aquello que Estados Unidos entiende como tercermundismo, mientras Argentina apenas parece asimilar al país vecino a pesar de sus similitudes y de una historia compartida, y mira a Bolivia como un país totalmente ajeno. La palabra Bolivia se va repitiendo en distintos contextos de sorpresa que construyen un *gag* recurrente que define la desconexión y el exotismo con el cual se mira al país, Bolivia como aquel país lejano cuya sola idea genera una extraña mezcla de miedo y condescendencia.

Lo anterior no descalifica a la cinematografía argentina de una variedad de miradas sobre Bolivia, en especial aprovechando el impulso del llamado *Nuevo Cine Argentino*, que tuvo su gran explosión a finales de los años 90, y que, aprovechando su esencia hiperrealista, ha ido construyendo un amplio discurso sobre la migración en el inicio del siglo XXI. Este discurso está definido, por un lado, a partir del fuerte choque de culturas reflejado en la comunidad asiática y, por otro lado, por una mirada sobre las dificultades económicas y sociales de comunidades migrantes de Paraguay, Perú y Bolivia. Uno de los fundadores de ese *nuevo cine* es Adrián Caetano, que con *Bolivia* (2001) abrió una mirada sobre la migración, desde el maltrato y la violencia hacia el migrante boliviano

en Buenos Aires: a pesar de ser una de las comunidades migrantes más grandes de Latinoamérica, con cerca de 1 millón de personas, no parece haber logrado una integración adecuada con el entorno. El cine documental generó una respuesta frente a la ficción que reducía a víctima a la comunidad boliviana, a través de una mirada más etnográfica y observacional de una población que no deja de lado cierta añoranza por su país, manifestándose a través de sus tradiciones en un territorio, que siempre se encuentra en el limbo entre el hogar y lo ajeno.

Ficciones: el migrante boliviano y el trabajo

El foco de la ficción del nuevo cine argentino en su trabajo sobre la migración está concentrado en la violencia que se ejerce hacia el migrante y su proceso de adaptación al entorno hostil. *Bolivia* (2001), de Adrian Caetano, es la obra más representativa de esta idea, en la que la resistencia del migrante frente al abuso es castigada con la muerte. La representación de la circularidad es posiblemente la mejor definición de lo que es el filme, ya que el inicio y el fin de la película es un cartel en búsqueda de un trabajador en un restaurante parrillero, lo cual plantea una idea del migrante como un ente descartable y reemplazable fácilmente, incluso tras un escenario de tragedia.

Bolishopping (2013), de Pablo Stigliani, es el filme que más se acerca al subgénero de películas que muestran la explotación laboral de migrantes, ya que su estructura es un crescendo constante de restricción de libertades del obrero explotado, hasta llegar a un climax de bifurcación entre la libertad y la tragedia definitiva. La película logra una buena representación de la realidad de la industria de los textiles en Buenos Aires, que en múltiples ocasiones ha sido denunciada por sus duras condiciones laborales.

La Salada (2014), de Juan Martin Hsu, plantea el largo camino del migrante boliviano hacia un trabajo estable, además de la solidaridad entre migrantes de distintas comunidades y estratos sociales, unidos por el territorio común y ajeno a la vez. Además, esta filmada en un lugar icónico de la comunidad boliviana en Argentina, como es el inabarcable mercado de La Salada, en Buenos Aires.

Miradas etnográficas

La fascinación por el folklore boliviano es algo que queda patente en los documentales *Copacabana* (2006), de Martin Rejtman, y *Deportivo Español* (2018), de Ignacio Verguilla. En ambos hay una representación de las festividades religiosas de la comunidad boliviana en Buenos Aires, retratada principalmente desde la contemplación pasiva y sin ningún tipo de intrusión, buscando ante todo la representación sensorial de los colores y el movimiento de las danzas bolivianas. Si bien ambos trabajos tienen muchas similitudes, el filme de Verguilla le da un pequeño énfasis a una fascinación con la música y los colores que se van mezclando hasta casi fusionarse, lo cual le da una esencia sensorial más fuerte aún, pero que a la vez se siente artificial por el ritmo que impone el director, respecto a la naturalidad y fluidez que sí logra Rejtman en su única obra de no ficción.

La Paz en Buenos Aires (2013), de Marcelo Charras, tiene componentes tanto etnográficos como periodísticos, ya que es un retrato de la experiencia de migración de algunos luchadores bolivianos de lucha libre, luego de su momento de éxito. El filme de Charras es un ejercicio casi melancólico de una etapa televisiva donde la lucha libre tenía una gran relevancia y, además, permite analizar a una comunidad donde ciertas tradiciones van transmitiéndose de una generación a otra, aunque se encuentren fuera del país.

El retorno y la lucha contra el desarraigo

Un tema recurrente en los filmes de migración es el retorno al país, el cual puede transformarse en un proceso traumático por un ritmo de vida que se rompe y por cierta lucha interna por una redefinición de la identidad. *La cuarta dimensión* (2017), de Francisco Bouzas, plantea el complejo camino de retorno de un migrante adolescente que regresa y que ha abrazado la cultura e idiosincrasia argentina, representadas a través del universo que rodea a la murga, lo cual puede entenderse totalmente dada la sencilla asimilación del entorno que tiene un individuo antes de ser mayor de edad. Bouzas realiza el camino inverso de los documentales etnográficos donde era predominante la añoranza por Bolivia y muestra a un protagonista que busca importar la cultura murguera en un peque-

ño pueblo de Santa Cruz. Este filme permite entender parte de la fuerte influencia de la cultura argentina en Bolivia, traída en parte a través de los “retornantes”.

Guido Models (2015), de Julieta Sans, tiene a uno de los personajes que se aleja más del arquetipo del obrero migrante, a través de un diseñador de modas y su emprendimiento en un barrio empobrecido en Buenos Aires, que además busca dar oportunidad de modelaje a muchachas de la zona como forma de cerrar un ciclo virtuoso. El retorno –en este caso, visita– del protagonista a Bolivia está definido por la ilusión que representa la posibilidad de mostrar el trabajo desarrollado en Buenos Aires, pero que se va topando con una serie de problemas que define un poco la frustración de ciertos migrantes que buscan trasponer en Bolivia alguna experiencia exitosa adquirida en el extranjero y que, al intentarlo, se topan con una realidad nacional que no siempre permite dar las condiciones mínimas para replicar dicho éxito.

Return to Bolivia (2008), de Mariano Raffo, tiene algo de fallido en la construcción de sus personajes, los de una familia que se plantea un regreso, aunque con una constante indecisión entre los dos países. El componente fallido se refleja en un intento de onirismo que se siente como impostado y que no logra la extrañeza que se busca, un componente casi fantástico que se puede interpretar como el llamado de retorno del país, transformado este en un ser intangible.

Bolivia como excusa

El cine occidental siempre ha recurrido a una idea de paraíso exótico preconcebido como una forma de escape para sus protagonistas, un escape que proviene de una presión interna o ajena que sugiere que la única salida para aliviarla es un escape a un entorno totalmente distinto. El caso de *La Paz* (2014), de Santiago Loza, recurre a la idea imaginaria de una Bolivia amable y maternal representada en la empleada doméstica del protagonista, un joven de clase media alta que se recupera de una enfermedad mental. A pesar de tener el apoyo de su familia que busca cuidarlo, logra encontrar una especie de refugio solo en La Paz. La película aprovecha el juego de palabras que permite el nombre de la ciudad, para definir un estado de tranquilidad posible a través de un lugar tangible.

Camino a La Paz (2015), de Francisco Varone, es un filme poco sutil en sus intenciones y formas, y que se puede definir como una *road movie* arquetípica con elementos fácilmente reconocibles. En la historia, un anciano islamista y un hombre poco amable se complementan en un largo viaje hacia La Paz. La película utiliza la idea de Bolivia sin implicarse con algo que represente realmente al país –a excepción de la referencia de la sede de gobierno–, lo que define a un cine industrial que usa el extranjero como un espacio vacío, quitándole cualquier tipo de personalidad.

En *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, Bolivia se ve como un extraño escape de una enorme familia, a partir de la claustrofobia que genera el espacio en el cual cohabita sus integrantes. Si bien Bolivia como tal no aparece filmada en ningún momento, está presente en varias escenas de forma casi idealizada a través de la descripción de su forma y materia, mediante una protagonista que ve al país como una forma de ahorrar dinero. Bolivia se ve como el *macguffin* de un espacio donde es posible alejarse de la presión que se siente en una casa que está a punto de explotar en cualquier momento.

La mirada ajena sobre Bolivia ha tenido cierta esencia colonialista, o mínimamente paternalista; pero, en este caso, puede servir para vernos con cierta distancia, como una forma de definir Bolivia desde el exilio. A través de ficciones y documentales es posible plantearse la duda acerca de aquello que se define como “lo boliviano” desde la migración y si esto se remarca más en una tierra extranjera, si la resistencia frente al abuso que refleja la ficción o la lucha frente al desarraigo que se muestra en el documental resumen parte de nuestra esencia.

TERCERA JORNADA

Cine y política:
imaginarios
políticos en el
cine boliviano



Miércoles 27/03/2019

Cine y política: imaginarios políticos en el cine boliviano

Participantes

Alfonso Gumucio Dagrón

Crítico e historiador de cine boliviano. Investigador en comunicación. Escribió crítica desde la década de 1970, tanto dentro como fuera de Bolivia. Su *Historia del cine boliviano* (1982) es una obra fundamental para el estudio y análisis de la tradición cinematográfica en Bolivia.

Santiago Espinoza Antezana

Periodista, investigador y crítico de cine. Es autor, junto con Andrés Laguna, de los libros *El cine de la nación clandestina* (2008) y *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)* (2011). Participó también de los libros *Insurgencias. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés* (2012); *Hora boliviana* (2015); *Socavones, textos sobre la obra de Socavón Cine* (2017); *Parada obligatoria* (2017) y *Latinoamérica Radical* (2019).

Andrés Laguna Tapia

Docente y director del Laboratorio de Investigación en Comunicación y Humanidades de la Universidad Privada Boliviana. Es doctor por la Universidad de Barcelona. Ha publicado textos en diferentes libros, *journals* y medios de comunicación de Bolivia, Ecuador, España, Francia y Estados

Unidos. Actualmente, sus líneas de investigación están relacionadas con los estudios fílmicos, la teoría estética, las nuevas tecnologías y la comunicación política.

Moderador

Aldo Padilla

Ingeniero químico y crítico de cine. Ha colaborado en medios como *Revista Cero en Conducta* (Colombia), *desistfilm.com* (Perú), *lafuga.cl* (Chile) e *imagendocs.com* (Bolivia). También colaboró en la pre-selección de películas en el festival Antofadocs 2017. Ha sido jurado en festivales como Eureka (2017), Lima Independiente (2018) y Valdivia (2019), y fue seleccionado en el Talents Buenos Aires 2017. Hace 10 años que radica en la ciudad de Antofagasta, Chile, donde ha trabajado en investigación y docencia.

TODO CINE ES POLÍTICO

Alfonso Gumucio Dagron

Abordar el “cine político” es como resbalar en una tautología. Está de más repetirlo: todo cine es político, por acción o por omisión.

No existe un cine “neutro” por la sencilla razón de que no existe un cine fuera de la realidad. La ficción más delirante provoca niveles de lectura crítica que develan conexiones con un imaginario que tuvo el poder de desencadenar el proceso creativo.

Política significa “acción pública” y desde su origen etimológico tiene que ver con la ciudad (o el Estado) y el lugar donde cada uno de los ciudadanos se posiciona. En términos epistemológicos, la acción pública del cineasta o del artista en general, es un acto político porque desarrolla un discurso que se organiza a partir de una interpelación (y segmentación) de la realidad. El solo hecho de seleccionar un espacio para la mirada, desarrollar un argumento, elegir una locación, un elenco de actores y, por supuesto, cada encuadre y cada movimiento de cámara, constituye una forma de posicionarse política, estética y éticamente sobre y desde la realidad. La decisión sobre un desplazamiento de cámara hizo afirmar alguna vez al cineasta y teórico de la *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard, que “un travelling es una decisión moral”.

Del lado del espectador tampoco hay impunidad ni inmunidad, porque quien observa participa con su carga propia de sentidos y significados que buscan establecer en cada obra una relación dialéctica, ya sea por afinidad o por negación. Quien analiza críticamente una película es partícipe de un acto colectivo con una trama de complejidad en la que

se tejen impresiones, sensaciones, ideas y creencias. La riqueza de una obra cinematográfica está precisamente en su capacidad de ofrecer niveles de lecturas que van más allá de la imagen en dos dimensiones. En los márgenes de la pantalla –en el “fuera de campo”, hay un imaginario construido por cada espectador.

El cine boliviano ofrece, como cualquier otro cine, esas posibilidades. En el plano creativo, no hay nada especial en el cine boliviano actual que lo haga diferente a otras cinematografías en la región que en décadas recientes han sufrido una evolución similar. Si estableciéramos comparaciones encontraríamos parecidos notables entre países comparables. Esto no fue siempre así porque los niveles de desarrollo económico y tecnológico de la cinematografía latinoamericana fueron distintos en la época formativa de los cines nacionales.

Tercer cine

Durante las décadas de 1960 y 1970, la emergencia del llamado “Nuevo Cine Latinoamericano”, de características explícitamente políticas, permitió el surgimiento de obras y teorías que indagaron sobre las necesidades nacionales y regionales de un cine que contribuyera a la construcción de identidades y culturas propias, frente al avasallamiento de la industria cultural importada. La razón de ser de la teoría del “Tercer Cine” fue la negación de un “primer cine” dominado por la industria y de un “segundo cine” de autor supuestamente aburguesado. La frase de Marx (esta vez Karl, no Groucho), guiaba el pensamiento de la época, pero en realidad es una máxima aplicable a la creación artística de cualquier época: “No basta interpretar el mundo, hay que transformarlo”.

La ruptura en los textos teóricos, artículos, entrevistas y manifiestos de Solanas y Getino (Argentina), de Glauber Rocha (Brasil), de Julio García Espinoza (Cuba), de Jorge Sanjinés (Bolivia), o de Carlos Álvarez (Colombia), entre otros, radicó más en la retórica anticolonial y anti-imperialista que en la coherencia con el desarrollo de una obra cinematográfica que correspondiera a los principios enunciados de manera tan vehemente. Entre esas posturas que hoy agrupamos bajo el paraguas del Tercer Cine, los matices eran tan diversos como la ideología y la trayectoria de los proponentes. Si bien todos parecían reconocer a un ene-

expresarlo de manera menos metafórica: las arenas del Sahara que los vientos llevan a través del Atlántico, fertilizan la Amazonía, según se ha descubierto.

Rupturas mundiales

Quienes vivimos en nuestra juventud aquella época de debates teóricos de las décadas de 1960 y 1970 tenemos la ventaja de mirarlos ahora con la distancia de medio siglo, que nos permite distinguir las palabras de los hechos (aunque los discursos también adquieren autonomía como hechos sociales). Si ponemos hoy, lado a lado, los manifiestos y las películas que se hicieron inspiradas por ellos o las películas y acciones políticas que inspiraron esos manifiestos, vemos una dicotomía, un divorcio donde sale ganando el cine como expresión artística, mas allá de su incidencia coyuntural.

El cine sale ganando por doble partida: por una parte, **los textos teóricos y manifiestos** quedan como hitos de la ruptura en el pensamiento sobre la actividad cinematográfica y artística en general; y, por otra parte, **las películas** quedan como obras emblemáticas de una época. La paradoja es que son obras emblemáticas de un nuevo cine de autor, y no emblemáticas de un cine colectivo, y anónimo, como se planteaba en alguno de esos manifiestos. En todos los casos, hoy podemos reconocer los méritos de un cine de ruptura, diferente, aunque ideologizado y en muchos casos cargado de retórica.

Lo mismo sucedía en otros centros culturales de importancia en el mundo. Cuando comencé a estudiar cine en Francia, la revista especializada en cine más importante, *Cahiers du Cinema*, atravesó por una etapa en la que solamente publicaba textos, ni una foto. Publicar fotografías de las películas que analizaba se consideraba como una debilidad burguesa, como si la imagen estuviera contaminada por una ideología en particular.

Era la época del Frente Cultural de influencia maoísta, y algunos de los críticos de cine más respetados se adhirieron a una causa tan radical como anacrónica, porque extremar esa posición conceptual al terreno de las obras cinematográficas hubiera significado que se hiciera cine sin imágenes, solo con palabras. De hecho, aunque la paradoja parezca una

migo común en la industria y en la maquinaria de distribución dominada por Estados Unidos, la propuesta de “cómo” realizar ese cine de ruptura difería menos en los planteamientos textuales que en la estética.

Así, el cine de Glauber Rocha o de Jorge Sanjinés no era lo mismo que el Tercer Cine de Solanas y Getino, donde se decía que el acto político de la exhibición pública militante era más importante que los propios filmes, mientras que el brasileño y el boliviano, por el contrario, proponían una estética que buscaba la belleza formal al mismo tiempo que la propuesta política, sin disociarlas.

“No hay en América Latina espacio para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son solo formas de complicidad con el imperialismo” leemos en la “Primera declaración del Grupo Cine Liberación” (Solanas y Getino), en 1968. Hoy podríamos parafrasear esa postura radical con una más adaptada a la realidad que vivimos: “No hay espacio para la pasividad ni para la indiferencia. Una y otra son formas de complicidad con el conformismo”.

Lo que más debemos temer es el conformismo y la indiferencia, es decir, una manera de ver el barrio, la ciudad, el país o el mundo con ojos nublados, como si no pasara nada. Y sin embargo pasan muchas cosas. Nadie puede decir que en términos sociales y políticos todo está bien, tan bien que podemos evitar, en el cine, referirnos a la realidad social y política. El conformismo sigue siendo una forma de complicidad.

Era fácilmente definible y descriptible la lucha de las décadas de 1960 y 1970 contra el imperialismo o el colonialismo político, económico y cultural: la polarización simplificaba la toma de posiciones, había una línea divisoria más clara, un mapa en blanco y negro. Los problemas actuales no son menos importantes, pero más complejos: corrupción extendida en todas las capas de la sociedad, narcotráfico, contrabando, feminicidios, violencia contra los niños, extractivismo y depredación del medio ambiente... Problemas que nos afectan cotidianamente y que están a punto de llevarnos a un punto de quiebre sin retorno, un cambio que pone en riesgo la existencia misma de la estabilidad social y ambiental. No existe una dicotomía simple sino una complejidad creciente donde, como en la teoría del caos, todo está interrelacionado y el aleteo de una mariposa en África puede afectar el futuro de Bolivia. O para

boutade (una salida burlesca), lo cierto es que algunas películas de esa época privilegiaban el texto sobre la imagen (Godard y Chris Marker, en particular), al extremo de que uno de mis colegas en la Facultad de Vincennes, hoy completamente olvidado en la historia del cine (por justas razones) hizo un medio metraje de etiqueta “revolucionaria” donde durante 40 minutos se escuchaba la lectura de textos de Mao en *off*, mientras la pantalla mostraba un primer plano fijo de la parte externa del aparato genital femenino... (muy lejos, sin embargo, del bellísimo cuadro *El origen del mundo* (1866), de Gustave Courbet, que no necesita texto para ser la maravillosa obra de ruptura que representó en la pintura de mediados del siglo XIX).

Es propio de los movimientos de ruptura en el arte emitir manifiestos que expresan los ideales recién adquiridos, para posicionarse en la sociedad. En algunos casos, no pasan de ser textos circunstanciales, que se definen por *oposición* antes que por *proposición*. Es decir, son reacciones contra algo ya establecido, antes que propuestas de algo renovador. Por suerte, en los hechos solo las acciones artísticas concretas aportan cambios significativos, aunque no sean revolucionarios.

En las artes plásticas hay ejemplos emblemáticos de rupturas estéticas. Desde la invención de la fotografía las energías de los pintores ya no se dirigieron a reproducir la realidad con fidelidad sino a interpretarla de maneras que, invariablemente, escandalizaron al principio, como sucedió con el movimiento impresionista, con el cubismo, con el surrealismo o el dadaísmo, para no citar sino unos cuantos que tuvieron como epicentro Francia. Lo curioso es que los artistas que tenían menos discurso y más obra, como los impresionistas o los cubistas, han trascendido en la historia mejor que aquellos cuyo discurso pretendía escandalizar. Las obras de los dadaístas no tuvieron la consistencia necesaria, aunque alguna de las provocaciones de arte conceptual de Marcel Duchamp obtuvieron el efecto buscado: “épater la bourgeoisie” (escandalizar a la burguesía). *La fuente* (1917) es quizás la obra más emblemática de Duchamp, aunque él mismo tenía tan poca confianza en el efecto que podía causar, que no la firmó con su nombre, sino como “R. Mutt”.

En el cine, los surrealistas irrumpieron con una actitud que tenía parte de arte y mucho de juego. Buñuel, Dalí, Breton y otros que eran

jóvenes amigos en París, veían con humor las obras que horrorizaban a espectadores acostumbrados a un cine clásico, convencional. *El perro andaluz* (Buñuel, 1929), o *La edad de oro* (Buñuel, Dalí, 1930) querían escandalizar con su irreverencia y humor negro, antes que cambiar el cine. Solo más tarde la reflexión crítica propia y ajena permitió que ese grupo de películas y actos de rebeldía en las salas de cine de Montmartre se inscribiera en la historia del cine como un movimiento de ruptura etiquetado como surrealismo.

Europa fue epicentro de rupturas también entre las dos guerras mundiales (el cine expresionista alemán) y después (la *nouvelle vague* francesa), entre otros movimientos de cineastas y críticos que propusieron nuevas narrativas. Sobre la nueva ola francesa, el teórico Jean Mitry se refería a “la política de los autores”, insinuando que el cine de autor es también una manera de hacer política por su postura con relación a la industria del cine comercial.

Uno de los intentos relativamente recientes de ruptura con el cine industrial y también con el cine de autor fue el llamado Dogma 95, de los cineastas daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Su manifiesto era un decálogo llamado por ellos mismos los “votos de castidad”, con reminiscencias del “cine imperfecto” de la década de 1960 o del movimiento anti-Hollywood de Estados Unidos en esos mismos años. Sin embargo, ni siquiera la primera película, *Festen* (Celebración, 1998), de Thomas Vinterberg, cumplía con el “catecismo”, pero era una excelente obra de autor, como las siguientes del grupo.

Rupturas locales

Este contexto más amplio es necesario para entender que en muchos casos las rupturas no son tan radicales como parecen, y que al final, el cine se beneficia del talento de aquellos cineastas que no diluyen su papel de autores y directores. Es más bien este rol de dirigir un arte que se realiza con grupos grandes de técnicos y artistas, lo que favorece la evolución del cine aunque no con la brusquedad e inmediatez que algunos quisieran.

En diferentes etapas de la evolución del cine, el corpus teórico se ha armado como un rompecabezas con retazos de pensamiento, y no ha

sido (salvo excepciones) producto de un trabajo filosófico de largo aliento. Manifiestos presentados en foros internacionales, películas contestatarias que provocan malestar en festivales de cine, documentos, entrevistas y artículos que en lo esencial representan el pensamiento de individuos o grupos pequeños con ánimos de ruptura, han constituido la materia prima para que historiadores y cronistas conviertan esos textos e imágenes en corrientes de pensamiento.

El debate sobre el cine explícitamente político ha sido superado porque el mundo ha evolucionado hacia sociedades formalmente más democráticas (aunque no participativas), y porque las transformaciones tecnológicas y económicas plantean nuevos retos no solo desde la perspectiva de los creadores, sino también desde las percepciones del público o de los “consumidores” de la industria cultural (que existe, nos guste o no). Nuevos mecanismos estatales y privados intervienen en procesos más complejos de creación, producción, distribución y exhibición, todos mediados –al igual que las obras– por factores políticos y sociales que no son necesariamente explícitos.

No se puede aislar a Bolivia de las corrientes mundiales. Los mecanismos de coproducción con intervención de múltiples actores económicos, los festivales y la propia formación internacional de los cineastas, alientan el desarrollo de un cine de autor con ventajas (y limitaciones) que no teníamos tres o cuatro décadas antes. La proliferación de fondos de apoyo va de la mano con la multiplicación de festivales y la facilidad de hacer disponibles las obras digitalmente. Las oportunidades nunca fueron mayores para los nuevos cineastas. Una película puede ser fácilmente enviada a 100 festivales, y hasta por cálculo de probabilidades obtener varios premios, aunque no sea en los eventos internacionales de mayor prestigio.

En ese contexto internacional, pretender que existe un cine “de ruptura” en el cine boliviano sería especular muy lejos de la realidad. Ni hay obras de ruptura ni manifiestos de ruptura que valga la pena considerar seriamente. Lo que sucede en Bolivia, como en otros países, es un fenómeno de multiplicación de obras y cineastas nóveles favorecido por las nuevas tecnologías y por las nuevas oportunidades de financiamiento. Se multiplican los cineastas y se multiplican los filmes. En mi base de datos,

tengo archivos sobre 227 cineastas bolivianos que han realizado al menos una película (largometraje de ficción o documental, cortometraje). La cantidad no hace calidad. Y menos ruptura.

La multiplicación tiene un efecto positivo porque alienta el desarrollo de nuevas políticas cinematográficas. La nueva Ley de Cine, aunque sujeta al control del gobierno, y la constitución de un nuevo ente regulador, ADECINE –que otorga fondos para la producción como se hace en otros países–, podría derivar en un fortalecimiento del cine de las nuevas generaciones, siempre y cuando no se convierta, nuevamente, en un aparato burocrático controlado desde el Estado con fines políticos. Si se mantiene su independencia, como sucede en Colombia y en Ecuador, los efectos de estas políticas de promoción del cine nacional serán positivas.

La evolución continúa

El salto cualitativo y cuantitativo que ha dado el cine de Ecuador en apenas 10 años es una prueba de ello. Aunque la Ley de Cine, como en Bolivia, no satisfizo plenamente a los cineastas ecuatorianos y terminó como un apéndice del Ministerio de Cultura, el ente de promoción, CnCine, que ahora se llama Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), es independiente de la influencia gubernamental y funciona con una transparencia ejemplar, distribuyendo cada año cerca de 2 millones de dólares en 16 categorías que incluyen largometrajes y cortometrajes de ficción y documentales en diferentes etapas de desarrollo (guion, producción, postproducción, promoción y distribución), así como una categoría de cine comunitario, a la que he sido invitado como jurado en varias ocasiones.

Las políticas de cine tienen ahora más impacto en las cinematografías nacionales que el cine político entendido como el cine de participación militante de la década de 1960, o de contestación al cine industrial (primer cine) y menos al cine de autor (segundo cine). Todo el cine independiente en Bolivia es cine independiente de autor, con excepción del trabajo colectivo de capacitación y producción que realiza desde hace varias décadas el CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica) –aunque allí también surgen autores que se desmarcan de los colectivos indígenas.

Sería artificioso hablar de un “nuevo cine boliviano” que no existe sino como segmentación generacional y no por características narrativas o estéticas. Al contrario, hay una continuidad que puede ser rescatada como una virtud de la nueva generación. No se puede trazar una línea: “a partir de aquí empieza el nuevo cine en Bolivia”, porque no hay hitos para definir esa frontera.

El cine boliviano ha crecido como un árbol, sobre raíces muy sólidas y un tronco de obras fundamentales que son las de Ruiz, Sanjinés, Eguino, Agazzi, Loayza y algunos más. De ese tronco han crecido ramas en diferentes direcciones, incorporando a la mirada social y política del cine una diversidad de temas y expresiones. Hay ramas de ese árbol que son más débiles que otras, y quizás siguen siendo las más sólidas las que se ocupan de problemas que afectan directamente al país, pero no son las únicas que describen la realidad y el imaginario colectivo de los bolivianos.

Salvo excepciones, el cine boliviano sigue inscrito en la tradición de un cine con sensibilidad social y política, y lo novedoso puede ser la incorporación de géneros y de estilos de expresión que no eran frecuentes. En el panorama actual estas son las tendencias, y aunque ninguna signifique una “ruptura”, enriquecen con su diversidad el conjunto de la producción.

Tratemos de esquematizar un poco para que se entienda mejor:

a) Tenemos una categoría de **películas históricas** que podría remontrarse hasta los orígenes del cine boliviano, pasando por *Amargo mar* (1984), de Antonio Eguino; *Juana Azurduy. Guerrillera de patria grande* (2016); de Jorge Sanjinés, o *Boquerón* (2015); de Tonchy Antezana; hasta las más recientes *Bolivia: rutas de independencia* (2018), de Luis Mérida Coimbra; *Avaroa. El sol de gloria* (2019), de Camilo Maldonado; o *Chaco* (2020), de Diego Mondaca.

b) Varias películas de **temática social** han destacado en los estrenos recientes, como *Muralla* (2018), de Gory Patiño; *Lo peor de los deseos* (2018), de Claudio Araya; *Jukus* (2018), de Rubén Pacheco; *Viejo Calavera* (2016), de Kiro Russo; *Carga sellada* (2016), de Julia Vargas-Weise; o *Yvy Maraey* (2013), de Juan Carlos Valdivia, entre varias otras que continúan con una larga tradición en el cine boliviano.

c) Tenemos filmes en el **género de comedia**, que tampoco es nuevo en nuestro cine porque tanto Paolo Agazzi como Marcos Loayza habían desarrollado antes películas con ese sesgo. Entre las representativas de años recientes podemos mencionar *Las malcogidas* (2017), de Denisse Arancibia; *Quién mató a la llamita blanca* (2006), de Rodrigo Bellott; *Día de boda* (2008) y otras de Rodrigo Ayala.

d) El **género de terror** ha irrumpido en el cine boliviano sin que hubiera una tradición como en los otros casos. *Castig* (2010), de Denisse Arancibia y Juan Pablo Richter, fue precursora de otras estrenadas recientemente, como *El duende* (2019), de Erick Cortés, Rossy, de Edwin Ariel Arancibia, o algunas películas de Jac Ávila.

e) Varias películas que corresponden al **género dramático** se han estrenado en tiempos recientes, como *El río* (2018), de Juan Pablo Richter; *Eugenia* (2018), de Martín Boulocq; *Algo Quema* (2018), de Mauricio Ovando, *Zona sur* (2009), de Juan Carlos Valdivia; o *Bárbara* (2017), de Pedro Antonio Gutiérrez, para no citar sino unas cuantas.

f) El **cine experimental** que ha tenido en Diego Torres a su exponente más constante, incorpora en años recientes a cineastas como Alejandro Pereyra Doria Medina, con dos films representativos: *Verse* (2009) y *Luz en la copa* (2016).

g) Desde hace varios años se han estrenado filmes de **erotismo y sexualidad**, con frecuencia con una dosis de humor, como es el caso de las películas de Elías Serrano o de *Mi prima la sexóloga* (2016), de Miguel Chávez.

h) Aunque no hemos visto recientemente **cine de animación**, es una categoría en la que ha trabajado mucho el grupo NICOBIS, de Lilliana de la Quintana y Alfredo Ovando, así como Marisol Barragán y Jesús Pérez.

i) Finalmente hay otras películas de **difícil clasificación** o que participan de varias categorías antes mencionadas. Tomás Bascopé nos sorprendió con *El ascensor* (2009); Miguel Hilari, con *El corral y el viento* (2014), Daniel Moreno Catalano, con *El hombre* (2018); Marcos Loayza, con *Averno* (2018); Ernesto Flores, con *Como matar a tu presidente* (2018).

En esa diversidad del cine boliviano podemos mencionar también *Los ecos del fuego* (2005), de Kitula Liberman; *Nana* (2016) de Luciana Decker; *Las tres rosas* (2018), de Wálter Valda, entre otras.

Por supuesto que toda clasificación es arbitraria y las películas mencionadas pueden participar en varios géneros o tendencias. Tampoco es el propósito elaborar una lista exhaustiva, pues hay en estos años una producción enorme de películas que a veces permanecen semanas en cartelera y otras veces días. Por apoyar al cine boliviano, incluso perdiendo ingresos por ello, la Cinemateca Boliviana mantiene en cartelera películas que ya no tienen espectadores. En otros países, Francia por ejemplo, la reglamentación hace que se suspendan las funciones donde hay menos de 11 espectadores en la sala.

El panorama actual del cine boliviano debería estar acompañado por análisis y desarrollos conceptuales, ya sea producto de los propios cineastas o de los centros de estudio especializados, que se dedican demasiado a los aspectos técnicos y muy poco a la reflexión teórica. ¿Qué tanto reflexionan los cineastas bolivianos cuando hacen una película? ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Cómo expresan sus visiones sobre la realidad nacional? ¿Para qué hacemos cine? ¿Para quién? ¿Qué aportamos con el cine a la cultura y a la sociedad?

Las teorías dialogan entre sí, permiten crecer. Una mayor profundidad de pensamiento, a partir de preguntas clave, permitiría avanzar en la dirección de una cinematografía nacional con características propias, anclada en la cultura en el sentido más amplio, y recién entonces capaz de salir de la atomización local o subregional, y del anonimato internacional. Hay que investigar en profundidad, hay que escribir críticamente, hay que documentar la memoria. Espacios como las Jornadas de Cine Boliviano constituyen una oportunidad para reflexionar colectivamente y plantear un horizonte más consciente y menos improvisado.

Referencias bibliográficas

Solanas, Fernando E.; Getino, Octavio. (1973). Primera Declaración del Grupo Cine-Liberación (1968). En *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI. Disponible en <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca>.

LA TRILOGÍA DEL PROCESO DE CAMBIO DE JUAN CARLOS VALDIVIA: DE LA REVOLUCIÓN CINEMATOGRÁFICA-CULTURAL A LA ORGÍA DE AUTOAYUDA PUBLICITARIA

Santiago Espinoza Antezana

A manera de introducción, debería decir que esta ponencia se ocupa de hacer un primer rastreo de las formas y los discursos que el cine más reciente del director Juan Carlos Valdivia –compuesto por la trilogía que integran *Zona Sur* (2009), *Yvy Maraey* (2013) y *Søren* (2018)–, ha asumido para capturar tres momentos del llamado “proceso de cambio”, liderado por Evo Morales. Se trata de indagar en qué medida las citadas películas han sido capaces de encarnar percepciones y estados de ánimo respecto a la “revolución democrática y cultural”.

De buenas a primeras, debo aclarar que esta ponencia es también un ejercicio de relectura personal del cine de Valdivia, que he seguido desde la crítica desde *American Visa* (2005), pero con mayor hincapié y, en algún momento, también con entusiasmo, a partir de *Zona Sur*. Asociada a esta confesión hay otra inevitable: esta ponencia obedece también a un esfuerzo de relectura del proceso de cambio, que, como con el cine reciente de Valdivia, seguí con atención y fervor hasta caer ante el más cruel de los desencantos.

Antes de entrar en materia, la disección del monstruo, si se quiere –que no es otro que la trilogía “valdiviesca” del proceso de cambio–, qui-

siera detenerme brevemente en un par puntualizaciones previas que me parecen útiles.

Valdivia aparece en el panorama cinematográfico boliviano como parte del llamado *boom* del 95, con su ópera prima *Jonás y la ballena rosada*, adaptación de la novela homónima de Wolfango Montes Vanucci. El *boom* de marras no fue otra cosa que la coincidencia de siquiera cuatro estrenos nacionales en un mismo año, 1995, algo prácticamente insólito para una cinematografía como la nuestra, a la que hasta entonces le costaba mantener un ritmo regular de un largometraje por año. Esos estrenos fueron: *Cuestión de fe*, de Marcos Loayza, *Sayariy*, de Mela Márquez, *Para recibir el canto de los pájaros*, de Jorge Sanjinés, además del filme de Valdivia. Tres de estos filmes son obras debutantes –con la sola excepción de la película de Sanjinés.

Ya se sabe que esta coincidencia fue resultado de, entre otras cosas, la puesta en funcionamiento del que en vida fue Fondo de Apoyo a la Actividad Cinematográfica, del también finado Consejo Nacional del Cine (CONACINE), para los amigos y deudores. Fue un fondo que facilitó recursos para la realización de algunas de esas cintas y de otras posteriores. Otro hecho importante fue la reactivación del cine Tesla, por iniciativa de los propios cineastas, que facilitó el estreno en sala de los filmes.

Lo que me interesa resaltar acá es que al remontarnos a 1995, el año de la irrupción de Valdivia en el cine boliviano, nos remontamos al periodo de luna de miel del neoliberalismo. Bolivia vive gobernada por Gonzalo Sánchez de Lozada, el último caudillo nacional del neoliberalismo, y se encamina a la privatización y capitalización de sus sectores estratégicos. No es casual que la ley del cine vigente de esos años privilegiara un sistema de acceso a créditos de producción tan cruel o peor que los bancarios, como para sacar crédito de los clientes-cineastas que, en general, no pudieron honrar sus deudas y se convirtieron, más que en actores, en víctimas o cómplices involuntarios del capitalismo campante.

Diez años tardó Valdivia en estrenar su segundo largometraje, *American Visa*, de 2005. Formado en Estados Unidos, el paceño hizo carrera haciendo publicidad y videoclips (incluido uno de Maná) en México, país que produjo ese filme basado –otra vez– en una novela canónica boliviana, en este caso del desaparecido Juan de Recacoechea. Actuada por

Demián Bichir y Kate del Castillo, que con los años se hicieron célebres por razones cinematográficas o extracinematográficas, la cinta funcionó bien y hasta tuvo buena recepción en cuanto a premios y festivales: ganó un Ariel (el Oscar mexicano) y llegó a ser nominada al Goya (acaso la única candidatura para una cinta nacional).

De este segundo largometraje igual me llama la atención su año de estreno, que en Bolivia no es casual: es el año en que Evo Morales es elegido mayoritariamente como Presidente, cargo que asumirá en enero de 2006. Es el año en que, tras el convulso periodo posterior a la huida de Goni, cuya primera presidencia acogió el estreno de *Jonás...*, el país parece encaminarse a otra era, se apresta a transformarse para siempre y a remover sus estructuras de poder, políticas, económicas y culturales. Casi al mismo tiempo en que Morales llega a la Primera Magistratura, Valdivia vuelve al país. Podríamos creer en las casualidades, pero no sé si debiéramos.

Capítulo 1 de la trilogía del proceso de cambio: la fascinación *k'ara* ante el *t'ara* empoderado

2009. Otro año para nada inofensivo. Evo Morales ya lleva tres años en el Gobierno. Acaba de sortear el llamado “golpe cívico prefectural”, la intentona opositora más seria por truncar su gestión. Y por si fuera poco, estrena nueva Constitución Política del Estado, con convulsión y violencia social de por medio. Sin embargo, de ese brete, el “proceso de cambio” sale fortalecido.

Ese mismo año, Juan Carlos Valdivia estrena la primera película de su nueva vida, de su reinención como cineasta, su acta de nacimiento en el Estado Plurinacional de Bolivia: *Zona Sur*.

Además de su agresiva e insólita campaña promocional, si algo llamó la atención de *Zona Sur* al momento de su estreno fue la convicción de su director para presentar su tercer largometraje como su primera película de a de veras. No es muy frecuente encontrar en el cine boliviano, o incluso en el mundo del séptimo arte internacional, realizadores que reconozcan el carácter impersonal de sus anteriores trabajos o que hasta hablen con cierto desprecio de estos. Y ese fue el caso del director pacheño, que supo aprovechar cualquier oportunidad de contacto con el

público y la prensa para dejar en claro que *Zona Sur* marcaba su reinven-
ción como cineasta: de realizador de películas “intercambiables” a autor
de obras singulares.

Valdivia asumió su tercer largometraje como un proyecto es-
trictamente personal, procurándose las condiciones necesarias
para asegurarse una independencia económica que le permitie-
ra explayarse sin tapujos en la exploración de su visión creativa.
Pero, más allá de las condiciones materiales que separan a este de sus
anteriores filmes, si por algo se distinguió *Zona Sur* fue por algo que po-
dríamos llamar compromiso emocional e intelectual con que su direc-
tor lo confeccionó, cosa poco perceptible antes. Es en ese compromiso
emocional e intelectual donde encontré yo la principal explicación para
que esta película funcionara y para que me atreviera a considerarla en su
momento como la obra cinematográfica boliviana más lograda de los úl-
timos años.

Anunciada como una cinta que se alimentaba de experiencias per-
sonales del guionista y director, pero sin llegar a lo autobiográfico, *Zona
Sur* cuenta la cotidianidad de una familia de la clase acomodada paceña
que vive en la Zona Sur de la ciudad, en días en que el Gobierno de Evo
Morales comienza su mandato. La historia, narrada con cuidados planos
secuencia circulares, transcurre casi en su totalidad al interior de la man-
sión familiar. Su afán es mostrar la convivencia entre los miembros –for-
males y no formales– de la familia: Carola, la madre cincuentona y soltera
que está a cargo de la casa; Patricio, el hijo joven sumido en una rutina de
borracheras, juego y sexo; Bernarda, la hija lesbiana y rebelde; Andrés, el
hijo menor apegado a los empleados y dado a refugiarse en los techos de
la casa; Wilson, el sirviente/mayordomo de origen aymara que presta sus
servicios a la familia por años; Marcelina, la empleada aymara de pollera
que se ocupa de la jardinería; y algunos personajes secundarios (como las
respectivas novias de Patricio y de Bernarda) que suelen visitar la casa.

Esta galería de personajes le permite a Valdivia construir un fresco de
una clase alta paceña que se halla sumida en una decadencia económica
y moral aparentemente insalvable; una clase social a la que el “proceso de
cambio” ha condenado a una clandestinidad insólita que –literalmente– es
incapaz de superar. Sin embargo, el director no se queda en el descubrimien-

to de las cuitas de la clase *jailona* paceña, sino que, desde esa –con el perdón del maestro Sanjinés– (anti)nación clandestina, se atreve a hablar de las tensiones irresolubles que ha dado lugar este nuevo momento histórico.

Es cierto que el director ya había demostrado en sus anteriores filmes cierta preocupación por los síntomas de descomposición de la Bolivia del periodo neoliberal, pero desde una perspectiva recargada de lugares comunes, en la que la puesta en imagen estaba muy por encima de la apuesta discursiva. En cambio, en *Zona Sur*, a tiempo de revalidar su oficio para montar un relato cinematográficamente escrupuloso y hasta preciosista (basta recordar su fijación con los planos circulares y el diseño de arte que entroniza el blanco), ensaya una propuesta formalmente más arriesgada y discursivamente compleja. Estábamos ante una película que incomodaba, tanto por el cariz subversivo de sus imágenes como por su interpelación política hacia el público boliviano, al que la mayor parte del cine reciente había estado tratando y aún sigue tratando con excesiva complacencia y candidez.

Una inusual extrañeza nos invade al ver imágenes de desnudos y sexo en *Zona Sur*, pero que, en cualquier caso, resultan menos impactantes que aquellas que nos remiten a tabús más locales: el aymara Wilson cubriendo su piel cobriza con las toallas blanquísimas de su jefa y pringándose el rostro con cremas de marca o la comadre chola de Carola abriendo un maletín repleto de billetes para comprar la casa (¿alegoría de este tiempo?) de la matriarca otrora adinerada y hoy miserable. La extrañeza se hace nuevamente presente al contemplar en completo mutismo cómo Wilson, Marcelina u otros personajes dialogan en un cerrado aymara, sin que aparezcan subtítulos en la pantalla, como recordándonos que la incomunicación en esa casa –así como en esa zona, en esa ciudad y en este país– permanece intacta más allá de las estrategias circunstanciales. La misma sensación aflora tras un final abierto, que al menos acierta al no intentar solucionar el desencuentro entre las Bolivias con una reconciliación inverosímil en la que los protagonistas se abrazan y se quieren (al estilo de *Sena/Quina* [Agazzi, 2005], o ¿Quién mató a la llamita blanca? [Bellott, 2006]).

Y es que uno de los mayores méritos de *Zona Sur* es que reconoce la conflictividad de las relaciones sociales en el país, eludiendo bañarlas con

el bálsamo de la caricaturización o resolverlas de manera facilista (con más buenas intenciones que planteamientos). En esta (anti)nación clandestina no hay una propuesta política de país –como la había en *La nación clandestina* (1989) de Sanjinés–, pero tampoco hay esa muy ingenua y recurrente hipótesis de que la panacea a todas las desgracias del país está en la unión entre ricos y pobres, *k'aras* y *t'aras*, ciudadanos y campesinos, cambas y collas –como en muchas películas nacionales del último tiempo. Lo que hay son más preguntas, tensiones e incertidumbres, eso que nos agobia en la Bolivia de estos días.

Zona Sur fue también una producción que vino a legitimar y culminar el cine digital boliviano, entendiendo a este no como el conjunto caótico de películas rodadas en la primera década del nuevo milenio, sino como el que estaba representado por aquellas que –al igual que *Dependencia sexual* (Bellott, 2003), *Lo más bonito y mis mejores años* (Boulocq, 2005) y *Airamppo* (Muñoz y Valverde, 2008)– habían apelado a este formato para realizar producciones narrativamente renovadoras, temáticamente provocadoras y económicamente independientes. De alguna manera, en esa producción encontramos la voz del cine boliviano/paceño institucionalizado que se resistía a reconocer por completo la existencia del cine boliviano/periférico independiente. Y si legitimó y culminó esta primera era del digital boliviano, fue porque se atrevió a dar un paso adelante con respecto a sus predecesoras.

Capítulo 2 de la trilogía del proceso de cambio: pienso, luego soy cineasta o qué hago yo, un *k'ara* sensible y culto, en este país de indígenas empoderados

2013. Para ese año, el proceso de cambio está plenamente consolidado, dueño de un poder creciente en el país, pero también ya herido de escándalos de corrupción y de violencia que revelan su costado más conservador. Ya había estallado la corruptela de Santos Ramírez en YPFB y el gobierno había expuesto las contradicciones de su pachamamismo al reprimir en Chaparina la marcha del TIPNIS.

Ese 2013, Valdivia estrena *Yvy Maraey*, la tierra sin mal. Se trata de una obra que, aun con todas sus experimentaciones discursivas y estéticas, se inscribió en la tradición más duradera del cine boliviano, esa

que se tiende a reducir con el apelativo de cine indigenista y que, dicho de otra forma, se distingue por una abierta preocupación por descubrir/comprender el mundo indígena boliviano. En efecto, lo busque o no, *Yvy Maraey* pertenece a la misma tradición a la que se inscriben películas como *Vuelve Sebastiana* (Ruiz, 1953), *Ukamau* (Sanjinés, 1966), *Yawar Mallku* (Sanjinés, 1969), *La nación clandestina* (Sanjinés, 1989) o *Para recibir el canto de los pájaros* (Sanjinés, 1995). Pero, eso sí, ingresó a esa tradición, como ya lo anticipaba en *Zona Sur*, con un esfuerzo por hacer casar la tradición temática más presente de la filmografía boliviana con formas más contemporáneas del cine y del arte en general. Un esfuerzo que, inevitablemente, remite al maridaje entre los grandes temas del cine político e indigenista con las formas del cine más intimista y urbano de los últimos años.

Otra marca que avaló su pertenencia a la tradición más visible –¿la única?– del cine boliviano es la apelación a un género privilegiado en la historia cinematográfica nacional: la *road movie* o película de viaje. Porque, en efecto, *Yvy Maraey* narra un viaje de encuentros y desencuentros del hombre blanco de la ciudad con el otro, con el indígena guaraní, con su territorio y, cómo no, consigo mismo. Se trata del viaje que Andrés (Valdivia), cineasta, enfla acompañado por Yari (Elio Ortiz), líder guaraní, desde La Paz hasta el Chaco boliviano, con el objetivo de hacer una investigación de cara a la realización de una película sobre el mundo guaraní. La aventura está motivada por unas imágenes primigenias filmadas en 1910 por el explorador sueco Erland Nordenskiöld, que muestran a unos guaraníes salvajes, viviendo en un territorio paradisíaco, ese que podría ser la tan perseguida “tierra sin mal”.

Si alguna certidumbre sugiere *Yvy Maraey*, es que la tradición más duradera de nuestro cine, esa que ha estado abocada a la representación del mundo indígena, no se ha agotado ni mucho menos, como más de uno ha creído ver en el cine boliviano más urbano e intimista de los últimos años. La cinta de Valdivia nos advierte que esa tradición está en franco proceso de reinención, en consonancia con el momento político que atraviesa el país, en el que lo indígena ha cobrado un protagonismo inédito. Acaso, *Yvy Maraey* se plantea a imposibilidad de la representación del mundo indígena o siquiera la insuficiencia de las

fórmulas de representación con que el cine boliviano se ha aproximado al mundo indígena.

Valdivia intenta meter nuevamente el dedo en la llaga del debate sobre el proceso político y cultural que atravesó el país, interpelando sobre el lugar del indio y también por el del blanco (*karai*, en guaraní) en esta nueva Bolivia. La añeja pregunta sobre qué hacer con el indio no se ha agotado; por el contrario, se ha complejizado, en virtud a una nueva interrogante: ¿qué hacer con el blanco? A esta pregunta no procura plantear respuestas absolutas; a lo sumo, sugiere –como ya lo hacía en *Zona Sur*– que el blanco continúa sin un proyecto político capaz de contrapesar el impuesto por esa nación clandestina ya empoderada. La ausencia de proyecto se traduce en la errancia de Andrés, en el viaje que emprende hacia un territorio mitológico, sin un plan determinado ni una idea concreta de película.

Más allá de estas “respuestas” parciales al “problema del blanco”, Valdivia vuelve también “al problema del indio” en el cine boliviano. Asume el desafío de indagar y cuestionar(nos) sobre el lugar del indio en el cine nuestro y, por extensión, en la nación boliviana o en esa plurinación del llamado proceso de cambio. Y si al blanco lo encuentra en un viaje desbrujulado, despojado de un plan concreto, al indio, al menos al guaraní, lo halla en una vía más estratégica, para nada idealizada, que le permite entrar y salir de su cultura sin mayores reparos. Ahora empoderado y reconocido en su diversidad, el indio de *Yvy Maraey* se revela en su complejidad, en su multidimensionalidad, en sus ambigüedades y ambivalencias, en su capacidad para pertenecer y apartarse con libertad del Estado boliviano, tal como lo señala la parábola del ñandú y la garrapata relatada por Yari. Una capacidad para pertenecer y apartarse que también se aplica a sus matrices culturales, a la cultura guaraní, a la que, lejos de ver con una idealizada inmanencia, Yari observa con escepticismo y pesimismo, resignado a la desaparición a la que estaría condenada.

Ya no estamos, pues, ante la Sebastiana Kespi que se deslumbraba ante los saberes del otro; tampoco ante el Sebastián Maisman que renegaba de sus orígenes indígenas; menos ante el Sebastián Mamani que se desencantaba de la nación oficial boliviana en la que no tiene cabida para reincorporarse –sacrificio milenario de por medio– a su comunidad

aymara. Yari es, cuando menos, un indígena cínico y descreído, que se fía del mundo blanco solo en la medida de sus intereses y que tampoco se encierra en sus tradiciones por más que las respete. Es un indio pragmático que sale y entra sin mayores traumas culturales, tanto de la nueva nación oficial –esa otrora clandestina hoy convertida en hegemónica– como de esa aún clandestina nación que es la de la cultura guaraní.

Valdivia repite los aciertos de su anterior filme, pero reincide también en algunos de sus problemas. El más molesto es esa suerte de ingreso forzado, como de contrabando, al arte contemporáneo, que se expresa en los soliloquios en los que Andrés reflexiona, ya en soledad y mientras confecciona coquetos ovillos de papel escrito, sobre la experiencia de su viaje, los descubrimientos que le deparó, las frustraciones cinematográficas que trajo consigo y el naufragio existencial al que lo condujo. Más allá de lo opinable de algunas de las sentencias que lanza en ese monólogo, lo que chirría más de él es la forma, ese abuso de la palabra y el artificioso recurso de las cintas de papel que asemejan celuloide y son envueltas cual maraña del Chaco. De la mala combinación de estos recursos resultan unos soliloquios metacineamatográficos que, en el afán de aportar sensibilidad e inteligencia al personaje de Andrés y explicitar en demasía sus cavilaciones, le restan genuinidad a su experiencia, a sus descubrimientos, a sus fracasos y a sus naufragios. En esos pasajes de diálogo consigo mismo Valdivia bordea peligrosamente la impostación estética y discursiva. Daría la impresión de que lo hace por desconfianza en la potencia comunicativa de sus imágenes y del relato que estas narran o, acaso, por desconfianza en la inteligencia del espectador para descubrir las “enseñanzas” de su viaje.

Lo dijo entonces Rubén Vargas: “Las buenas narraciones no necesitan moraleja”. Y lo que hizo Valdivia con ese monólogo fue insistir en una suerte de moraleja para su narración, para su viaje, que, de haber, sus imágenes y la narración ya habían sabido sugerir con mayor suficiencia y belleza. Pero, acaso, el mayor peligro que acarrea su monólogo fue el de sugerir que su viaje, que su encuentro con el otro, le había servido para conocerse a sí mismo y nada más. Que su encuentro con el guaraní había sido instrumentalizado y derivado en una sala oscura donde ha de encerrarse para pensar, sentir y conocerse a sí mismo.

Advertíamos líneas atrás de la conveniencia de leer *Yvy Maraey* dentro de la tradición cinematográfica boliviana. No es casual que el nivel más narrativo de la cinta se construya, en buena medida, a partir del diálogo entre los dos personajes, en una dialéctica en la que se revelan las verdades que se encaran, pero también las miserias que se ocultan o, si se quiere, sus encuentros y desencuentros. Acaso el fetiche que de mejor manera resume la conflictiva relación entre el karai y el guaraní sea el ostentoso jeep del primero. A lo largo del viaje, el auto juega más que un papel decorativo; constituye un escenario privilegiado para las pugnas de poder entre los dos actores. De entrada nomás, su presencia determina las reglas que han de regir la relación entre ambos: Andrés manda dentro del auto, mientras Yari lo hace afuera de él. El motorizado se configura en una especie de pequeño Estado, que permite el encuentro entre ambos personajes, pero que también determina su separación. No por nada el destino que corre al final de la cinta: su desmontaje.

En este dialógico tránsito, no exento de tensiones comunicativas, *Yvy Maraey* nos remite, inexorablemente, a *Para recibir el canto de los pájaros*, la cinta en la que Sanjinés da cuenta de la incomunicación que limita el encuentro del blanco con el mundo indígena. Y así ocurre porque, aun guiada por un interés genuino en la cultura guaraní, la de Andrés es una búsqueda del otro que está condenada al naufragio. Más allá de que hable y comprenda su idioma, el blanco revela su incapacidad para escuchar y sentir como el otro. La incomunicación continúa siendo el principal lastre de la tan perseguida interculturalidad. Y, en este sentido, el realizador, incluso cuando parece anunciar el encuentro definitivo –en forma de amistad– entre el blanco y el indio, no da por resuelto el brete de la interculturalidad.

Valdivia sabe, o intuye, que el suyo es un viaje hacia la maraña de la noche, que es el otro. Esa noche que ni esta ni ninguna otra película podría ser capaz de desentrañar por completo. Ese otro que mira la realidad de unos colores que, habrá que resignarnos, no estamos en condiciones de determinar o intuir.

Capítulo 3 de la trilogía del proceso de cambio: cómo Valdivia no salvó a Bolivia

2018. Otro año nada desdeñable para la vida política de este país y, cómo no, para el proceso de cambio. Evo Morales, ya derrotado en un referendo que le impide volver a postularse a la presidencia, le dobla el brazo a los poderes Judicial y Electoral para asegurarse una nueva candidatura para la gestión 2020-2025. El país se halla abiertamente polarizado, con un polo que condena la pretensión de continuismo del Gobierno y el otro legitimando la permanencia de Morales para consolidar el proceso de cambio.

Ese año, Valdivia estrena *Søren*, la tercera parte de su trilogía del proceso de cambio.

Se me ocurren dos vías para abordar esta película. La primera sería abordarla desde lo que dice, que es, más bien, pobre: una colección de máximas ingenuas y bobas sobre el amor, la vida, la libertad y las relaciones afectivas. Para el que no me crea o no haya visto la película, me he tomado la molestia de copiar apenas una muestra que el colega Ricardo Bajo ya se ocupó de recoger y publicar. Ahí va. “Una cama es un texto, tienes que leer tus sábanas y lo sabrás”; “es mejor sentirse triste que no sentir nada”; “el amor es puro fuego y ¿si el amor fuera todo lo que no es?”; “la pareja es lo más bajo en la escala del amor”; “¿vivir para uno o para los otros?”; “la fidelidad no existe, solo existe en la memoria”; “si conoces el lenguaje de las aves, serás sabio”; “soy un monstruo y mi cama es un velódromo”.

Ahora bien, de lo que *Søren* dice fuera de las palabras, desde el lenguaje audiovisual, tampoco hay mucho que rescatar, al tratarse de un largometraje confeccionado con una puesta en escena más publicitaria que cinematográfica. Otra vez, para los escépticos, va una descripción de sus primeras secuencias. Ahí va. La mansedumbre del Titicaca es violentada por el cuerpo escultural de un ser de cabello negrísimo y larguísimo, que se nos antoja una criatura sobrenatural o mitológica, una suerte de “sireno”. Con elegancia, parsimonia y sensualidad, la cámara acompaña al acuamán de los Andes que emerge del agua, se muestra todo orondo ante nosotros, sale del lago y se une a una tropa de sikus con su zampo-

ñita comprada en la Sagárnaga. Lo que debería haber culminado con una leyenda o voz diciendo “Bolivia te espera”, es apenas el prólogo de un largometraje publicitario que pone a prueba nuestro aguante para tragarnos la versión de Bolivia para turistas hippies y hipsters del primer mundo. Luego (¿o antes?, qué más da, si las puertas del amor se abren siempre hacia adentro o algo así: los que la vieron, ya me entienden), elipsis mística mediante, en una fiesta electrónica adentro de un cholet, nuestra alada protagonista, Paloma (Pamela Peiró), sostiene un diálogo pseudo-sofisticado con un lenguaraz enmascarado, todo antes de meterse una “pepa” e ir a parar a los brazos de un *jacha tata danzanti* de discoteca (que no baila hasta morir, sino hasta acabar “mula” de tanto alcohol), a la sazón, su futuro amante terrenal: el “fiestacuetillo” Amaru (Romel Vargas). La secuencia culmina con pulso enfebrecido, con una apuesta visual que intenta emular la rítmica delirante de la fiesta, con una cámara más móvil y con muchos cortes. Nadie lo sabe, pero la rola del acoplamiento afectivo la ha puesto un misterioso mega DJ... Es el padrino del deseo. El sacerdote de la libertad. El cristo del hedonismo. Adivinaron: el sireno zampoñero (Willy Cartier). *Søren*.

Decía que esta vía de abordaje, de lo que dice *Søren*, me interesa poco o nada. Me resulta mejor abordar la cinta desde lo que sugiere y/o representa: el triunfo de la publicidad sobre el cine. Eso es el cuarto largometraje de Valdivia: el vaciamiento casi total de ideas del cine de su cine en bien de aforismos de autoconocimiento. Pero, también, es un monumento al despilfarro material: un oneroso *tour* por algunos de los paisajes más manidos del paquete turístico boliviano, el lago Titicaca, el salar de Uyuni, Rurrenabaque, todos maquillados con el preciosismo visual habitual en el director y salpimentados de “ayahuasquedas”, “pileadas” y borracheras antológicas. Y claro, sexo en terrazas con vista a “La Paz maravillosa” y hurgueteo casual de miembros sexuales masculinos.

En suma, *Søren*, más que una película de aprendizaje (versión para cine de eso que llaman *Bildungsroman*) erotizada de adolescentes tardíos que transitan con igual errancia por cholets lisérgicos y arroyos afrodisíacos, es un monumento al vaciamiento discursivo y al despilfarro material del cine de Valdivia. O, siendo más alevoso, es, también,

un monumento al vaciamiento discursivo y al despilfarro material de la Bolivia plurinacional.

Mucho se le ha acusado a Jorge Sanjinés de haber prestado/vendido su cine reciente (*Insurgentes*, 2012; *Juana Azurduy*, 2016) al proyecto hegemónico del Gobierno de Evo Morales. Lo que, en verdad, ha hecho el director de *La nación clandestina* es intentar forjarle historia y memoria a un proceso político y cultural que él ya venía imaginando desde cuando Evo Morales aún pasteaba ovejas y llamas en Orinoca y desde antes de que García Linera descubriera al Zárata Willka de Ramiro Condarco. Mientras Sanjinés se cargó el pesado fardo de la reconstrucción cinematográfica de la memoria histórica del proceso de cambio, Valdivia se autodesignó el pensador cinemático oficial del gobierno en curso. Salió airoso de esa misión autoimpuesta en *Zona Sur*, porque en ella sí había una idea sólida de puesta en escena del momento histórico; empezó a patear en *Yvy Maraey*, porque se tomó literalmente eso de pensar y se lanzó al soliloquio metacinematográfico, aunque alguna idea visual había; y en *Søren* derrapa por completo, porque, siguiendo su razonamiento, transformó los pensamientos en sentimientos y le salieron unas peroratas risibles de pretensión filosófica, mientras que la puesta en escena es tomada por un modo de representación meramente publicitario de un país cuya proclamada revolución cultural ha quedado reducida a una torpe campaña turística transnacional. Así pues, a la vez que Sanjinés procuró darle contenido a la historia del proceso de cambio, Valdivia nos descubrió que el discurso del presente de ese proceso está vacío o, lo que es lo mismo, está sobrepoblado de lugares comunes y frases hechas que tienen una hondura similar a la del actual lago Poopó.

No faltará el que me acuse de machacar con eso del acabado publicitario del filme. Pero, si no me creen, ahí está el mismo Valdivia, que en más de una entrevista/confesión contó que, en el proceso de realización de *Søren*, se compró el discurso transmedia y adoptó como mecanismo de trabajo la “iteración”, que él explica como un “prototipado” en redes sociales de las ideas-fuerza de su obra, a saber, lo que significa el amor en los tiempos actuales. No sé a otros, pero a mí ese proceder me huele más a publicidad que a cine o a una versión muy trucha de los pases previos que suele hacer el cine más *mainstream* de Hollywood. El procedi-

miento publicitario se traduce en una cinta publicitaria. Ni más ni menos. Poco o nada incide en la cualidad cinematográfica de *Søren* la historia que narra, que es la de una parejita que se ama, pero que, ante el encuentro con el “sireno” políglota que da nombre al filme, descubre que quiere amar, joder y coger con otras gentes. Unos dirán que el personaje de *Søren*, en realidad, no existe, que es un fantasma de la libertad que encarna las complejidades de las relaciones afectivas contemporáneas. Otros, como yo, sospechan que *Søren* personifica, más bien, al mismísimo Valdivia, el artista que quiere pensar, pero acaba prisionero del hedonismo que intenta capturar y rebautiza, porque suena más *cool*, como sentimiento. El zampoñero de Hamelin que atrae con su concupiscente labia a los descocados amantes bolivianos que se subvierten contra sus orígenes históricamente enfrentados, pero, a la vez, pelean contra sus propios instintos básicos. El apóstol de la vacuidad discursiva del proceso de cambio que, como en la cinta, siente –porque el que piensa, pierde– que ya ha concluido su misión en este terruño, pues ha enseñado a amar y ser amado con libertad, así que debe partir ahí donde le pidan esparcir su evangelio de autoayuda emocional.

Así que, aunque el cineasta intente convencernos de ello, más que como el punto y final de su obra cinematográfica reciente, *Søren* se erige como la culminación de la “obra” publicitaria de Valdivia para el proceso de cambio. En este largometraje asistimos a una antología remasterizada y remezclada, y con no pocos *bonus*, de sus *best hits* para Entel, YPFB, Mi Teleférico, el corto sobre la faceta futbolera del Presidente o el montaje del museo de Orinoca. Valdivia ha cumplido con el proceso. La publicidad le ha ganado finalmente la partida al cine. Las ideas han capitulado ante los sentimientos. El discurso está tan vacío como cualquier eslogan de Coca Cola.

Hablando de Coca Cola, poco después de ver *Søren*, tuve oportunidad de ver el magnífico cortometraje *Cómo Fernando Pessoa salvó a Portugal* (2018), de Eugène Green. Mientras veía su desenlace, en el que el vate portugués reflexiona sobre su fallido paso por el mundo de la publicidad y su polémico eslogan para una bebida imperialista y libertina de nombre Coca Loca, me acordé de *Søren*. Y no es que vaya a inventarme alguna relación inverosímil entre ambos trabajos, sino que me voy a remitir a una

sentencia de antología del corto, que en el contexto de esa pequeña gran obra no deja de destilar cierto sarcasmo, pero que para el caso de la cinta boliviana guarda una verdad menos sarcástica: la poesía y la publicidad son inconciliables. No se me ocurre una lección más cabal que esa para entender el despropósito del más reciente largometraje de Valdivia: un derroche insensato de “sabiduría lírica” que apenas alcanza para un *teaser* publicitario. A diferencia de Fernando Pessoa, que abjuró de la publicidad y se refugió en la poesía para salvar a Portugal, Juan Carlos Valdivia no ha salvado a Bolivia.

Ya para terminar, voy a tratar de explicarme. La trilogía del proceso de cambio de Valdivia bien podría representar tres momentos o estados de ánimo ante los 13 años y más que lleva Evo Morales en la Presidencia.¹⁰ En un primer momento, coincidente con *Zona Sur* (2009), con la gestión de Evo aún joven, seductora y hasta esperanzadora, impera una fascinación, entre inquietante y expectante, por ese ascenso arrollador de indios y cholos, que desplaza a la burguesía blanca anclada en su decadente mansión de la zona sur paceña. En un segundo momento, coincidente con *Yvy Maraey* (2013), con la era Evo ya consolidada, con nueva Constitución Política del Estado, país refundado y más, pero, asimismo, con algunos signos de contradicción, autosabotaje y desgaste, asoma un gesto reflexivo en el director, también protagonista del filme, que se pregunta por su lugar, en tanto cineasta blanco, culto y sensible, en la Bolivia plurinacional gobernada por indios. Y en un tercer momento, coincidente con *Søren* (2018), con el proceso de cambio aferrado al poder hasta lo insensato, cargando tras de sí su primer fracaso electoral (el referendo), gangrenado de corrupción y perversión por doquier, y avivando un clima de odio creciente en el país, Valdivia se hace al “del otro viernes” e imagina un romance entre un hijo de indios de la burguesía aymara (Amaru) y una joven hija de la oligarquía decadente (o ni tanto)

10 Nota de la editora: Evo Morales Ayma fue presidente de Bolivia hasta el 10 de noviembre de 2019, cuando renunció, tres semanas después de las elecciones generales (20 de octubre de 2019), anuladas por Morales pocas horas antes de su renuncia, luego de casi tres semanas de conflictos en el país. Para el momento de edición de esta *Memoria de las II Jornadas de Cine Boliviano*, el país no es aun conducido por un presidente elegido a través de las urnas.

del oriente (Paloma); una relación, cómo no, conflictuada por el libertario y libertino Søren, un *hippie* "sabio" que, acaso como el realizador, entiende que al amor, como al país, no hay que pensarlo ni tensionarlo, sino solo disfrutarlo y sentirlo.

En la mirada de Valdivia que encarna la trilogía del proceso de cambio, Bolivia ha transitado, en los últimos 13 años, del asombro resignado del *k'ara* ante el Gobierno indígena, al solipsismo meditabundo del *k'ara* ante el indígena empoderado, para acabar en el jolgorio al que blancos, indígenas y apátridas se entregan para olvidarse de que este país no ha resuelto los desencuentros culturales y políticos que creía haber superado. O sea, la trilogía de Valdivia revela, aun por omisión, que el proceso de cambio no ha cambiado muchas cosas en este país, sino que apenas las ha escamoteado por un momento y las ha vuelto a avivar.

Y ya que de publicidad hemos hablado, quizá la mejor manera de acabar esto sea con un eslogan: Bolivia no cambia, Valdivia cumple.

Muchas gracias.

REGISTROS CINEMATOGRAFICOS DE LA DEMOCRACIA BOLIVIANA. LAS BANDERAS DEL ATARDECER

In memoriam Cecilia Quiroga San Martín

Andrés Laguna Tapia

A través del cine es posible reflexionar sobre la experiencia humana en el mundo, sobre su actividad, sobre lo que le concierne. Eso suena a lugar común y puede ser aplicable a cualquier otra expresión creativa. Pero no por ello, deja de ser una verdad para el que escribe. Por tanto, para pensar sobre las diferentes formas de organización social que buscan resolver problemas de la vida en grupo, o que pretenden conseguir metas comunes, para pensar sus distintos niveles, limitaciones y contradicciones, las piezas audiovisuales pueden ser una veta rica y difícilmente agotable.

Desde su surgimiento en el siglo V a. C., uno de los temas centrales de la reflexión política es la democracia. Pero, por los tiempos que vivimos, resulta urgente reflexionar sobre sus posibilidades e imposibilidades, sobre sus contradicciones e inconsistencias, sobre las distintas formas de teoría normativa que la definen o influyen, así como sobre sus complejas manifestaciones empíricas y sus consecuencias. Bajo ese ánimo, es importante encontrar y seguir las huellas de eso que nos interesa, interpretar los trazos que deja a su paso. Pues ellos son más duraderos y, con frecuencia, de ellos nacen otras marcas que solamente son visibles e ilegibles en la ausencia parcial de lo sucedido. Siguiendo esa aproximación, el presente texto no pretende analizar a la democracia como concepto, sino al registro audiovisual que se ha hecho de ella en algunas piezas de lo que podría denominarse como la tradición fílmica boliviana. En ellas argumentalmente se tratan temas abiertamente relacionados

con la esencia de lo político, entendiendo como lo haría Jacques Derrida, que su condición de posibilidad es el conflicto (1994). Por tanto, nos interesa ese momento que pretende ser germinal, que es violento y de enfrentamiento. Por tanto, ahora no nos ocuparemos de la democracia en cuanto política, en cuanto proceso de administración de lo ya instituido.

En las últimas décadas, fenómenos que creíamos desterrados de la contemporaneidad están siendo revitalizados a nivel global y, como no podría ser de otra forma, a nivel local. Por ejemplo, el nacionalismo populista de extrema derecha, la intolerancia con colectivos minoritarios o la intromisión de la religión en el espectro político nos enfrenta a una serie de incertidumbres: ¿Es compatible la democracia con esas formas de ser y hacer? ¿Debería admitirlas o tolerarlas? ¿Qué normas son inviolables en una democracia? ¿Qué debe garantizar? ¿Libertad? ¿Igualdad? ¿Fraternidad? ¿La separación de los poderes del Estado? ¿La alternabilidad de los gobernantes? ¿El imperio de la representación sobre la participación? Lo que resulta más preocupante es que casi todas estas preguntas a primera vista parecen aporéticas. O, al menos, da la impresión que todo intento de respuesta resulta insuficiente.

Otro rasgo peligroso de nuestro tiempo es la falta de precisión y de rigor en el uso del lenguaje, más en el espacio cotidiano, banal y pedestre, se califica a lo que sea de "dictadura", de "totalitarismo", de "absolutismo", basta que algo o alguien nos resulte extraño, ajeno o amenazador, para que intentemos descalificarlo de manera simplista. Todo con lo que disintimos es "nazi". La Ley Goodwin está a la orden del día, ha trascendido el espacio de las discusiones por internet, y ya ha trascendido el espacio de las discusiones por internet la representaciberen un sinnumero . Bajo esta dinámica, un concepto que es tratado de manera especialmente antojadiza por propios y extraños, es el que le concierne a este texto: democracia. Por lo general, cargado de un juicio moral positivo, todo lo que consideramos correcto, justo e igualitario a nivel de gobierno, de administración del estado o de gestión institucional es, bajo esta lógica, democrático. Pero si ensayamos un ejercicio de reflexión serio sobre lo político, sobre la política, conduce a plantearnos una serie de preguntas. Para comenzar: "¿Qué entendemos por democracia?". Para responder a una cuestión tan poco inofensiva, hay quienes optan por recurrir al diccionario o a la etimología del término, a las voces griegas "Demos" y "cratos". Se asume, con una perspectiva sumamente moderna, que es el gobierno del pueblo. Esa

conclusión, es inconsistente e insatisfactoria, nos conduce a nuevos problemas que potencialmente son aporéticos, es decir, no tienen respuesta: ¿Qué entendemos como pueblo? ¿Qué entendemos como gobierno? Y, tal vez lo que más me importa, siguiendo la estela del filósofo argelino francés Jacques Derrida: ¿Cuál es la promesa de la democracia?

El presente texto no busca, ni puede, dar respuestas definitivas a esas preguntas, ni siquiera busca plantear alternativas coyunturales y momentáneas, simplemente, busca en objetos específicos del cine nacional, en su gramática, en sus leyes y sus normas, en su evocación, posibilidades para problematizar eso que se debe cuestionar, eso sobre lo que se debe pensar. Evidentemente, se asume que es imposible o, cuando menos, impreciso e irresponsable, reflexionar sobre la democracia desde la tradición fílmica nacional en su conjunto, pues hay una imposibilidad en buscar una sola definición de democracia propuesta por el cine en su conjunto. Evidentemente, como todo arte está compuesto por muchas voces, por múltiples miradas, por diferentes interpretaciones, por distintas hebras que componen un gran tejido, pero que guardan distintos niveles de singularidad en su discurso. Cada película que ha reflexionado directa o indirectamente sobre la democracia ha propuesto ideas diferentes de la democracia nacional. Evocaré algunas de ellas, atento a lo que se debe.

¿¿¿¿¿Ukamau, la democracia????

A pesar de que por empecinamiento o por volumen de producciones esta noción este cambiando, cuando nos referimos a lo que denominamos como cine boliviano, probablemente, en lo primero que pensemos es en un cine indigenista, con cierto contenido de denuncia y/o de discurso con compromiso social. En un ejercicio de audacia que no deja de sorprender, algunos críticos buscaron y, sorprendentemente, encontraron ese tenor, en películas tan banales y, sobre todo oportunistas oportunistas como *Muralla* (Patiño, 2018), o *Søren* (Valdivia, 2018). En pocas palabras, para muchos, para que una cinta sea boliviana, para que se le otorgue su cédula de identidad, para que se reconozca su genealogía, para que tenga su denominación de origen, debe tener a su indio, su bloqueo y/o la denuncia de algún hecho moralmente/legalmente denunciado. Es decir, debe ser un sucedáneo, con códigos contemporáneos y trillados de *Yawar Mallku*

(Sanjinés, 1969). En todo caso, Jorge Sanjinés, el Grupo Ukamau y algunos directores cercanos a su órbita son la referencia más inmediata de lo que se entiende como cine nacional. Como sabemos, hasta hace no más de veinte años era casi imposible pensar un cine boliviano desmarcado por completo de esa estela que, de manera muy general, llamaba a la emancipación de los oprimidos, en específico, del indio. En un país en el que las grandes mayorías están/estaban excluidas y en el que se practica/practicaba un más o menos velado *apartheid*, ese discurso se reconocía como democrático. Al menos, si es que apelamos a la definición más simple y simplista de la democracia, es decir, la del gobierno de las mayorías.

Para reflexionar sobre la cuestión democrática en el cine boliviano, en este punto, me concentraré en una de las películas más conocidas y admiradas de Sanjinés, *El coraje del pueblo* (1971), y en algunas de las menos vistas y menos comentadas, *Las banderas del amanecer* (1983) –título que evidentemente he parafraseado para el nombre de este texto–, *Los hijos del último jardín* (2004) e *Insurgentes* (2012). Ellas comparten algo que me interesa, en ellas no solo se denuncia al estado general de las cosas, al orden establecido, a una sociedad racista y excluyente, como en buena parte de las cintas del Grupo Ukamau. En ellas se acusa con nombres y apellidos a personajes que cometieron crímenes muy concretos contra el pueblo boliviano.

En *El coraje del pueblo* se busca reproducir lo sucedido la madrugada del 24 de junio de 1967, cuando el ejército asaltó a los campamentos mineros de Siglo XX en Catavi. Para recrear la “Masacre de San Juan”, Sanjinés y su guionista, el fundamental Oscar Soria, reconstruyeron los hechos a través de documentos y de los testimonios de los supervivientes. Además, lo que particulariza a la película y que le aporta una potencia inefable, es que muchos de los mineros interpretan sus propios roles (una de las participaciones más recordadas es la de Domitila Chungara, la mítica líder minera). La cinta cierra con una serie de imágenes conmovedoras, los que quedan visitan las tumbas de los caídos. Una voz en *off*, la del propio director, dice los nombres de algunos de los hombres, mujeres y niños que perdieron la vida en las calles y las casas de Siglo XX. Nos asegura que el gobierno intentó borrar toda prueba de la masacre, las cruces pintadas en las puertas con la sangre de las víctimas, las cruces

que se habían puesto en los lugares donde los vivos encontraron a sus muertos y, lo más indignante, el hecho de se desparramaron en todo el país a los huérfanos de los asesinados. Se intentó borrar la memoria del pueblo. Pero, la cinta no solo recuerda a los caídos. La voz en *off* dice expresamente: “No olvidemos a los responsables”. En la pantalla desfilan sus nombres, sus rangos y sus rostros, encabezados por el General René Barrientos Ortuño y por el General Alfredo Ovando Candía. Pocas películas representan mejor lo que es una dictadura, lo que es un gobierno violento. Si en teoría la democracia propone un Estado que ofrece ciertas garantías, que protege, en el que no se masaca a los ciudadanos, este es el registro de su absoluta ausencia, de su inexistencia.

Por su parte, *Las banderas del amanecer*, que terminó de producirse en 1983, pero que recién pudo verse en Bolivia cerca de 1985, también tiene un discurso manifiestamente combativo. En ella se denuncian los golpes militares de Alberto Natusch Busch y de Luis García Mesa. Pero, aunque este filme muestra la brutalidad de estas dictaduras y rinde homenaje a los caídos –entre ellos a dos íconos, Marcelo Quiroga Santa Cruz y a Luis Espinal Camps–, se concentra en algo relevante, en la resistencia del pueblo, en como los obreros, los campesinos y los ciudadanos se organizaron en contra de la violencia estatal y el autoritarismo. La película concluye con la “recuperación” de la democracia a fines de 1982. Si en *El coraje del pueblo* el personaje colectivo es la víctima, en *Las banderas del amanecer* es un héroe triunfal, parece haber conquistado un régimen de gobierno mejor, más justo. En este nuevo amanecer sociopolítico, la película nos anuncia que las banderas que flamean son las de la democracia, son las banderas de un país que será gobernado por y para el pueblo. Como en *Yawar Mallku*, Sanjinés hace un llamado a la lucha, pero en su discurso no se puede contener el optimismo. Promete la victoria final. Parece estar cerca. Salvo por *Insurgentes*, Sanjinés jamás realizó una cinta tan esperanzadora. Parece sostenerse en una auténtica fe en la democracia. En algún momento, los bolivianos, Sanjinés incluido, creímos en que votar nos haría libres, en que votar nos abriría las puertas de la Ley, de la justicia, de un Estado igualitario. Esa es una certeza que no perduró en el cine de Sanjinés, años más tarde, en *La nación clandestina* (1989), la lucha por la democracia ya no era relevante. La emancipación de las mayorías, la reconciliación con lo que

realmente somos, la liberación del aymara, volvieron a ser el centro de interés del realizador.

Décadas más tarde, después de la primavera neoliberal, después de “Febrero negro”, en una de sus películas menores, *Los hijos del último jardín* (2004), Sanjinés propone algo radicalmente claro: la democracia de este país no parece ser ni un paliativo para los males que acosan al pueblo. Más allá de la alternancia presidencial, el gobierno sigue masacrando al pueblo, en este caso es el gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada. Las mayorías están lejos de detener el poder y, por primera vez, la emancipación social se revela como una ilusión lejana e intangible. Esta es una de las cintas más pesimistas de Sanjinés. Como contracara, el tenor de su siguiente largometraje es radicalmente distinto. *Insurgentes* celebra a Evo Morales, al Movimiento al Socialismo (MAS) y al proceso de cambio, haciendo un repaso histórico de las muchas “insurgencias” que vivió el país. Muchos críticos calificaron a esta obra como pura propaganda política, como un filme demagogo. En cierta medida lo es, pero nos recuerda la importancia del compromiso con el pueblo y que, si se puede hablar de un “proceso de cambio”, es gracias a un largo proceso histórico de resistencia que lo posibilitó.

De manera breve y simplificada, podemos trazar una línea en las lecturas de Sanjinés de la democracia desde los años ochenta. En *El coraje del pueblo* es un espectro lejano y ajeno. En *Las banderas del amanecer* representa la esperanza. En *Los hijos del último jardín* es una imposibilidad. En *Insurgentes* es una legítima herramienta para la transformación de la sociedad.

Contemplando el largo atardecer

En su documental *El estado de las cosas* (2007), Marcos Loayza coincide en la validez e importancia de la democracia para la reconfiguración del país. Realizado por encargo del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), en este filme se escuchan muchísimas versiones distintas del Himno Nacional, se intercalan entrevistas a diferentes personajes representativos de la realidad nacional con canciones tocadas por artistas de cierta relevancia y con cuidadas secuencias alegóricas/metafóricas, que pretenden reflejar una parte esencial de la realidad po-

lítica, cultural, social y creativa del país. Los entrevistados van desde Evo Morales hasta Carlos Dabdoub, pasando por buena parte de los actores más notorios de la política nacional de la época. Pretende ser una muestra representativa de las diferentes tendencias de pensamiento del contexto en el que se rodó el documental. De manera general, lo que nos quiere decir es que con sus múltiples voces, este Estado Plurinacional, bajo el techo de la democracia, es un ejemplo de “unidad en la diversidad”. Nada muy interesante o transgresor, salvo porque algunas secuencias hacen más complejo al discurso general de la película. Una de ellas es especialmente fuerte y creo que iluminadora. Abre con dos rostros frente a frente. Uno es moreno, de origen indígena, de carne y hueso. El otro es blanco, rubio, muy occidental, pero no es de carne y hueso. El primero es un hombre vivo. El otro es un maniquí. Rostros de bolivianos y rostros de maniqués, de par en par, dispuestos de diferentes formas, en una cuidadosa coreografía de imágenes, nos hacen entender que esos modelos inertes, que esas imágenes de lo que se supone que debería ser un estándar, no son nuestro reflejo. Nos sugieren que el boliviano debe encontrarse en otras partes, que lo vital del país tiene rostro propio y se refleja en otras superficies. Eso es algo que no hemos entendido del todo, la democracia, como la hemos experimentado hasta ahora, es incapaz de contener las múltiples singularidades que componen a lo boliviano o, incluso, a lo humano.

En la misma estela, el documental *Por siglos despiertos* (2012), de Cecilia Quiroga San Martín y Javier Horacio Álvarez, trata los problemas y, en especial, los logros de la Asamblea Constituyente de 2006. Propone que con la redacción de la nueva Carta Magna se refundará al país, habrá justicia social y que ningún boliviano nunca más será excluido y explotado. Hay una suerte de fe en la Ley. El documental tiende a ser apolo-gético y didáctico, busca convencernos de la importancia de la Constitución. Pero, en la primera parte del filme se incluye una secuencia que es iluminadora y que problematiza al discurso del filme, se muestra una marcha de apoyo a la Constituyente. Se escucha a dos manifestantes parafrasear una conocida canción popular: “Sale el sol, siguen marchando”, canta un hombre. “Sale la luna, siguen marchando”, canta una mujer. Eso devela una cuestión trascendental de la democracia boliviana y, creo, de la democracia en general: su condición de insuficiencia. Pues,

si se supone que es un gobierno del pueblo, no debería ser incapaz de resolver los problemas del pueblo a través de sus propios mecanismos. Siempre es un gesto violento que una mayoría se imponga a una minoría. Pero hay una doble agresión cuando el gobierno elegido por esas mayorías no cumple con ellas y las obliga a salir a la calle para demandar lo que les corresponde. Además, la experiencia empírica nos lo ha enseñado, cuando se protesta y reclama, los representantes “legítimos” reprimen con fuerza. La democracia muy pocas veces ha sido el mecanismo para la reivindicación o la emancipación social. Por lo general, el pueblo organizado, haciendo uso de la protesta, ha sido el verdadero motor de los cambios sociopolíticos. Y, valga aclararlo, estos procesos también han sido violentos. En *Por siglos despiertos*, uno de los narradores dice: “La Paz, sede de Gobierno, la ciudad a la que todos vienen a pedir”. Si todos van a pedir es porque el Gobierno no da lo que sus gobernados necesitan. Si hay una tesis que el documental parece demostrar es que si los bolivianos no hubiésemos estado “por siglos despiertos” e implicados en la vida política de manera activa, jamás hubiésemos podido tener la menor conquista social. Este documental usa al Tinku como metáfora de la democracia nacional, un recurso algo obvio, pero que ilustra que esta es un encuentro. Pero es violento.

Otro documental que usa esta misma alegoría del Tinku, de manera muy similar, es *Nunca más!* (2007), de Roberto Alem Rojo. Nos muestra, en su estado más crudo, los sucesos del 11 de enero de 2007 en Cochabamba, así como los hechos que los antecedieron y que los sucedieron. El filme acierta cuando deja que la historia sea narrada por los que participaron de ella. El espectador escucha y observa a los protagonistas, los ve actuar en su expresión más visceral. En los momentos más logrados, el realizador termina siendo revelador de lo que pasó el 11 de enero, muestran imágenes que dan pautas para pensar sobre ese brutal enfrentamiento entre campesinos cocaleros, simpatizantes del MAS, y sectores urbanos de Cochabamba, simpatizantes de Manfred Reyes Villa. La democracia es un espacio en el que se producen encuentros pero, como ya lo afirmé, estos siempre tienen una carga de violencia. Este es un ejemplo brutal y extremo, es un encuentro que produjo desencuentros, cicatrices y en el que se impuso el que tenía más fuerza y poder. En la rencilla callejera los urbanistas manfredistas vencieron e instrumentalizaron a su joven már-

tir. Pero, a largo plazo, fue una de las batallas en el camino de la hegemonía del gobierno de Evo Morales. Si hay algo que nos muestra con claridad *Nunca más!* es justamente todo lo contrario a lo que reza su título: en la democracia, el pueblo no gobierna, ni se beneficia de manera real, es mera carne de cañón de la guerritas de los que detienen el poder. Este Tinku es un encuentro, pero jamás de concordancias o coincidencias.

La violencia que implica todo proceso democrático es evidente en el documental *Humillados y ofendidos* (2008), de Javier Horacio Álvarez, César Brie y Pablo Brie. En él se muestran los hechos ocurridos en Sucre, el 24 de mayo de 2008, cuando indígenas que llegaron a recibir a Evo Morales fueron agredidos y vejados por violentos opositores al gobierno organizados en verdaderos grupos de choque. El documental muestra la participación, activa y en la vanguardia, de representantes cívicos, autoridades municipales, dirigentes universitarios de Chuquisaca, entre otros. Este documental muestra los mecanismos de la democracia, los mismos de todo juego de poder: la aniquilación o la dominación del otro. Es cierto, en otros países, en especial en el llamado primer mundo, en los últimos años se han refinado los mecanismos de opresión y la democracia muestra una cara más gentil, pero el Estado sigue teniendo fuerzas represoras que salen cuando es necesario y siguen cobrando víctimas. En Bolivia, somos un poco más rústicos, por tanto, nuestra violencia es más manifiesta, más obvia, más fácilmente registrable. Eso es lo que vemos en una cinta como *Humillados y ofendidos*.

Para finalizar, quiero recordar a *Los viejos* (2011), de Martín Boulocq, que abre con imágenes de un ajusticiamiento en medio del altiplano. A lo largo de la película, entendemos que los personajes han sido marcados por ese hecho, por la violencia y deben vivir con sus huellas. Son incapaces de superarla del todo, ella determina sus vidas. Esta sociedad está bajo esa sombra. Lo más triste es que los huérfanos desperdigados por todo el país ya no son solo fruto de las dictaduras. El registro cinematográfico de la democracia en Bolivia, si entendemos a esta como el gobierno del pueblo, más bien, es el registro de la ausencia de democracia, de la imposibilidad de una democracia genuina. En los tiempos de las dictaduras era un anhelo, una utopía, la meta que impulsaba a luchar. Después de 1982, de su llegada, su registro es chocante, pues la democracia se parece demasiado a lo que vino a reemplazar. La violencia sigue siendo el instru-

mento que media las relaciones sociales. Las banderas de la democracia no parecen ser las del amanecer del pueblo. Más bien, su consolidación, su perpetuación, levanta los estandartes de un atardecer. No anuncia la salida del sol, sino una larga noche. Una que parece no tener fin.

Referencias bibliográficas

Derrida, Jacques. (1994). *Les politiques de l'amitié*. Paris: Galilée.

CUARTA JORNADA

Arte
contemporá-
neo y cine

97

Jueves 28/03/2019

Arte contemporáneo y cine

Participantes

Juan Fabbri

Artista, antropólogo visual y curador. Estudió Antropología en la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia) y la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Quito, Ecuador). Actualmente se desempeña como Profesional en Gestión Cultural de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y Docente Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la UMSA (2016 - presente). Colabora con el Festival de Cine Radical.

Daniela Franco

Gestora artístico cultural. Realiza diseño, dirección y coordinación en producción. Se formó en la Escuela Internacional de Cinematografía La Fábrica y en la Universidad Santo Tomás de La Paz. Produjo el largometraje *Airamppo, semilla que tiñe* (Muñoz, Valverde, 2006). Participó en la producción de varios largometrajes y cortometrajes bolivianos. Co-fundadora de la metodología de enseñanza audiovisual y artística del Taller Ambulante de Formación Audiovisual (TAFE). Docente en producción, dirección y edición audiovisual para niños y adultos mayores. Directora general del "Proyecto Temazcal", dedicado a la formación audiovisual y artística con niños y niñas. Curadora de cine.

Sebastián Morales Escoffier

Crítico de cine. Coordinador del Programa de Cine de la UMSA. Filósofo por la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia). Especializado en estudios sobre cine en Francia. Escribe en su blog La llegada del tren y colabora con otros medios de Bolivia y el exterior. Es autor del libro *Estéticas del encierro* (2016), sobre cine boliviano contemporáneo.

Alba Balderrama

Es comunicadora social, productora cinematográfica, productora de festivales y gestora cultural. Es coordinadora cultural del Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño en Cochabamba desde 2002. Ha producido varias películas de ficción y documentales. Desde el 2011 es productora general del Festival Latinoamericano de Cine Documental, A Cielo Abierto, y del Festival Latinoamericano de Danza Contemporánea. Colabora en el suplemento cultural *La Ramona*, periódico *Opinión* y otros medios.

Moderador

Andrés Laguna Tapia

Docente y director del Laboratorio de Investigación en Comunicación y Humanidades de la Universidad Privada Boliviana. Es doctor por la Universidad de Barcelona. Ha publicado textos en diferentes libros, *journals* y medios de comunicación de Bolivia, Ecuador, España, Francia y Estados Unidos. Actualmente, sus líneas de investigación están relacionadas con los estudios fílmicos, la teoría estética, las nuevas tecnologías y la comunicación política.

APORTES AL CINE Y LA ANTROPOLOGÍA EN LA OBRA DE MARCEL DUCHAMP

Juan Fabbri

Introducción

En el presente ensayo reflexionaré sobre el posible cruce y aportes entre el cine, el arte contemporáneo y la antropología en la obra de Marcel Duchamp; esto, en base a la entrevista realizada al artista en Neuilly (Francia) por Pierre Cabanne en 1966, cuando Duchamp se encontraba próximo a los ochenta años, dos años antes de su muerte.

Hal Foster (2001 [1996]) genera la pregunta de si es posible entender al artista como etnógrafo. Por otra parte, George Marcus (2004) nos invita desde la antropología a aprender de los métodos artísticos para repensar la propia disciplina. A partir de aquellas interpelaciones, me planteo reflexionar si la obra y los testimonios que nos dejó Marcel Duchamp –uno de los referentes del arte contemporáneo occidental– puede permitirnos identificar métodos y estrategias del mundo del arte que nos permitan repensar la antropología contemporánea y como su proceso enriquece la historia del cine.

Duchamp nació el 28 de julio de 1887 en Blainville (Francia). Originó su práctica como pintor en 1908, sin embargo, a los pocos años se convirtió en un artista interesado por la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes, lo que lo posicionó como un artista transgresor de los lenguajes tradicionales de su época. Es considerado uno de los iniciadores del arte contemporáneo y promotor del arte conceptual en Europa. Además, es referente del movimiento dadaísta.

1. La etnografía a los “mundos del arte”

El concepto de “mundos del arte” es acuñado por Howard Becker (1982), quien entiende que hay un mundo social de cooperaciones alrededor de la producción y del consumo estético, “[l]os mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo [...] define como arte” (Becker, 2008: 54).

En las palabras de Duchamp, encontramos la reflexión e investigación sobre su contexto, cuestionando el papel del artista, la autoría y la red de colaboraciones invisibles, es así que podemos ejemplificar en las palabras de Duchamp:

[c]uando Rubens, o cualquier otro, necesitaba el color azul, tenía que pedir tantos gramos a su corporación y se discutía la cuestión para saber si se le podían dar 50, 60 o más. [...] Eran verdaderamente unos artesanos, y eso se ve claramente en los contratos (Duchamp en Cabanne, 1972: 7).

La actitud investigativa y reflexiva de Duchamp realiza lo que se podría llamar una “etnografía” de su mundo del arte. Basada en un método, por un lado, estratégico, matemático, calculador (al igual que el ajedrez, que era su deporte favorito) y, por otra parte, provocativo y transgresivo, donde sus obras o “cosas” tienen un papel central. Esto le ayudará a identificar las relaciones de poder, el entramado social, los códigos y las normas que componen su contexto, incluso frente a los movimientos artísticos más vanguardistas coetáneamente desarrollándose.

Como un primer momento de lo que considero su práctica etnográfica y que se encuentra profundamente vinculado por su interés por el movimiento, lo que lo condujo al campo del cine, presentó la pintura *Nu descendant un escalier* (*Desnudo bajando las escaleras*, 1912). Sobre la relación entre su obra y el “mundo del arte” Duchamp explica a Cabanne:

En 1912 se produjo un incidente que «me alteró la sangre» (...). Ese hecho ocurrió cuando llevé mi *Nu descendant un escalier* a los Independents y se me pidió que la retirara antes de la inauguración. En el grupo más avanzado de la época algunos de ellos tenían unos extraordinarios escrúpulos y mostraban una especie de terror. (Duchamp en Cabanne, 1972: 8)

Con este episodio, Duchamp no únicamente relata la forma en la que fue excluido de la exposición, si no, puntualmente, narra quiénes lo estaban excluyendo y el papel que cumplían esos agentes dentro del sistema. Por lo tanto, nos lleva a pensar en la descripción de una comunidad con normas, códigos y reglas, al igual que el trabajo que hacían los antropólogos por entonces, describiendo comunidades, pero la gran diferencia es la limitación de la antropología de por entonces de centrarse, fundamentalmente, en sociedades no occidentales.

El otro aspecto es que *Desnudo bajando las escaleras* tiene un interés cinematográfico en la medida que representa el movimiento, pero lo vierte en un solo cuadro o fotograma. La pintura tiene como referencia la secuencia fotográfica de Étienne-Jules Marey (1830-1904), *Mujeres bajando las escaleras* (1887). Marcel Duchamp reconoció la influencia del trabajo de experimentación fotográfica de Étienne-Jules Marey para la realización de la pintura mencionada.

Duchamp siempre estuvo ligado al mundo del arte, en su familia existían muchos artistas y participó a lo largo de su vida en círculos artísticos, lo que le ayudaba a entender esas normas que estaban presentes. Incluso comenta: “el roce diario con los artistas, el hecho de vivir con artistas, de hablar con artistas me disgustaba profundamente” (*Duchamp en Cabanne*, 1972: 8). Todo su conocimiento tenía como fin transgredir las normas y, de esta manera, ayudar a reconocer las reglas y los códigos de su época.

2. La censura como método etnográfico

Al revisar la propuesta artística de Duchamp, se puede identificar la censura como elemento clave. Quizás sus obras más importantes fueron retiradas de los espacios de exhibición, un ejemplo notable es la obra *la Fountain* (1917), sobre la que explica:

La obra fue, simplemente, suprimida. Yo formaba parte del jurado pero no se me consultó, debido a que los oficiales no sabían que era yo quien la había enviado; precisamente yo la había inscrito con el nombre de Mutt para evitar las relaciones con las cosas personales. *La Fountain* fue situada, simplemente, detrás de un tabique y, durante toda la exposición, no supe dónde estaba. Ni siquiera podía decir que era yo quien había enviado ese objeto, pero creo

que los organizadores lo sabían gracias a los chismes que habían circulado. Nadie se atrevía a hablar de eso. Me enfadé con ellos, puesto que me retiré de la organización. Después de la exposición encontramos la Fountain detrás del tabique y la recuperé (*Duchamp en Cabanne*, 1972: 47).

El llevar la obra con un seudónimo muestra con claridad la pretensión de confrontar aquel mundo del arte. La censura termina siendo una manera de develar sus normas, sus restricciones. En este mismo posicionamiento:

Cabenne le pregunta: En el fondo se habría decepcionado si la *Fountain* hubiera sido acogida favorablemente...

M. D. — Casi. En ese caso, estaba encantado. Y, además, en el fondo, yo no adoptaba el comportamiento tradicional del pintor que presenta su cuadro, que quiere que sea aceptado y alabado por los críticos. Nunca tuvo una crítica. Nunca tuvo una crítica debido a que el urinario no apareció en el catálogo (*Duchamp en Cabanne*, 1972: 48).

La utilización de la censura, como método de investigación, es un aporte para el campo etnográfico, ya que los antropólogos buscamos entender la manera en la que una comunidad se conforma, cómo construyen su identidad, cuáles son las formas de pertenencia, buscando aquellos códigos internos, que también podríamos definir como normas sociales. En este camino, creo que la obra de Duchamp no solo identifica las normas, sino también genera un espacio donde la norma de la comunidad se ejerce sobre él.

Para Joseph Kosuth –uno de los artistas exponentes del arte conceptual– mencionará:

La función del arte en tanto pregunta fue propuesta por primera vez por Marcel Duchamp. De hecho es a Duchamp a quien debemos reconocer el mérito de haberle dado al arte su propia identidad (...) Con el *ready-made*, el arte cambió de enfoque, cambió la forma del lenguaje a lo que se estaba diciendo. Lo cual quiere decir que cambió la naturaleza del arte, desplazando una cuestión morfológica a una cuestión de función. Este cambio –de apariencia a concepción– marca el comienzo del arte moderno y el comienzo del arte conceptual. Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza), ya que el arte sólo existe conceptualmente (Kosuth, 2018 [1965], 37-38).

Es en esta línea discursiva que Duchamp es considerado el iniciador del arte conceptual y el provocador para que la historia del arte se transforme, abriéndose campo a un nuevo campo de interpretación y construcción de significados desde el arte.

3. El arte como concepto no como forma

Con Duchamp entrará en crisis la idea del artista como escultor o como pintor, y más bien los artistas experimentarán con diferentes formas que hacen parte de su investigación. Es así que se abren las puertas a comprender que los artistas conceptuales pueden acudir a la escultura, la pintura o cualquier forma para llegar a transmitir sus ideas. En este sentido, Duchamp, a partir de un interés por el movimiento, acudirá a distintas formas, entre estas el cine. A continuación, propongo una selección de solo tres obras vinculadas al interés por el movimiento, que pueden articularse con sus vínculos con el cine:

Rueda de bicicleta sobre taburete (1912-1913). El primer *ready-made*, en el cual Duchamp hacía girar la rueda. Esta obra, posiblemente con intenciones cinéticas, es un inicio a todo el trabajo que posteriormente fue desarrollado por el op art y el cinetismo, por ejemplo, en autores como Martha Boto (1925-2004), Víctor Vasarely (1908-1997), Jesús Rafael Soto (1923-2005), o en Bolivia, César Jordán (1947-).¹¹

Rotary demisphere (Precision Optics).¹² Este objeto tiene claras búsquedas de la percepción y experimentos ópticos. Esta obra se concentra en el interés por el movimiento, el interés por las imágenes que genera el objeto, escultura o cosa. Nos permite encontrar otra perspectiva de comprender el cine desde el interés por la imagen en movimiento que puede expandirse a solo la pantalla.

Anemic Cinema (1926)¹³ es un video experimental representante del movimiento dadaísta, como también del surrealismo, que combina

11 Ver: Fabbri, Juan (2018). De lo Virtual al Límite de la Forma. Sobre el artista César Jordán.

Catálogo de exposición de César Jordán. La Paz: Museo Nacional de Arte – Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

12 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=6MpcOWSoFOc>

13 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=eLwlsNK2CGg>

rotaciones de espirales con frases en francés. Promotor del video conceptual. Esta obra es frecuentemente referenciada dentro la historia del video arte.

4. Duchamp y el cine

Duchamp, junto a todo el movimiento dadaísta, brinda las bases para comprender las manifestaciones en el arte contemporáneo. Si bien es difícil definir el arte contemporáneo en la actualidad, porque es un campo en continua expansión y que busca quebrar constantemente sus límites, sí podemos identificar que el carácter de los dadaístas y, particularmente, de Duchamp ha influenciado una parte importante del arte contemporáneo que se realiza a nivel global, específicamente en plantear que el arte se basa más en la idea o el concepto, más que en el hacer, o en el oficio.

Contextualmente hay que identificar que en la época de Duchamp existen por lo menos tres maneras de acercarse a la cámara:

1. La primera con fines científicos, que busca documentar la realidad. Esta es la tradición implementada por la antropología, el cine documental, o la antropología fílmica. Por ejemplo, la película de Robert Flaherty, *Nanook del Norte* (1922), o las fotografías de Edward Curtis.
2. Una segunda, que es la construcción de un cine narrativo, ficcional, que es capaz de construir narrativas y potenciar en el montaje la representación de una realidad creada. Esto dio pie a un público masivo. *Le Voyage dans la Lune* (*Viaje a la luna*) es una película francesa de 1902, en blanco y negro, muda y de ciencia ficción dirigida por Georges Méliès.
3. Y una tercera, que es el producto mismo de Marcel Duchamp y los dadaístas, quienes toman la cámara con fines de experimentar con lenguaje y la forma. Estos productos audiovisuales, van a ser los antecedentes del videoarte y del cine experimental.

Si bien, hay productos que cruzan estos límites o que habitan las fronteras. Igual podemos reconocer que existen estas tres líneas y Duchamp claramente va ser uno de los iniciadores de la tercera línea que más allá

de experimentos científicos. Buscará, al posibilitar otras formas narrativas que interpelen a la sociedad, provoquen al espectador o espectadora tradicional y cuestionen el carácter conservador de la sociedad.

Duchamp es capaz de quebrar los límites y de buscar la censura, tanto en su acercamiento al cine, como a la escultura o la pintura. Pero estos quiebres lo convierten en alguien que puede tener un carácter antropológico, ya que será su capacidad de leer la realidad lo que le posibilita transgredirla.

Si bien es muy distinto a los antropólogos visuales de la época como podríamos nombrar a Edward Curtis o Robert Flaherty, la obra de Duchamp nos posibilita entender la crítica cultural como una manera de hacer antropología o de hacer arte.

Es así que, quizá, Curtis o Flaherty están haciendo antropología visual creyendo en el respeto a la cultura de otro y la búsqueda por no intervenir la cultura, la objetividad vinculada al positivismo (claramente este es un deseo, más que una realidad). Duchamp más bien está buscando cuestionar la cultura a partir de la producción de obras, ya sean vinculadas al cine u otro medio. La transgresión dadaísta no deja de tener una aguda lectura sobre la sociedad de su tiempo y la crítica cultural es una posibilidad real de hacer antropología de su mundo.

En su producción en torno al cine, Duchamp también busca la interpelación y romper con las formas conservadoras de comprender el arte, como un espacio de disfrute, placer, comodidad o fácil lectura. Por lo tanto, también podemos leer que el cine de Duchamp es capaz de cuestionar las formas convencionales, transgrediendo por medio del propio lenguaje, lo que la sociedad determinaba como el "deber ser" del cine, y más bien posibilitándonos otras lecturas para comprender las posibilidades y formatos del cine.

Posdata

Aunque es una ficción personal, más que una verdad-objetiva, me animaría a proponer *La Fuente* (1917), de Duchamp, como una película. Esa obra, materialmente, es un objeto ya elaborado que el artista toma de las calles, como si tomara un primer plano de la ciudad con su cámara.

Esa imagen la lleva de un lugar a otro. Posteriormente, realiza un montaje, invierte su posición. Para colmo, la firma, como un verdadero autor. Aunque guarda su anonimato, firmando con el pseudónimo de Mutt. En el objeto se hallan las huellas del movimiento. Descontextualiza la imagen. El *ready-made*, entonces, no es más que un ejercicio de captura y movimiento, en el fondo es lo que comprendemos como cine. Captura y registro del movimiento, uno de los grandes gestos del arte contemporáneo, el día a día del cine, y un reto para entender la antropología contemporánea como crítica cultural.

Referencias bibliográficas

- Andrade, X. (2017). Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial. En Giuliana, Borea (ed.), *Arte y Antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Becker, Howard. (2008). Mundos de Arte y Actividad Colectiva. En *Los Mundos del Arte: Sociología del Trabajo Artístico*. Bernal: Universidad de Quilmes. pp. 17-60.
- Cabanne, Pierre. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, Hal. 2001 [1996]. *El Retorno de lo Real*. Madrid: Akal
- Godfrey, Tony. 2011 [1998]. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Kosuth, Joseph. 2018 [1965]. *Escritos (1966-2016)*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Marcus, George. 2004. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista De Antropologia*, 47 (1), 133-158. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012004000100004>

DIFUSIÓN DE OBRAS ARTÍSTICAS Y CINEMATOGRÁFICAS

Daniela Franco

Si damos un recorrido histórico a toda la movida artística y cinematográfica a través de los años, desde un Sanjinés desafiando la estructura de planos con un plano secuencia integral en *La nación clandestina* (1989), hasta una *Eugenia* (2018) introspectiva de Boulocq, podemos ver la gama impresionante de propuestas narrativas y cinematográficas, con una evolución notable en las técnicas empleadas. Entonces, la pregunta viene a ser: ¿qué es lo que hace a algunas películas más taquilleras que otras; que, además de rendir una buena taquilla, tengan permanencia y generen las ganancias correspondientes, cerrando así por completo un proceso de producción óptimo, como nos lo han demostrado algunas notables películas taquilleras a lo largo de los años, *Chuquiago* (Eguino, 1977), *Quién mató a la llamita blanca* (Bellott, 2006) o *Muralla* (Patiño, 2018)?

¿Cuál es la estrategia que estas producciones han manejado? Además de las propuestas cinematográficas que presentan, ¿porqué películas con el mismo nivel y calidad cinematográfica no logran esta concurrencia del público? ¿Cuál es el papel que como productores y distribuidores de estas obras debemos cumplir?

Estas estrategias son fundamentales para, no solo generar ganancias con nuestras obras, sino también para llegar a más público. Que una soberanía cinematográfica en Bolivia sea real y tangible. La planificación desde un inicio en un proceso cinematográfico es fundamental, ya que es la semilla que logrará un éxito de taquilla y una buena distribución en medios digitales. Una planificación que pase por cada etapa de la producción, contemplando cada detalle de riesgo o requerimiento por área, esto también garantiza un producto cinematográfico de calidad.

ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN DIGITAL: PAUTAS PARA COMPRENDER LA CONTEMPORANEIDAD CINEMATOGRAFICA

Sebastian Morales Escoffier

El 2018, se ha promulgado una nueva ley del cine en Bolivia. Esta normativa parece tener una concepción muy limitada de cine. A pesar que todavía falta la redacción del reglamento que acompaña esta legislación, se hace patente que este documento entiende lo cinematográfico como lo que se exhibe en una sala de cine y que tiene un modo de producción que, a falta de otra palabra, se podría denominar como industrial, en donde se busca emular el sistema de estudios.

Sin embargo, esta definición no parece estar acorde con las prácticas reales del cine más interesante que se hace en Bolivia ni a las formas de producción del digital en contextos artesanales como el nuestro. De ahí la necesidad de proponer una definición ampliada de cine (y su interrelación con el resto de las otras imágenes animadas) y detallar algunas prácticas de producción que se dan actualmente en Bolivia y que parecen dialogar, de manera más bien inconsciente, con las otras artes. Con esto, se busca proponer pautas para comprender la contemporaneidad cinematográfica nacional.

1. Pequeña ontología de lo digital

Para emprender un cuestionamiento acerca de lo que cambia en el cine boliviano con lo digital y, sobre todo, en relación a los procesos creativos, habría que dejar de lado ciertos significantes vacíos que se repiten hasta el hastío con relación a esta nueva tecnología. Sí, el digital abarata los costos. Sí, implica una democratización del cine. ¿Pero eso *per se* implica nuevas visiones? ¿Una nueva forma de comprender el cine? Por otro lado, la supuesta “falta de rigor”. ¿Es algo connatural del medio? Esta idea de ya no tener que planificar tanto, de poder filmar mucho, ¿implica necesariamente que el filme baje de nivel?

Lo digital propone una nueva forma de “vivir” el cine, parecido a la escritura y la lectura. Hacer una película sería similar a un proceso de escritura en el sentido de que se filma, monta y se vuelve a filmar, como quien escribe y revisa. Martín Boulocq, describe en esos términos el proceso de realización de *Lo más bonito y mis mejores años* (2005):

Fue un rodaje nada convencional. Rodamos tres o cuatro horas al día como máximo. No rodábamos todos los días, rodábamos dos, tres, hasta cuatro veces por semana. Nos juntábamos después del almuerzo, rodábamos unas horas y de ahí nos despedimos y cada quien se va. Este modelo de producción lo tomamos debido sobre todo a las condiciones, no teníamos un peso. El crew éramos tres personas. Vimos que esa era la mejor manera. Además yo me sentía muy cómodo, filmando, yendo a mi casa, revisar el material y a partir de lo que habíamos conseguido en el rodaje, replanteaba lo que iba a venir. Si bien había una escaleta que se había construido, se fue modificando a medida que íbamos filmando. Más que modificar la estructura, iba tomando diferentes matices. Rodar era como escribir, escribes, revisas y vuelves a escribir. Las escenas estaban muy basadas en la improvisación (Morales, 2016, p. 9).

Por otro lado, desde un punto de vista ontológico, el cine parece haber cambiado su relación con la realidad. Hasta hace poco tiempo, el cine era definido por lo que Gaudreault y Marion (2013) denominan como la serie cultural de la recepción-captación, que tendría como gran representante a André Bazin (2000). Según él, con el cine se logra, por primera vez en la historia, la posibilidad de tener una representación de la realidad con una mínima participación del ser humano. En ese sentido, la cámara ci-

nematográfica tendría la capacidad de dar “representaciones objetivas de la realidad”. Esta idea, con ciertas modificaciones, ha sido rectora en la teoría del cine.

¿Pero qué sucede ahora con lo digital? Gaudreault y Marion (2013: 95-96) señalan que aquí hay una diferencia ontológica. La imagen hecha en celuloide es una imagen indicial. La luz atraviesa el objetivo de la cámara y se imprime en la película, la cual es conservada y restituida. Hay pues una cierta continuidad con lo real, con lo profílmico. La imagen en celuloide es un signo que imita, a partir de una huella ontológica, a lo que representa.

El proceso mismo del digital, continúan los autores, parece marcar una distancia con la imagen de celuloide. En el digital, se tiene una acumulación de ceros y unos que deben ser codificados y decodificados. Es decir, ya en el mismo proceso de captación de la imagen hay una reconstrucción de lo real. Ya no se trata de una imagen índice, sino más bien de una icónica, en el sentido de que ya no hay una relación de continuidad metonímica con lo real, sino una relación metafórica. Esto, en el nivel de la teoría fílmica, parece tirar abajo los presupuestos de pensadores como Bazin (2000) o Siegfried Kracauer (Kracauer, 2000), que basan parte de su argumentación en el proceso mismo de captación de la imagen de celuloide. En ese sentido, lo digital marcaría una muerte del cine, en tanto rompe con esta relación privilegiada con lo real.

En la práctica, esta diferencia no parece tener importancia, puesto que el resultado a nivel de imagen, al menos para un espectador “promedio” (no muy exquisito), no parece implicar grandes cambios. Pero las cosas comienzan a distanciarse cuando se asume que con esta acumulación de ceros y unos es posible hacer imágenes no solamente realistas, sino hiper-realistas, sin la necesidad de poner un objeto frente a la cámara. Se pueden construir grandes paisajes, ciudades enteras a partir de la filmación de telas verdes y actores. Se puede incluso registrar los gestos de un actor con sensores y a partir de ello construir imágenes. El cine ya no depende de una relación íntima con lo profílmico, es decir, con lo que se pone delante de la cámara para ser registrado.

Siguiendo la argumentación de Gaudreault y Marion, el propio digital, por su ontología, permite una manipulación de la imagen, lo que se hacía

complejo con el celuloide. El trucaje se convierte en una práctica indisoluble a la elaboración de las imágenes. De ahí que el gesto de filmar en digital parece ganar algo que parecía solamente propio al pintor: la posibilidad de hacer retoques. El filmar se acerca pues al dibujo (Graudreault, Marion, 2013: 83-84).

Hay una nueva libertad creativa en el cineasta, lo que no quiere decir que se haga mejor arte. Se abre la posibilidad de que el cineasta trabaje con borrones hasta la consecución de un corte final. Esto, evidentemente, pone en duda toda la gran corriente realista del cine, lo que devela otra vez, el parecido cada vez más cercano del acto de filmar con el de escribir.

Ahora bien, este análisis solo es interesante en la gran industria del cine, en donde sofisticadas tecnologías ponen en duda el gesto de filmar, como lo hacían, por poner un ejemplo, los hermanos Lumière. Lo digital implica pues una ruptura. Pero este análisis no parece ser interesante cuando el corpus está conformado por películas hechas de manera más o menos artesanal, como es el caso del cine boliviano. Evidentemente, hay cierta intervención en la imagen en las películas bolivianas (mínimamente: se hace una corrección de color). Incluso hay filmes que experimentan con este tipo de intervención de las imágenes, como el cortometraje *Volivia* (Pinedo, Volivia, 2014). Pero estos filmes experimentales no son tan sofisticados como lo que se hacen en los grandes estudios de Hollywood y no ponen en duda la serie cultural de la captación/restitución de la imagen.

De hecho, en el cine boliviano, como sucede en general al menos en Latinoamérica, hay una tendencia de usar el digital para un acercamiento más íntimo con lo real, aprovechando los equipos de filmación livianos y de bajo costo. Este es el caso, por ejemplo, de filmes como como *Nana* (Decker, 2016), *Sol Piedra Agua*¹⁴ (Revollo, 2016) o *Procrastinación* (Pinedo, 2015). De ahí que el digital, en países cinematográficamente pequeños

14 Este filme debería tener una consideración especial en esta argumentación, puesto que ha sido realizado no solamente a partir de digital, sino también con otros formatos, como el VHS y el súper 8. Es el mismo caso de *Algo Quema* (2018), de Mauricio Ovando

y sin instituciones fuertes, permite la exploración de aspectos no atendidos de la realidad. Es decir, el uso de la cámara es más parecido al descrito por Kracauer (2000) que al de la serie cultural animación.

Lo digital trae pues una relación contradictoria frente a la realidad según el contexto en el que se inserta. En países en donde el cine es una industria, lo digital permite al cineasta la posibilidad de no depender del profilmico para hacer su trabajo. En cambio, en países como Bolivia, el digital abre la posibilidad de insertar el cine en lo cotidiano y de registrarlo, una y otra vez, según las necesidades creativas del realizador. El digital pues, otorga diferentes tipos de libertades creativas según el contexto en donde se filma.

2. Un cine para los amigos

Uno de los fenómenos que caracterizan el digital tiene que ver con el acceso de tecnologías profesionales de filmación a “amateurs”. En efecto, esto es algo nuevo, aunque es cierto que, desde muy temprano, se han puestos a disposición formatos “caseros” de celuloide, los cuales se han ido vulgarizando con la introducción primero del súper 8mm y luego del video. Pero lo cierto es que ahora, las cámaras que se pueden conseguir a un precio más o menos módico, no tienen, en grandes rasgos, nada que envidiar a equipos más profesionales. Es decir, se pueden filmar películas “caseras” de nivel profesional.

Tal vez esto, entre otros factores, ha dado pie a al auge de películas auto-biográficas o filmes en donde los cineastas se interesan por el contexto inmediato. Esto no es una novedad, Agnes Varda o Jonas Mekas lo hacen hace mucho tiempo. La novedad reside en el hecho de que esto se hace cada vez una práctica más común, lo que es fácilmente demostrable viendo las programaciones de los principales festivales que se hacen en el mundo. Es decir, se puede hacer cine sin siquiera salir de la casa y esto, es una práctica no solamente aceptable, sino también loable para la institución-cine. Es que filmar en casa no quiere decir que se dejen afuera los grandes temas, como por ejemplo, una situación política o una pregunta existencial. Un claro ejemplo de esto, son las aclamadas películas *Esto no es una película* (Panahi & Mirtahmasb, 2011) o *Homeland, Iraq: año cero* (Fahdel, 2015). El documentalista Ignacio Agüero expresa esto de manera muy bella:

El mundo entero no era más que el espacio off de los encuadres de todas las ventanas. Un día en ese espacio en off dispararon a Kennedy y otro día, en otro off, al Che. Todas ellas son imágenes de mi casa, pues las imágenes componen la memoria que se produce en el espacio en donde se imagina. No todo era off. La mayoría era in. Mi padre murió in, en la pieza de al lado, delante de mis ojos. Cuando el cuerpo deja de estar se convierte en imagen. [...] Así, desde mi casa entraba y salía de la Historia, como desde un refugio atemporal lleno de rincones, habitaciones y secretos. [...] Mi casa de Bernarda Morin, mi primera escuela de cine, había sido muy importante (Agüero, 2015: 18-19).

Filmar a los amigos, filmar el entorno, filmar lo cotidiano se convierte pues en una práctica que puede permitir descubrir elementos de la realidad que de otra manera serían velados. Este contexto fue sorprendentemente profetizado por François Truffaut, el cual afirmaba:

Las películas de mañana no serán realizadas por funcionarios de la cámara, sino por artistas para los cuales el rodaje de una película constituye una aventura formidable y exaltante. La película de mañana se va a parecer a su realizador y el número de espectadores va a ser proporcional al número de amigos que tenga el cineasta. El film de mañana será un acto de amor (Truffaut, 1987, 249).

El cine digital, como si de un diario se tratara, pone en disposición la opción de hacer una película por el mero hecho de tener ganas de decir algo. El cine digital permite que todos puedan ser cineastas y se posibilita hacer cine, no para el gran público, sino simplemente para los amigos. Esto muestra una nueva forma de comprender el cine, ligada a la expresión de una intimidad, la cual puede ser compartida por un gran público, pero no sería éste el objetivo final.

Este cine auto-biográfico, íntimo, ha sido explorado de manera ocasional en el cine boliviano. Como ejemplos se podrían poner los filmes *Nana* (Decker, 2016), *Algo Quema* (Ovando, 2018), *El corral y el viento* (Hilari, 2014) y *Sol Piedra Agua* (Revollo, 2016). Si se flexibiliza las características de este cine auto-biográfico, tal vez se podría ingresar a esta lista *Las malcogidas* (Arancibia, 2017).¹⁵

15 Es interesante hacer notar, que a excepción de Decker, todos los cineastas ci-

En un mercado cinematográfico excesivamente reducido, en donde este tipo de películas (con excepción de tal vez *Las malcogidas*) no tienen forma de tener un éxito comercial habría que preguntarse si estos filmes, no tienen como público objetivo, a los amigos. Este podría ser un gesto de ruptura con el cine de, por ejemplo, Sanjinés, que busca que sus películas sean grandes relatos revolucionarios dirigidos a “sujetos revolucionarios”, lo que implica el uso de un lenguaje particular (a veces muy cercano a la propaganda). Hacer cine para los amigos implica medios de expresión completamente otros.

3. Un cine con los amigos

Así como el público objetivo parece ser el círculo más cercano a los realizadores del filme, también se puede proponer la hipótesis de que los modos de producción en el cine boliviano están ligados a relaciones de amistad.

Nicolás Azalbert define, al comentar los filmes del colectivo Socavón cine, estos modos de producción:

“Nosotros evidentemente no somos amateurs”, precisa de entrada Pablo Paniagua, “pero hacemos y reivindicamos un cine artesanal, lejos del cine industrial. No queremos ser Hollywood y no queremos copiar los modos de producción que no sean los nuestros. Nuestra manera de producir es también deliberadamente artesanal, con pocos medios y un equipo reducido. En la FUC (Escuela privada de cine en Buenos Aires donde asistieron Kiro Russo y Pablo Paniagua), nos enseñaron que el cine es vertical, que todo es jerarquía. Aquí, eso no funciona así.” El modelo de Socavón se acerca a aquel de El Pampero, el colectivo argentino creado por Mariano Llinás (Cuadernos #680). Pero como lo precisa Kiro Russo, El Pampero se sitúa en una etapas (sic) post-sistema, ya que rehusaba la ayuda estatal del INCAA, en cambio Socavón se sitúa en una etapa pre-sistema: no existe ningún fondo en Bolivia, ni ley de cine, ni instituto o centro cinematográfico (Azalbert, 2017: 105-106).

El concepto de pre-sistema parece ser muy preciso para comprender la manera en que se hace el cine en Bolivia. Es decir, entre los colaboradores

tados en este párrafo, pasaron por las aulas del programa de cine emprendido de manera excepcional por la Universidad Católica Boliviana, sede La Paz.

de un filme, en una lógica artesanal, no hay una relación preminentemente monetaria. Es decir, un director no contrata a un fotógrafo, guionista, etc. Si bien hay alguien que inicia el proyecto y funge como líder, es dudable que pueda ser en el set una especie de dictador, que tiene el único poder de decisión sobre lo que se hace. Por una sencilla razón: si no hay una relación comercial y más bien una de amistad, es necesario mantener intacta, por el bien del proyecto, un buen ambiente de trabajo. Eso implica pues una negociación a nivel creativo.

Esto quiere decir, por tanto, que no hay una sola visión que atraviesa la película, sino que son varias, lo que implica una negociación creativa a todo nivel. Tal vez, la visión del filme (si en última instancia se podría hablar de eso) tiene que ver con la elección de las personas con las que se busca trabajar. Pero a la vez, esta elección, está marcada necesariamente por una previa relación de amistad.

El caso paradigmático aquí es el grupo Socavón cine, compuesto por Kiro Russo, Pablo Paniagua, Miguel Hilari, Gilmar Gonzales y Carlos Piñeiro. Ellos asumen una lógica colaborativa, en donde los roles se van intercambiando según las necesidades del proyecto. Así por ejemplo, en *Viejo Calavera* (Russo, 2016), el coguionista es Gilmar Gonzales, mientras que parte de la producción de campo recaía en Hilari. En *El corral y el viento* (2014), en cambio, Hilari hace el papel de director, mientras que el montaje fue realizado por González. Aunque no todos trabajan en todos los proyectos, es evidente que hay una lógica rotativa. Hay que hacer notar, sin embargo, que siempre hay un “líder” provisional que dirige y concibe el proyecto.

3.1. Las relaciones de amistad como proceso creativo

Desde la sociología del arte, se ha planteado que uno de los factores que dinamizan la creatividad son las relaciones de amistad entre pares o grupos pequeños. A esto, Michel Farrell (2003) denomina como *collaborative circles*. Para el sociólogo, un *collaborative circle* es un grupo de pares que comparten similares metas ocupacionales y que a partir de largos periodos de diálogo y de colaboración, negocian una visión en común que guía su trabajo. Una visión es un conjunto de asunciones sobre una disciplina, incluido lo que se constituye como “un buen tra-

bajo" (como trabajar, que temas vale la pena trabajar y como pensar sobre ellos).

El concepto de *collaboratives circles*, en tanto explica los procesos creativos a partir de relaciones de amistad, parece ser muy útil para comprender la manera en que se hacen películas en el cine boliviano digital. En este contexto, no se trata de grupos pequeños, sino de pares, que negocian una visión en común para una obra concreta. Es decir, que este agrupamiento, solo dura el tiempo de realización de una película.

Esta manera de producir se ha hecho patente en filmes como *Eugenia*, de Martin Boulocq (2018), o *Engaño a primera vista* de los hermanos Benavides (2016). Ambos filmes tienen en común que el grueso de las decisiones creativas han sido tomadas por pares colaboradores que tienen un vínculo familiar. En el caso de *Eugenia*, se trata de los esposos Martin Boulocq y Andrea Camponovo, mientras que en el de *Engaño a primera vista*, el círculo colaborativo es formado por dos hermanos, con el apoyo de su padre, Yecid Benavides.

Los *collaboratives circles* en el cine boliviano también se basan en relaciones de amistad y de afinidad. Con afinidad se entiende que los colaboradores comparten una visión sobre el cine en común, tanto en los modos de producción como ideas estéticas. En este caso, se pueden citar los filmes *Algo Quema* (Ovando, 2018) y la colaboración entre Mauricio Ovando y Juan Alvarez-Durán; *Sol Piedra Agua* (Revollo, 2016) y la relación entre Diego Revollo y María José Suazo; *Las malcogidas* (Arancibia, 2017) y la colaboración entre Denisse Arancibia y Victoria Guerrero; y *Viejo Calavera* (Russo, 2016) y la relación entre Kiro Russo y Pablo Paniagua.

Ahora bien, aunque es evidente que con el digital la cantidad de personas que trabajan en un rodaje ha disminuido bastante, es también cierto que es difícil encontrar rodajes en las que participen apenas dos personas. Sin embargo, es claro que hay un núcleo en un equipo de trabajo que tiene la responsabilidad de tomar el grueso de las decisiones creativas, el cual no pasa de dos o tres personas. A esto se va a denominar "núcleos de creatividad" y responde a la estructura de los *collaboratives circles*.

Farrell (2003) reconoce, además de los *collaboratives circles*, dos otras formas en que se pueden dar los procesos creativos. Una de ellas, es la relación entre un mentor y un protegido, el cual puede ser el caso de filmes como *Nana* (Decker, 2016), en donde Miguel Hilari aparece como un asesor en el filme de Luciana Decker. Otro proceso creativo mencionado por Farrell, es el del trabajo solitario, que puede ser el caso de filmes como *Eco de humo* (Alvarez-Durán, 2015). Un último modo de producción sería ya el más convencional, en donde el director se convierte en el jefe del equipo y las relaciones con los colaboradores más cercanos pasa por la firma de un contrato. Puede ser el caso del filme *Muralla* (2018), de Gory Patiño.

Con estos ejemplos, ya se perfila una tipología de los modos de producción en Bolivia y que muestran grandes diferencias en la manera en que se hacen películas en países con una fuerte institucionalización. Estos modos de producción implican a su vez diferentes interacciones entre los participantes, en las que en general no media la necesidad de hacer un contrato laboral, puesto que las relaciones, en primera instancia, no necesariamente son de índole profesional.

Ahora bien, esta tipología, para funcionar en la realidad, debe aceptar grados de hibridación. Por ejemplo, *Engaño a primera vista* (Benavides & Benavides, 2016) correspondería a un *collaborative circle* basado en relaciones familiares, pero a partir de este núcleo de creatividad, se crea un modo de producción más bien convencional, en donde todos los demás colaboradores trabajan con los hermanos Benavides a partir de una relación contractual.

En los análisis de los procesos creativos desde la sociología, se plantea que estas colaboraciones creativas tienen su base en interacciones cara a cara. De ahí que el proceso creativo está circunscrito generalmente a un espacio en concreto.

Zarlenga (2015), en su tesis doctoral, busca demostrar que hay una relación entre la interacción social, el lugar y la creatividad cultural. De ahí que el autor detecta espacios (talleres, productoras, etc...), generalmente ligados a organizaciones en donde es posible visualizar este fenómeno. Aunque es evidente que el espacio cumple un rol predominante en los procesos creativos, en el contexto boliviano es difícil

encontrar con toda claridad este tipo de organizaciones que regulen y fomenten el trabajo creativo.

Farrell (2003), al describir los espacios en donde se encuentran los participantes de un procesos creativo habla de *magnet places*. Se trata de un lugar en donde confluyen personas con visiones y valores similares. Un ejemplo de un *magnet place* puede ser los espacios de formación. De ahí que la mención del lugar en donde estos nuevos cineastas se han formado y conocido no es un dato menor puesto que se entiende que los espacios profesionalizantes no son solo para aprender sobre la técnica y el pensamiento del cine, sino también, son lugares de encuentro. Son espacios en donde se establecen las primeras complicidades, las primeras colaboraciones creativas, las primeras negociaciones. Es por eso que es importante también preguntar sobre la manera en que los cineastas se han formado.

Por ejemplo, es en un espacio formativo en donde se crea el *collaborative circle* conformado por Kiro Russo y Pablo Paniagua, ambos egresados de la Universidad del Cine en Argentina. Es probable que los *collaboratives circles* basados en relaciones de amistad y afinidad tengan como lugar privilegiado de gestación los espacios de formación.

Un caso diferente puede ser los *collaboratives circles* basados en relaciones familiares, en donde es plausible pensar que las interacciones creativas entre los participantes se den directamente en el hogar. Lo que implica formas de relacionamiento y de trabajo muy diferentes. De ahí que la naturaleza del espacio en donde se dan las interacciones determina y es determinado por las interacciones que se dan en este.

Ciertamente, una nueva ley del cine, con su consiguiente fondo de fomento, va a permitir la institucionalización del arte en Bolivia. La pregunta es si este proceso va a permitir seguir explorando modos de producción que han dado resultado en un contexto artesanal como el nuestro o va a tender hacia una estandarización de los filmes. Y más importante aún, ¿este nuevo contexto institucionalizado va a permitir explorar las potencialidades de lo digital?

Referencias bibliográficas

- Agüero, Ignacio. (2015). Agüero por Agüero: pequeña autobiografía. En De los Ríos, Valeria, Donoso, Catalina. *El cine de Ignacio Agüero: El documental como la lectura de un espacio*. Santiago: Cuarto propio. pp. 17-22.
- Azalbert, N. (octubre de 2017). Azalbert Nicolas, "Bolivia, de la teoría a la práctica". *Nuevas pornos*, (2), octubre 2017, pp. 105-106.
- Bazin, André. (2000). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Clifford, Coonan. (2007). Greenaway announces the death of cinema - and blames the remote-control zapper. *Independent*, october 9th 2007. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema-and-blames-the-remote-control-zapper-394546.htm>
- Farrell, Michael. (2003). *Collaboratives circles: friendship dynamics and creative work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gaudreault, André; Marion, Philippe. (2013). *Le fin du cinéma?: Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Collin.
- Kant, Immanuel. (1995). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion.
- Kracauer, Siegfried. (2000). *Théorie du Film: La rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion,.
- Morales, Sebastián. (2016). *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano*. La Paz: Greco.
- Sanjinés, Jorge, Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI editores.
- Truffaut, François. (1987). *Le plaisirs des yeux*. Paris: Flammarion.
- Zarlenga, Matías. (2015). *Lugar y creatividad: Hacia una sociología de los procesos de creatividad cultural urbana*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

DE LAS SALAS OSCURAS DEL CINE A LAS LUMINOSAS DEL MUSEO

Alba Balderrama

Hace poco fui al cine a ver *Nosotros* (2019), del audaz director norteamericano Jordan Peele. Al salir, temblando aún, trato de recomponer algunas secuencias, algunos giros y sonidos; mi novio me mira como si yo fuera un personaje más enigmático y terrorífico que los que acabamos de ver desaparecer y me lanza un “no sé para qué ves estas películas si más del 50% de la película te la pasas tapándote los ojos, no viste casi nada”.

Hasta hace algunos años, unos tres diría yo, no veía nunca películas de terror salvo algunas de las más clásicas. Tampoco leía libros de terror, me daban un miedo indescriptible, difícil de manejar y entender. Creo que lo que más me asustaba de esas películas y libros era su poder de paralizarme, literalmente. Mi cuerpo se inmovilizaba y era un miedo con el que no podía lidiar, como ese miedo de las pesadillas donde no puedes moverte y te sientes de piedra. En las que no puedes despertar, ni moverte por más que te repitas con una mueca de boca que es solo un sueño más. Ese poder de las películas de terror de entrar en tu cuerpo y dejarlo inmóvil o hacerlo temblar, sudar, arder o enfriar, no es algo que solo le pertenece al cine de género de terror, sino a otras buenas películas en las que el cuerpo del espectador es como absorbido por la pantalla.

Sé que estas Jornadas de Cine Boliviano van sobre la mirada cuestionada o cuestionar la mirada, pero me gustaría reflexionar aquí en la mirada, en lo que pasa cuando uno se tapa los ojos para no ver la pantalla, pero no puede dejar de escuchar el sonido.

Lo cierto es que aun así, tapándome los ojos casi toda la película, disfruto de las buenas películas de terror en sala más que nunca y tengo una hipótesis sobre eso: inconscientemente, estoy tratando de satisfacer un deseo muy subterráneo y cada vez más difícil de conseguir en nuestra sociedad hiperconectada: el silencio. La atenuación del volumen de conexiones imparables y desmesuradas, eso estoy buscando, lo que la cineasta argentina Lucrecia Martel llama la inmersión, eso que nos pasa cuando nos metemos a una piscina y el sonido exterior se mengua.

Entrar en una sala de cine es entrar en un lugar silencioso, acudo a la sala con una honesta necesidad, aunque parezca extraño, de inmersión, porque la inmersión te permite escuchar y ver la realidad de otras maneras, lejos de los lugares comunes. Por un periodo de tiempo, tu momento de ocio gana un sentido mayor, el de ponerte en otro lugar e imaginar otra realidad, otras posibles ideas sobre lo ya conocido, incluso, otra manera de aceptar que vives en un mundo hiperconectado y lleno de ruido. Y he encontrado que en las películas de terror me funciona mejor este sentimiento de inmersión porque el manejo del sonido hace que uno no pueda escapar a los sobresaltos, a los momentos más intensos y tensos porque es el sonido el que logra eso.

Lucrecia Martel tiene una teoría personal al respecto. Ella dice:

Una sala de cine se parece bastante a una pileta de natación vacía donde todos los espectadores estamos metidos y a pesar de que no hay agua estamos inmersos en un fluido que es elástico, el aire es un fluido bastante parecido a cómo se comporta el agua en la transmisión del sonido. El sonido se propaga en la sala y atraviesa el cuerpo. El sonido es una vibración que se transmite en un medio elástico y a traviesa todo lo que en su camino se interponga. Eso somos nosotros en el cine, los que somos tocados por el sonido (2009).

Cuando me tapo los ojos para no ver las escenas de miedo, la sangre, los sobresaltos, siento de todas maneras que la he visto, la he comprendido y sentido. La he percibido a través del sonido, de las vibraciones de la música, los gritos, los instrumentos corto punzantes, los efectos sonoros. Sucede con estas películas, más que con las otras, ya que el sonido es parte importante y esencial de la narrativa. El sonido provoca la inmersión, nos atraviesa, rebota en nosotros y, en muchos casos, acusa el gol-

pe. No tenemos párpados en el oído como los murciélagos, no tenemos la posibilidad de obturar totalmente el sonido, no hay como defendernos de él, como escaparle.

En el cine, el sonido es lo inevitable.

Y este material, el sonido, que en el cine es inevitable resulta bastante maltratado en las escuelas y producciones de cine o en las mismas realizaciones. Los costos de producción dedicados al sonido son casi siempre descuidados. El sonido en el cine ha sido descuidado e infravalorado por algún motivo. El sentido de la vista es el privilegiado, nuestra sociedad ha organizado la percepción haciendo énfasis en lo visual. Así se ha construido la percepción del cine y del arte en nuestras sociedades.

El cine como dispositivo no es solamente el aparato técnico (cámara, cinta, proyector, etc.) sino, como dice Ismael Xavier, en su ensayo “Las aventuras del dispositivo”, el cine es también

[t]odo el engranaje que envuelve al filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego. De este modo, el cine como dispositivo se ubica como una institución de la modernidad (2008).

Esta lógica moderna implicó la prosecución de un modo de ver que se ha denominado “ocularcentrista”. La primacía del ojo que se configura como sinónimo de intelección y que, de alguna manera, anula la corporeidad del receptor centrado y sentado identificándolo con un par de ojos incorpóreos.

Esto último podría ser la explicación de por qué no se me ocurre taparme fuertemente los oídos cuando estoy viendo la película de terror de turno, en vez de los ojos.

Pensar el sonido en el cine es importante porque nos permite experimentar nuevas ideas, emociones, vivencias, sentimientos. Esas pocas horas que estamos en el cine lejos de la normalidad, lejos de la convención y la costumbre nos sumergimos en un mundo posible, yendo incluso contra las teorías, o los lugares comunes de las teorías de arte, teorías que privilegiaban lo visual. Como esta que el historiador de arte argentino Jorge Zuzulich remata: “captar ópticamente la forma es captar la idea” (2020: 259).

El cine al museo

Otro lugar diseñado especialmente para esos momentos de inmersión son los museos (léase museos, museos de arte contemporáneo, galerías o salas de arte contemporáneo), que presentan ciertas similitudes con las salas de cine: son silenciosos, tienen una pared o paredes donde se expone la obra, asientos en algunos casos, un manejo de la iluminación. Son históricamente los espacios donde, de algún modo, se ha institucionalizado la mirada del espectador favoreciendo esa forma de ver, de apreciar y dar sentido a la obra de arte desde lo visual y no lo sonoro.

En algo se parecen las salas de cine y las salas de los museos más contemporáneos. Donde el cuerpo ingresa en una espacialidad, la de la propia obra, que no lo excluye, que no lo coloca a distancia para contemplarla, sino que, ahora, lo contiene en su interioridad. "Por lo tanto, el cuerpo experimenta fragmentariamente el objeto artístico y se iguala a él" (Zuzulich, 2020: 261).

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías y la introducción de la imagen en movimiento en los museos a partir de finales de los 50, se ha cambiado el papel del espectador, su mirada y el propio papel de los museos. La experiencia del espectador es ahora otra frente a una obra de arte. Antes uno se paraba o sentaba frente a un cuadro plano y miraba desde afuera lo que quiso decir el autor, pintor o escultor. El cine es un objeto de la modernidad y pronto pasó a ser parte de las salas de exhibición de los museos a pesar de su origen popular en las ferias de los circos.

Podríamos entonces hablar, en términos cinematográficos, ya no solo de una "puesta en escena" o "puesta en cuadro" en el cine, sino de la "puesta en espacio". El cine escapa a las salas oscuras de proyección y de exhibición como un objeto de feria, de maquinaria industrial y de entretenimiento con que nació y que chocaba con los valores de culto y unicidad del museo, para recuperar su lugar en la escala del arte, ya no como espectáculo de masas si no como una obra en sí.

La "puesta en espacio", en el museo, supuso para el cine una sacudida y un impulso inusitado en cuanto al protocolo de recepción que guía el modo en que esas obras deben ser leídas o apreciadas (cédulas, textos de sala, textos explicativos, etc.) cosas que en la sala de proyección de una

película no hay. La “puesta en espacio” le da al cine otro estatus –que no es algo menor–, el de arte, el de objeto de arte; y, de esta manera, la institucionalidad del museo lo legitima como tal. Las salas de los museos blancas e iluminadas se oscurecieron para darle paso al cine y para obtener el espacio idóneo para la inmersión de la que habla Martel.

Pero también hacen latente esa máxima de Kant: “ser moderno es ser crítico”. Con el cine en el museo se disparan los métodos para criticar y afianzar y legitimar esa “obra de arte”, que ahora no es solo cine, si no cine en el museo.

Esto pasaba sobre todo con el cine hecho por artistas que fue el que históricamente entró más rápidamente en estas “otras salas”, salas de museos en forma de instalaciones, video arte, video instalaciones, esculturas, experimentos cinéticos, proyecciones de películas o fragmentos de películas que no estaban “puestas en espacio” como cine, o como “obra de arte”, sino que acompañan el discurso expositivo para contextualizar una tesis expuesta u otra obra de arte.

El encuentro más potente entre el cine y arte contemporáneo se realizó en las salas de museos y se denominó “Cine expandido”, término acuñado por Gene Youngblood en los sesentas, una especie de utopía comunicacional que buscaba la construcción de una realidad de forma grupal. El cine expandido se caracteriza por dos vertientes: las instalaciones que reinventan la sala de cine en otros espacios y las instalaciones que radicalizan procesos de hibridación entre diferentes medios. “Mientras el cine experimental se restringe a experimentaciones con cine y el videoarte se notabiliza por el uso de la imagen electrónica, el cine expandido es el cine ampliado, el cine ambiental, el cine hibridado”, dice Parente en un artículo de la revista *Arkadin*, “La forma cine: variaciones y rupturas” (2011: 54).

Y es más o menos así, que el cine adquiere un nuevo estatus, pero jamás deja de perder esa su característica de posibilitar la inmersión del espectador. Los museos ven que el cine es uno de los lenguajes más modernos, pero también críticos, y oscurecen sus salas para darle un lugar impensado a principios del siglo XX cuando recién apareció. En un esfuerzo de los propios museos por captar nuevos públicos, atentos a las nuevas miradas, es que cine hecho por cineastas ingresa en las salas de museo por los años 80.

Con el cine en el museo, con la introducción del cine expandido se logra, la mayor de las veces, lo que Martel le reclama al cine, cambiar esa única forma de percepción que creemos tiene el cine, la que prioriza la imagen y descuida el sonido. Con estas obras llega la caída de la mirada como única posibilidad de recepción de la obra. Es decir, captan e interpelan la totalidad de los sentidos del espectador dando cuenta de su presencia corpórea. Es así que casi, por inercia, aparece una preocupación por el lugar del cuerpo del espectador, cómo se posiciona frente a la obra de cine, y cómo “mira” la obra-película.

El cine hecho por los cineastas, sigue otra historia, diferente a la de los artistas. El cine de los cineastas entró mucho más tarde en los museos a medida que la experimentación en el cine crecía. Por su importancia histórica y estética, el cine forma parte de colecciones de algunos de los museos más importantes del mundo, como el MOMA, el Reina Sofía, el MALBA de Argentina, el MACBA en Barcelona, y muchos otros donde se resguardan las películas de cineastas como patrimonio, alejándolo de su aura de espectáculo de feria.

En Bolivia, el cine hecho por los cineastas bolivianos casi no ha entrado en estas salas de museos, en estas otras salas de inmersión, lo cual es doblemente peligroso: por un lado, flota sobre el cine boliviano como arte una nube negra de agua ácida de deslegitimización por parte de la institucionalidad. El cine sigue siendo considerado un objeto de entretenimiento y no un objeto de arte. Y, por otro, que se oculta al cine boliviano de la mirada de un público que se acercaría a él para cuestionarlo, hacerle preguntas, buscar nuevos sentidos, escuchar otros sonidos.

El cine en Bolivia sigue siendo considerado como arte con cierta nostalgia, de tiempos mejores, de otros tiempos, de los espectáculos de feria y sindicato, incluso de culto, pero nunca como un objeto de arte moderno y contemporáneo. Aquí nunca más acertada la máxima de Godard, el cine no sigue una sola y única historia sino Historias. Y la de Kant, que dice: “ser moderno es ser crítico”. El cine boliviano sigue estancado en esa única historia que lo mete en el saco de los lugares comunes que tienden a repetir ideas y errores.

Referencias bibliográficas

- Casa América. (prod.). (8 de octubre de 2009). *Lucrecia Martel: el sonido en la escritura y la puesta en escena*. Festival Vivamérica, España. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMLZo>.
- Parente, André. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, (3), pp. 41-58.
- Xavier, Ismail. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Zuzulich, Jorge. (2020). Dispositivo, cine y arte contemporáneo. *Cuadernos del Centro de Estudio en Diseño y Comunicación*, (79), mayo de 2020, pp. 255-267.

VIE 29 MARZO
LA NACIÓN CLANDESTINA, 30 AÑOS
(Jorge Sanjines)

JUE 28 MARZO
ARTE CONTEMPORÁNEO Y CINE

LUN 25 MARZO
CUERPOS EN EL PLANO
Corporalidades en el cine boliviano

MAR 26 MARZO
IMAGINANDO BOLIVIA

MIE 27 MARZO
CINE Y POLÍTICA
Imaginarlos políticos en el cine boliviano

Organizan:



Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte

Gestiona:

i
imagen
docs