

Memoria
Jornadas
de
Cine Boliviano:
la mirada cuestionada



20-24 de marzo de 2017

Memoria Jornadas de Cine Boliviano: la mirada cuestionada

Organizan:



Gestionan:

cinemascine
PENSAMIENTO



©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: 502-18-084-9

NIPO papel: 502-18-083-3

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.

©Cinemascine / ©Imagen Docs.

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

Edición: Mary Carmen Molina y Sergio Zapata.

Diseño gráfico: José Manuel Zuleta.

ISBN: 978-99974-0-190-8

Depósito legal: 4-1-1778-18

Impreso en Sagitario

Agosto de 2018

ÍNDICE

Presentación 7

Jornadas de Cine Boliviano: la mirada cuestionada 9

Primera Jornada

PEDAGOGÍAS DE LA MIRADA 13

Experiencias de la mirada
Sergio Zapata 17

Una experiencia pedagógica a través del cine:
Festival de Cine y Video Estudiantil IKEYA
Beatriz Linares 19

De camino al horizonte
Rafael Velásquez 23

La pedagogía de la mirada
y de la acción
Liliana de la Quintana 27

Segunda Jornada

**REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL
CINE BOLIVIANO** 37

Representaciones, producción de sentido, coherencia
y poder
Eduardo Paz Gonzales 41

La representación de la mujer en el cine boliviano de las últimas dos décadas
Hanan Callejas Barral 47

Nuestro realismo [+ Sobre la proposición «El cine boliviano no existe»]
Pablo Barriga Dávalos 55

Tercera Jornada

CRÍTICA DE CINE 65

La crítica cinematográfica en Bolivia: ¿qué es eso?
Sebastián Morales Escoffier 69

El ejercicio de la crítica de cine
Alfonso Gumucio Dagron 71

La crítica de cine en Bolivia, hoy
Pedro Susz 79

Manga de fracasados, ignorantes, solitarios y... comunistas: no disparen contra los críticos
Ricardo Bajo Herreras 83

¿Para qué y para quiénes se escribe crítica de cine en Bolivia?
Santiago Espinoza A. 89

En construcción
Alba Balderrama 97

Cuarta Jornada

JORGE SANJINÉS EN EL CINE BOLIVIANO 105

Ser o no ser hijos (del cine) de Jorge Sanjinés

Santiago Espinoza A. 109

Jorge Sanjinés en el cine boliviano

Diego Mondaca 113

Jorge Sanjinés: un lugar en el cine latinoamericano

Verónica Córdova S. 117

Espectros de Jorge Sanjinés

Andrés Laguna Tapia 127

Debate sin Jorge Sanjinés

Alfonso Gumucio Dagron 135

Presentación

Vivimos en un mundo globalizado en el que, de forma constante y ya sea consciente o inconscientemente, recibimos permanentemente una extraordinaria gama de diferentes estímulos visuales. Ello nos debería obligar a hacer una parada, a tomar algo de perspectiva e intentar una reflexión acerca de lo que vemos y recibimos, del poder de la imagen sobre nosotros mismos y el mundo en el que vivimos, sobre cómo nuestra mirada lo interpreta y descifra. No abundan, sin embargo, los espacios que posibilitan esa reflexión, ese cuestionamiento, de las miradas que surgen a uno y otro lado de la pantalla, más aún si el objeto a cuestionar es el cine boliviano.

De ahí la importancia de las *Jornadas de Cine Boliviano: la mirada cuestionada*, realizadas en marzo de 2017, que plantearon un espacio de reflexión en torno al cine boliviano en el que lo importante era el debate y no la imagen. Cuatro jornadas que reunieron a profesionales de diferentes áreas cinematográficas para hablar y profundizar en la creación y producción de una cinematografía nacional.

Estas jornadas, organizadas por el Centro Cultural de España en La Paz y la Cinemateca Boliviana, estaban enmarcadas en las celebraciones del Día del Cine Boliviano, celebrado cada 21 de marzo en homenaje a Luis Espinal, comunicador y sacerdote que tanto hizo en la lucha por los Derechos Humanos y cuyo aporte a la cinematografía boliviana es inmensurable.

Esta publicación, que recoge la experiencia y reflexiones de estos encuentros, supone un material necesario en el pensamiento cine-

matográfico desde Bolivia, sus orígenes, logros y retos. Un documento que pueda sumarse a los textos nacionales y convertirse en herramienta referencial para la continuación de estudios y reflexiones en torno a un cine hecho y pensado desde el contexto boliviano.

Los textos aquí presentes recogen parte de la experiencia que supusieron estos días de encuentro y debate. Espero que los artículos de esta publicación sean igual de estimulantes y agiten nuestro pensamiento en torno al cine desde esa mirada cuestionada que motivó las *Jornadas de Cine Boliviano*.

Enrique Ojeda Vila
Embajador de España en Bolivia

Jornadas de Cine Boliviano: la mirada cuestionada

La mirada cuestionada puede ser una apostilla común cuando se trata de hablar de miradas, más aún cuando se pretende hacer del lugar de la mirada y su función un elemento fundador para una tipología que indague sobre miradas inusuales, escurridizas, inaprensibles. Esta tipología circunscrita en un campo de visibilidad, de objetos y sujetos, de un itinerario de lugares y temas, en última instancia, un contenedor que permita identificar y clasificar particularidades, supone un anclaje, que solo puede otorgar la mirada. Entonces, nos enfrentamos al primigenio cuestionamiento sobre la mirada que mira algo que está mirando.

Asimismo, si un régimen de visibilidad y, por tanto, la interpretación que se tenga de lo visible genera elementos análogos sobre sus formas de ver –como también sobre sus maneras de hacer–, la mirada debe ser cuestionada. Más aún cuando se solidifica en elementos susceptibles al homenaje y la vacuidad que esto conlleva, a favor de un gesto contemplativo sobre el pasado, aquel donde la mirada era fulgurante y repleta de vitalidad. Cuando la mirada se restringe a un solo lugar de fijación y enfoque debe ser cuestionada.

Si el cine boliviano actúa como dispositivo generador de espasmos en las maneras en que miramos y nos miran, quizás se nos ofrece una promesa.

En un intento de descifrar el lugar de esta promesa, las *Jornadas de cine boliviano* –organizadas por el Centro Cultural de España

en La Paz y la Cinemateca Boliviana, y gestionadas por Cinemas Cine– buscaron establecer diálogos con la mirada, a través de cuatro mesas de discusión y generación de ideas. La primera Jornada puso el enfoque en la pedagogía, privilegiando el estatus de la mirada y el cine como ámbito de descubrimiento y exploración del mundo, a través del conocimiento de la puesta en acción de didácticas de aulas de colegio, o experiencias de contemplación y goce estético del audiovisual en contextos educativos alternativos.

El cine configura imaginarios, territorios, otredades que encierran posibilidades de lo real social. Por ello, la segunda Jornada invitó al debate sobre cine y representaciones sociales. Esta sesión atendió formas, maneras y estrategias de representación de lo social en el cine boliviano, cuestionando la mirada y el cine que construye estos imaginarios. Y, de esta manera, identificar las formas en que el cine nos construye a nosotros, las formas en las que el cine también nos mira.

Hablar de películas que nadie ve parecer ser un aforismo repetido con entusiasmo en diferentes espacios que exploran las formas de mirar y el cine que mira. Si no son vistas las películas no existirían. Desde este sentido, la tercera Jornada sobre crítica cinematográfica identifico momentos, procesos y estrategias para una narrativa de la crítica de cine en Bolivia. A través de la experiencia de críticos de cine de diferentes trayectorias e intereses, se planteó un recorrido de plataformas en momentos distintos y, por supuesto, un recorrido de la capacidad de la crítica de pensar lo real desde cuestionando la mirada que configura lo visible.

En el caso del cine realizado en Bolivia, las configuraciones de lo visible se ponen en marcha en una obra en particular. La cuarta Jornada se dedicó a analizar y discutir la actualidad del cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau. Desde la década de 1960 hasta el presente, estas películas supieron cuestionar la mirada hegemónica en la sociedad boliviana y la misma noción de Bolivia en tanto un país visible y otro invisible, postergado y marginado. La mirada de Sanjinés, que cuestiona los modos de ver la realidad y el cine, nos lleva a cuestionarnos sobre nosotros mismos, sobre el lugar que los sujetos tenemos en la sociedad y el mundo.

Desde su eje articulador, la mirada cuestionada, las *Jornadas de cine boliviano* y los textos de los participantes que se presentan en esta memoria buscan situarse frente a un dispositivo que ya no goza de inocencia, sino que genera una constante y vital sospecha. Esta sigue abriéndose y, celebrando el Día del Cine Boliviano (21 de marzo), busca interrogar y generar interrogantes acerca de las maneras en las que se piensa el cine hoy en Bolivia.

Sergio Zapata

Mary Carmen Molina Ergueta

**Coordinadores de las Jornadas
Cinemas Cine / Imagen Docs**



Primera Jornada Pedagogías de la mirada



ENCUENTRA EL AUDIO DE LA JORNADA 1 EN ESTE ENLACE
<https://www.murcia.es/portal/contenidos/1331/primera-jornada-de-pedagogias-de-la-mirada-del-2011/>

Primera Jornada

20/marzo/2017

Pedagogías de la mirada en Bolivia

PARTICIPANTES

Beatriz Linares

Coordinadora y directora del Festival de Cine y Video estudiantil IKEYA en la ciudad de La Paz. Promotora de talleres de educación audiovisual en el aula desde hace 12 años.

Rafael Velásquez

Profesor de Lenguaje. Realiza investigaciones sobre la relación entre cine y educación. Promotor en espacios extracurriculares donde se emplea el cine como material didáctico. Animador del Cineclub Horizontes en la ciudad de El Alto.

Liliana de la Quintana

Desde hace 36 años trabaja en la producción de videos y libros sobre pueblos indígenas, animaciones y ficción. Fundadora y directora del Festival Internacional del Audiovisual para la Niñez y Adolescencia Kolibiri (2006). Ha realizado alrededor de 50 documentales y ha escrito 30 libros para niños y niñas.

MODERADOR

Sergio Zapata

Crítico de cine. Miembro de Cinemas Cine y coordinador del Festival de Cine Radical de La Paz, Bolivia.

Experiencias de la mirada

Sergio Zapata

¿Es posible educar la mirada? Esta parece ser una interrogante sencilla de responder a partir de elementos palpables; el uso de tecnologías en el aula, la certeza epocal respecto de la videosfera e, incluso, la sospecha sobre la imagen como elemento condensador de información objetiva. Sin embargo, la imagen-movimiento no tiene un lugar en las experiencias de enseñanza aprendizaje.

Ya sea como elemento subsidiario, herramienta didáctica o incluso material para la distracción y propicio para tiempos y espacios recreacionales, el cine en escenarios educativos en Bolivia no cuenta con un registro que permita contemplar procesos de sistematización.

Si este medio es un objeto susceptible para la búsqueda estética en tanto goce del mundo en y con la mirada, o estrictamente informativo, como registro y portador de información, la imagen en movimiento como elemento pedagógico posee experiencias.

Por ello, la mesa sobre pedagogías de la mirada buscó identificar experiencias sobre el lugar del cine en procesos de enseñanza aprendizaje. Por ejemplo, con estudiantes de lenguaje de nivel secundario, labor llevada adelante por el profesor Rafael Velásquez, quien identifica en el cine un objeto de conocimiento colectivo a favor de la búsqueda de un lenguaje (cinematográfico) y la creación de experiencias de forma grupal. Beatriz Linares comparte la experiencia de Festival de Cine y Video Estudiantil IKEYA, como espacio de encuentro intercolegial y lugar de desarrollo y explora-

ción de lenguaje cinematográfico por parte de profesores y estudiantes. Asimismo, Liliana de la Quintana comparte la experiencia de la productora NICOBIS ejecutando programas y proyectos de alfabetización audiovisual con niñas, niños y adolescentes por más de cuatro décadas.

Las ponencias de los educadores permiten identificar tres estrategias diferentes sobre pedagogías de la mirada que se vienen desarrollando en espacios educativos diferentes. Que compartir estas experiencias sea un impulso para que estas se multipliquen en otros espacios, con los mismos o diferentes objetivos.

Una experiencia pedagógica a través del cine: Festival de Cine y Video Estudiantil IKEYA

Beatriz Linares

El Festival de Cine y Video Estudiantil IKEYA nace de la necesidad de un grupo de estudiantes de expresar, a través de un lenguaje actual, como es el de la imagen, el mundo interior, las preocupaciones, las distintas realidades, los pasatiempos, las miradas y percepciones de los adolescentes.

Así surge, hace 18 años, la idea de convocar a través de un concurso intercolegial, a jóvenes interesados en el audiovisual a presentar propuestas que serían evaluadas por jurados expertos el área y lograr, como en los Óscar, videos nominados, ganadores en distintas especialidades y finalmente el mejor video del Festival.

Cada marzo se lanza una convocatoria abierta a todos los colegios, tanto de la ciudad de La Paz, como de los distintos departamentos del país, a participar con una o dos propuestas a concurso. Una vez realizada la convocatoria, a fines de abril, se tiene el primer encuentro con los jóvenes participantes en una capacitación, en la que se trabaja en todas las áreas técnicas, como guion, dirección, producción, fotografía, sonido, etc. Esta reunión, permite dar a conocer a los participantes los lineamientos del concurso, además de pautas principales para la elaboración de sus propuestas. Es simplemente un acercamiento a las distintas áreas, puesto que hoy, con el Internet y las distintas aplicaciones, los estudiantes logran producir sus propuestas sin dificultad.

En la capacitación, contamos con el apoyo de expertos, que de manera desinteresada y por amor a lo que hacen se brindan a

compartir sus conocimientos en distintas áreas. Hace varios años que el Festival también busca que los estudiantes desarrollen una mirada crítica y que la puedan expresar. Por este motivo, también contamos con la presencia de expertos en crítica que guían y motivan a los participantes a expresar sus ideas a través de este ejercicio.

Los estudiantes, entregan sus guiones, los cuales pasan por filtros. Los guiones se aprueban o sugieren cambios para poder hacer posible las historias propuestas por los estudiantes. En esto es importante recalcar que el público del festival son los mismos adolescentes, es decir niños y jóvenes a partir de los 14 años. Por eso es importante que se revise la pertinencia de cada una de las historias a contar.

Probablemente, lo que sigue a la elaboración del guion, sea la parte más atractiva para los estudiantes, donde se convierten en pequeños cineastas. En ese momento, en ellos prima un sentimiento de emoción y motivación, ya que, desde su mundo adolescente y egocéntrico, su historia es la mejor y la idea de ver su producto reflejado en la pantalla grande los lleva a muchas horas de trabajo, en las que colabora todo el contexto social, familiar y escolar de todos los participantes.

Este ejercicio, definitivamente, ya es un recurso pedagógico de inmensurable importancia, en la que los estudiantes se organizan y trabajan en equipo. Desde el momento en el que se tienen que conseguir locaciones y elementos para producir sus historias, desde que tienen que coordinar sus horarios para el rodaje de sus propuestas, ponerse de acuerdo en qué tipo de música es la ideal para dar la intensidad deseada y realzar esos momentos que hacen que la propuesta sea única.

El ejercicio acaba cuando se presenta el producto a finales de julio. Los videos son presentados a toda la comunidad participante, en presencia de todos los colegios que concursan, en la pantalla grande de uno de los cines de nuestra ciudad, así como también en YouTube, medio a través del cual incluso se trasciende cualquier limite que los estudiantes puedan imaginar. Esta actividad es de vital importancia a nivel del posicionamiento que los estudiantes

consiguen primero ante su colegio, ante su familia y sus amigos, y permite que tomen consciencia del nivel de las propuestas.

Una vez que los jurados evalúan las propuestas, se procede a la premiación del concurso en un evento social abierto en el mes de septiembre.

A lo largo de estos 18 años de existencia del Festival, muchas cosas han cambiado. Probablemente una de las importantes es la introducción de una temática que debe ser tratada dentro de las propuestas concursantes. Esta temática responde a una problemática de interés actual, a un valor o principio, desde el cual los estudiantes enmarcan sus historias. Generalmente, son temáticas muy amplias, que llevan a nuestros participantes a reflexiones profundas que guían su propuesta. En este sentido, la delimitación temática también es vista como recurso pedagógico, ya que lleva al tratamiento de ejes transversales que enriquecen cada una de las historias.

Este año, la temática abordada será la salud, vista desde una perspectiva integral, en la que se puede incluir la salud mental o la salud física, las relaciones saludables, la prevención, etc. En la gestión pasada, los estudiantes trabajaron desde el tema de la identidad; se ha trabajado anteriormente el medio ambiente, la paz, el respeto, la convivencia armónica, entre otros.

Otro punto importante es el aprendizaje a través del ejercicio de la crítica de una película acorde a la temática propuesta. Cada año, Cinemas Cine propone una película relativa al tema, la cual debe ser analizada por cada equipo concursante. Solo el hecho de mirar de manera reflexiva permite que los estudiantes estén en un proceso de enseñanza aprendizaje altamente beneficioso, que les permite entender la realidad, extraer ideas importantes y llegar a conclusiones a través de las cuales sustentan sus propios puntos de vista.

El Festival ha logrado posicionarse dentro del quehacer escolar y también cultural. Es un semillero de futuros artistas, cineastas, escritores. Pero, sobre todo, permite a los concursantes tener una experiencia única en cuanto al trabajo en equipo.

De camino al horizonte

Rafael Velásquez

La primera pregunta que se manifiesta al momento de hablar sobre cine y educación será la siguiente: ¿por qué enseñar cine? La respuesta inmediata será clara y simple: “porque me gusta el cine”.

Esta primera aseveración es auténtica, mas no suficiente. Nos hemos dado cuenta de que la enseñanza de cine en las escuelas es una práctica del no, una experiencia de resistencia y un acto de rebeldía. Es una práctica del no al considerar que no todo lo que vemos en la televisión (especialmente en la televisión abierta) es bueno o digno de ser repetido y menos de ser celebrado. Es una experiencia de resistencia cuando intuimos que algo no corresponde con nuestra vida, cuando intuimos que estamos saturados de estereotipos y simplificaciones insultantes en las películas que se venden de a cinco en diez bolivianos (y que, sin embargo, nos gusta ver cada fin de semana). ¿Cuáles son los mecanismos que se operan en esta lógica de comportamiento? También es un acto de rebeldía cuando el aburrimiento, la rutina y la falsa moralidad, muchas veces presentes en las escuelas, crean expectativas luego decepcionantes para los estudiantes al momento de encender un televisor en el aula. Es una práctica del no, de resistencia y rebeldía cuando el cine y cualquier otra forma de expresión artística están exageradamente instrumentalizados hasta su deformación.

Consecuentemente, la enseñanza de cine en las escuelas es el ensayo de una respuesta diferente a las exigencias y aspiraciones, muchas veces contradictorias, de nuestra sociedad. O al menos es

la búsqueda de una respuesta que aspira a ser diferente. Es en el cumplimiento de esa aspiración que se correspondería con el amor por lo que se hace, aún a costa de toda responsabilidad.

INTUICIÓN Y GENERACIÓN ESPONTÁNEA

«Cuando hablo con los changos parece que creen que las pelis aparecen de por sí».

Esta expresión surge casi como una revelación en una conversación casual, por lo mismo resulta ampliamente gráfica.

La educación en medios tradicionalmente se ha basado en el estudio teórico de la prensa escrita, televisión y radio. En cuanto al cine, la situación suele ser similar. Buenamente intencionada, la labor educativa tiende a detenerse en un recorrido histórico de nombres, títulos y años. En el actual sistema, el estudio de cine se abre de manera genérica al estudio de medios de comunicación y, aunque tiende al análisis crítico, es cierto también que tiende a conformarse como una forma instrumentalizada de ideología. Otros elementos como el goce estético de la enunciación y el enunciado fílmico. O la conformación de discurso y pensamiento reflexivo sobre el hecho sencillo y complejo de vivir no son contemplados. En el mejor de los casos este tipo de abordajes, u otros que se aproximen a la experiencia de la realización, se dejan a iniciativa y riesgo del maestro. Resulta lógico que exista muy poca o ninguna meditación acerca del cine y la mirada.

PARA MUESTRA, EL BOTÓN

A paso del sol es un cortometraje realizado en el año 2012 con estudiantes de tercero de secundaria como respuesta a una de las contradicciones en los hábitos educativos.¹ En este cortometraje

1 Al culminar la gestión escolar, suele realizarse grandes ferias expositivas a campo abierto, como forma de extensión académica a la comunidad. Una de las temáticas recurrentes es el cuidado del medio ambiente. Paradójicamente, al finalizar estas ferias se deja el espacio público con gran cantidad de basura y desechos, para no contar con la cantidad de recursos invertidos por la misma comunidad en la preparación de dicha feria. Cabalmente, la feria educativa para la que se

se hubo trabajado bajo dos premisas derivadas del principio de variación:

- a) Entablar un diálogo con un segmento del cine boliviano.
- b) Generar discurso evitando, en lo posible, los lugares comunes.

Vuelve Sebastiana (Jorge Ruiz, 1957), uno de los filmes más caros del cine boliviano, fue el asidero para iniciar nuestra travesía. De este filme se desprendieron diversas reflexiones sobre la identidad, la estructura y la manera de encarar el discurso. Respecto del aspirado purismo identitario ligado al espacio geográfico que busca Ruiz casi románticamente, casi poéticamente, nuestra respuesta fue concreta: señalar el lugar habitado por los estudiantes. Un espacio singular donde casi la totalidad de los habitantes son migrantes del campo a la ciudad y que, a pesar de su situación de periferia en el municipio de El Alto, no sufren ningún choque cultural con la ciudad. Se trata de un espacio intermedio que no es el campo y que tampoco es la ciudad. Del soporte otorgado metafóricamente en el viaje circular de *Sebastiana* nosotros optamos por el viaje lineal. No por el círculo del eterno retorno, sino por el viaje a la aventura, a lo desconocido, a lo por venir. Coincidimos con el uso de la voz en off, pero intencionalmente desigual. Pretendimos que la maduración ideológica de la muchacha del viaje sea propia y no recibida por las amonestaciones del anciano que hace por momentos la voz de un ente paternal. Respecto de la enunciación fílmica, optamos por tomas secuenciales muy sencillas, muy ingenuas y concordantes además a nuestra poca pericia en el manejo de cámaras. Combinamos también el registro con tomas fotográficas para crear un efecto de descontextualización. El montaje conclusivo tiene la marca de la hechura de los estudiantes que yo quiero respetar hasta el final.²

Este tipo de orientaciones y el proceso de dilucidación de nuestras intuiciones se lograron únicamente en el desarrollo de la ex-

presentó este corto fue una con temática del cuidado del medio ambiente.

2 Esta actitud de honestidad para con los estudiantes se mantiene en la realización de los diferentes trabajos producidos a lo largo de los años, con características y reflexión distintas. Nunca con fines comerciales, ni de difusión masiva.

perencia. En un trabajo pausado, conversado y acompañado de diferentes lecturas de iniciación que nos incitaron al visionado de más y más películas en el futuro. Demás está decir que es un trabajo que escapa por mucho a las cuatro paredes del aula. Y que este fue el acicate para otros proyectos en años posteriores. Sea justificación indulgente a nuestro dominio técnico, pero para nosotros existe gran riqueza de reflexión a la hora de concebir una historia e iniciarnos en el hecho educativo del cine.

DATOS RÁPIDOS

Unidad Educativa: Illimani 26 de abril “A”.

Lugar: Zona de Ventilla en El Alto (frontera entre los municipios de El Alto, Achocalla, Viacha y a pocos kilómetros de la frontera con el departamento de Oruro).

Población: 529 estudiantes.

Ascendencia: en su mayoría migrantes del altiplano paceño, orureño y de Potosí. Además en menor cantidad migrantes de valles y los Yungas.

Actividad económica: se han detectado algunos servicios, pero destacan especialmente el comercio informal y contrabando.³

Acceso a tecnologías: por curso, 7 ó 10 de cada 30 estudiantes tiene una computadora en casa. Y entre 3 y 5, por curso, no tienen un teléfono celular inteligente.

3 Aunque parecería una redundancia, se trata de comercio informal por supervivencia y ostentación de considerables ingresos de dinero y bienes materiales por contrabando.

La pedagogía de la mirada y de la acción

Liliana de la Quintana

Tantos años vamos repitiendo el mismo discurso de la ineficiencia de la pantalla chica y, ahora, de todas las extensiones del audiovisual que han atrapado a niños y jóvenes, especialmente. Es ahora su “modo natural” de comunicación. Y qué poco se dice que realmente valga la pena en su formación.

Continuamos con la ausencia de programas de calidad para la niñez y adolescencia y tan pocos espacios se han abierto en este sentido. Hasta hace poco, tanto investigadores como teóricos estaban aterrados por la cantidad de horas con que la televisión tenía atrapada a las nuevas generaciones. ¿Qué decir ahora de los celulares, internet y todas las modalidades que no cesan ni de día ni de noche?

I. ANTECEDENTES NICOBIANOS

En los primeros talleres audiovisuales que realizamos en Nicobis, en los que el principal impulsor fue Alfredo Ovando, participaron un grupo de jóvenes artistas plásticos y dibujantes para aprender conjuntamente y de forma autodidáctica a hacer dibujos animados. Este proceso interno gestó un importante fruto: el corto musical *Cañoto* (1989), que fue elaborado en base a la canción del mismo nombre que compuso e interpretó Jenny Cárdenas. Pese a ser un trabajo de aprendizaje, fue acreedor del Premio «Cóndor de Plata» de 1989, que destacaba la manera del corto de dar a conocer la historia boliviana de forma amena, ya que relataba la labor del

héroe cruceño Cañoto durante la Guerra de la Independencia. Un video motivador para acercarnos a la historia.

El trabajo pionero boliviano en desarrollar la temática ambiental para niños fue *Pintemos el mundo de colores* (1990), que mostraba la contaminación del aire y del agua, la deforestación y las alternativas del uso eólico para transformaciones tecnológicas, a partir de la historia de un pez, un pájaro y un niño/hombre. Estamos hablando de los años 90, en los que estos temas eran planteados desde grupos muy específicos que trabajaban las problemáticas ambientales, no era como actualmente es, un tema vital para la humanidad. Es un video que hasta el día de hoy se difunde en colegios y escuelas para todas las edades, y en centros culturales nacionales e internacionales, como un video modelo del tema ambiental y que ha trascendido fronteras, además, por su propuesta formal: solo dibujos animados con música y sonido ambiental. *Pintemos el mundo de colores* ha logrado estar presente en canales de televisión de 150 países a través de Transtel.

NICOBIS aprendió a enseñar y a dejar la semilla del video en las mismas comunidades. Así, casi como una derivación natural del trabajo de los documentales, el planteamiento de otorgar *mínima* infraestructura para la elaboración de videos se plasmó con el «Taller a pueblos indígenas de Tierras Bajas». Este proyecto fue impulsado por UNICEF en 1996, que dotó de cámaras, televisores y computadoras a seis comunidades. Fruto de este proyecto fueron seis cortometrajes producidos y realizados enteramente por los indígenas adultos mojeños, mosetenes y cavineños. Encontraron una nueva forma de contar sus saberes, sus problemas y sus propuestas. Sus trabajos se inscribieron con depósito legal en la Cinemateca Boliviana para su difusión nacional.

II. EL CAMINO RECORRIDO

El video va a la escuela

Desde 1999, NICOBIS organiza encuentros interculturales de niños y niñas de áreas indígenas y urbanas. Realizamos seis encuentros

periódicos –denominados «Semillas de cultura» (1999)– que han mostrado la diversidad cultural como una riqueza portadora de un conocimiento muy valioso. A través de los encuentros, esta riqueza se ha mostrado a la población boliviana y, muy especialmente, a los niños, niñas y adolescentes urbanos, que aportan a la identidad nacional a partir de sus propias particularidades.

Estas actividades nos llevaron a plantear, en el marco de las escuelas rurales, el proyecto de la elaboración de videos realizados por los niños. Junto con la propuesta del TAFE (Taller ambulante de formación audiovisual), decidimos llevar el video a la escuela.

Las primeras producciones nos llenaron de la maravillosa mirada de la niñez indígena en zonas tan diversas y variadas.

Tigre fuego (2006), video realizado con niños mosetenes, cuenta la historia de la venganza de los animales frente a los cazadores y la deforestación. Los niños decidieron usar las máscaras mosetenes en un video de ficción que ya planteaba una innovadora propuesta desde su contexto, su idioma y su narrativa. Además, se realizaron dos cortos documentales que ampliaban la situación de sus habitantes y su relación con el río. Acreedora de dos premios internacionales, abrió un gran espacio de formación.

Una serie de cortos musicales y algunos videoclips fueron resultado del taller con los jóvenes afrobolivianos de Tocaña, que no solo expresaron su enorme habilidad musical y de danza, sino que se propusieron mostrar las diferencias generacionales que se estaban planteando al interior de su comunidad.

El lago Titicaca como protagonista y los niños y niñas aymaras que muestran la contaminación del agua, los productos naturales y una posible solución, son foco de otra serie de trabajos realizados en el marco de este proyecto de video en las escuelas. Las técnicas de animación en papel y en plastilina muestran este universo acuático y la riqueza alimentaria de la isla del sol.

La reunión de varias artes para expresar una fiesta se plasmó en *El zorro y las semillas del cielo* (2007), video realizado en la comunidad de Candelaria, Tarabuco. Este es un lugar de gran tra-

bajo de textiles, donde las niñas y niños aprenden desde pequeños este quehacer que sostiene la identidad del pueblo Yampara.

Fue vital la participación de los padres de familia y de algunas autoridades para mostrar el Pujllay a través de sus aspectos más importantes, como la fiesta, la música, la vestimenta. Además, este corto incorporaba un relato sobre el zorro y el origen de los alimentos, que también fue plasmado en un textil que cuenta este mito milenario. Este video se constituyó en la herramienta primordial para promocionar el circuito turístico a la zona, mostrar la riqueza textil y valorar el audiovisual como nueva herramienta de niños y niñas.

Los talleres ambulantes crecieron y se multiplicaron con el apoyo de Visión Mundial, ONG que trabaja con niños y niñas del área rural y minera. Así llegamos a territorios que hasta carecían de luz y condiciones mínimas, pero donde se lograron realizar hasta tres videos con cada grupo. Todo este proyecto llegó a sumar 30 videos realizados por los niños, niñas y adolescentes de diferentes comunidades en Bolivia.

La animación profesional

La Embajada de Dinamarca realizó un taller en Santa Cruz de la Sierra, al cual NICOBIS apoyó y aportó con los temas que se desarrollaron. Fueron personajes o historias basadas en los libros de mitología indígena de Bolivia que NICOBIS editó.

En este taller se realizaron tres cortos. Ñamandu es un video de animación por recorte que recrea un pasaje del mito guaraní isoseño sobre el origen del maní. *El origen de la sombra* es un video de dibujo animado en blanco y negro que recrea un pasaje del mito uru chipaya sobre el origen de la sombra. En este corto, un personaje encuentra por primera vez a su sombra, se asusta, se pelea y, finalmente, logra convivir junto a ella. La sorpresa de Lucas es un video de animación en plastilina. Recrea un pasaje del mito uru chipaya acerca de una primera época en la que las personas podían convertirse en animales; ello lleva a situaciones de confusión y humor.

Este primer impulso consolidó un taller profesional con la asociación de la productora danesa Animation Workshop, que se

constituyó como la coproductora, junto con Nicobis y Escorzo, para realizar un corto de mayor alcance. De este proceso nació *La Abuela Grillo* (2009), animación que cuenta la historia del ser mitológico ayoreo, una abuela grillo dueña del agua, que otorga el líquido indispensable a la humanidad. En este taller participan ilustradores profesionales y bolivianos con importante experiencia en el dibujo, que superaron cualquier expectativa del taller y sus resultados.

KOLIBRI, Festival Internacional para la niñez y adolescencia

El Festival Kolibrí es el primer festival internacional de cine y video dedicado a los niños, niñas y adolescentes de Bolivia. Nace el año 2006, ante la urgencia de promover y difundir la producción audiovisual de calidad que se realiza a nivel nacional e internacional, y que no llega a nuestro país por circuitos habituales destinados a los niños, niñas y adolescentes.

Nicobis y Semillas de Cultura son los responsables de llevar adelante el Festival Kolibrí. Hasta el 2016 se celebraron diez ediciones, con la exhibición de 1.539 videos producidos en los cinco continentes. Las sedes del Festival durante estos años han sido la Cinemateca Boliviana, el Goethe Institut, y el Cine 6 de agosto, además de centros culturales de diferentes barrios, y colegios y escuelas de la red de Fe y Alegría en todo el territorio nacional.

El Festival Kolibrí organiza durante el año actividades complementarias con niños, niñas y adolescentes que reciben formación audiovisual y participan de talleres para realizar reportajes y documentales sobre su barrio.

De la misma manera, se han desarrollado talleres audiovisuales para maestros y maestras, con la participación de destacados profesionales internacionales. Las temáticas de los talleres fueron apreciación cinematográfica, cine y video boliviano, nuevas tecnologías de información y comunicación en el aula.

Por último, una de las áreas en las que el Kolibrí trabaja con más intensidad es la formación de niños y niñas críticos. Así, ha impulsado desde la primera edición la conformación de ternas de jurados de

niños, niñas y adolescentes, que otorgan el premio «Kolibrí Infantil» a la mejor obra.

PICA – Programas Inteligentes Para Adolescentes

Un espacio innovador y pionero es el Noticiero para niños, niñas y adolescentes *PICA*. Es un proyecto de NICOBIS que nace el año 2011, impulsado por Free Press Unlimited (FPU) de Holanda. Desde 2012, la difusión es nacional, a través de canales de televisión abierta. El programa también forma parte de una red internacional en la que participan quince países donde se han desarrollado similares experiencias.

PICA aborda temas de la actualidad nacional e internacional con un tratamiento adecuado al público adolescente y joven. Incluye noticias y reportajes protagonizados por ellos, donde su voz es importante en el comentario de los eventos y su participación en la sugerencia de alternativas. Es un noticiero que educa de forma lúdica. Se desarrollan los más diversos temas desde la curiosidad y la necesidad de mayor información de su público.

PICA también se difunde por la web www.pica.com.bo, sitio donde recibimos comentarios y sugerencias, se hacen encuestas, concursos, tests y otras actividades. Además, es una plataforma donde se encuentran todos los programas difundidos. Por otra parte, la creación de aplicaciones para dispositivos ha sido todo un éxito y estos productos son parte natural de este proyecto.

Otro producto desarrollado es la maleta *PICA*, una compilación de programas que desarrollan temas de violencia y derechos, medio ambiente, identidad cultural, derechos sexuales y reproductivos. La maleta ha sido distribuida en 30 colegios a nivel nacional.

El 2014, el noticiero *PICA* fue seleccionado por la Fundación Prix Jeunesse como uno de los 50 mejores programas televisivos del mundo dedicados a la juventud.

Dos libros

Además de la producción y formación audiovisual, NICOBIS ha visto la necesidad de elaborar materiales impresos. Así nace *La linter-*

na mágica (2009), una historia del cine y video boliviano para niños y niñas que desconocen la obra cinematográfica de los principales cineastas y realizadores bolivianos.

Además, para fortalecer la formación audiovisual, se sistematizaron los materiales y el proceso mismo de nuestros talleres, a través del libro *Animanual* (2010), una guía de educación audiovisual para niños y niñas.

III. ALGUNAS REFLEXIONES

NICOBIS cumple 36 años. En más de tres décadas de trabajo hay una larga y fecunda sumatoria de actividades en siete ámbitos de trabajo: el documental, la animación, los libros, los encuentros multiculturales, los talleres de formación audiovisual, el Festival Kolibrí y el noticiero para adolescentes y jóvenes *PICA*. Todos estos proyectos tienen a la niñez y la adolescencia como paraguas común.

Frente a la televisión el camino es largo, pues la lucha por una mayor producción nacional para la niñez sigue sin resultados. Continuamos mirando los programas que coartan la imaginación, la creatividad y la formación de un criterio maduro. Es un triste y distorsionado reflejo de la gran realidad que se convierte en un lamentable espectáculo.

Existe la gran necesidad de enseñar a leer el audiovisual y, para ello, la formación de espectadores que sean capaces de dosificar e interpretar los mensajes televisivos. Desmitificar los medios, diferenciar imagen y realidad, lograr ver las distorsiones y manipulaciones, aprender a analizar los programas, son las más importantes actividades que deberían estar presentes no solo en la escuela, sino también en la familia, para lograr proyectos educativos coherentes.

Por otra parte, las obras del cine y video boliviano merecen ser conocidas. Por una parte, hay que mostrarlas y, por otra, difundir su historia, los principales realizadores, sus propuestas, su impacto y su futuro. La proyección de películas debe hacerse en salas, pero también en aulas junto a los profesores, quienes seleccionen filmes dentro de sus programas para vincularlos directamente a su programación didáctica.

Con el Festival Kolibrí se ha demostrado que existe otra televisión de calidad que sí se ha desarrollado en otros países. Algunos ejemplos son el canal Paka Paka de Argentina y *Señal Colombia*, que acaba de ganar 15 premios en Cartagena de Indias.

Respecto a los talleres tomó la reflexión de Tatiana Ovando, que creó e impulsó este gran trabajo pedagógico:

Con los Talleres Ambulantes de Formación Audiovisual recorreremos diferentes territorios, diversidad de pisos ecológicos, lugares sagrados, espacios naturales y urbanos, conociendo los diversos colores y sonidos de nuestra tierra. Vamos encontrando miles de amigos, otros niños, niñas y jóvenes que somos cultura viva y que tenemos mucho que expresar y compartir.

El cine y el video son herramientas artísticas de transformación social donde reunimos todas las capacidades, conocimientos, tradiciones y saberes que los niños, niñas y jóvenes artistas de Bolivia practicamos en nuestra vida cotidiana: la danza, la música, el tallado de máscaras e instrumentos, la poesía, la pintura, los textiles. Todas las artes se fusionan a través del lente de la cámara para dar lugar a nuevas y creativas historias o para recrear mitos y cuentos narrados por nuestros abuelos y abuelas.

Adoptamos las nuevas tecnologías y usamos los medios de comunicación audiovisual para expresar nuestros sentimientos, nuestros valores, nuestras necesidades, nuestros derechos, nuestra cultura y nuestra relación con la naturaleza, para crear, construir, proponer, denunciar, resaltar sorprender y valorar. En definitiva, para reflejar nuestra realidad y nuestra creatividad en el desarrollo integral de nuestras capacidades.

Siendo nosotros los realizadores y protagonistas de nuestras propias creaciones audiovisuales, confirmamos la certeza de lo factible que es realizar nuestras propias películas, documentales, animaciones, reportajes, etc. Además, conocemos la importancia de que los medios audiovisuales sean tomados en cuenta para nuestra educación, analizando críticamente los mensajes de todo tipo que nos llegan a través de los medios de emisión masiva y proponiendo una educación integral desde lo cultural con el uso adecuado de nuevas tecnologías de información y comunicación.

El proceso de realización audiovisual se convierte entonces en juego, en magia e imaginación para crear, para aprender y para ense-

ñar, de forma comprometida, lúdica, responsable y divertida. Todos ponemos en práctica los lazos de solidaridad y ayuda mutua al trabajar en equipo, en comunidad, como es la única manera de hacer cine y video.

El video como medio de expresión, al igual que los otros medios de comunicación que hemos ido recorriendo hoy, ofrecen una nueva forma de creación y de expresión, un nuevo instrumento para detectar, descubrir y entender la realidad a través de un canal de información, donde los niños, niñas y adolescentes se convierten en protagonistas. Fundamentalmente, ellos pueden expresarse y proponer sus temas, sus conflictos, sus vacíos de información, su rebeldía. Y, más concretamente en el caso de los niños, niñas y adolescentes indígenas, el video es un “instrumento moderno” como lo llaman ellos y ellas para expresar su identidad desde diferentes artes.

Todos estos proyectos de NICOBIS han significado un esfuerzo personal e institucional para demostrar que el audiovisual merece mejores propuestas desde el Estado, de forma continua, con seguimiento y con pasión.

Indudablemente, hay más experiencias de nuevos grupos que merecen ser recopilados y sistematizados. En todo caso, como hemos afirmado insistentemente, y con independencia del soporte utilizado, hay la necesidad de deconstruir el audiovisual, no solo desde una perspectiva técnica sino desde cada área que lo conforma, colaborar para poder arribar a la conclusión sobre la importancia de la comprensión de las herramientas, para así, poder ponerlas en función del ser humano y de la sociedad.

Festejamos así el Día del Cine Boliviano, que nos recuerda con profundidad a Luis Espinal y su pedagogía de la imagen.



Segunda Jornada Representaciones sociales en el cine boliviano



ENCUENTRA EL AUDIO DE LA JORNADA 2 EN ESTE ENLACE
<https://www.museoindia.com.bo/foro-jornadas-de-cine-y-sociologia-del-cine-boliviano-2011/>

Segunda Jornada

22/marzo/2017

Representaciones sociales en el cine boliviano

PARTICIPANTES

Pablo Barriga

Cineasta e investigador. Presta especial interés en los mecanismos de reproducción de la élites locales, como también en la historia e historiografía del cine boliviano.

Hanan Callejas

Comunicadora social por la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. El 2016, su tesis *La representación de identidades en largometrajes bolivianos de ficción (2003-2013)* salió destacada en el Concurso Nacional de Tesis del Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia y se publicó como artículo en el libro *Bolivia: Escenarios en transformación* (La Paz: Centro de Investigaciones Sociales, 2016).

Maria Galindo

Activista y artista. Fundadora del colectivo Mujeres Creando. Investiga las relaciones entre la imagen, el cuerpo y el poder. Ha producido más de 10 audiovisuales. Promueve varias de sus producciones artísticas en plataformas audiovisuales.⁴

4 [Nota de los editores] La disertación de María Galindo no se edita en esta Memoria por decisión de la participante. El texto de presentación de la Segunda Jornada, escrito por el moderador, Eduardo Paz, refiere el contenido de dicha participación.

MODERADOR

Eduardo Paz Gonzáles

Doctor en ciencias sociales por El Colegio de México y Licenciado en Sociología por la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado artículos académicos sobre sociología de los intelectuales, formación de la nación y del Estado en revistas y libros de Bolivia, México y Chile. Actualmente investiga sobre formación de clases sociales para el Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia.

Representaciones, producción de sentido, coherencia y poder

Eduardo Paz Gonzales

Una de las facetas más productivas en el estudio del cine es la de las representaciones sociales. Ello se debe a que el cine no se limita a poner frente al espectador una historia que sea fiel a la realidad, sino que, al asumir determinados puntos de vista, tiene una función productora de sentido, uno que se añade al universo de sentidos que circulan. Es perfectamente posible que muchos de los sentidos involucrados pre-existan a una obra y ésta sólo tenga funciones de amplificación. A la vez, existen películas que constituyen nuevos sentidos sobre aquello que representan, lo que puede ser magnificado cuando se considera el juego entre la exposición y la recepción de la obra. La riqueza del análisis de este aspecto radica en la complejidad que entraña la pluralidad de formas narrativas y poéticas del cine. La mesa sobre representaciones sociales tuvo por objeto poner este y otros temas a discusión, a fin de reflexionar sobre aspectos predominantes en las representaciones contemporáneas del cine boliviano.

En la mesa sobre representaciones sociales en el cine boliviano se contó con la participación de tres expositores, dos de los cuales han incorporado su trabajo en esta compilación y una optó por no hacerlo. En la mesa de disertación tomaron la palabra, primero, Pablo Barriga, cineasta e investigador, luego, Hanan Callejas, comunicadora, y finalmente, María Galindo, activista y artista feminista, cuyo trabajo se ausenta de estas páginas. Cada una de las exposiciones se limitó al tiempo estipulado y el público,

que colmó la sala de la Cinemateca Boliviana, pudo expresar sus comentarios y hacer preguntas por más de una hora.

Es notable que las tres perspectivas presentadas fueron sustancialmente disímiles entre sí aun cuando cada una de estas abona una forma de crítica del cine nacional. Críticas de diferente intensidad, estas difícilmente podrían converger en una matriz común. De hecho, cabe resaltar que las perspectivas presentadas toman planos de análisis diferente, a tal punto que incluso el diálogo o discusión entre ellas se hace difícil. Lo anterior no es un defecto *per se*; pero sí hay algo, quizás un síntoma de la falta de un lenguaje común incluso para polemizar al respecto, que debe llevar a pensar cuánto esfuerzo está invertido en el estudio y reflexión de las representaciones sociales.

El trabajo de Barriga es una crítica que apunta menos a lo que es representado en la pantalla y más a la mirada o la posición de quien opera el proceso de representación. Su ponencia sugiere que se ha diseminado una forma de hacer cine que queda atrapada en un “realismo” que, lejos de tener algo que ver con la realidad, es la reproducción de un sentido común pseudosociológico. La pantalla, por esa vía, queda habitada entonces por los estereotipos de realizadores y guionistas, quienes se reafirman en una perspectiva estrecha –urbana, de clase, ético-moral, étnico-racial. Esta insuficiencia es propia del cine y se revela en el contraste con otros ámbitos. Barriga insinúa que existe una antropología y una literatura más ricas y profundas, pero que el cine ha sido inmune a la incorporación de puntos de creación más sofisticados; de ahí que aún mantiene rasgos “pre antropológicos”. El cine popular, mencionado hacia el final, dotado de otros fines y de otros medios, es una fuente de ideas para problematizar los tópicos y los modos de un cine que por ahora se agota y extingue en la mimesis del cine industrial de otras latitudes.

Callejas, por su parte, adopta una mirada más tradicional de los estudios de comunicación para dirigir una crítica a las representaciones de las mujeres en el cine. El argumento se construye tanto sobre elementos cuantitativos que ilustran las desigualdad entre hombres y mujeres en la producción (por ejemplo, señala que el

96% de los directores del cine boliviano de las últimas dos décadas son hombres), como en la narrativa (solo 17 de 54 películas tienen protagonistas mujeres). Todo esto se acompaña de un sentido interpretativo sobre la función de las diferentes mujeres en la narrativa, en la que predomina una visión patriarcal. Las mujeres, según esto, están sujetadas por posiciones diegéticas siempre subsidiarias de los roles masculinos.

La tesis que presentó Galindo es polémica y vale detenerse un poco más en sus detalles procurando transmitirlos de modo fiel dado que no contamos con su texto en extenso. Galindo afirma que el cine boliviano no existe y por lo tanto es imposible preguntarse qué representaciones produce. Cómo podría, se preguntó, tomar en serio una película como *Escribeme postales a Copacabana* (Tomas Kronthaler, 2009). Cómo podría, insistió, tomar en serio a directores como Juan Carlos Valdivia, Paolo Agazzi, Jorge Sanjinés o Rodrigo Bellott. No es posible hacerlo porque ninguno de ellos muestra una obra coherente, afirma Galindo. Ejemplo de ello son Valdivia y Sanjinés, que han dejado de hacer cine para convertirse en los difusores “panfletarios” del discurso del Estado y del gobierno de Evo Morales, señala Galindo.

Si no hay producción de cine que pueda considerar válida, tampoco hay otros elementos necesarios. El cine es una industria de masas, pero esas magnitudes de consumo no han echado raíces en el país. No hay un público de cine que asista a las funciones; no hay pantalla ni salas de cine porque están secuestradas por los emporios comerciales como el Multicine o el Megacenter. No hay Cinemateca, no hay escuela, no hay intentos colectivos por forjar un cine boliviano. Estas son las afirmaciones de María Galindo.

Según la feminista, esto no fue siempre así y es por ello que propone una periodización de la historia del cine boliviano. Las simientes se encuentran en la resistencia a las dictaduras, que en cuanto contexto aunó voluntades para la emergencia de un proyecto de cine nacional en el que estaba involucrada tanto una voluntad estética como un sentido político. Los protagonistas habrían sido Luis Espinal, Pedro Susz, Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios, entre otros. Sin embargo, la llegada del neoliberalismo devastó la base

que existía y el Proceso de Cambio solo terminó de salar la tierra. Así, el cine nacional pasa de un nacimiento promisorio para luego hacerse decadente, persistiendo en su envejecimiento.

La audacia de Galindo fue gravitante a la hora de los comentarios y la discusión en la que participó el público. La aseveración de que no existe un cine boliviano entraba en contradicción con la experiencia de varios de los asistentes. Si bien resulta inmediato a la experiencia que el cine boliviano adolece de distintos déficits –desde los económicos a los artísticos, pasando por los técnicos–, la petición de principio de Galindo parte de una deontología con un estándar irreal: se espera que el cine boliviano sea una industria de masas en la que los directores mantengan posiciones ideológicas “coherentes” de modo indefinido, trabajen en equipo de un modo desinteresado, y que el público sea ferviente en su asistencia al cine y su recepción sea crítica e informada. Ya embarcados en ello podríamos exigir que toda producción cinematográfica sea producto de iniciativas autogestionarias y que los contenidos ataquen cualquier vestigio de Dios o el Estado; en fin, que se libre al cine de su forma terrenal en una venidera paz *post punk*. Galindo enfrenta al público con una dicotomía que es muy poco productiva: o es perfecto o no existe. Cabe destacar cómo Galindo representa el cine en un juego entre la nostalgia de un pasado dorado y el desprecio de un presente abyecto.

Uno de los argumentos persistentes para la discusión con Galindo, mencionado tanto por Barriga como por diferentes participantes del público, radica en la existencia de nuevas iniciativas de producción de cine fuera de los canales, diríamos, convencionales. Frente a la fuerte impronta de clase que ha tenido la producción de cine en el pasado, las tecnologías contemporáneas han abierto posibilidades para que aparezcan proyectos de producción con sensibilidades más diversas. Del mismo modo, se valoró la existencia de diferentes grupos en los que se trabaja de modo colectivo en El Alto y La Paz, formas populares de llevar adelante un trabajo de creación cinematográfica.

La apertura del abanico de la gente involucrada en la creación de un cine más popular, algo que está ocurriendo y cuyas consecuen-

cias son aún impredecibles, en apariencia está teniendo el efecto de cambiar las formas de enfocar los temas. A la vez, los años que corren permiten pensar cómo hay cambios que ocurren en tensión: el gobierno actual ha favorecido ciertos ascensos sociales, pero también ha generado una estética propia de carácter estatal. Ambas cosas entran en tensión porque las representaciones que procuran explorar nuevos cineastas tienen en cuenta la dinámica social contemporánea, pero no coinciden con la ideología y la estética difundida desde el Estado. Con diferentes acentos en la crítica, el terreno común en las participaciones es más optimista acerca de cómo esas tensiones son productivas para el arte cinematográfico y el espacio que se abre para trabajar.

Personalmente, destaco en la mesa un elemento vertido por los expositores y el público: el señalamiento de ciertos mecanismos de poder inscritos en la misma mecánica de la producción cinematográfica. No se trata ya de que el cine ponga en la pantalla de modos más o menos desprejuiciados los dramas de sus personajes, o que retrate con precisión los diagramas de poder de nuestras sociedades. Se señala, en cambio, que el mismo cine está imbuido de unas relaciones de poder propias, como aquellas que propenden a que el cine de estas latitudes devuelva a la mirada extranjera una reafirmación de sus preconociones de lo que es un país pobre perdido en los Andes, una forma subjetiva de la existencia y conflicto entre metrópolis y periferias. Estas relaciones de poder internas al campo del cine tienen efecto sobre las miradas que producen y sobre las miradas que reciben. El poder aquí no es –rara vez se limita a ser– prohibición e imposición. Constituye las formas de desear y mirar, de producir y de espectar. El campo de producción del cine no solo representa esas formas de poder, sino que lo hace al tiempo que participa de ese deseo y esa mirada. En conjunto, podría considerarse que hay indicios de que en curso está un proceso de mayor auto-reflexividad sobre el cine nacional.

La representación de la mujer en el cine boliviano de las últimas dos décadas

Hanan Callejas Barral

La representación de las mujeres, detrás y delante de las cámaras de cine como protagonistas, es escasa en el cine boliviano. Generalmente, ellas tienen un papel secundario y, a veces, poco perceptible. Son personajes de relleno en las películas. El héroe boliviano es hombre; la mujer, en algunos casos, lo lleva al pecado, lo que la convierte en el “anti-héroe”; en otros casos, es su apoyo incondicional.

Hoy en día, la mujer ya no sólo pretende enfocarse en el hogar. Más al contrario, muchas de ellas quieren dedicarse a una vida profesional. Sin embargo, de manera concreta, la cabida para ellas en el cine es muy difícil. La mayor parte de los hombres, en este rubro, ejercen como directores y la participación de la mujer es reducida. Por otra parte, los directores bolivianos construyen personajes femeninos desde una mirada masculina, por lo que no son independientes y están ligadas a estereotipos.

La participación de la mujer en el cine se puede observar desde dos ámbitos. Uno es el de ser directora, lo que nos lleva a una primera pregunta: ¿cuál es la participación real de las mujeres detrás de las cámaras? El segundo ámbito es el rol que tienen en las películas, lo que nos lleva a una segunda pregunta: ¿cómo se las representa?

DIRECTORAS EN EL CINE BOLIVIANO

El 96% del cine boliviano es dirigido por hombres, sólo el 4% está

constituido por mujeres directoras. En la década del 2003 al 2013 se han registrado dos directoras bolivianas (Julia Vargas y Amancay Tapia), y dos co-directoras (Denisse Arancibia y Wendy Camargo). Pero ¿qué pasa en el cine boliviano para que no existan más directoras?

Según Denisse Arancibia, de cada diez mujeres, sólo una puede ser directora en Bolivia, «no sé si es porque las mujeres no queremos o los hombres no nos dejan», por lo que las mujeres hacen más producción que dirección (Arancibia en Archondo, 2014).

El cine boliviano necesita una mirada femenina, un enfoque distinto que las mujeres podrían brindar. De acuerdo con la productora Viviana Saavedra, el hecho de que existan más hombres directores, hace que los personajes principales sean hombres y que la construcción de personajes femeninos sea realizada a la medida de aquellos hombres. De esa manera, no se puede mostrar a mujeres de “verdad”, cuando se ponen personajes femeninos que responden a un pensamiento patriarcal.

La productora y directora Liliana de la Quintana acota que la mujer ejerce varios roles, por lo que es difícil ocupar cargos importantes: «no solamente eres directora, eres madre, y nos aumentamos cien roles» (De la Quintana en Archondo, 2014). Por estas razones, según De la Quintana, las posibilidades de hacer cine para una mujer no se presentan de manera tan sencilla como en el caso de un hombre.

Victoria Guerrero, productora boliviana, trabajó varios documentales y largometrajes dirigidos y escritos por hombres. Desde esta experiencia, cree que es necesario un cine elaborado por mujeres, con una estética femenina, que es lo que le falta al cine boliviano (Guerrero, 2009).

Como la mayoría de las películas son dirigidas por hombres, ¿cuál es la representación de las mujeres en el cine? ¿Qué roles asumen?

LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE BOLIVIANO

Dentro de los largometrajes que se han analizado en el periodo 2003–2013, se han observado 54 películas, de las cuales 17 tienen

como personaje principal a mujeres. En el resto de las películas (32) son personajes secundarios o no tienen un papel predominante en la historia (5).

La mayoría de los personajes masculinos tienen un rol protagónico; el resto de los personajes femeninos tienen roles secundarios como esposas, novias, prostitutas.

La diferencia entre hombres y mujeres en el cine es fundamental y fuertemente jerarquizada. Para Tuñón, el papel del varón es ser el sostén de la familia (económicamente), que defiende su honra, tiene una contención y equilibrio emocional, a pesar de que se les acepta la violencia, y una vida sexual diversificada. Del otro lado, la mujer debe ser pasiva, comprensiva, modesta, tolerante; se le permite expresar sus sentimientos, tener una capacidad de entrega y sumisión de ser fiel a un sólo hombre, para salvarse del papel de la buena prostituta. Existe una línea muy delgada entre un personaje femenino que responda a estas conductas para ser considerada como la “buena” de la película o se convierta inmediatamente en la “mala” de la historia, si es que desobedece a uno de estos patrones (2000).

Por ejemplo, si la mujer logra rebelarse de la opresión del hombre y no deja que el personaje masculino logre su cometido por esta rebeldía, ella automáticamente se convierte en la villana de la película. Para evitar este escenario, la mujer tiene que sufrir una constante sumisión, ser la que ayude y consuele al hombre. La diferencia entre hombres y mujeres es radical en la pantalla.

A pesar de que Tuñón analiza el cine mexicano, la realidad del cine boliviano no es muy distante a la que describe. Indica que existen dos figuras femeninas predominantes en el cine, la madre y la prostituta, que vendrían a ser la “buena y la mala”, los mismos papeles que las mujeres tienen en la literatura boliviana, la “chola puta” y la chola como madre de la nación. Para Silvia Oroz, citada en Tuñón, se distinguen seis prototipos femeninos: la madre atenta, la hermana, la novia, la buena esposa, la mala y/o prostituta y la amada. «Los cuatro primeros se vinculan con la inferioridad, el quinto con la peligrosidad y el sexto integra ambas cualidades» (2000). Son los prototipos que tienen que ver con la

regularización de la cinematografía, que trata de estandarizar a la mujer como ente abstracto y que suprime sus características de índole social.

Las mujeres en el cine son coartadas de tal manera que los caminos que eligen son predeterminados para responder a los patrones de una sociedad patriarcal. Las mujeres deben ser sometidas constantemente a la dependencia de un personaje que pueda protegerlas, en este caso, un hombre. De acuerdo con Tuñón, sólo así, ellas en el terreno de la dependencia, van a poder hacer florecer sus virtudes y preservarlas. Sin embargo, en ese sentido, ¿en qué punto de la historia ellas son libres? Si son oprimidas y apesadas constantemente, ¿no hay un punto de revelación para ellas?

El rol de la mujer en el cine boliviano es ser la novia de los personajes principales. 24 de las 84 mujeres que se han identificado en las películas observadas son, generalmente, personajes secundarios y son las que están siempre ahí para ellos, los ayudan con sus problemas, los seducen y, a algunos, los llevan a la perdición. Se puede observar que siguen respondiendo a las características que la mujer ha mantenido por años, especialmente aquella de ser fiel a un sólo hombre. La mayoría de los personajes femeninos sólo impulsan a los protagonistas para que sigan con su cometido: las novias son el apoyo incondicional que muchos de ellos necesitan.

En segundo y tercer lugar están los roles de las madres (11) y las hijas (10). La mayor parte de este tipo de personajes ejerce como protagonistas, especialmente las hijas. De las 10 mujeres que tienen el rol de hija, 6 de ellas son personajes principales. De los 11 roles de madre, 5 de ellos son de personajes principales. La figura de la hija como protagonista es la de quien se rebela contra su familia, generalmente contra sus madres (*Di buen día papá* [Fernando Vargas, 2005]; *Escríbeme postales a Copacabana* [Thomas Kröntaler, 2009];⁵ *Cruces* [Jorge Viricochea P., John M. Cornejo, 2010]; y *Almas heridas* [Edson Soto Murillo y Wendy Camargo, 2010]). Son las madres quienes las obligan a seguir sus tradiciones, a obedecer

5 [Nota de los editores] Película de co producción entre Alemania y Bolivia, dirigida por el alemán Thomas Kröntaler. Productoras: Avista Film y Pegaso Producciones.

sus reglas y a desconfiar de los hombres, ya que a las madres, sus esposos las han engañado y/o dejado criando a su primogénita.

Al contrario de la hija, la figura de la madre es la de proteger a sus hijas e hijos. Demuestran el sacrificio, la devoción hacia ellos, y demuestran la falta de interés en sus propias necesidades, en comparación con la de los hijos, desempeñando así el papel de la “buena” madre. Según Christine Geraghty, hay una tendencia en el cine de los años 30 de acusar a las madres de los problemas de los hijos, por ser sobreprotectoras; después, en los años 40 y 50, la madre se convirtió en el problema de ellos, un obstáculo en sus decisiones (2002).

El modelo de la madre es un personaje fuerte: es el soporte de la familia, resuelve las crisis prácticas y emocionales, el resto de los personajes se dirigen a ella para que las resuelva. Geraghty indica que «estas madres se quejan de su papel y a menudo intentan resistirse a él, pero se ven impulsadas a volver a un papel estructural de sostén desinteresado, que garantiza la supervivencia de la familia» (2002). Las madres bolivianas no están distantes de esta realidad, ya que viven por y para su familia, sus hijos son su legado, tienen un sentido maternal sobreprotector. Son muy pocas (Carmen de *Esito sería* [Julia Vargas Weise, 2004]; y Yolanda de *Escríbeme postales a Copacabana*) las que dejan a sus hijos para establecer una relación con otra pareja que no es el padre de ellos, dejándolos al cuidado de algún familiar.

Los roles de la amada (12) y la prostituta (8), en las películas bolivianas analizadas, son generalmente antagónicos. Ellas hacen “pecar” a los hombres y los desvían de sus objetivos, se vuelven un obstáculo y los seducen. Sólo dos prostitutas (Blanca en *American Visa* [Juan Carlos Valdivia, 2005] y Luna en *Amores de Lumbre* [Diego Torres, 2009]), se convierten, hacia el final de la trama, en las novias de los personajes masculinos.

El rol de la mujer prostituta en el cine es construido a partir de una visión patriarcal, las mujeres que recurren a esta opción de trabajo, generalmente, lo hacen por dinero. Cuando se las muestra en la pantalla, son muy pocas las que enseñan emociones, que sienten que está “mal” hacerlo, que va en contra de su ética. Muchos

de los personajes que son prostitutas aceptan la situación como algo que tienen que vivir (Blanca de *American Visa*, Luna de *Amores de Lumbre* y Jennifer de *Provocación* [Elías Serrano, 2012]).

En el imaginario colectivo de la sociedad, las mujeres que son prostitutas, a pesar de que ejercen su trabajo en un tiempo determinado, siguen siendo prostitutas fuera del horario de trabajo, puesto que esta profesión es considerada como un “modo de vida” (Álvarez, 2013). En las películas bolivianas, los personajes femeninos que tienen esta profesión son construidos bajo el imaginario colectivo de la sociedad occidental, las mujeres prostitutas tienen ese “modo de vida”, del cual se podría salir mediante el amor. Sólo dos personajes salen de ese oficio cuando se enamoran de un cliente (Luna de *Amores de Lumbre*) o de un amigo (Blanca de *American Visa*). Dejan de ser prostitutas y pasan a ser las novias, ya que tienen al lado a un hombre que “avale su honor”.

La sociedad construye arquetipos de la mujer prostituta, ya que la idea de que un personaje femenino tenga una sexualidad libre la nombra como “puta”. Desde el discurso patriarcal, a la mujer se le atribuyen valores morales y tributos que son considerados inherentes; en ese sentido, se produce una naturalización y subjetivación femenina. La construcción de estos personajes son parte de la sociedad que genera estereotipos y el cine es reproductor de ellos y creador de otros (Álvarez, 2013). Según el cineasta Emilio Fernández, citado en Tuñón, la mujer debe conservar su dignidad y adquirir el rol de virtuosa porque todas deben aspirar a ser una “mujer modelo” como las madres.

El cineasta mexicano Fernández, el personaje de la prostituta es interesante y dramático, pero hay que castigarlo, ya que «debe pagar y sufrir esa debilidad de haber caído en eso» (en Tuñón, 2000). «Hay que castigarla para que sufra y purgue su pecado, porque es una proyección que va a ver un público y se debe mostrar una cosa positiva, la cual sucede cuando se la castiga para que todas las mujeres no quieran hacer eso» (en Tuñón, 2000).

Los roles de las hermanas (8) y las esposas (4) significan el soporte y apoyo de la familia, ya que quienes encarnan estos roles son las que ayudan al hermano o al esposo. El modelo de la herma-

na tiende a ser protagonista y salvar al hermano o hermana de alguna situación en peligro. Por ejemplo, en la película *El Clan*, Paola defiende a su hermano Denis. En el film *En busca del paraíso* (Paz Padilla, 2009), Felicidad trabaja para que su hermano esté con ella en España. Y en *Casting* (Denisse Arancibia, Juan Pablo Richter, 2010), Alejandra es torturada para salvar a su hermana. A comparación del modelo de la hermana, las esposas cumplen un papel secundario y no se vuelven personajes perceptibles hasta el 2009 al 2010, que es el “auge” de este rol.

Desde esta perspectiva y con los datos obtenidos, ¿qué imagen de sí mismas se está ofreciendo a las mujeres? Según Geraghty, las mujeres en cualquier forma plenamente humana, no están representadas en el cine como tal, son excluidas de las películas para dar una imagen superficial de la mujer. En ese sentido, la mujer en el cine no es representada como tal, sino que es un signo. Geraghty indica que la imagen de la mujer es un signo, no para ellas sino para los hombres, «un signo que indica una terrible ausencia o carencia que debía ser remediada para el espectador masculino» (2002).

El hecho de que la mujer sea considerada como la novia de la nación, porque es el papel que más se desempeña en el cine boliviano, y que sólo sirva de apoyo para los personajes masculinos, quiere decir que las mujeres no tienen autonomía propia. No hay un modelo de mujer que no responda a las características establecidas, que sea independiente, que no esté ligada a sus hijos, que rompa los cánones establecidos por un modelo patriarcal; mas al contrario, los personajes femeninos son el claro ejemplo de que muchas de ellas son cosificadas y sexualizadas por los hombres. Es decir, que la mujer es un signo en una fantasía dominada por hombres.

REFERENCIAS

Álvarez, P., (2013), «La imagen de la prostituta en el cine». *r/c/b Revista de Cine*, 1, 22 de agosto de 2013. Recuperado de: <http://www.revista.escuelacine.cl/la-imagen-de-la-prostituta-en-el-cine/>.

- Archondo, R. (2014), «Cuatro mujeres cineastas, en amena celebración». *Página Siete*, 20 de abril de 2014. Versión digital disponible en: <http://www.paginasiete.bo/ideas/2014/4/20/cuatro-mujeres-cineastas-amena-celebracion-19245.html>.
- Geraghty, C. (2002), *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look'*. London: Routledge.
- Guerrero, V., V. Saavedra (2009), «El cine que queremos ver, el cine que queremos producir». Revista *Cinemas Cine*, 9, abril de 2009. Recuperado de: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/El-cine-que-queremos-ver-el-cine-que-queremos-producir>.
- Tuñón, J. (2000), *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México D. F.: Editorial Arte e imagen.

Nuestro realismo [+ Sobre la proposición «El cine boliviano no existe»]

Pablo Barriga Dávalos

1. En una entrevista, un cineasta boliviano ha dicho, con razón, que en el cine nacional hay más ficción detrás de las cámaras que delante de ellas.
2. El participante está de acuerdo, pero piensa que esto tiene un reverso extraño, no dicho: hay más realismo delante de cámaras que detrás de ellas.
3. El cineasta del que ha hablado se refería, piensa, a la imitación de los modos de producción de países con industrias cinematográficas, imitación que produce las más de las veces un cine marcado por la inautenticidad.
4. Es posible que lo que el participante entiende por realismo se aclare a lo largo del texto.
5. Toda generalización induce al error: no conozco, dice el participante, *todo* el cine boliviano. El realismo es sólo la manera dominante de representar las cosas en el cine alternativo, o independiente, o culto, si se quiere, el que más interesa a la que gente que escribe crítica.
6. En este cine boliviano, los seres y las cosas son casi siempre lo que se supone que son.
7. Están en el lugar en el que se supone que deben estar.
8. Los burgueses no dejan la ciudad para irse a vivir al campo, las indias no padecen dilemas existenciales, no hay jóvenes que se enamoren de ancianas y les propongan te-

ner relaciones sexuales, no hay personajes que, después de un sueño, despierten teniendo una vida completamente distinta a la que llevaban antes de acostarse.

9. Nuestro realismo es, sigue el participante, un realismo cuyos márgenes están dados por una suerte de sentido común.
10. Se suele decir, como algo negativo, que una película es sociológica o antropológica, pero yo diría, dice el participante, que muchas de las películas del cine boliviano actual son incluso *preantropológicas*.
11. Que la antropología andina, al menos la más interesante, ofrece personajes más ricos que nuestro cine arte.
12. ¿Dónde están, por poner sólo un ejemplo, los homosexuales y los travestis rurales, descritos tan bien por la etnografía local, o las aventuras eróticas como las que narra el comunario Maque?
13. Pero, piensa el participante, casi no hay sexo en el cine boliviano al que se refiere.
14. Y entonces, ¿de qué realismo habla?
15. Es en serio, casi no hay sexo.
16. Como sugiere uno de mis pocos amigos, para el cine arte boliviano, el sexo no es real.
17. Desafortunadamente, las películas eróticas campesinas sólo existen en el universo propuesto por *De cuando en cuando Saturnina*.
18. El participante llevaba un tiempo pensando en esto, pero hoy, al leer el libro de otra de las participantes invitadas, ha comprobado que es una tendencia de larga data.
19. En efecto, en el libro se lee, la tendencia «es la de no mostrar como tal el coito, sólo se muestran escenas del cuerpo de la mujer desnuda y son de corta duración.» (p. 133)
20. (Por cierto, otra cosa que ha aprendido leyendo ése libro es que “ser indígena” puede ser, entre otras cosas, una ocupación laboral, a la que uno esté dedicado la mayor parte de su vida, como obrero, agricultor o realizador.)

21. La ausencia del sexo en nuestro cine realista, piensa el participante, tal vez sea el gran ensayo que la crítica boliviana de cine necesita.
22. Aunque, es obvio, la mera representación del sexo no significa nada.
23. No ha debido ser por nada que el crítico más respetado de una generación anterior, habiendo visto una de las pocas películas eróticas que se han hecho en este país, ha escrito que el cine llamado erótico en Bolivia es sólo mercadeo.
24. Es un aspecto negativo de las discusiones sobre representaciones sociales, la filosofía política no necesariamente deriva en buenas películas.
25. Pero no es una cuestión de *mostrar dentro del cuadro*.
26. (La escena de sexo que más le ha impresionado, recuerda el participante, ocurre en *Persona*, cuando la enfermera, ¿es Alma? le cuenta a la otra mujer, ¿cuál es su nombre? cuánta excitación sintió al tener relaciones con un hombre que no era su marido, en una playa, sin usar protección.)
27. (O no, tal vez la que más le ha impresionado proviene de *Post Tenebras Lux*, cuando Natalia tiene una revelación mística mientras tiene un orgasmo, su cabeza recostada sobre los senos de una matrona.)
28. Pero se está desviando.
29. Está yéndose hacia otra cosa.
30. Por supuesto no creo, dice el participante, que el realismo sea un registro fiel de lo que sea que entendamos por realidad.
31. Más bien, sigue el participante, se trata de un modo de representación básicamente moldeado por el espíritu de la época, que suele ser una combinación del sentido común que propagan los medios, el ensayo pseudosociológico, y el inconsciente mojigato de los realizadores.
32. Los realizadores.
33. Nadie ignora, sigue el participante, que la mayoría de cineastas son hombres.

34. Tampoco haya que sorprender que en nuestro cine alternativo predomine una mirada masculinista: las mujeres, cuando aparecen, son secundarias. Para quien quiera comprobarlo cuantitativamente, ahí está el libro que he mencionado.
35. Podría dar la impresión, dice el participante, de que entiendo el realismo como un asunto temático, pero el realismo es, sobre todo, una forma.
36. Además, hay muchos realismos, dice el participante, y hablo del nuestro, que tienen sus particularidades.
37. Podríamos marcar algunas de sus convenciones: personajes en el cuadro, planos más o menos largos, movidos por la cámara en mano o estabilizados con un *steadycam*, montaje narrativo o temático, el procedimiento de ensamblaje escondido, sonido directo o sonido que simula el sonido directo, paisajes sonoros naturalistas.
38. En el Festival de Cine Radical de 2016 se proyectó *88:88*, de Isiah Medina, un canadiense de origen filipino, y creo, dice el participante, que sólo la vimos dos personas. Pienso, dice el participante, que es imposible decir de qué trataba la película. Pero no se parecía a nada de lo que hubiera visto antes. Tal vez lo más parecido haya sido un viaje intenso con achuma, si es que vale la comparación, piensa el participante. Una superposición de videos domésticos, de distintas resoluciones, junto a una banda de sonido que, dislocando la ilusión de correspondencia, jugaba en varios niveles. Descentrandolo el cine y ampliándolo. Y sin embargo, no dejaba de ser, como dice Medina, el sueño de un poeta que experimenta la pobreza material.
39. Hubo otra película, dice el participante, que lo sorprendió igualmente. Era *Stand for a Tape Back-Up*, del inglés Ross Sutherland. Dejando avanzar, rebobinando y produciendo *loops* en un VHS en el que su abuelo había grabado películas y series, Sutherland lograba narrar de una manera emotiva la relación de cercanía con su abuelo y su último período de vida.

40. En ambas películas había una voluntad explícita de hacer algo nuevo, de darse un estilo propio, cuya originalidad no dependiese tanto de *lo* que se representara sino de *cómo* se lo representara.
41. Y esta voluntad me parece ajena a la mayoría del cine arte boliviano.
42. Es posible, también, que en este predominio del realismo tengan que ver las metrópolis culturales, que de la periferia esperan la representación de problemas sociales, un poco de color local, pero en cuanto alguien intenta otra cosa, digamos, un film que encare la posibilidad de la representación cinematográfica misma, deja de ser interesante.
43. Quizá ahora se entienda, piensa el participante, porque ciertos temas son *irrepresentables* en el cine boliviano.
44. En una sociedad mucho más opulenta, hace cuarenta años, ¿cuarenta o treinta?, duda el participante, Marker hizo una película de ciencia ficción, *La Jeteé*, utilizando fotografías fijas en blanco y negro.
45. Nathaniel Dorsky ha escrito, cree recordar el participante, que hay dos maneras de hacer cine: una es hacer que los seres humanos aparezcan frente a la cámara, otra es hacer que lo humano resida en la mirada.
46. Más que dos opciones excluyentes, quizá sean las puntas de un continuo, pero ya se sabe por cual se ha decantado el cine del que el participante está hablando.
47. Claro que, por sí mismo, el realismo no es una forma de representación estéticamente agotada, dice el participante.
48. Pero, continúa, si es problemática cuando se ha convertido en una especie de sentido común.
49. O cuando cierra *lo real* más que abrirlo.
50. (Sabe que no está usando el concepto con precisión, pero espera entenderse con quienes lo escuchan.)
51. Al participante, le habían pedido que su texto estuviese basado en fotogramas, en ejemplos concretos.

52. Se da cuenta de que, hasta ahora, ha hecho todo lo contrario.
53. Pero todavía puede redimirse, fingir que ha hecho la tarea.
54. Hay, en otro cine boliviano, representaciones anómalas, que merecerían más atención.
55. En la *Cholita condenada por su manta de vicuña*, realizada por la familia Machaca, que ustedes pueden ver en YouTube o conseguir en el mercado pirata, dice el participante, se puede ver una representación anómala.
56. Después de liquidar a su victimario, la cholita condenada, que acaba de salvar su alma, asciende a los cielos del altiplano, disolviéndose en un aura blanca.
57. En *Jumbate*, una película realizada por comunarios de Tarabuco, ustedes pueden ver una recreación de la batalla de principios del siglo XIX, entre fuerzas realistas e indios yamparas, en la que sin embargo se yuxtapone el presente, produciendo una distorsión significativa: el ejército de supuestos españoles lleva, en realidad, el uniforme del ejército boliviano actual.
58. Y en *La Imilla K'alíncha*, que no me queda claro quien la ha realizado, sólo que se trata de personas de Yamparáez o que tienen algo que ver con Yamparáez, dice el participante, ustedes pueden ver a un niña que, al descubrir que su madre ha manchado el honor de su familia en un pueblo chico, se suicida colgándose de un árbol.
59. Para no mencionar al ya clásico zorro de varias películas, al que le basta ponerse una máscara para convertirse en un humano y hacer travesuras.
60. De este zorro me gustaría saber más.
61. Se puede discutir el valor estético de éstas películas, dice el participante, pero no habría que pasar por alto que no tienen la misma disposición que las películas del cine alternativo, no se dirigen al mismo público, se mueven por otro circuito, y su finalidad es otra.

62. Exigirles que compartan los modos de representación del cine comercial o del cine alternativo sería como pedirle a una leyenda que se exprese como una novela vanguardista.
63. Pero no deja de ser interesante, termina el participante, lo que sus representaciones sociales dicen.
64. *Feminismo mitológico, Existencialismo rural. Yuxtaposición de tiempos históricos.*
65. El participante no sabe cómo cerrar el texto.
66. Pero algo aparece. Una peliculita.
67. En un blog, hace cuatro años, un crítico de cine escribe una historia sobre una película desconocida. En la historia, un realizador le muestra una película en su laptop, mientras esperan una flota o un avión. La película, cuenta el crítico, es deslumbrante, al mismo tiempo una carta de desamor, una tragedia política boliviana y una puesta en vilo de las propias imágenes, todo hecho por una sola persona, en su computadora.
68. No he vuelto a escuchar de esta peli.
69. No he leído sobre ella en los suplementos culturales, dice el participante.
70. No he podido encontrarla en los mercados populares donde escarbo buscando DVD.
71. «Alguien que se pregunta cuál es el lugar de las cosas, cuál es la vida secreta de las imágenes, cómo no renunciar a comprender», había escrito el crítico.
72. Ojalá alguna vez la podamos ver.

SOBRE LA PROPOSICIÓN «EL CINE BOLIVIANO NO EXISTE»

1. Se suponía que iban a hablar de representaciones sociales en el cine boliviano, pero María Galindo los llevó a una discusión sobre la existencia o inexistencia de este cine.
2. En sus mejores momentos, se trató de una provocación que, al cuestionarlo todo desde el principio, forzaba a pen-

sar *afuera* de las ideas preestablecidas.

3. En sus peores, de una discusión demasiado cercana a la chicanería.⁶
4. Con todo, tal vez haya resultado más interesante que lo que originalmente tenían que hacer.
5. Si por “cine boliviano” se entiende un cine industrial, de exhibición masiva, el participante cree que la proposición es verdadera, pero irrelevante también, porque desconoce los otros cines: el cine arte, el cine popular, el cine “huérfano”, entre otros. Es una idea con la que se deja fuera demasiado: etnocéntrica, clasista, cerrada.
6. Si se refiere a la ausencia de un movimiento cohesionado, con programas compartidos y búsquedas afines, podría ser cierta (¿o no?). Aunque, otra vez, se trata de una definición muy restringida de cine. Y uno puede pensar que tampoco importa, que es incluso positivo que no haya tal cosa. En esto, la proposición está demasiado casada con el pasado.
7. El valor de verdad de la proposición está abierto a discusión si se refiere a la aparición consistente de buenas películas realizadas en este país.
8. [El] número de espectadores en sala tampoco dice nada, sin considerar otras cosas, acerca de lo buena o mala que sea una película. Incluso al cine latinoamericano [más] premiado en festivales de [clase] A le cuesta encontrar su público. De hecho, aunque se parlotee mucho sobre esto, todavía no entendemos bien que ha pasado en los últimos veinte años con la recepción del cine en este país, no hemos terminado de comprender su descentramiento.
9. Si se refiere a la falta de un campo del cine boliviano que sea vibrante, abierto, el participante cree que es cierto. En lugar de eso, como Galindo dice, tenemos una escena ce-

6 Una duda deprimente: ¿Será que, de tanto enfrentarse a los poderosos, los líderes del activismo terminan impregnándose de su lógica de intolerancia y destrucción de lo otro?

rrada, clientelar, donde la crítica fuerte viene de afuera.

10. Donde, agregaría el participante, los *muñecudos* se autocelebran con un orgullo pueril y en la que quienes escriben crítica reproducen semicolonialmente los criterios más conservadores del mercado del cine arte.
11. Aquí es difícil no estar de acuerdo con ella.



Tercera Jornada Crítica de cine



ENCUENTRA EL AUDIO DE LA JORNADA 3 EN ESTE ENLACE
<https://www.museocine.com/3319/jornadas-de-cine-y-critica-de-cine-3-23-de-marzo-de-2011/>

Tercera Jornada

23/marzo/2017

Crítica de cine

PARTICIPANTES

Alfonso Gumucio

Crítico e historiador de cine boliviano. Investigador en comunicación. Escribe 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. Escribe en *Página Siete* y publicaciones del exterior.

Pedro Susz

Crítico e historiador de cine boliviano. Fundador de la Cinemateca Boliviana. Escribe crítica de manera regular en medios impresos desde la década de 1970. Su aporte en la investigación sobre cine boliviano es fundamental, a través de los libros *La campaña del Chaco – El Ocaso del cine silente boliviano* (1990) y *Filmografía Video Boliviana Básica 1904-1990* (1991), entre otros. Escribe en *La Razón* y en la revista *Jiwaki*.

Ricardo Bajo

Es periodista. Nació en Bilbao, Euskal Herria. Vive en La Paz desde 1997. Ha trabajado en los periódicos *Viva*, *La Razón* y *La Prensa*, y la revista *Tal Cual*. Fue editor del suplemento cultural *Fondo Negro* de 2000 a 2005. Dirigió el semanario *La Época* y actualmente es el director de la edición boliviana del periódico mensual *Le Monde Diplomatique*. Ejerce la crítica de cine desde 1998.

Santiago Espinoza

Es periodista, investigador, crítico de cine y docente universitario. Autor, junto con Andrés Laguna, de los libros *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)* (2009) 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), *12 películas fundamentales de Bolivia. Cine boliviano: Historia, directores, películas* (2014) y *Hora boliviana* (2015), entre otros. Ganó el Premio Nacional de Periodismo, el Premio Plurinacional Eduardo Abaroa en Periodismo Cultural y el Premio Nacional de Crónica Periodística Pedro Rivero Mercado.

Alba Balderrama

Comunicadora social y productora. Se inició en la producción de películas mediante proyectos y documentales culturales en Cochabamba, La Paz y Santa Cruz. Luego de estudiar Economía por dos años en Nueva Jersey, Estados Unidos, regresó a Bolivia para obtener una maestría en Comunicación Social. Se desempeña como coordinadora cultural del Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño. Paralelamente, es productora cinematográfica. En 2000 conoció al cineasta Martín Bouloq, con quien realizó su primer film *Lo más bonito y mis mejores años*, que se estrenó en el AFI Festival (Los Angeles, 2005). Produjo el tercer largometraje de Bouloq, *Los viejos* (2011). Escribe en el suplemento la *Ramona*, del periódico *Opinión* de Cochabamba.

MODERADOR

Sebastián Morales

Crítico de cine. Filósofo por la Universidad Mayor de San Andrés. Especializado en estudios sobre cine en Francia. Escribe en la revista *Cinemas Cine* y su blog *La llegada del tren*, además de colaborar con otros medios de Bolivia y el exterior. El 2016 publicó el libro *Estéticas del encierro*, sobre cine boliviano contemporáneo.

La crítica cinematográfica en Bolivia: ¿qué es eso?

Sebastián Morales Escoffier

Si para mucha gente el cine boliviano aparece como un objeto raro, del que incluso se puede dudar su existencia, ¿qué se podría decir de un fenómeno tan extraño como la crítica cinematográfica en Bolivia? Tan marginal como el propio cine con el que entabla una relación de amor/odio, la crítica de cine –a pesar de algunos realizadores bolivianos– existe y es capaz de proponer lecturas profundas y actuales, no solamente de las imágenes cinematográficas, sino también de esa realidad que las películas representan.

Como en todos los países del mundo, sin duda la pregunta de respuesta más compleja referida a la crítica cinematográfica tiene que ver con su utilidad o funcionalidad. En Bolivia, esta pregunta parece ser más dramática, sobre todo si hacemos caso a la repetida definición de crítica cinematográfica que propone Pedro Susz: «es el ejercicio de escribir textos que nadie lee sobre películas que nadie ve». O, si sigue hasta el final las conclusiones de Ricardo Bajo, que afirma que, al final, la crítica le ha servido esencialmente para crearse enemigos. Alfonso Gumucio también estaría de acuerdo con esta afirmación tan tajante. Santiago Espinoza es un poco más optimista, al plantear que, por lo menos, espera escribir críticas de cine para los amigos. Algo así como cartas al viento para el que comparta ese curioso amor por el cine y, en específico (aunque algunos cineastas no lo crean), al cine boliviano.

La forma de encarar esta pregunta marca un estilo de la crítica y, ahondando un poco más, una cierta ruptura generacional. Pedro

Susz, con un raro optimismo, a pesar de su definición de crítica de cine, encuentra en ella una funcionalidad política, un arma de lucha para enfrentarse a los discursos hegemónicos que el cine del norte nos impone. Lectura que, ciertamente, es deudora del pensamiento de Luis Espinal. Los críticos más jóvenes, aunque no rechazan la posibilidad de pensar la realidad (lo político) a partir del cine, se mueven más por un gesto cinéfilo, por una fascinación por las imágenes, sobre todo las producidas dentro del país. La escritura de Alba Balderrama, por ejemplo, en el suplemento cochabambino la *Ramona*, hace patente este gesto cinéfilo.

Hay, sin embargo, un elemento en común: el deseo de hacer la labor, a pesar del diagnóstico pesimista, de la manera más seria posible. Todos los críticos citados, participantes de la mesa sobre crítica de las *Jornadas de cine boliviano*, se han impuesto, hace varios años, la misión de ver todo el cine boliviano que aparece en cartelera, misión que, después de un tiempo, aparece como ilusoria, no solo por la vertiginosa cantidad de filmes, sino también por el hecho de que terminar de ver algunos filmes es, sin duda, un ejercicio de inútil heroísmo.

La conclusión de todo esto para el ejercicio cotidiano de la crítica es que, esencialmente, escribir es un ejercicio placentero y, en tanto tal, los críticos han decidido enfocarse en las películas que les gustan o de las que tienen algo que decir. Decisión lógica que abre una serie de interrogaciones: ¿al hacer esto, se pierde una cierta rigurosidad? ¿No se termina invisibilizando cierto cine?

El debate está abierto. Santiago Espinoza, Pedro Susz, Alfonso Gumucio, Ricardo Bajo y Alba Balderama proponen en los textos siguientes, las problemáticas y retos de este curioso objeto del deseo.

El ejercicio de la crítica de cine

Alfonso Gumucio Dagron

Vilipendiados, ignorados, acusados de ser creadores frustrados que se refugian en el resentimiento, los críticos de arte tienen una vida difícil.

Muchos escritores se convirtieron en críticos y ensayistas literarios, y en algunos casos esa profundización académica en el proceso de creación literaria los anuló como escritores pero los hizo crecer como analistas de la literatura. Lo mismo sucedió con artistas plásticos convertidos en críticos de arte. Conciliar la crítica con la creatividad no es un ejercicio fácil, aunque la crítica es un acto de creatividad que a veces supera a las obras a las que se refiere. Pocos, como Umberto Eco, mantuvieron su capacidad creativa y crítica al mismo tiempo.

EN NUESTRA HISTORIA

En Bolivia la crítica cinematográfica tiene una historia poco nutrida, pero ello se entiende porque va en paralelo con la historia del propio cine boliviano y también con las limitaciones de la distribución del cine mundial en el país. En la medida en que hay más cine nacional y que llegan mejores películas internacionales, la crítica también mejora, se hace más profesional.

Fue el español Jaime Renart –republicano exiliado en Bolivia– quien inició a principios de los años cincuenta del siglo pasado, en el vespertino *Última Hora*, una columna de crítica de cine que

publicaba de manera regular. Lo interesante es que no se limitaba a escribir comentarios sobre películas, sino a escribir sobre la crítica cinematográfica como ejercicio de reflexión. Se preocupaba también por las condiciones de exhibición de las películas. Era, por todo ello, un crítico completo.

A lo largo de su existencia, el vespertino *Última Hora* estuvo siempre a la cabeza en lo que respecta a la crítica de cine. Es una pena que haya desaparecido porque sus páginas acogieron a lo más granado de la crítica de cine en Bolivia. Allí escribió también otro español, el sacerdote carmelita Eduardo T. Gil de Muro (su nombre completo era Eduardo Teófilo Gil de Muro Quiñones), que sucedió a Renart cuando éste abandonó definitivamente Bolivia. Gil de Muro estuvo en nuestro país de 1961 a 1965, firmaba sus críticas como Martín de Quiñones y fue uno de los fundadores del Cine Club Luminaria, que orientó a varias generaciones de amantes del cine a través de debates y conversatorios.

Muchos años después volví a ver a Gil de Muro en Madrid. trabajaba como periodista a tiempo completo y seguía escribiendo reseñas sobre cine para una agencia especializada en proveer información cinematográfica que “cocinaba” con ayuda de extensos archivos hemerográficos. Ese trabajo ya no tendría sentido ahora, desde la aparición de internet. Era un escritor prolífico, publicó en la editorial Monte Carmelo nada menos que 60 libros sobre temas religiosos, entre ellos un *Diccionario de Jesús en el cine* (2006) y *Mis 100 mejores películas del cine religioso* (1999). Hace poco me enteré que había fallecido el 16 de septiembre del año 2012.

En las mismas páginas de *Última Hora* escribió crítica el poeta Julio de la Vega, quien antes había escrito esporádicamente sobre cine en la revista de la segunda generación de Gesta Bárbara. De la Vega estuvo a principios de los años cincuenta en Francia, donde tuvo contacto con los jóvenes críticos de la revista *Cahiers du Cinema*, que luego se convertirían en los principales realizadores de la *Nouvelle Vague*, el movimiento renovador del cine francés de la posguerra. Este período fue importante para la formación de Julio de la Vega como crítico de cine.

A fines de los años sesenta, inició su actividad Luis Espinal, recién llegado a Bolivia. Su trabajo no se limitó a los comentarios en *Última Hora* y en el diario *Presencia*. Espinal desplegó también una vasta labor de animador de cursillos de cine en todo el país. Al hacerse cargo en 1979 de la dirección del semanario *Aquí*, fue expulsado de *Presencia* y siguió ejerciendo su actividad de crítico en *Aquí* y en Radio Fides.

Mis propios inicios como crítico de cine fueron en el diario *El Nacional*, durante el gobierno de Juan José Torres, y en las páginas del suplemento *Semana de Última Hora*, a principios de la década de 1970. Escribí también en la revista *Zeta*, y en varias revistas de Europa, África y América Latina. Fui corresponsal del *International Film Guide* (Londres), de *Écran* (París) y de *Les deux écrans* (Argelia). En 1978 intenté sacar la revista *Film/historia*, pero no pasó del primer número, realizado de la manera más artesanal.

En *El Diario* y posteriormente en varios matutinos de La Paz, Pedro Susz ha mantenido desde los años 1970 una actividad regular de crítica cinematográfica, dándose a conocer como un crítico agudo y con fino humor. Pedro es sin duda el crítico más constante y longevo de Bolivia. Los cuatro tomos que publicó bajo el título *40/24 papeles de cine* (2014) son un regalo de 2.852 páginas para cualquiera que se interese seriamente en la reflexión sobre el cine.

Su colega fundador de la Cinemateca Boliviana, Carlos Mesa, publicó en 1979 un libro titulado *Cine Boliviano: del realizador al crítico*, que reúne textos sobre Jorge Sanjinés, Arturo Von Vacano, Pedro Susz, Luis Espinal, Francisco Aramayo, Beatriz Palacios, etc.

Esporádicamente han ejercido la crítica de cine en los años 1970 y 1980 Orlando Capriles Villazón, Fernando Rollano, Diego Torres y otros, como el sacerdote José Cabanach en la ciudad de Sucre, donde era director de Radio Loyola y del Cine Club Sucre. Dictó numerosos cursillos sobre cine y mantuvo una columna semanal de crítica en *El Noticiero*, además de un programa en Radio Loyola, titulado «Pantalla Sonora».

En 1969, Amalia de Gallardo hizo un intento de sacar la revista de cine *Cine/Rama*, que no pudo subsistir al cabo de un par de

números. Publicó también un libro titulado *Educación cinematográfica*, destinado a estudiantes de bachillerato, y fue animadora del concurso «Llama de Plata» (que premiaba a la mejor película extranjera proyectada en Bolivia), «Cóndor de Plata» (para el mejor cortometraje producido en el país), «Renzo Cotta» (a la mejor crítica de aficionado).

El grueso de la crítica de cine se concentró por muchos años en La Paz. En febrero de 1979 quisimos darle cierta institucionalidad mediante la Asociación Boliviana de Críticos de Cine (CRIBO), creada con el objeto de “contribuir al fortalecimiento de una corriente de cine desmitificador, desalienador, que contribuya a esclarecer la realidad nacional”. El acta de fundación, firmada por Luis Espinal, Julio de la Vega, Pedro Susz, Carlos Mesa y Alfonso Gumucio Dargon, señala que “el público boliviano necesita una orientación que le permita adquirir sus propios instrumentos de crítica para poder ver cine como un hecho cultural y no de mera evasión”.

Jorge Sanjinés ha destacado con una serie de textos teóricos que fueron publicados en revistas latinoamericanas y europeas, y luego reunidos por la editorial Siglo XXI y publicados en el libro: *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979).

LA CRÍTICA Y SUS ARISTAS

En un libro reciente el colombiano Omar Rincón introduce el tema de la crítica con profunda ironía y humor:

Los pocos críticos que quedan son considerados unos amargados, malaleches, arrogantes y fracasados. Y es que los críticos son, de verdad, conmovedores porque en un día azul ven la nube que se insinúa en la lejanía y en un día de lluvia encuentran el pedacito azul que puede llegar a ser: son seres a los que les fascina llevar la contraria y disfrutan más pensar distinto que teniendo la razón. Y son patéticos, además, porque su oficio no sirve para nada: no suben un punto de rating, no llevan gente al cine, no ayudan a vender libros, no interesan a los ciudadanos en el arte, ni siquiera llevan a comprar modas o ir a restaurantes. Sus palabras, análisis, diatribas e inconsistencias solo sirven para llenar el poco espacio que todavía queda en diarios, revistas, blogs, redes digitales. Nuestra sociedad no quiere críticos,

necesita gente positiva que asuma que todos somos buenos, creadores e innovadores (2016).

Alejándose de esa visión peyorativa del ejercicio de la crítica, subraya que

los críticos sí sirven para algo: para molestar el ego de los empresarios, productores y creadores del espectáculo, las artes, las letras, los medios, las tecnologías, modas y restaurantes. Los críticos son buenos para fastidiar al ego del poder. Y tal vez por eso, solo por eso, valga la pena ser crítico: para atemperar egos, mortificar al poder, denunciar los falsos positivismo y los excesos de lo políticamente correcto (2016).

Rincón se vale de citas muy valiosas para reivindicar el papel de los críticos. Cita, por ejemplo, a Dwight Garner, crítico del *New York Times*, quien estima que la crítica consiste en «hablar de ideas, de la estética y de la moral como si estas cosas importaran (e importan). En el fondo, la crítica es un acto de amor».

Lo cierto es, continúa Omar Rincón, que los críticos no buscan pasar a la historia, porque la crítica «es un hacer que intenta comprender y explicar obras y oficios que se aman: es una acción de dependencia amorosa por las obras y los creadores» (2016).

En Bolivia la crítica ha tenido que acomodarse frente a las reacciones a veces violentas de quienes no entienden que es un ejercicio de libertad. Cualquier crítico de cine o de arte ha tenido experiencias amargas donde los sujetos alguna vez criticados se cruzan de acera para no saludarlos, o con mayor franqueza, lo insultan. Por ello muchos críticos muy capaces, prefieren abstenerse frente a una película nacional que no los ha convencido.

Supuestamente uno escribe crítica de cine para orientar a los lectores. Algunos críticos arguyen que tratan de orientarlos *antes* de que vean la película, pero otros, entre los que me cuento, preferimos que nuestros comentarios sean leídos después, para acompañar la reflexión del espectador y quizás tener alguna influencia en la opinión que ya se había forjado.

EL MÚSCULO DEL CRÍTICO

Un crítico afina su puntería a medida que practica. El ejercicio regular permite fortalecer el músculo del análisis y desarrollar un grado mayor de creatividad e independencia de la obra analizada.

Durante la década de 1970, mientras estudiaba cine en París en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC por sus siglas en francés), devoré más películas y textos sobre cine en tres años que en las tres décadas siguientes. Los estudiantes del IDHEC teníamos como privilegio una tarjeta de entrada gratuita a todas las salas cinematográficas de París, que eran muchas, lo cual nos permitía ir a tres o cuatro sesiones diarias, para rematar en la sesión de media noche en la Cinemateca Francesa.

Aunque yo publicaba esporádicamente sobre cine, escribía febrilmente sobre todas las películas que veía cada día. Guardo varios centenares de comentarios en archivadores que nunca he vuelto a abrir, pero que quizás merezcan publicarse algún día como indicios de una época en la que mi sentido crítico estaba mucho más afilado que ahora, tanto por la cantidad de cine que veía, como por las lecturas y, sobre todo, mi exposición a grandes personajes del cine francés.

En años recientes no he visto mucho cine en salas comerciales. Con la excepción de la Cinemateca Boliviana, suelo ver películas en mi casa o en los largos vuelos donde hay la suerte de contar con una pantalla individual y una selección potable de películas recientes. Las salas de cine me asfixian, no por la oscuridad sino por el comportamiento de la gente que habla, come pipocas con olor a mantequilla rancia, responde al teléfono o envía mensajes de texto. Todo ello me irrita enormemente. Significa el traslado de las malas costumbres de ver la televisión en sus casas, sin ningún respeto por el séptimo arte.

Entonces escribo comentarios sobre cine cuando siento urgencia de hacerlo. Y si no, prefiero escribir sobre otros temas. Pero cuando lo hago, sigo sintiendo que importa, que me importa a mí, pero que también le va a importar a alguien más.

Coincido con Roberto Herrscher: «Como todo buen texto, una crítica que se precie es una botella que esconde un genio. Pero el

genio es el mismo lector, que se vuelve mejor y un poquito más sabio después de haber leído el papel que venía enrollado adentro» (2015).

REFERENCIAS

Rincón, O. (comp.) (2016), *La crítica. Artes, medios y tendencias*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Herrscher, R. (2015), *El arte de escuchar. Viajes por la música clásica*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

La crítica de cine en Bolivia, hoy

Pedro Susz

Nota previa. El texto que sigue es una “transcripción” (muy) corregida de mi intervención en la mesa sobre crítica desarrollada en el marco de las Jornadas de Cine Boliviano. La transcripción a secas paría un discurso casi ininteligible a falta del contexto, esto es de los dichos de quiénes me antecedieron, a los cuales aludieron en buena medida los míos, y a falta por tanto del “grano de la voz” (Barthes dixit).

¿Cómo hubiera sido una mesa de crítica cinematográfica hace 25 años? La pregunta me asaltó mientras escuchaba las intervenciones de los colegas, pues me parece que los criterios expuestos, el modo de abordar el tema que hemos sido invitados a comentar son un síntoma claro del tiempo que estamos viviendo: es un clima despolitizado, desideologizado, donde cada quien habla de sí mismo. Yo creo que eso no ayuda a la crítica, porque se ha perdido el sentido más agudo sobre lo que la crítica es y si tiene algún valor y/o entraña alguna responsabilidad

Hace unos cuantos años, allí por la década de los noventa del siglo pasado, en una entrevista en México me preguntaron ¿qué es la crítica? Yo respondí “la crítica en mi país es escribir artículos que nadie lee sobre películas que nadie ve”. Lo decía en una época en la cual se estrenaban entre tres y, máximo, cinco películas cada semana. Si hoy me preguntaran qué es la crítica, y aun cuando sigo creyendo que la crítica es importante- así parezca un contradictorio con aquella afirmación, más bien escéptica, tal vez algo cínica-, sentiría que la suspicacia implícita cuenta con motivos para

ahondarse. Si era engorroso dialogar con el espectador cuando se registraba la referida cantidad de estrenos semanales hoy, cuando en virtud de los soportes digitales, se tiene acceso a miles de títulos, el interrogante sobre el sentido de hacer crítica se acrecienta.

Algo que aprendí de Luis Espinal es que la crítica no tiene cómo objetivo indicarle al espectador qué tiene que ver o dejar de ver, por eso siempre creí que la crítica es una opinión informada –con firma–, no así la verdad revelada. Tal manera de ver las cosas está fundada a su vez en la idea que el propósito de la crítica estriba en, o debiera apuntar a, establecer un dialogo con el espectador. Por eso yo no considero que la crítica tenga que leerse antes de ver una película, sólo puede ser útil si se lee después de verla permitiendo así gatillar el referido diálogo ofreciéndole al espectador/interlocutor elementos adicionales a los de su propia valoración de lo visto. De esa manera quizás le ayude a engordar sus instrumentos analíticos y eventualmente inducirlo a cambiar de criterio acerca de la película X. O no, que se dé cuenta que el crítico no entiende nada, es un estúpido, y que el crítico no está dispuesto en muchos casos a criticarse a sí mismo.

La crítica, se me antoja entonces, es importante porque induce a un ejercicio de reflexión en un tiempo en el cual reflexionamos cada vez menos, pues estamos más sometidos, alegremente, a la imbecilización colectiva de las múltiples pantallas que nos ofrecen sustitutos de la realidad, como si fuera la realidad misma, además de imponernos cómo y qué debemos pensar sobre la realidad. En este contexto la reflexión se hace entonces tanto más imperiosa.

Pero también hay que preguntarse si es posible una crítica cinematográfica en un medio en el cual no hay cultura cinematográfica, ni se entiende la necesidad de adquirirla. En materia de cultura cinematográfica hemos retrocedido una enormidad. Veinte años atrás funcionaban al menos 10 cineclubes, además eran varios los críticos que escribían regularmente sus reseñas cada semana. Todo ello contribuía a generar el clima para promover la discusión, el debate, sobre el cine. Incluso los cineastas pensaban lo que hacían –algunos escribían a propósito de su hacer–, buscando empatar el qué y el cómo, hábito que los nuevos cineastas al parecer

no cultivan, salvo excepciones. En cuanto al espectador medio, ir al cine tiene mayoritariamente como propósito consumir la mayor cantidad posible de pipocas y coca-cola, mientras, de paso, se mira una película. No digo se ve, que es cosa distinta.

Pero básicamente yo creo que en este mundo y en esta discusión, falta el contexto, porque la dependencia, la influencia de los medios de comunicación y los discursos hegemónicos se han impuesto. Yo sigo creyendo, como en los noventa, que el sistema educativo regular tenía, tiene, la obligación de incorporar en sus programas la materia de análisis y lectura audiovisual, como además está normado en la Ley del Cine desde 1991.

Ello porque el analfabetismo audiovisual es un fenómeno absolutamente generalizado. Un porcentaje cada vez mayor de espectadores se encuentra sumido en ese analfabetismo audiovisual, traducido en la sumisión pasiva al discurso hegemónico de los medios de comunicación, lo que algún autor llama los panópticos consentidos. Yo creo en la urgencia agudizada de dar la pelea por alfabetizar audiovisualmente a los niños y adolescentes salvaguardando la identidad, la cultura, propia y recuperando el pleno derecho a la puesta en acto de la potencialidad del ser humano para el ejercicio de su propia reflexión, para la toma de distancia crítica y, por ende, de la posibilidad de cuestionar siempre aquello que los medios de comunicación nos transmiten.

Es una pelea empero que, a los de mi generación, ya no nos corresponde dar. Es una tarea que les toca a los jóvenes retomar, pese a ser en apariencia, por lo apuntado al comenzar, una contienda perdida de antemano. Pero las peleas no son importantes porque se ganen sino precisamente porque se dan. Los críticos tendrán que tomar el “testigo”, el relevo, en esa batalla, porque de otra manera estaríamos cayendo, en la crítica, reducida a un mero ejercicio ombliquista, onanista, de opinable valor.

La crítica en suma es importante, vale en tanto inducción al diálogo auto-reflexivo. Siempre tengo la esperanza de que alguna persona lea mis escritos, sintiéndose motivada en esa dirección y habiendo aportado a que ese escurridizo eventual lector deje de ser, aunque fuese de manera relativa, un satisfecho analfabeto audiovisual.

Manga de fracasados, ignorantes, solitarios y... comunistas: no disparen contra los críticos

Ricardo Bajo Herreras

Dedicado a la memoria y recuerdo de Franchesco Díaz y Miguel Tamayo, que ya no están con nosotros.

Dijo (Jorge) Sanjinés en una entrevista el 2007: «Es difícil aceptar una crítica mala, a los cineastas nos duele, pocas veces la aceptamos de buena gana. La reacción, primera, es de rechazo porque uno cree mucho en el trabajo que hace. Sin embargo, a mí me ha pasado personalmente que en un primer momento he rechazado una crítica. Me he dicho: ese señor está equivocado, no ha entendido, no ha comprendido lo que he querido decir. Luego pasa el tiempo y pasan los años y me he dicho: ese señor tenía razón. ¿Cómo es que yo no me di cuenta? ¿Cómo metí la pata de esa manera? Tenía razón. ¿Por qué me he enojado tanto? Menos mal que no lo he expresado públicamente, pues hubiese quedado como un idiota. Entonces eso me demuestra que la crítica juega un papel y hay que tolerarla, hay que mirarla y recibirla con humildad, para propio beneficio».

En 2005, reflexionó (Martín) Boulocq que hacer cine en Bolivia es tan difícil o tan fácil como en otro país, que nuestro problema no es hacer cine, sino pensar el cine, no se piensa el cine en nuestro país (2005).

En 2001 confesó (Pedro) Querejazu que dejó de hacer crítica (de arte) hace muchos años porque iba a perder a todos sus amigos. Y, entre sus cuates y la crítica, escogió a los primeros y todos perdimos. «Yo escribía crítica pero no saben la cantidad de enemigos que me conseguí. En una ocasión escribí un comentario acerca de una

exposición de los Lara, un hermano había desaparecido en la Argentina por la guerra sucia y ellos decidieron homenajear a su familiar con una exposición. Yo dije entonces que no podían rendir tributo a alguien con sobras, con obras de sobra de su taller, con sobras no vendidas de otras exposiciones. Su enojo conmigo duró quince años y cuando preparaba un libro sobre arte boliviano, me dijeron a través de otra persona, que no les sacara en el libro, cosa que no hice porque los Lara son parte de la pintura de nuestro país» (2001).

Y en 2006 añadió Franchesco (Díaz Mariscal): «hay quienes consideran que la crítica es inútil, que solo es entendida por unos cuantos iniciados, más de una vez escuché decir que Susz escribía para sí mismo. Que quienes se dedican a criticar películas, son (somos) una manga de aburridos e intelectualoides cineastas fracasados» (2006).

No solo somos cineastas frustrados, también podemos ser “estudiantes de comunicación frustrados”. Así se lo dijo públicamente Bellott (Rodrigo) a De la Zerda (Sergio) cuando éste criticó la “llamita blanca” de aquel. Sergio, como todos los críticos, tiene un cerebro lleno de verdades absolutas. Así lo aseguró públicamente Bellott, que escribió que él no hace películas para destruir, a diferencia de los artículos de la Zerda. «Espero que puedas formarte, no te deseo el mal, como están acostumbrados los cochabambinos a pensar», cerraba el bueno de Rodrigo. Feo es ser crítico, pero... ¿crítico cochala?

A parte de fracasados, somos ignorantes. No tenemos formación ni nunca la tendremos si seguimos sacando la mierda a la «promiscuidad de lo malo» (la colega Mónica Heinrich dixit, periódico *El Deber*, 2014). Un veterano actor de teatro, en una ocasión, tras leer una mala crítica de su obra, me disparó directamente a la cabeza: ¿dónde has estudiado teatro? ¿dónde has actuado? ¿dónde te has formado? O

7 [Nota de los editores] La carta enviada por el cineasta Rodrigo Bellott, a Andrés Laguna, editor del suplemento la *Ramona* del periódico *Opinión* de Cochabamba, a propósito de una crítica de Sergio de la Zerda sobre *Quién mató a la llamita blanca* (Rodrigo Bellott, 2006), estrenada en agosto de 2006, puede leerse en el siguiente enlace: <http://lopeorcitodebolivia.blogspot.com/2009/03/puesto-numero-uno-rodrigo-bellot.html>. La crítica de Sergio de la Zerda, publicada en la *Ramona* el 27 de agosto de 2006, puede leerse en el siguiente enlace: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/criticas/las-caras-de-la-inocencia-en-un-pais-de-pelicula/>.

sea: ignorante, ¿contra quién has empatado? ¿Has pateado pelota alguna vez en tu vida? Somos proyecto de futbolistas (cuando se comenta fútbol) o aprendices de teatrero (si está el teatro en juego).

La crítica es un (inútil) deporte de alto riesgo. Pierdes amigos, ganas enemigos y, evidentemente, eres un amargado solitario sin remedio, hayas hecho lo que hayas hecho en tu bochornosa existencia. Un productor llegó a decirme públicamente que mi vida era una larga amargura, que no tenía ni amigos, ni chica, ni familia que me aguante. Y que ahí estaba la explicación de mis malas críticas. Se podía haber llamado en siete idiomas, como Sanjinés, pero prefirió quedar públicamente como un idiota.

Sería larga la lista de las amistades perdidas, de los cineastas que te dejan de hablar, para siempre o solo unos 20 años. En el segundo grupo está Marcos Loayza. Su segunda película, tras su exitoso debut yungueño, no fue un acierto “escrito en el agua”. Loayza, como muchos otros, desplegó ante la batería de malas críticas un ejército de cuates. Son los críticos circunstanciales que salen a “contrarrestar”. La misma táctica fue usada años después por el mago de las comedias maravillosas: el señor chapaco Rodrigo Ayala Bluske. Todavía produce escalofríos su trilogía de pelis: *Día de boda* (2008), *Historias de vino, singani y alcoba* (2009) y, la peor de todas, *La Huerta* (2013). Ayala, como buen ex “trotsko”, respondió con masas de escritos a favor de sus pelis. Hoy escribe crítica en el periódico *Página Siete*. Por fin la crítica boliviana hace algo bueno por el resto de la humanidad. Arrodiillaos y suplicad perdón: hemos sacado al señor chapaco del maravilloso mundo de las comedias regionalistas.

Igual, uno extraña esas polémicas. En el universo paralelo de la crítica, cualquier pasado fue un tiempo mejor. En mi etapa como editor de *Fondo Negro* –cinco años, de 2000 a 2005, hasta que me despidieron– conté 25 críticos de cine: Sergio Cáceres, Toño Vera, Daniel González Gómez-Acebo, Miguel Ángel Tamayo Cruz, Tomás Lizárraga, Oscar Guisoni, Luis Minaya Montaña, Rodrigo Reque, Edmundo Paz Soldán, José Murillo, Ramón Rocha, Ricardo Bedoya, Cé Mendizabal, Alejandro Zárate Blades, Marco Basualdo, Mauricio Souza Crespo, Fernando Molina Monasterios, Rodrigo Antezana Patton, Franco Sampietro, Álvaro Ruilova, Pablo Ortiz y el que escribe.

Y en ese pasado que siempre es mejor, se hacían polémicas en prensa escrita en cada estreno boliviano, para bien o para mal. ¿Podemos decir lo mismo ahora? La última gran película, *Viejo Calavera* (Kiro Russo, 2016), tuvo críticas buenas pero los que no gustaron de ella apenas juntaron letras. ¿Por qué hemos caído en una cruel apatía? Es cierto que no hay casi medios donde expresarse, que los dueños y directores no tiran pelota a la crítica (nunca lo hicieron). Polémicas eran las de antes, incluso registro una sobre el cine porno (entre Guisoni y Sampietro en el *Fondo Negro*), o una entre Susz, “Fer” Molina y el que esto escribe sobre... ¡*Juana de Arco!* y el cine comercial. Cada estreno boliviano provocaba polémicas y eso llevaba más público a las salas oscuras. *Faustino Mayta visita a su prima* (Roberto Calasich, 2003), *Matrimonio kolla* (Luis Rocha, 2001) (una porno local de infausto recuerdo), *Los hijos del último jardín* (Jorge Sanjinés, 2004), *Evo pueblo* (Tonchy Antezana, 2007), *Sena quina* (Paolo Agazzi, 2005), *Di buen día papá* (Fernando Vargas, 2005), *American Visa* (Juan Carlos Valdivia, 2005), la citada *Quién mató a la llamita blanca* (Rodrigo Bellott, 2006), *Che* (Steven Soderbergh, 2008), *Sirwiñakuy* (Amy Hesketh, 2010), *En busca del paraíso* (Paz Padilla, Miguel Chávez, 2009), y “last but not least”, *Olvidados* (2014), de un mexicano que no recuerdo con nuestra Carla Ortiz. Esta última no se quedó atrás y añadió un nuevo adjetivo para el menguante colectivo de críticos bolivianos: ¡comunistas!

Todos tienen razón: los críticos somos todas esas cosas malas y mucho “pior”. Y también somos “peligrosos”, necesarios, incómodos. Una perla para el final. En 1998, comencé a escribir crítica en el periódico *La Razón* a invitación del querido compañero don Germán Araúz Crespo, alias “Machi”. En una de esas, en marzo de ese año, la Embajada de Estados Unidos y el Gobierno Municipal de La Paz (¡qué parejita feliz!) auspician el estreno de la última de Spielberg (¡maravilloso!). ¿No dije que cualquier tiempo pasado fue mejor? ¿Se imaginan algo así en nuestros tiempos anti-imperialistas? La peli se llamaba *Amistad* (2007), todo un guiño inocente, y presidió el acto la mismísima embajadora, doña Donna Hrinak. Titulé la crítica: «Burdo discurso patriotero». Y mi epígrafe decía: «Las grandilocuentes palabras de la embajadora Donna Hrinak no sirvieron para que el público

que llenaba el cine 16 de Julio disfrutara de una aburrida y maniquea película de Spielberg». Evidentemente, el epígrafe fue censurado (por obra y gracia del señor subdirector, gran fan del señor Spielberg). Y quedó así sobre el papel de periódico al día siguiente: «La embajadora Donna Hrinak agradeció personalmente al director norteamericano la cesión del filme para su exhibición en La Paz. A la finalización del pase, el público que llenaba la sala, se dividió entre alabanzas y críticas furibundas». En el texto, este párrafo también fue eliminado: «El tratamiento paternalista del tema de la abolición de la esclavitud es un pretexto para mostrarnos la supuesta grandeza de una nación que todavía hoy no ha podido superar las injusticias y las diferencias raciales».

Mi querido ex subdirector y amigo hasta hoy también sabía que los críticos somos una manga de fracasados, ignorantes, solitarios y... por supuesto “peligrosos” comunistas. Al fin y al cabo, ¿qué sabemos de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos? Sigán disparando contra el crítico, amén de quedar expuestos públicamente a la categoría de idiotas, como decía el maestro menguante (como la crítica), Sanjinés.

REFERENCIAS

- Bouloucq, M. (2005), «Pensar el cine en Bolivia». *Fondo Negro, La Prensa*, 15 de septiembre de 2005.
- Díaz, F. (2006), «Un porqué de la crítica cinematográfica». *Revista Fotogenia*, 1, La Paz, septiembre de 2006.
- Heinrich, M. (2014), «La promiscuidad de lo malo». *Brújula, El Deber*, 20 de octubre de 2014.
- Querejazu, P. (2001), «Por qué no escribo crítica de arte». *Fondo Negro, La Prensa*, 20 de marzo de 2001.
- Sanjinés, J. (2007), «Entrevista a Jorge Sanjinés: Integrandos desde una mirada profunda». *Disecionando musas*, 28 de abril de 2007. Recuperado de: <http://disecionandomusas.blogspot.com/2007/04/entrevista-jorge-sanjins-integrandos.html>.

¿Para qué y para quiénes se escribe crítica de cine en Bolivia?

Santiago Espinoza A.

El tema que nos convoca en esta mesa, el estado de la crítica de cine en Bolivia, me ha vuelto a enfrentar a una serie de preguntas que para efectos prácticos bien podría sintetizar en dos: ¿Para qué escribimos crítica? y ¿para quiénes la escribimos? Hablo de preguntas elementales para quienes cultivan la escritura sobre cine y que, debo reconocerlo, había dejado de hacérmelas hace ya tiempo. Y si no me las hacía no es porque ya las tenga respondidas ni muchos menos. Al contrario, tiendo a pensar que nunca he encontrado para ellas respuestas plenamente satisfactorias. Lo más probable es que, como les sucede a tantos otros esclavos de la rutina profesional, haya cedido al automatismo de seguir haciendo algo –en este caso, escribir sobre cine– solo por costumbre, sin preguntarme por el sentido y la utilidad de hacerlo. Pues bien, qué mejor oportunidad que estas *Jornadas de Cine Boliviano* para volver a plantarme ante las preguntas de marras, incluso a sabiendas de que he de fracasar soberanamente en el afán de responderlas satisfactoriamente.

Vamos a la primera pregunta: ¿para qué escribimos crítica de cine en Bolivia? Aunque tratándose de unas jornadas dedicadas a la cinematografía nuestra, la pregunta debería ser la siguiente: ¿para qué escribimos crítica sobre cine boliviano? Voy a remitirme brevemente a mi experiencia personal. En mi caso, el cine estuvo antes, mucho más antes que la escritura. Pasé gran parte de mi niñez y juventud repartido entre el colegio y el videoclub. Me decidí

a estudiar Comunicación Social porque pensé que me permitiría seguir viendo, pensando y, eventualmente, haciendo películas. Me alcanzó para lo primero y un poco para lo segundo. En medio apareció el periodismo. Más temprano que tarde acabaría orientando mi nascente curiosidad por el periodismo hacia el cine, que para entonces ya habitaba como mi casa. Comencé a escribir sobre cine en el primer lustro de la pasada década, tratando siempre de alternar lo periodístico y lo cinéfilo. Con esto quiero decir que mi concepción y práctica de la escritura sobre cine está inevitablemente condicionada por mi experiencia periodística, con todo lo bueno y malo que eso conlleva. No me considero un crítico de cine en sentido puro o pleno, sino un periodista que se las da de opinador de imágenes en movimiento o un crítico que aún cree en el valor de ofrecer información sobre películas, realizadores y cosas peores.

Acaso en consonancia con esta doble condición, la de periodista y la de crítico, la primera respuesta –y una de las más duraderas– que me di a la pregunta de para qué escribir sobre cine, se podría resumir así: para atender la necesidad de visibilizar ante la opinión pública películas nacionales que de otra manera pasarían injustamente desapercibidas. Una pretensión tan ingenua y demagógica como se lee y suena, pero que está lejos de ser propia y exclusiva, pues sintetiza, en buenas cuentas, una de las grandes batallas de la crítica de cine contemporánea en todo el mundo: la batalla contra la tiranía del box office, esa bestia negra del cine que suele condicionar lo que se ve y lo que no en cines, en función de las millonadas que les preceden y de las que persiguen.

No es casual que gran parte de mis primeros textos sobre cine, como los de varios otros contemporáneos, estuvieran dedicados a películas bolivianas, a las que, por razones obvias, creía en desventaja frente a los productos industriales con los que competían en cartelera, y por las que, por razones no tan obvias, guardaba altas expectativas. Hasta antes del boom del digital, a mediados de la pasada década, los estrenos bolivianos eran tan esporádicos que uno realmente esperaba que cada nuevo filme boliviano fuera la siguiente *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966) o la nueva *Cuestión de fe* (Marcos Loayza, 1995) o la heredera de *Chuquiago* (Antonio Egui-

no, 1977). Pero, como se ha repetido hasta el cansancio, lo que pasó fue que, a medida que el número de estrenos crecía, decrecía la calidad de los filmes. Eran cada vez más contados los trabajos decentes, así que los que escribíamos crítica nos dedicamos a apelar a nuevos y no tan nuevos realizadores por la falta de rigor al hacer sus películas. Sin eufemismos: nos entregamos el linchamiento sistemático de los bodrios que se exhibían en cines con el rótulo de cine boliviano. Con ello también cambió la respuesta a nuestra primera pregunta o al menos se matizó: ya no podíamos escribir para visibilizar despropósitos cinematográficos, en el sentido de alentar su visionado, sino que si algo cabía revelar eran sus taras y vicios. La crítica no podía reducirse a un ejercicio celebratorio del cine boliviano, sino que debía entregarse a su desenmascaramiento. Una interpretación mínima de estas dos respuestas sobre el sentido/utilidad de la crítica de cine boliviano apunta a la creencia de que esta puede incidir en el comportamiento de los públicos, es decir, que puede animar al espectador a ver o dejar de ver determinada película. Otra ingenuidad. A la postre, esta elección derivó en un resultado no necesariamente deseado: escribimos sobre películas bolivianas para enfadar y ridiculizar a sus hacedores y ganarnos su odio eterno.

Conviene, ahora, vincular estas dos respuestas a la primera pregunta que abordamos con el intento de responder a la segunda: ¿para quiénes escribimos crítica sobre cine boliviano? Como ya se sugería, el primer destinatario de la crítica de cine boliviano es el público con interés y condiciones para consumir películas nacionales. Siendo más específico, hablo de un público que tiene acceso a los periódicos y/o plataformas digitales donde se solían publicar y aún se publican las críticas. El segundo público es, qué duda cabe, el de los cineastas responsables de las películas, a quienes los comentarios podrían, en un caso, ayudar a promocionar sus trabajos y, en otro, desnudar sus falencias.

Volviendo a la primera pregunta, y superada –aunque no del todo– la idea de escribir sobre cine boliviano para alentar/desalentar su consumo, ejerciendo alguna influencia en el comportamiento del público, sobreviene una respuesta más encantadora, aunque

expuesta al onanismo: escribimos sobre cine boliviano para prolongar el placer o el desencanto de un filme, más allá de su visio-nado. No se trata ya de intentar persuadir al espectador de ver o dejar de ver una película boliviana; tampoco de complacer o retar a su realizador. A lo que apunta el ejercicio de la crítica es a compartir sensaciones, ideas y hasta lecciones detonadas por la cinta en cuestión. Si algo reivindica esta noción es que la escritura sobre cine boliviano es un ejercicio que demanda pensar su objeto: convertir la crítica en una creación cuasi-autónoma que es capaz de desentrañar las formas de las imágenes, pero también de emplearlas para ensayar una interpretación de la realidad. Así pues, ya no es tan importante valorar si una película es buena o mala, si corresponde visibilizarla o no ante la opinión pública, recomendarla o no al espectador, complacer o no a su director; sino apropiarse de ella para producir pensamiento.

A esta nueva respuesta a para qué escribimos de cine boliviano corresponde también una nueva respuesta sobre el público al que se dirige lo escrito. Si antes se pensaba en un público heterogéneo, unido por un interés relativo y las condiciones para acceder al cine boliviano, ahora la figura tiende a estrecharse hacia un público más específico, habituado a ver cintas nacionales, leer lo que se dice de ellas y, eventualmente, escribir/opinar sobre algunas. No es una exageración afirmar, en este punto, que este tipo de escritura sobre cine boliviano cuenta entre sus destinatarios más directos a otros críticos o comentaristas de películas. Esto que puede parecer patético o ridículo, bien visto, no lo es, porque si algo viene forjando la crítica de cine boliviano en el último tiempo es una suerte de comunidad de pensamiento, un espacio compartido por quienes, aun teniendo lecturas e intereses diferentes, están comprometidos con la reflexión en, desde y con el cine nacional. De esto dan testimonio libros colectivos de reciente edición como *Insurgencias* (sobre *Insurgentes*, de Jorge Sanjinés),⁸ *12 películas fundamenta-*

8 [Nota de los editores] Libro de críticas sobre el filme de 2012 de J. Sanjinés, editado por la Revista *Cinemas Cine* y la Escuela Popular para la Comunicación, en formato digital, el 2012, y en formato impreso de corto tiraje, el 2016, en La Paz, Bolivia. Disponible para descarga libre en www.cinemascine.net.

les del cine boliviano. *Cine boliviano: Historia, directores, películas*,⁹ *Extravío* (sobre *Olvidados*, de Carlos Bolado, producida por Carla Ortiz),¹⁰ o *Socavones* (sobre la obra del colectivo Socavón Cine),¹¹ todos dedicados a analizar cintas bolivianas. Estas publicaciones hablan, asimismo, de una transición significativa de la crítica de cine en el país: de los espacios periodísticos a la universidad. El posicionamiento del cine boliviano como objeto de estudio de la academia (el caso de la carrera de Literatura de la UMSA es el más paradigmático) supone la llegada de la crítica de cine a un público más intelectualizado y menos genérico que el del periodismo.

En el recuento sobre los destinatarios de esta aproximación de la crítica de cine boliviano tampoco quedan fuera los realizadores, que, con más o menos convicción, suelen estar interesados en lo que se diga de sus filmes. Y por supuesto, y a esto me refería cuando aludía al riesgo onanista, está la posibilidad de que se produzcan textos aparentemente solo destinados a los que los escriben y a sus egos. Esta variante encuentra asidero en el hecho de que son cada vez menos en el país los espacios periodísticos tradicionales (medios impresos de circulación masiva y diaria) para publicar crítica de cine, habiéndose cerrado o reducido drásticamente en el último tiempo suplementos y secciones culturales, cuando no periódicos enteros, lo que supone que se escriba sobre películas con menor frecuencia y para un público desinteresado o deshabitado a buscar y leer comentarios cinematográficos en medios impresos. Sin embargo, la crítica onanista es también propia de ciertas plataformas ya digitales y 2.0, como el Facebook, donde

9 [Nota de los editores] Libro editado por el Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, en coordinación con la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, el año 2014 en La Paz, Bolivia.

10 [Nota de los editores] Libro sobre la película de 2014 dirigida por el mexicano Carlos Bolado y producida por la boliviana Carla Ortiz. Editado por la Revista *Cinemas Cine* y el Escuela Popular para la Comunicación, en formato digital, el 2014, y en formato impreso de corto tiraje, el 2016, en La Paz Bolivia. Disponible para descarga libre en www.cinemascine.net.

11 [Nota de los editores] Libro de críticas y textos sobre *Viejo Calavera* (2016), largometraje dirigido por Kiro Russo, y la producción de Socavón Cine entre 2008 y 2016. Editado por la Revista *Cinemas Cine* y el Festival de Cine Radical en 2017. Disponible para descarga libre en www.cinemascine.net.

prolifera los opinadores al uso, que no reparan en dar su versión sobre todo aquello que pasa ante sus ojos y oídos, con tal de asegurarse un ritmo febril de posteo, de likes y de emoticones, que no lecturas. Y es que el análisis sobre el lugar que ocupa actualmente la crítica de cine en Bolivia y en todo el mundo no puede eludir el diagnóstico sobre el impacto que la penetración de internet y las nuevas tecnologías ha tenido sobre los modos de producir y consumir contenidos de toda naturaleza, entre ellos los textos sobre películas nacionales. Pero, por la amplitud y la complejidad del desafío, mejor dejarlo para otra oportunidad y para otras personas más preparadas para asumirlo.

Llegados a este punto, quizá convenga ratificar la hipótesis de que no es posible ofrecer respuestas absolutas a las dos preguntas en torno a las que giran estas líneas. A lo sumo, puedo reconocer que ya hemos aprendido que la crítica de cine en Bolivia no es capaz de incidir en los hábitos de consumo audiovisual de los públicos. Pero no por ello deberíamos renunciar a escribir de películas que consideremos importantes, más allá de que sean vistas por muchos o pocos. Deberíamos aspirar a que, sin reparar en su desempeño en taquilla, los filmes que importen sean acompañados, documentados y reflexionados por la crítica, que bien puede contribuir a otorgarles un lugar en la memoria cultural de este país. No debe renunciarse a la posibilidad que ofrece la crítica de prolongar el placer de ver, sentir y pensar el cine. Tampoco conviene subestimar del todo a las nuevas audiencias, ante las cuales, lejos de parapatarnos apelando a nuestras formas y espacios tradicionales de pensar el cine, deberíamos abrirnos echando mano de los nuevos recursos comunicacionales y tecnológicos al alcance. No mucho más me atrevería a decir al respecto, habiendo el serio riesgo de seguir cayendo en lugares comunes o demagogias.

Por ahora, asimilada la dificultad de responder cabalmente a las preguntas de para qué y para quiénes escribimos crítica de cine boliviano, preferiría prestarme una idea de Ricardo Piglia, quien, a su vez, se la prestó de Stendhal. En la entrevista titulada «Narrar el cine», concedida a Andrés Di Tella e incluida en una reciente edición de *Crítica y ficción*, el recientemente desaparecido escritor

argentino ensaya una definición bella y rotunda del cine. Partiendo de una interpretación del autor de *Rojo y negro* sobre la novela realista, Piglia sentencia, sin gravedad pero con elocuencia, que el cine es «un espejo que se pasea». Y complementa: «Después discutimos si el espejo está roto o es un espejo deformante de un parque de diversiones o es el espejo de Alicia. En última instancia, es un espejo mágico porque está claro que el cine no refleja la realidad sino que la reproduce». Pues bien, si el cine es un espejo que se pasea, acaso la crítica puede concebirse como un filtro que acude para transparentar o difuminar la realidad que reproduce y, en esa medida, contribuir a consumir plenamente la magia que perpetra o, en su caso, desenmascararla. Así pues, por más retórico que parezca, no sería tan descabellado aspirar a que la crítica de cine boliviano asuma cada vez con más prestancia su complicidad a la hora de generar un encantamiento duradero, para ella misma y para el público, ante aquellas imágenes que persiguen la magia del espejo paseante con honestidad, destreza y belleza.

REFERENCIAS

Piglia, R. (2014), «Narrar en el cine». En *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

En construcción

Alba Balderrama

En Bolivia, ninguna de las artes, salvo la literatura, tiene el apoyo y respaldo de una crítica especializada y decidida como la tiene el cine. Y más, el cine boliviano.

Cuando una película se va a estrenar, la crítica se ocupa de ella desde que se anuncian sus primeros pataleos. Está pendiente de ella desde que se anuncia la idea, el guion, los días de rodaje hasta el estreno, años después, de aquel primer hálito de vida que se dio en su creador. Nadie espera tanto una película boliviana como un crítico boliviano y no precisamente para destruirla o juzgarla, que sí pasa a veces, sino para acompañarla hacia la luz, acompañarla hacia ese lugar cambiante y *roller coaster* cada vez más extraño llamado: cine boliviano.

Una montaña rusa que sube y baja.

Un cine que, a pesar de no tener fondos estatales, universidades, mercado, productores internacionales, una ley del cine actualizada; que, a pesar de sus pesares, sigue produciendo películas, algunas buenas, otras malas. Una montaña rusa que sube y baja.

Una montaña rusa que estuvo en la curva más alta con Jorge Sanjinés en los sesenta, setenta y ochenta y que, según muchos críticos, bajó en picada, mientras sus ocupantes (público y críticos incluidos) daban gritos de vértigo, hasta estrellarse y salirse de carril con la “aparición del digital” en el cambio de siglo. Se le reprocha a este momento histórico el haber alejado al público de cine

boliviano de las salas, el haberse banalizado y perdido el rigor y, lo más importante, se le reprocha el contenido. Contenido político.

Mientras el cine daba esas vueltas y avanzaba, la crítica lo acompañó siempre y, si tuvo a Sanjinés como su cineasta mayor, lo tuvo a él también como el mayor de sus teóricos y críticos. Fue casi el único cineasta boliviano que escribió sobre el cine boliviano y teorizó sobre el cine que hacía en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), que marcó las pautas de lectura y de escritura cinematográfica de un cine boliviano, con rigor y con contenido político hasta el día de hoy. Y eso, la escritura y la generación de pensamiento alrededor del cine, es el fin mayor de un crítico. Hubo otros críticos grandes, Luis Espinal, Pedro Susz, Alfonso Gumucio Dagron, que compartían no solo el momento histórico del cine de Sanjinés, sino que iban montados en la misma curva alta.

A partir de 2003, en Bolivia, con la facilidad que ofrecía el digital y los cambios estructurales que se daban en el país, se empezaron a hacer más películas. Los críticos Andrés Laguna y Santiago Espinoza, en su libro *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*, apuntan que «en la primera década del nuevo siglo se estrenaron 29 películas bolivianas (de nueve en la anterior década), de las cuales solo seis fueron rodadas en celuloide, 23 en digital» (2009). Aparecieron así jóvenes directores y muchas, muchas películas. Por su parte, la crítica tuvo un resurgimiento especial, aparecieron nuevos y jóvenes críticos, resultado de su tiempo, pero que además, como lo recalca uno de estos críticos, Claudio Sánchez, «pertenecen a una sociedad global que se ha estado formando de modos absolutamente diferentes al tradicional sistema de aprendizaje» (2012).

O sea, de maneras personales, siguiendo gustos y tendencias individuales y reforzando búsquedas propias dentro y fuera del país. Como siempre en Bolivia, muchos aspectos de la cultura siempre están “en construcción”.

De esos nuevos ocupantes, críticos jóvenes y no tanto, que han ido emergiendo y acompañando, casi *stalkeando*, al cine boliviano, al punto de escribir algunas de sus críticas precipitadamente y bajo el calor de la aparición de una nueva película en el panorama del

cine boliviano, soy parte. Y soy parte no solo porque veo cine, amo el cine, hago cine como productora; sino porque escribo y leo sobre él, mi aprendizaje y construcción es y ha sido ese, en la escritura.

El escritor Ricargo Piglia tiene un librito de ensayos maravilloso y lúcido como todos sus libritos, que se llama *Crítica y ficción*, editado allá lejos, en 1986. En uno de sus capítulos, titulado «La lectura de la ficción», reflexiona sobre la crítica y piensa «que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa de *El Quijote*? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiográfica porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta».

Yo no creo que existan los críticos de cine comprometidos con el público o con la realidad o con la política o con un bien “superior”. No creo en los críticos que escriben desde fuera de ellos, porque si así lo hicieran, serían ciegos y un ciego no ve y el cine se ha hecho para ver. Creo que un crítico está siempre comprometido con su propia visión de lo que ha visto en una película. Y escribe sobre una película porque cree en lo que ha visto, porque en la película que acaba de ver reestructura su vida, sus ideas, sus creencias y sus aficiones.

De modo que escribir sobre una película o del mismo cine es, antes que nada, una profesión de fe. Y quizá porque mi fe es quebrantable he escrito de pocas películas bolivianas. Al momento de pensar en la crítica como aquí y ahora en este papel, en el lugar desde el que yo hago crítica y del modo en que acompaño al cine boliviano, me he preguntado más de una vez: ¿por qué? Por qué escribo de algunas películas sí y de otras no; por qué tan poco del cine boliviano y por qué de ciertas películas; por qué nunca de las “malas” y pobres; por qué sin culpa; por qué y con qué necesidad de tan pocas. Una lista casi completa –faltan cuatro– de esas películas bolivianas sobre las que he escrito incluye a: *Insurgentes* (2012) de Jorge Sanjinés, *Los Girasoles* (2014) de Martín Boulocq, *Juana Azurduy. Guerrillera de la patria grande* (2016) de Jorge San-

jinés y *Nana* (2016) de Luciana Decker.

Es probable que para los críticos de oficio escribir de todas las películas que puedan y alcancen a ver cumpla una función terapéutica, formativa y de rigor. Pero para alguien como yo, que nunca se planteó ser “crítica de cine”, escribir de cine ha sido una manera, como dice Piglia, de escribir mi autobiografía, mi propia vida en el cine. Y es que en ese pequeño puñado de películas –a modo de semillas–, un pensamiento sobre el cine ha germinado. Empecé a escribir sobre cine y películas cuando, por cuestiones prácticas y *gallinescas* de la vida, dejé de trabajar continuamente como productora de películas y me alejé inexorablemente de esos lugares donde estaba viva, los lugares de la furia, los sets de rodaje. No creo que sea una coincidencia, pero, visto así, escribir críticas era una forma de permanecer cerca y conectada al cine. Pero, ¿de qué manera?

La primera vez que escuché sobre Jorge Sanjinés fue en la universidad. Los docentes nos hablaban de él, del grupo Ukamau y de *La nación clandestina* (1989). Nos hablaban como lo que eran: el mejor cineasta del país y la mejor película del cine boliviano, el único cineasta boliviano con obra y filosofía, y la película que cambió para siempre la manera de escribir en cine, sobre todo por su plano secuencia circular. Así yo vi el cine de Sanjinés, en libros, en textos, en fotos, en clases magistrales y talleres. Porque «Sanjinés no suelta sus películas por miedo a piratería», decían. Yo pensaba y admiraba la coherencia de su pensamiento y su acción, aspiraba a ella. Vimos algunas películas de él en malísima calidad pirata. Todo lo aprendido era cierto, pero todo cambió el día que vi *La nación clandestina*. Al terminar la proyección, se prenden las luces, miro a mi alrededor, otros me miran, nos reconocemos, silencio, carne de gallina, ovación de pie, aparece el director –Jorge Sanjinés en persona–, silencioso, ¡existe!, no es como en los libros. Muchos le felicitan, ronda de preguntas, alguien le cuestiona: «¿Por qué no hace películas tan inteligentes y hermosas sobre Santa Cruz?» Él dispara: «Yo hablo de lo que conozco y me interpela, ustedes tienen que hablar de Santa Cruz». Era el año 2003, en una sala repleta, el día de la proyección inaugural del V Festival Internacional de

Cine de Santa Cruz.

En esa película me construí –borro la palabra construí. En esa película me destruí. Nunca más volví a decir «hay que vivir el presente». El pasado sería desde ese día lo único que existe y, por tanto, lo único que se puede cuidar. Y mi pasado era un país que luchaba, unas personas que vivían de otra manera, que la pasaban mal. Me sentí parte de algo más grande, de un país que era aún extraño para mí: Bolivia. Por eso escribí de *Insurgentes* y de *Juana Azurduy*, por mi admiración inquebrantable a Sanjinés, por la historia que dejó a plan de belleza, música e imágenes en mi vida. Y porque nos dejó un lenguaje, un lenguaje cinematográfico con el que conectar. Y porque con él aprendí a mirar cine. Cuando veo sus películas actuales, que nunca serán *La nación clandestina*, reconozco en ellas el gesto de Sanjinés y escribo, casi siempre, en su defensa.

La nación clandestina la vi con Martín Boulocq, el director de cine con el que producíamos cortometrajes y luego largometrajes. Boulocq estrenó en 2014, en el segundo Festival Latinoamericano de Cine Documental A Cielo Abierto, en Cochabamba, un corto llamado *Los Girasoles*. Y escribí, en un texto titulado «El color de la enfermedad», lo que sigue: «En reposo, desacelerando, dándole un chance a su cuerpo, Boulocq retoma el cine, coge su cámara y pinta con ella como un acto de sanación». Y ahora que lo leo nuevamente, celebraba no solamente la mirada contemplativa de este joven cineasta que ya es una marca en su cine –*Los Girasoles* se centra en un bodegón: un jarrón de girasoles. «Como en la observación del pintor, la de Boulocq insiste en el detalle para captar la esencia de las cosas y de las personas, pero sobre todo, como lo hiciera el cine de Dreyer, para convertirse en una contemplación espiritual». Celebraba también que saliera de una enfermedad y el que, luego de tres años, presentará una nueva producción. Celebraba que el cine se abriera camino siempre. Boulocq es parte de esa generación del cine digital boliviano a la que, por mucho tiempo, la crítica especializada la ha metido en la bolsa de los “jóvenes cineastas” desideologizados, apolitizados y faltos de rigor. Es parte de esa generación, además que corría el riesgo de no superar el éxito de su opera prima: *Lo más*

bonito y mis mejores años (2006). No fui parte de *Los Girasoles* y ese retorno significó que el cine continuaba sin mí y a pesar de mí, que la mirada a las cosas simples, de maneras simples y cariñosas, suele ser un intento por ser seres espirituales. Y eso no puede impedirlo nada ni nadie. Es como dice el personaje del escritor Mantovani, de la película argentina *El ciudadano ilustre* (Mariano Cohn, Gastón Duprat, 2016): «La cultura es fuerte, no necesita que la ayudemos».

Quizá más bruta mente dicho, escribí sobre aquellas flores amarillas, banderas de Boulocq, porque, en esta mi autobiografía que es hacer crítica, estaba claro que ya no produciría tanto ni tan seguido y escribir del cine boliviano sería, en adelante, la nueva forma de permanecer adentro del cine, de acompañarlo y, de paso, mantenerme viva.

El texto sobre cine boliviano más reciente que escribí es «Una semana, Luciana», sobre el documental *Nana* (2016), de Luciana Decker, que fue publicado en el suplemento cultural *Ramona*. Lo hice porque me interpelaba una voz femenina, un lenguaje femenino que rara vez se ve en el cine boliviano, desde un género también poco concurrido como es la autobiografía cinematográfica. Luciana filma en planos muy cercanos a su nana, Hilaria, una mujer aymara que trabaja en su casa por años como su mamá postiza y que, luego de esos 40 largos años, se va de la casa. Los planos que parecen querer tocar a Hilaria hablan de la intención de la directora de querer asir la realidad, de no querer soltar a su nana que está pronta a irse. Esos planos obsesivos sobre la risa, la piel morena, la boca que habla el lenguaje de los que están abajo, las polleras y enaguas de la nana recuerdan que no hay manera de retenerlos, que las cosas cambian, las personas se van, el tiempo pasa, jamás se detiene, y que el cine quizás sea un arma contra el olvido. El lenguaje contra el olvido. Escribir contra el olvido.

Escribiendo, haciendo uso del lenguaje, aprendiendo otro lenguaje se reforzó esa pulsión hacia la crítica cinematográfica, que ha terminado siendo un ejercicio –Piglia tiene razón– por reestructurar mi vida, mi comprensión sobre lo que es Bolivia, mi responsabilidad ante ese conocimiento de saberme parte de una comunidad que se

parece, y no, a mí, que mira el pasado como si fuera el adelante, que habla en aymara como si estuviera latigueando la lengua, que no reconoce el valor de sus insurgentes, que los ha olvidado, que pocas veces ha mirado a las mujeres como la fortaleza que impulsa procesos políticos, sociales e íntimos. A veces escribo como si muriera.

En uno de los cuadernos de rodaje de la película *Los Viejos* (Martín Boulocq, 2011) que llevaba mientras rodábamos en el valle de la Concepción en Tarija, contaba sobre el momento más delicado y esperado del rodaje: la helada. Decía:

El vacío inmenso. Siento vacío. Ayer llegó la helada, fría, silenciosa, absoluta. El Martín fue alertado de madrugada por algún niño que vive cerca de la casa. Salió a filmar solo, saltó disparado con la cámara como un atleta que sale a correr temprano, como si se hubiera entrenado para ese momento durante meses, no avisó a nadie. Lamento no haber estado ahí detrás de la cámara, mirando el encuadre, sosteniendo la respiración para no hacer ruido, sintiendo cómo el frío habla, el hielo cubriéndolo todo, la escarcha posada en los viñedos forrando el suelo y las hojas caídas, lo que marcan el cambio. Las hojas de parra a las 5:30 de la mañana y el Martín filmando solo, sin productora, sin directora de foto. Y creo que lo entiendo.

Más tarde, unos años después de esa escena en los viñedos, en el estreno de *Los Viejos*, me estremecí al ver un plano cerrado de los viñedos, una hoja de parra cubierta de escarcha tiembla. De frío, de miedo, de soledad. Y mientras la miraba junto a otras tantas personas, tan pequeña en esa pantalla descomunal, pensaba: solo queda acompañar. Pero ahora que escribo esto que escribo, convencida desde el primer párrafo de que la crítica en Bolivia es la que acompaña incondicionalmente al cine boliviano, creo que es al revés, que el cine es el que nos acompaña hacia la luz de la comprensión.

Una vez más, una crítica en construcción.

REFERENCIAS

Balderrama, A. (2014), "El color de la enfermedad". *Ramona*,

Opinión, 28 de septiembre de 2014. Versión digital disponible en: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2014/0928/suplementos.php?id=4446>.

Balderrama, A. (2016), “Una semana, Luciana”. *Ramona, Opinión*, 13 de noviembre de 2016. Versión digital disponible en: <http://www.opinion.com.bo/movil/suplemento.php?id=10359>.

Espinoza, S., Laguna, A. (2009), *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. La Paz: Gente Común, Fautapo.

Piglia, R. (1986), *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Sánchez, C. (2012), “Bolivia y sus críticos”. Revista *Cinemas Cine*, mayo de 2012. Recuperado de: <http://www.cinemascine.net/dossier/d/Bolivia-y-sus-crticos>.

Cuarta Jornada Jorge Sanjinés en el cine boliviano



ENCUENTRA EL AUDIO DE LA JORNADA 4 EN ESTE ENLACE
<http://www.municipiocondesa.com.bo/encuentra-el-audio-de-la-jornada-4-en-este-enlace/>

Cuarta Jornada

24/marzo/2017

Jorge Sanjinés en el cine boliviano

PARTICIPANTES

Diego Mondaca

Estudió cine en la Escuela Internacional de Cine y TV -EICTV, Cuba. Es director y productor de *La Chirola* (2008) y *Ciudadela* (2011). Sus películas cuentan con el apoyo de World Cinema Fund–Berlinalle, Bertha Fund-IDFA, Doc-DocBsAs (Arg), Summer School–IDFA (Hol), residencia Jerusalén International Film Lab. (Israel), BAL-BAFICI (Arg) y Fundación TyPA (Arg). Trabajó como asistente de dirección en la película *Insurgentes* (2012) de Jorge Sanjinés y *Salt & Fire* (2017) de Werner Herzog.

Verónica Córdova

Verónica Córdova es cineasta. Obtuvo un Doctorado en Teoría del Cine y una Maestría en Guionización en la Universidad de Bergen (Noruega). Se graduó como Cineteleasta especializada en Guion en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba. Fue productora y guionista del largometraje *Di Buen Día a Papá* (Fernando Vargas, 2005); del cortometraje *Cuento de Perdiz con Zorro*, componente boliviano del largometraje *Día de Fiesta* (Venezuela, Bolivia, Ecuador, Nicaragua, Cuba, 2015). Dirigió el documental *Los Bolivianos*, componente de la serie televisiva multinacional *Los Latinoamericanos*, producida por TAL Tv de Brasil (2008). Produjo y guionizó el Proyecto Transmedia Z (una serie de ficción de 32 episodios, un programa de televisión de 26 episodios, un folleto comic de 32 fascículos, un programa de radio de 32 episodios y, próximamente, un largometraje de ficción).

Andrés Laguna Tapia

Crítico de cine y docente investigador en la Universidad Privada Boliviana. Es doctor por la Universidad de Barcelona. Junto a diferentes equipos de profesionales, ganó varios premios de periodismo a nivel nacional. Junto a Santiago Espinoza, escribió los libros *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)* (2009) y *Una cuestión de fe. Historia crítica del cine boliviano de los últimos treinta años (1980-2010)* (2011). Ha sido programador del Festival de Huesca en España y jurado de distintos certámenes de cine y literatura a nivel nacional e internacional. Ha publicado textos sobre cine, literatura y política en diferentes libros y en medios de comunicación en Bolivia, España, Francia, Ecuador y Estados Unidos.

Alfonso Gumucio

Crítico e historiador de cine boliviano. Investigador en comunicación. Escribe 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. Escribe en *Página Siete* y publicaciones del exterior.

MODERADOR

Santiago Espinoza

Es periodista, investigador, crítico de cine y docente universitario. Autor, junto con Andrés Laguna, de los libros *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)* (2009) 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), *12 películas fundamentales de Bolivia. Cine boliviano: Historia, directores, películas* (2014) y *Hora boliviana* (2015), entre otros. Ganó el Premio Nacional de Periodismo, el Premio Plurinacional Eduardo Abaroa en Periodismo Cultural y el Premio Nacional de Crónica Periodística Pedro Rivero Mercado.

Ser o no ser hijos (del cine) de Jorge Sanjinés

Santiago Espinoza A.

La mesa titulada «Jorge Sanjinés en el cine boliviano» cerró las *Jornadas de Cine Boliviano: la mirada cuestionada*, la noche del 24 de marzo de 2017, en la Cinemateca Boliviana. El evento reunió como panelistas al crítico, historiador y realizador de cine Alfonso Gumucio; a la guionista y productora de cine Verónica Córdova; al crítico, investigador y docente de cine Andrés Laguna; y al cineasta Diego Mondaca.

La ronda de intervenciones la abrió Mondaca, con la lectura de un texto en el que recuenta su relación con el que es considerado el mayor cineasta de la filmografía boliviana. A partir de su experiencia de trabajo en los dos más recientes filmes de Jorge Sanjinés, *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy. Guerrillera de la Patria Grande* (2016), Mondaca habló de la angustia con que Sanjinés encara sus rodajes y de la forma en que encuentra soluciones a los problemas que surgen durante las filmaciones.

A Mondaca le siguió Córdova, quien leyó una exhaustiva recapitulación del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, la corriente cinematográfica en cuyo seno se inscribió la primera etapa de la obra de Sanjinés. El texto le permitió a la cineasta, quien también ha trabajado con el director de *La nación clandestina* (1989), contextualizar las preocupaciones políticas y formales del cine que hizo de Sanjinés una figura central en la cinematografía latinoamericana, entre los años 60 y 70. El repaso de la ruta del Nuevo Cine Latinoamericano le permitió realizar comparaciones con el panorama

actual de la cinematografía continental, de la que observó su progresiva despolitización, su adaptación a las nuevas tecnologías y su dificultad para sintonizar con el mercado de consumidores actuales en Latinoamérica. Cerró su intervención planteando que el gran desafío del cine boliviano y latinoamericano actual es encontrar un lenguaje propio que permita a los realizadores pensar el cine y hacer historia junto al pueblo, tal como lo reivindicara Sanjinés y el Grupo Ukamau en su paradigmático libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979).

La tercera intervención, a cargo de Andrés Laguna, se dio a la tarea de indagar y pensar las formas en que esa abstracción que cabe llamar “lo boliviano” se manifiesta en el cine de Jorge Sanjinés. No sin reconocer que sus películas le han ayudado a encontrar y ser boliviano, Laguna afirmó que el llamado cine indigenista de Sanjinés se manifiesta en un gesto capital: seguir con la cámara al indio. Y ese seguimiento, afirmó, le permite al espectador encontrar al otro que es el indio, pero también “al indio que soy”. Su interpretación lo llevó a señalar que la de Sanjinés es una figura espectral, que se aparece en el cine boliviano asumido como su heredero, pero también en el que lo niega.

Finalmente, Alfonso Gumucio habló de la relación de más de 40 años que le une a Sanjinés. Recapituló que fue su representante en Europa, que en los 70 analizó detalladamente sus filmes, que fue su asistente de dirección en *Fuera de aquí* (Ecuador, 1977) y que contribuyó a difundir su obra desde las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma*, en Francia. El autor de *Historia del cine en Bolivia* planteó la conveniencia de ver y entender el contexto político y social en el que Sanjinés produjo su cine. Y a manera de sintetizar su legado, apuntó que el director de *Yawar Mallku* (1969) siempre ha concebido el cine revolucionario como un cine bello. Eso sí, se lamentó que su obra siga siendo poco conocida, sobre todo entre las nuevas generaciones de espectadores.

A la conclusión de las intervenciones de los panelistas, el público asistente tomó la palabra para hacer preguntas y comentarios. Se consultó por la utilidad del cine de Sanjinés para aplicar teorías etnográficas y desarrollistas. Se recordó que afuera de Bolivia si-

que siendo la única figura visible del cine boliviano. Y entre otras cuestiones, se debatió sobre la hipótesis de que todos quienes están vinculados al cine boliviano sean, de una u otra manera, hijos de Jorge Sanjinés. La mesa se cerró con el llamado a seguir visitando y valorando la actualidad de la obra del realizador paceño, más allá de los coyunturales pareceres sobre algunos de sus más recientes filmes.

Jorge Sanjinés en el cine boliviano

Diego Mondaca

1

Agradezco estar acá entre al menos tres generaciones influenciadas, motivadas y cuestionadas por la práctica y teoría del cine de Jorge Sanjinés y la Fundación Grupo Ukamau. Esto no es nada menor, sino todo lo contrario. Un alto honor.

Entonces, el título de esta mesa, «Jorge Sanjinés en cine boliviano», es más que atinado, estamos acá gracias al cine de Jorge Sanjinés.

Para nosotros los bolivianos, la situación social de nuestro país siempre ha demandado acciones y, en buena medida, nuestro cine y sus directores supieron responder a esa misiva y ofrecer alternativas. Ahí siempre estuvo también Jorge Sanjinés y el cine de la Fundación Grupo Ukamau que, poco a poco, desde *Revolución* (1964), tuvieron un proceso progresivo de construcción de una mirada sobre la realidad social y cultural del país y del mundo. Gracias a ellos, ahora esas películas representan un valioso documento, una suerte de reflejo/espejo para Bolivia y para todos nosotros.

Es un privilegio para mí compartir esta noche algunas de mis experiencias con Jorge Sanjinés. Los reunidos junto a mí –Andrés Laguna, Santiago Espinoza, Alfonso Gumucio y Verónica Córdova– tienen sobradas razones para compartir con nosotros, y yo espero estar a la altura.

Desde que comencé a colaborar con Jorge, hace poco más de diez años, entendí que tendría una gran oportunidad no solamente de conocer su cine desde otra perspectiva, sino también de poder acercarme a uno de los más importantes artistas que ha dado este país.

Una oportunidad de aprender de la vida y del cine. Y así lo intento. Trato de nunca perder contacto con Jorge, de siempre estar, al menos periódicamente, junto a él en largas conversaciones sobre lo que le inquieta, sobre lo que es esencial, para lo que es esencial: escucharlo.

De Jorge aprendo el rigor de auto-cuestionarse, la intensidad constante de tratar de plantear, a través del cine, la palabra y la acción, algunas posibles respuestas, pero sobre todo encontrar mayores preguntas que ayuden a uno mismo –y quizás a unos cuantos más–, que agiten y nos aporten para ir encontrando entre todos la posibilidad de un mejor camino. O, al menos, saber por dónde no ir.

Esto es para mí el cine de Sanjinés, y es ahí donde, creo yo, coincidimos todos.

La angustia que reflejan sus películas es la misma angustia que tiene Jorge y su equipo de trabajo. Esa pasión por contar historias que nos ayuden a entender lo que somos y lo que representamos dentro de Bolivia. Esto es algo vital en Jorge, y esta es mi mayor identificación con él y con su cine.

Ellos, el Grupo Ukamau, poco a poco, fueron encontrando, tras un progresivo proceso de formación, una mirada propia sobre la realidad social y política de nuestro país.

Ahí también las motivaciones para mi trabajo.

2

Trabajando con Jorge aprendí que el cine no lo es todo. Antes está la vida. Observar y entender la vida puede dirigir de buena manera en todo oficio que uno elija.

Jorge, y muchos de los que estamos acá reunidos, elegimos el cine.

Lo interesante de Jorge es precisamente esto, el cómo desde su oficio buscó entender lo que sucedía a su alrededor, debatirlo intensamente junto con sus colaboradores y consigo mismo.

Esa angustia lo moviliza. Una angustia que se transmite y crea tensiones, provoca cruces y roces, sí, y al final, y esto es lo más maravilloso, se encuentran de forma colectiva algunas posibles soluciones. O, lo que es también bueno, mejores maneras de plantear nuestros problemas, dentro de lo complejos y diversos que somos.

Ese el aporte.

3

La Fundación Grupo Ukamau, sin duda, ya se ha convertido en un referente, en un paradigma para el cine boliviano y latinoamericano. Un gran valor para Bolivia, para las artes y el pensamiento.

Esto nos debe llenar de orgullo. El proceso de Sanjinés y su equipo se hace más vital cada día. Revisar sus películas, desde *Revolución* hasta *Juana Azurduy. Guerrillera de la patria grande* (2016), significa acudir a nuestra propia historia, a nuestros conflictos y desencuentros. A nuestras victorias.

Una tras otra representan ese caminar dentro del cine, casi un caminar sobre hielo. Y, entre película y película, continuar la reflexión. Hacerse cargo de lo producido y encontrar las fuerzas para el siguiente paso.

El *proceso* como lo vital. Y la pregunta: ¿cómo fue encontrándose él con el Cine? o ¿cómo fue desarrollando su obra, sus pensamientos y las imágenes en contextos (políticos-sociales) siempre agitados, siempre en movimiento y constante cambio? Todo un proceso lento pero progresivo de creación-investigación-creación, que se cristaliza en cada una de sus películas. En los que se develan esos puntos. Esa creación final que nos sorprende a todos, incluso al autor.

Yo pude colaborar con Jorge desde hace algo más de diez años y participar en dos de sus procesos: las películas *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy, guerrillera de la Patria grande*.

Para el segundo caso, junto con el fotógrafo Juan Ramos, elaboramos un documental sobre eso, sobre el proceso de trabajo de Jorge Sanjinés y su equipo. Y, mientras filmábamos, tratamos de encontrar esos momentos que nos respondan algunas de nuestras preguntas básicas sobre el *cómo* es que Jorge trabaja y *por qué* razones encara un proyecto cinematográfico, enfrentar nuevamente a una página en blanco, volver a preguntarse la cosas y volver a buscar respuestas y, sorprenderse.

¡Filmar es una locura! Pero así es siempre y, aun así lo elegimos. Jorge se sigue encontrando los mismos problemas que nosotros, en nuestra corta experiencia, también enfrentamos.

Luego de esa constante *fricción* que implica el proceso de hacer una película, uno puede entender que el cine es algo realmente útil. Motivante. Que no es difícil, sino más bien exigente: te demanda la vida.

Creo que ese documental que estamos armando se llamará *Entre-Actos*. Me interesa ese espacio que existe entre escena y escena. La tensión creativa. Con el aditivo de que Jorge es uno de los protagonistas principales.

Tener a Jorge Sanjinés entre nosotros, en el mundo del cine, es un privilegio. Son pocas las personas que como él se entregaron de forma tan pasional y generosa a las labores del cine y la formación. Un activista y un revolucionario del cine. Son pocos los artistas que verdaderamente trascienden con su obra, que logran cuestionarnos en lo más profundo y confuso que tenemos. No se puede pensar el cine boliviano sin Jorge Sanjinés.

Ahora, al día de hoy, me llena de alegría seguir encontrándome con un Jorge cuestionador, inquieto y que además ahora alista dos libros fundamentales, el primero titulado *Cine y Sociedad* y el segundo en el que escribe sus memorias. Ambos libros tienen un tono reflexivo, de alguien que ha caminado mucho y lo sigue haciendo.

Jorge Sanjinés: un lugar en el cine latinoamericano

Verónica Córdova S.

Buenas noches. Agradezco a los organizadores, a los ponentes y a todos los presentes en estas Jornadas, un espacio muy necesario para conversar acerca del cine boliviano, su historia y sus desafíos. Me ha parecido especialmente acertado dedicarle una sesión de estas *Jornadas* al cine de Jorge Sanjinés, un referente fundamental a la hora de mirar hacia atrás de dónde viene nuestro cine y hacia delante: qué cine estamos forjando.

Y, como varios de los ponentes ya han expuesto acerca de la marcada influencia que ha tenido Jorge en crear una imagen de Bolivia y sus culturas a través de su cine, yo quisiera referirme a su trabajo y su compromiso en el marco más amplio de lo que significa el cine latinoamericano. Pues no podemos olvidar que Jorge Sanjinés no es sólo el director más importante del cine boliviano, sino que es también uno de los exponentes más lúcidos del Nuevo Cine Latinoamericano: un movimiento cultural, cinematográfico y político que definió la vanguardia estética del continente y se inscribió en la historia del cine como el primer cine latinoamericano visible, propositivo y también institucionalizado.

Hagamos un breve flash back, entonces, al año 1967. Ese año, Viña del Mar acoge el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, quienes acuerdan la creación de una red de creadores independientes que haga posible el intercambio y exhibición de películas latinoamericanas en todo el continente. En el año 1969, el Festival de Cine de Viña del Mar exhibe algunas de las películas

esenciales de un Movimiento que ya tomaba forma: la boliviana *Yawar Mallku* (1969), de Jorge Sanjinés; la argentina *La Hora de los Hornos* (1968), de Fernando Solanas; la chilena *El Chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín; la brasileña *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; y la cubana *Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. Todas, películas hechas a pulmón y a garra, en países con situaciones sociales distintas y por directores con diferentes trayectorias personales y cinematográficas. Pero en todas ellas se reconocía un rasgo común, la voluntad manifiesta de crear un cine que

[...] contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa con línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradoras antinacionales en el plano ideológico-cultural; el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra historia (Comité de Cineastas de América Latina, 1974, en Fundación Mexicana de Cineastas, 1988).

Además de hacer el cine más innovador y más relevante que se había hecho en la región hasta ese momento, los miembros del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano escribieron fundamentales textos de reflexión estética, teórica y política, proponiendo que para hacer cine basta una idea en la cabeza y una cámara en la mano, reivindicando una estética de la violencia y el hambre (Glauber Rocha), planteando un cine imperfecto (Julio García Espinoza), y practicando un cine que no sólo cuente historias sino que, junto al pueblo, haga Historia (Jorge Sanjinés).

Este grupo de cineastas que se descubrieron y alimentaron uno al otro con sus películas y sus textos, se hermanaron en las dictaduras,

el exilio, la persecución, la tortura y la muerte de sus compañeros. A pesar de todas las dificultades se afianzaron en el tiempo, creando una plataforma institucional para sostener y perpetuar su importante legado estético y teórico: el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que en diciembre de 2017 celebró su trigésimo novena edición ininterrumpida; la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que desde hace 31 años funge como el espacio fundamental para el desarrollo, la investigación, la difusión y la integración del cine latinoamericano; y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, proyecto principal de formación para cineastas de América Latina, África y Asia, que recientemente ha celebrado 30 años de existencia, habiendo graduado 883 cineastas (de los cuales 30 son bolivianos) de 60 países.

Estas instituciones han consolidado al Movimiento y le han permitido sobrevivir a los cambios fundamentales que la región vivió en estos casi 50 años, formando incluso generaciones nuevas que perpetúen su visión y continúen su obra. Algunos de los cineastas fundadores del Movimiento siguen creando, escribiendo libros y haciendo películas: entre ellos, Jorge Sanjinés, que nos motiva a reunirnos hoy; Miguel Littín, Fernando Solanas, Sergio Trabucó, Manuel Pérez Paredes. Algunos se han refugiado en el retiro, como Walter Achugar, Nelson Pereira dos Santos o Fernando Birri. Y otros, lamentablemente, han fallecido: Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea, Beatriz Palacios, Santiago Alvarez, Octavio Getino, Julio García Espinoza, Alfredo Guevara.

El hecho es que el cine latinoamericano de hoy se nutre de muchos otros cineastas que no necesariamente comparten, o siquiera conocen, los postulados estético-políticos del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. El hecho es que, a lo largo de la historia, siempre ha habido cineastas que han hecho importantes películas sin necesariamente compartir ese canon, pero a los que tampoco podemos ubicar en la vereda del frente, la del “viejo”, “comercial” o “populachero” cine latinoamericano. ¿Dónde ubicamos, entonces, a un Leonardo Favio? ¿A un Fernando Pérez? ¿A un Raoul Ruiz?

El cine latinoamericano de hoy es más joven, más diverso, más disperso y está más desorientado. En los años 60 los cineastas

podían, con todo el desparpajo del mundo, decir que el rol del cine era mucho más que contar historias: que su fin era cambiar la Historia. Los cineastas de hoy no tienen esas certezas. A la pregunta ¿por qué haces cine?, la respuesta es muchas veces el silencio. El cineasta boliviano Martín Boulocq responde así al ser confrontado con esta pregunta:

Me veo limitado a hablar desde el cine que considero más cercano a mí. Hablo de un cine intimista. Un cine que no pretende plantear grandes temas sociales o políticos (¿implica desligarse de lo político el hablar de los pequeños círculos sociales como la familia, los amigos, la pareja?) Un cine, a diferencia del cine militante de aquella época, de preguntas más que de respuestas. Un cine que me obliga a mí como individuo, no como director de cine, a ponerme el espejo en frente antes que mirar a otro lado. Un cine quizás arbitrario por ser personal. Un cine que habla de experiencias cercanas (2012).

Un espectador internauta escribía en una red social sobre el cine uruguayo como:

[...] un cine que nos habla mayoritariamente de gente muy poco interesante. Un montón de pelotudos al pedo en *25 Watts*, un veterano rutinario y aburrido en *Whisky*, otro boludo que cree que el Papa lo va a enriquecer, un gordo pajero que cuida un supermercado, y ahora otro montón de tontos y retontos pasados de droga. Digo yo... ¿no hay historias de gente interesante en el Uruguay? ¿Por qué solo se hacen películas de losers? ¿Por qué ese regodeo en la imbecilidad?¹²

Sin entrar a juicios radicales, como los de este frustrado espectador, vemos que la multiplicación de propuestas cinematográficas que ha enriquecido nuestro cine en los últimos años está todavía lejos de satisfacer a nuestros públicos. En un afán de separarse del *mainstream* establecido por Hollywood algunos jóvenes cineastas optan por una estética minimalista, que un crítico ha venido a llamar “tediometrage”. La tendencia al cine reflexivo, con personajes comunes, situaciones anodinas y el uso de cámara estática y de planos largos –en películas como *La hamaca paraguaya* (Paz Enci-

12 Fernando Alvarez Cozzi, en un comentario al artículo de Luciano Castillo “Cómo hacer una película para ganar un festival europeo”, 2013.

na, 2006), o las muchas películas del argentino Lisandro Alonso—, ha inundado los festivales europeos, pero ha generado una mayor distancia entre nuestro cine y su audiencia, más aún en un momento en que las pantallas latinoamericanas están dominadas por los *blockbusters*.

Para otros cineastas emergentes la opción es hacer un cine de imitación del clásico hollywoodense, con la nunca nueva idea de que, pareciéndose a Hollywood en el lenguaje y el contenido, puede uno obtener recaudaciones parecidas a las que generan ellos. En esta tendencia puede inscribirse la película boliviana *Engaño a primera vista* (Benavides, 2016), estrenada recientemente. En una entrevista de prensa, estos jóvenes cineastas afirmaban que el gran pecado del cine boliviano es que se hacen películas aburridas:

El cine, lamentablemente, es un arte que requiere mucha plata y en Bolivia cuesta mucho hacer cine; entonces si lo vas a hacer, hazlo viable, no hagas cine para cuatro pelagatos [...] El cine latinoamericano necesita un cambio radical y nosotros estamos creando ese cambio; se tiene que entender que el cine no es para hacer novelas ni mostrar la realidad; la gente no quiere ir a ver su realidad, tenemos que salir de la realidad. Somos pobres, entonces hacemos una película para mostrar lo pobres y desgraciados que somos como latinoamericanos. La gente no quiere ver eso (2016).

Lo que la gente quiere ver es un parámetro que, desde siempre, ha dirigido la toma de decisiones en el cine. Ya que este arte se ha constituido históricamente como parte fundamental de la industria del entretenimiento, es natural que la película que se considere exitosa sea aquella que llena las salas de cine y genere ganancias para sus productores. Se ha generado, así, una dicotomía falsa, que pone en un lado de la balanza a las películas llamadas “comerciales”, que supuestamente sacan al espectador de su realidad y por tanto lo ayudan a sobrellevarla; y, frente a ellas, las películas “aburridas”, que obligan al espectador a ver una reinterpretación de la realidad que vive.

Lo que esa lectura olvida es que una película, *cualquier* película, es resultado de una interpretación de la realidad: alguien decide qué mostrar y qué no, quién es el personaje villano y quién

la víctima, qué actores los interpretan, qué valores predominan, cómo se resuelven los conflictos, quién pierde, quién gana y de qué manera. Todas estas decisiones están permeadas por códigos prevalentes en las relaciones económicas, sociales, religiosas, nacionales y étnicas de la sociedad desde la que se produce y consume la película. La “realidad”, esté o no representada de manera directa en la historia que se filma, se filtra dentro de la pantalla y dentro de los procesos de producción y consumo que deciden qué historia se financia, se filma, se estrena o se elige para comprar una entrada.

En ese sentido, el historiador Marc Ferro afirma que toda película, sea comercial o sea política, sea un *blockbuster* de Hollywood o sea un film de vanguardia, es una fuente valiosa para comprender la realidad porque nos permite ver, detrás de la historia que presenta, una zona de interpretación que hasta ahora estaba escondida y era inabarcable o directamente invisible (1988).

Uno de los desafíos del cine latinoamericano contemporáneo estriba en el poco valor que los cineastas de hoy le dan a las dimensiones históricas o sociales del arte cinematográfico. Los enormes avances técnicos que han venido a transformar los modos de producción y consumo de imágenes en movimiento han terminado imprimiendo una mentalidad tecnicista en los cineastas jóvenes, a quienes seguir paso a paso los desarrollos técnicos para rodaje o post-producción les parece infinitamente más importante que pensar o teorizar su práctica audiovisual.

El paso de posta a las nuevas generaciones, así como los evidentes cambios sociales y políticos de los últimos 30 años, han generado una cierta crisis de definición en el cine latinoamericano. Por un lado, la institucionalización del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano ha llevado a que, necesariamente, este deba abrirse, pues ya no puede seguir siendo un grupo de amigos movido por un paradigma político en común. Así, lo que en un momento estaba muy claramente definido como “nuevo cine latinoamericano” se ha ido abriendo a un cine latinoamericano más general, donde entran tanto películas consideradas comerciales como políticas, históricas o de vanguardia. El cine de Guillermo del Toro hombro a

hombro con el de Sanjinés; la opera prima de Kiro Russo junto a la de los hermanos Benavides; la biblia junto al calefón –como diría Discépolo.

Esta crisis de definición en el Nuevo Cine Latinoamericano, en palabras de Fernando Birri:

[...] ha implicado la pérdida de cierta tabula en la que nos movíamos, con el riesgo de que de pronto en esta bolsa entre todo. En nuestro cine de hoy aparecen cosas que eran imposibles de imaginar hace treinta y tantos años, cuando empezábamos nuestro trabajo con una preocupación sobre todo volcada a comunicar, expresar y denunciar una realidad teñida por un elemento político muy fuerte. Pero es verdad que se han abierto nuevos campos y a algunos compañeros esto los ha puesto en crisis. A mí me ha alegrado, porque yo no creo en un cine que se pueda hacer por recetas. Hace algún tiempo habíamos ya notado que la definición de Nuevo Cine Latinoamericano nos quedaba pequeña, y lo habíamos llamado Neo-Nuevo Cine Latinoamericano, para subrayar que ha pasado el tiempo y hay una diferencia. Pero quizás si hoy uno mira lo que se está mostrando en las pantallas de América Latina veremos que lo “nuevo” sigue cambiando y para definir a las nuevas generaciones tendremos que usar tres adjetivos, o no usar ninguno (en Córdova, 1994).

Estas palabras apuntan a ciertos elementos que son fundamentales para entender el cine latinoamericano contemporáneo. En primer lugar, está la necesidad de redefinir el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano para incluir directores y tendencias que no necesariamente se adhieren a los postulados políticos y estéticos de los años 60 y 70. Esta inclusión, sin embargo, tiene un límite muy claro para Birri: películas, tendencias, directores que no exploran de un modo u otro la dignidad y necesidad de liberación humanas no pueden ser incluidos dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, a riesgo de que este deje de existir como tal.

Además del retrato de la liberación y de la dignidad, que sigue estando presente desde diversas miradas en el cine actual, hay otro aspecto que hermana o debería decirse “ahija” a los cineastas jóvenes de hoy con sus “padres” del Nuevo Cine Latinoamericano. Mucho del cine boliviano que se hace hoy se hace sólo con «una

idea en la cabeza y una cámara en la mano», aunque sus realizadores no hayan nunca escuchado hablar de Glauber Rocha y la estética del hambre. Algunas de las razones para esto son la introducción de cámaras y sistemas de edición de costos muchos menores a los que requería el celuloide; la profesionalización de muchos jóvenes en el área audiovisual, tanto en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (el proyecto más importante del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano), como en las muchas otras escuelas de cine que se han creado en el continente; la creación de institutos de cine y de plataformas estatales de fomento cinematográfico, como las que en los últimos años han transformado radicalmente el cine en países como Ecuador o Colombia. Por estas y varias otras razones de índole local se ha empezado a producir cine en países que hasta ahora casi no se producía, como Guatemala, Paraguay o el eje Costa Rica-Nicaragua. Además de las películas del continente que alcanzan cierta notoriedad a través de los festivales y se llegan a ver en países de la región, rara vez en salas de cine, pero sí a través de las enormes redes de piratería que cruzan el continente, hay otros cientos de películas en digital más modestas, que no logran exhibición ni difusión masivas, pero que se están produciendo.

Lo que me lleva a un último punto: este período de innovación tecnológica y de inclusión de nuevas generaciones, perspectivas y regiones en el cine latinoamericano ha venido acompañado de una seria crisis en el mercado cinematográfico interno. Si bien en nuestras ciudades hay ahora más salas de cine, a donde acuden regularmente los espectadores –aunque no en los números expectables de las décadas pasadas, por lo menos sí asisten. Pero la demografía de los públicos actuales es muy distinta a la de otras épocas. El espectador latinoamericano de hoy es, mayoritariamente, menor a 25 años. Y ese espectador, mayoritariamente, no ve cine latinoamericano. El espectador adulto –que podríamos pensar que todavía tiene interés en nuestro cine– tiene un amplio acceso a la televisión, al cable, el *streaming* por Internet y al DVD legal o pirata, y es allí donde encuentra las opciones de películas que las multisalas no le ofrecen, por estar enfocadas prioritariamente en los jóvenes.

El gran desafío de hoy no está en la tecnología o su apropiación: este paso ha sido resuelto por las fuerzas del mercado y se irradia con enorme facilidad del norte hacia nuestros países. El gran desafío no está en el financiamiento, pues de un modo u otro ya existen mecanismos de co-producción, fondos de financiamiento y leyes de cine que funcionan –que, tarde o temprano, en Bolivia también tendremos. El gran desafío ni siquiera está en la distribución y circulación, aunque sea a través de Internet, de las ventas internacionales, de la piratería o de los canales de cable las películas latinoamericanas están empezando a circular entre nuestros países.

El verdadero desafío del cine latinoamericano y del cine boliviano está en encontrar, otra vez, nuestra propia voz y nuestro propio lenguaje. El verdadero desafío está en saber, como Sanjinés y los otros grandes del Nuevo Cine Latinoamericano, que el cine además de hacerlo hay que pensarlo. Y que la única forma de hacer Historia es hacerla juntos.

REFERENCIAS

- Bouloucq, M. (2012), «A cinema of questions: A response to Verónica Córdova». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 54, fall 2012.
- Benavides, J., Y. Benavides (2016), «Las claves del ‘engaño’». *Página Siete*, 23 de octubre de 2016. Versión digital disponible en: <http://www.paginasiete.bo/revmiradas/2016/10/23/claves-engano-113816.html>.
- Castillo, L. (2013), «Cómo hacer una película para ganar un festival europeo». *Ventana discreta*, 7 de noviembre de 2013. Recuperado de: <http://ventanadelcine.blogspot.com/2013/11/como-hacer-una-pelicula-para-ganar-en.html>.
- Comité de Cineastas de América Latina (1974), «Acta oficial de la Constitución del Comité de Cineastas de América Latina», 11 de septiembre de 1974, Caracas. En Fundación Mexicana de Cineastas (1988), *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, tomo I. México D. F.: Fundación

Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana.

Córdova, V. (1994), «Fernando Birri: Un señor muy viejo con unas alas enormes». *El Caraspas*, 13, agosto de 1994, La Paz.

Ferro, M. (1988), *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press.

Espectros de Jorge Sanjinés

Andrés Laguna Tapia

Este texto fue escrito para ser leído en la última sesión de las *Jornadas de Cine Boliviano: la mirada cuestionada*, en la mesa «Jorge Sanjinés en el Cine Boliviano». Para su publicación en la memoria del evento fue corregido y aumentado, como tiene que ser un texto que se vaya a imprimir. Por tanto, hay una distancia entre lo que se escuchó y lo que se lee. Pues la noche del 24 de mayo de 2017, late en estas páginas, no podía ser ignorada. Alfonso Gumucio Dagrón, entre otras muchas cosas, padre de la historiografía del cine boliviano, abrió su intervención manifestando su inconformidad con que los organizadores no hayan invitado a Jorge Sanjinés a participar de la mesa dedicada a su obra. Me atrevo a disentir. Creo que la presencia física del autor de *Ukamau* (1966) hubiese concentrado la atención en su persona y no en su filmografía. Seguramente, las anécdotas hubiesen desplazado a la discusión y a la reflexión sobre cine. Debo reconocer que del cine de Sanjinés lo que más me interesa es el cine, las películas, mucho menos la persona que estaba detrás de la cámara. Creo que su ausencia permitió que nos concentremos en su obra. Eso era lo imprescindible. Sanjinés no estaba, pero estaba en cada intervención.

Por otro lado, el nombre de la mesa no es inofensivo: «Jorge Sanjinés en el cine boliviano». Nos obliga a ampliar la mirada, no se trata de reflexionar meramente sobre las películas que firmó el autor de *Yawar Mallku* (1969) sino también a pensar todos esos documentos audiovisuales en los que está su huella, su trazo, su

influencia. Pero, desde mi lectura, la cosa es todavía más compleja, también se nos invitó a pensar en todo ese cine boliviano que se configuró intentando evitar las formas, los temas y el discurso del grupo Ukamau. En ese cine que pretendió superar, eludir o ignorar a lo que se hizo, que se define por una relación negativa con ello. El reto atormentador que se nos propuso es pensar un cine en el que la obra de Sanjinés está, aunque sea como referencia, pero también sobre el que no quiere reconocer su influencia. Ah, los organizadores nos invitaron a ir a la caza de los espectros de Jorge Sanjinés, de los que se nos manifiestan y de los que no necesariamente.

«Eliot comentó que al escribir sobre Shakespeare sólo podemos aspirar a equivocarnos de nueva manera» (Villoro, 2010). Juan Villoro hace esa referencia para luego afirmar que con Borges ocurre algo parecido. Pienso que es similar lo que pasa con el cine de Jorge Sanjinés. Lo digo siendo muy consciente de que he escrito mucho sobre su obra. Por tanto, tengo la lucidez de reconocer que me he equivocado en repetidas ocasiones. Pero, empeinado como soy, no solamente lo volveré a hacer ahora, sino confieso que ya estoy a la espera de una nueva excusa para volver a escribir sobre su cine, para volver a equivocarme.

Me alejaré del tema, pero para volver a él, muy al estilo de los recorridos vitales de Sebastián Mamani. En repetidas ocasiones he citado un pasaje de *Felipe Delgado* de Jaime Sáenz, un pasaje que de alguna forma inspira al importante libro de Leonardo García Pabón, *La patria íntima* (1998), y que, a fuerza de la repetición, se está convirtiendo en una suerte de lugar común pseudoacadémico. No por ello ha dejado de ser importante. Tengo la impresión de haberlo transcrito incontables veces y de que la gente lo conoce de memoria, pero no puedo dejar de hacerlo ahora, especialmente ahora, dice así: «Más bien lo que abunda en Bolivia es el boliviano, y por extraña paradoja, resulta sumamente difícil encontrarlo. Y esto se debe a que el boliviano se oculta de sí mismo. Es éste el gran enigma que todo boliviano que se considera boliviano tendría que descifrar. Yo por mi parte, solo dispongo de un recurso para ello, y es el de vivir mi vida a mi manera. Por eso hago y deshago mi vida: para saber por qué se oculta de sí mismo el boliviano... O se me revela el

enigma de la patria o me saco el cuerpo. La patria no es meramente ni una bandera ni un mapa. Es algo más. Es un mundo. Es aquel mundo que nos permite vivir en este mundo» (Saenz, 1979). Aunque lo que busco en esta ponencia es repensar a Jorge Sanjinés en el cine boliviano, de lo que se trata también es de reflexionar sobre eso que quiere resolver el insigne señor Delgado.

Como muchos otros, aunque pueda parecer (y sea) un mero afán intelectual clasemediero, casi toda mi vida me la he pasado buscando al boliviano. Y como si fuese Pie Grande, el Monstruo del Lago Ness, el Abominable Hombre de las Nieves o, para ser más locales, el zorro Antonio, cuando parece que lo tengo al alcance de la mano, emboscado, atrapado, se me escabulle, se me escapa. Una y otra vez. Creí haberlo encontrado, cuando era joven, durante una época en la que viví fuera del país, cuando me sentí profundamente extranjero y me rodeaba lo no-boliviano, creí que se me manifestaba en plenitud. Puros espejismos. Jamás se me develó por completo. Procurando ayuda en esta tarea sisífica, hoy con frecuencia pregunto a mis alumnos qué es lo que los hace sentirse bolivianos y las respuestas casi siempre se parecen: les gusta el pique macho, los caporales y los Kjarkas. O variantes de esa santísima trinidad. Evidentemente, eso no me alcanza para vislumbrar al boliviano. Toda mi vida me he buscado, una y otra vez me escabullí, me escondí de mi mismo. Por tanto, mi relación con lo boliviano es mucho más triste que cualquiera que se pueda tener con un unicornio azul. Es espectral.

Ahora, el consuelo: lo que me resulta indudable es que cuando estoy experimentando una película de Jorge Sanjinés algo de ese misterio se me revela, el boliviano aparece, se siente, lo puedo oler y casi palpar. Pero, esquivo como es, incluso en ese espacio filmico privilegiado, no se deja ver todo el tiempo. A veces solo es latente, en otras se muestra su silueta o su sombra. Pero, indudablemente, en esas cintas, en diferentes proporciones, incluso por momentos efimeros, el boliviano se me muestra. Evidentemente, ese no es un rasgo exclusivo del cine de Sanjinés, me sucede lo mismo cuando escucho a Alfredo Domínguez, cuando experimento un videoclip de Erlinda Cruz y *Las consentidas*, cuando veo

jugar al Bolívar o cuando leo un texto de Jesús Urzagasti, entre otras cosas. Pero, nuevamente, parezco eludir el tema. En pocas palabras: Sanjinés me ayudó y me ayuda a ser boliviano, a encontrarme, aunque rápidamente me vuelva a perder y sucesivamente deba reanudar la búsqueda.

Más allá de discutir de si la propuesta teórica de Sanjinés y su aplicación práctica logran contener a la cosmovisión andina o a lo esencialmente indio, es indudable que en su obra hay un genuino proyecto de reconfiguración del cine boliviano, la búsqueda de un lenguaje fílmico nacional, propio y característico. A pesar de que hoy día prácticamente nadie en nuestro país, ni siquiera la gente que participa de los proyectos del CEFREC-CAIB, hace películas con planos secuencias integrales y en las que el protagonista sea un personaje colectivo, Sanjinés ha sido nuestro baremo. Algo es muy boliviano o insuficientemente boliviano de acuerdo a cuanto se parece a su cine. Es una medida. Incluso cuando queremos hablar mal de sus películas más recientes, recurrimos a las primeras obras como paradigmas del Sanjinés genuino.

Por otro lado, me incomoda esa tendencia de ciertos realizadores y teóricos que creen que siendo desagradecidos con lo hecho por el grupo Ukamau, que, cuestionando su importancia y pertinencia; que, negando la factura de sus obras, están ejerciendo una forma muy sofisticada de madurez intelectual. Cuando se dice que el plano secuencia integral no tiene nada de andino, que es propio de las vanguardias europeas y se cita, entre otras fuentes, a lo que hacía Theo Angelopoulos o cuando se arguye que *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* es una mera adaptación al contexto local de las teorías de André Bazin, me parecen afirmaciones mezquinas y sesgadas. Evidentemente, existen claras coincidencias, pero no son meras transposiciones. Convengamos que el cine es un arte que nace en occidente y que sus formas, sus géneros, sus formatos comerciales, entre otras cosas, jamás se alejarán por completo de esa huella. Cuando vemos una película, ya sea realizada en Nueva York, Saigón o Níger, volvemos a ver, aunque sea de manera fantasmal, a los obreros salir de la fábrica de los Lumière. No haré el ejercicio, algo banal,

de tratar de comprobar la originalidad de Sanjinés, ni haré una lectura comparada entre su teoría y la de Bazin, pero me interesa detenerme brevemente en una de las coincidencias que se ha señalado que tiene con algunos filmes de Angelopoulos. Ambos, utilizando planos secuencia buscan retratar una noción del tiempo que rompe con la linealidad occidental, seguramente de origen agustiniano. No debemos olvidar que ambos realizadores lo que están pretendiendo es recuperar una cosmovisión alternativa, que tal vez reside en una suerte de pasado mítico, en el mundo pre-colonial en el caso de uno y en la Grecia clásica en el otro, pero que no necesariamente son copias o meras imitaciones la una de la otra. Pero, aunque lo fueran, copiar una técnica para intentar representar conceptos irrepresentables y singulares, no me parece problemático. Lo que tiene en común Sanjinés con el cine de festivalero o *art house* es que busca destruir el orden establecido, las formas de hacer estandarizadas por una industria cultural, la misma pretensión que cualquier otra vanguardia. No entiendo porque eso puede resultar invalidante o deslegitimador de la propuesta del grupo Ukamau.

Quiero hacer referencia a un texto fundamental del filósofo argentino francés, Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis* (2006), que ha sido traducido como *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008). Como puede resultar evidente, este texto gira en torno a lo animal, a como ha sido tratado en la modernidad y desde la posmodernidad. Como es de rigor, Derrida hace un amplio recorrido por ideas de autores de la importancia de Kant, Heidegger o Lacan, entre otros. Entre otras cosas, esta extraordinaria obra le permitió a un colega mío, Miguel Díaz, preparar un tema de tesis doctoral que no me deja de parecer incómodo y revelador: *L'Indien que donc je suis* (Si lo queremos: El indio que luego estoy si(gui)endo). Lamentablemente, no conozco el estado de la investigación de mi estimado amigo, ni el núcleo puntual de su reflexión, pero su título detonó cientos de ideas en mí. Ah, Sanjinés sigue rondando. Su cámara, por lo menos desde su cortometraje *Revolución* (1964) hasta *Juana Azurduy. Guerrillera de la Patria Grande* (2016), en mayor o menor medida, sigue al indio. Lo sigue

en su vida, en su sufrimiento, en su camino a la emancipación. Por eso se ha clasificado a su cine como parte del indigenismo. Tiene por protagonista a ese sujeto nacional sobre el que se ha construido el Estado, pero al que se ha mantenido en sus márgenes, nunca fuera de ellos, pero sin la posibilidad de ocupar el centro del espacio. La historia la sabemos, los temas recurrentes de la filmografía que nos ocupa en esta ponencia los conocemos de memoria: la emancipación humana, la reivindicación, la exclusión, la reafirmación cultural, el llamado a la insurgencia, la denuncia de la injusticia, etc. Me resulta indudable que el cine de Sanjinés ha ido tras la huella del indio.

Pero algo me parece más poderoso y retoma lo esencial de la propuesta de esta ponencia, cuando vemos el cine de Sanjinés, nos da parámetros para comprender lo boliviano, para develar en que medida lo somos. Pero, además, hace algo que todavía me asombra, hace que nos identifiquemos con el indio, genera empatía con ese rostro que para las clases urbanas es el *otro* absoluto y radical, del que nos queremos desmarcar de manera extrema, al que no queremos parecernos, al que representamos disfrazándonos, pintándonos el rostro o enmascarándonos. El cine de Sanjinés hace que nos encontramos en ese denominativo que nos suele servir de insulto, que utilizamos para calificar a lo incivilizado y a lo tosco, incluso, a lo vulgar. El cine de Sanjinés puede hacer que tomemos conciencia de que, al menos de manera parcial, somos indios. Por tanto, sigue al indio, pero también es el indio.

Permítanme, narrar una breve historia. Hace como 20 años, cuando todavía estaba en el colegio, caminaba por la calle Lanza en Cochabamba, cerquita de la librería Yachaywasi, y leí un grafiti que decía: «Gringos: Vayan a esterilizar a sus madres». En ese momento me pareció una forma altamente sofisticada de insultar al imperio. Aunque ya conocía la obra de Sanjinés, seguramente ya había visto *La Nación Clandestina* (1989) y *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), y recordaba un sketch de Tra-la-la Show en el que Manolo Molina padre encarnaba a un personaje muy similar al realizador, no había visto todavía *Yawar Mallku* y fui incapaz de hacer la relación. Como bien se sabe, hubo un tiempo en que era

muy difícil poder ver el cine del grupo Ukamau, más viviendo en una ciudad de provincia, me tomó varios años poder verla e inmediatamente recordé el grafiti. Y me imagine al chico o a la chica que lo pintó. La/lo visualicé emocionada/o-impactada/o-encolezada/o-conmovida/o porque los gringos esterilizaron a nuestras madres e hirieron de muerte a Ignacio. Esa denuncia que a fines de los '60 y principios de los '70 causó gran polémica, volvió a ser vigente veinte años después y transformó la vida, la visión de la vida del espectador, lo transformó. Lo llevó a seguir y a ser indio.

Cuando me preguntan dónde veo a Sanjinés en el cine boliviano contemporáneo, debo responder que, en todas partes, ya sea porque se lo referencia de manera directa, ya sea porque se quiere esconder, tapar, cubrir o borrar su huella. Sabemos que este último ejercicio es tan banal como imposible. Basta pensar que Sanjinés se terminó filtrando en la obra del director del boom del '95 que parecía estar más lejano de su influencia y lo reconfiguró en el cineasta más representativo del llamado "Proceso de cambio". Basta tomar conciencia de que algunos de los directores más interesantes de la actualidad no dejan de dialogar y citar sus filmes o pasajes de ellos. Incluso se deja ver su trazo en una película dirigida por una española y escrita por un británico. Ah, cuando aparecen, y siempre aparecen, esos realizadores que "quieren hacer un cine hollywoodense", veo el intento casi pueril de querer matar a la figura paterna.

Adolfo Bioy Casares, en ese titánico diario que se publicó bajo el título *Borges*, cita a su maestro y gran amigo: «Si después de muchos siglos un texto sigue asombrando por extravagante, esto significa que el autor no supo imponer su manera, que fracasó» (2006). Como decía más arriba, tal vez hoy nadie aplique lo propuesto en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, ni siquiera el mismo autor de ese manifiesto, lo que podría significar la derrota de Sanjinés. Pero teniendo una visión más amplia, creo que su verdadero proyecto, más allá de detalles técnicos, fue proponer la construcción de un cine nacional. Eso es algo que nos preocupa a casi todos los que estamos cerca del audiovisual en este país. Además, esta misma mesa lo confirma, el faro, la vara de medi-

ción, la imagen tutelar-paternal sigue siendo él. No quiero decir que todos los realizadores bolivianos no pueden sacárselo de la cabeza y que no hay vida más allá de Jorge Sanjinés. Pero su espectro ronda. Allá y aquí. Lo seguimos y al mismo tiempo está en lo que somos. Muchas gracias.

REFERENCIAS

Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Barcelona: Editorial Destino.

Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel.

García Pabón, L. (1998), *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, Centro de Estudios Superiores Universitarios.

Saenz, J. (1979), *Felipe Delgado*. La Paz: Difusión.

Villoro, J. (2010), «Vida privada de la tradición. Borges por Bioy Casares». En *De eso se trata*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Debate sin Jorge Sanjinés

Alfonso Gumucio Dagron

El título del texto tiene su razón de ser. Cuando me invitaron el viernes 24 de marzo al panel sobre el cine de Jorge Sanjinés como último evento en el marco de las Jornadas del Cine Boliviano, lo primero que dije cuando me tocó intervenir en la ronda de expositores es que me llamaba mucho la atención la ausencia de Jorge Sanjinés.

¿Íbamos acaso a hablar de su cine en su ausencia, sabiendo que vive en la misma ciudad de La Paz y que en tiempos recientes es mucho más accesible a todos los que se interesan en su trabajo como cineasta? Pero así fue, el cineasta no había sido invitado en esa ocasión, probablemente para que los panelistas se sintieran en mayor libertad de decir lo que tenían que decir.

Mi intervención se refirió a la trayectoria de Jorge Sanjinés y al conjunto de su cine, antes que a alguna película en particular. En la vida de cualquier creador, hay obras buenas y obras menos buenas. Puede haber incluso obras francamente malas, como en el caso del periodo mexicano de Luis Buñuel. Por eso, lo importante es referirse a la trayectoria completa, sin despedazarla, para hacer un balance como el que se hace, de un cineasta que ha completado la extensión más larga de su recorrido.

Mi perspectiva sobre Jorge Sanjinés está obviamente contaminada por la relación personal con él, lo cual es a la vez un privilegio y un riesgo para tomar la distancia crítica necesaria. He publicado sobre Jorge múltiples veces y a él no siempre le ha gustado lo que he escrito, pero con los años esas diferencias se han ido limando y el

polvo de los desencuentros se ha asentado. Hoy puedo decir que en el conjunto hubo más espacios de encuentro que de desencuentro.

Estoy hablando de más de cuatro décadas a lo largo de las cuales hemos mantenido una relación episódica, a veces muy intensa y cotidiana y otras veces distante, más por razones geográficas y políticas que cinematográficas. En el balance, considero a Jorge un gran cineasta, con una visión precursora del cine boliviano, cuyo cine debería ser mejor conocido por todos en Bolivia y, lamentablemente, ese no es el caso.

Comencé a colaborar con Jorge Sanjinés a principios de la década de 1970, cuando me encontraba exiliado en París, durante la dictadura del Coronel Banzer (rápidamente convertido en general después del golpe).

Jorge me pidió que actuara como representante del Grupo Uka-mau en Europa. Eso significaba, sobre todo, dos cosas: por una parte, representar los intereses económicos del grupo ante los distribuidores europeos; y, por otra, acompañar la difusión de las películas.

Al respecto, recuerdo algunos viajes que hice a Italia para visitar en Milán al productor y distribuidor Renzo Rossellini, hijo del gran director de cine Roberto Rossellini y sobrino del compositor Renzo Rossellini. En esos años, Rossellini era el distribuidor de los films de Jorge Sanjinés y mi trabajo consistía en analizar con él cómo iba la distribución en Italia.

Viajes similares hice a Bélgica, donde nuestro buen amigo Pablo Frassens había fundado Films de Liberación para distribuir películas independientes y progresistas como las de Sanjinés. En Francia, mi contacto era Marin Karmitz, cineasta de origen rumano realizador de *Coup sur coup* (1972) y otras películas que reflejan las revueltas de mayo 1968, devenido productor, distribuidor y, posteriormente, un millonario potentado de la exhibición a través de la cadena MK2.

Solía viajar por Francia para presentar los films de Jorge y hablar de Bolivia ante públicos sumamente interesados en nuestro país. Recuerdo auditorios como el de la Casa de la Cultura de Rennes,

enorme, abarrotado con más de 500 personas que, luego de la proyección de *Yawar Mallku* (1969) o *El coraje del pueblo* (1971) me acibillaban con preguntas.

En 1975 Jorge me puso al tanto del proyecto de filmar *Fuera de aquí* en Ecuador, para lo cual conseguí prestada una cámara Arriflex BL 16mm del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), gracias a mi amigo Jean-Michel Arnold, que dirigía el departamento audiovisual. La única condición que me puso Jean-Michel fue devolver la cámara exactamente un mes después, algo que cumplí a pesar de algunas fricciones con Jorge, porque tuvimos que interrumpir el rodaje.

Fuera de aquí se filmó primero en junio-julio de 1975, durante las vacaciones de mi último año de estudios en el Institut de Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en París. Durante la filmación escribí a mano un diario detallado, día a día, que ha sido publicado 40 años más tarde en edición de lujo en Ecuador, con el título *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (2015).

Durante la presentación del libro en la Cinemateca Boliviana, el 11 de agosto del 2016, en presencia de Jorge Sanjinés, él expresó: «Me llamó mucho la atención el poder de observación, la coherencia y limpieza literaria del texto. Realmente no parece un diario escrito a toda máquina en medio del trabajo o con la fatiga propia de un día de rodaje.»

El diario contiene algunos apuntes críticos. Yo estaba cargado de teoría gracias a mis estudios en París, no solamente en el IDHEC con algunos de los representantes de la *nouvelle vague* francesa (como Néstor Almendros y Jean Douchet), sino también en la Facultad de Vincennes, con el equipo de *Cahiers du Cinéma* (Jean Narboni, Serge Daney y Serge Toubiana), y de la revista *Cinéthique*, en la Facultad de Nanterre con Jean Rouch, y en l'École Pratique de Hautes Études con el historiador de cine Marc Ferro.

Sobre los comentarios que hice en el *Diario ecuatoriano*, Jorge dijo algo constructivo: «El texto del diario no es un recuento frío de los sucesos y del trabajo durante el rodaje, sino que contiene opiniones sobre el mismo, críticas a las fallas –particularmente mías– y

también reconocimiento al esfuerzo y a la habilidad de otros realizadores de la película como lo que se destaca sobre la habilidad y temple de nuestra inolvidable Beatriz Palacios» (2015).

La relación con Jorge y Beatriz continuó después de la filmación de la película en Ecuador, que ellos terminaron de filmar en 1976. La película se estrenó en 1977 y fue ampliamente difundida en comunidades indígenas ecuatorianas. Al caer la dictadura en Bolivia, pudo exhibirse en el país junto a *El enemigo principal* (1973), que había sido rodada en Perú.

Mientras preparaba en el IDHEC mi propio largometraje documental, *Señores Generales, Señores Coroneles* (1976), me tomé el trabajo de hacer un *découpage* plano por plano de tres películas de Jorge Sanjinés: *Revolución* (1964), *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku*. Examinar cada plano de esos tres filmes y describirlos en un cuaderno fue un ejercicio estimulante. Para los neófitos es importante precisar que las películas terminadas no corresponden exactamente al guion y escaleta de producción, porque muchas cosas cambian no solamente durante el rodaje sino también en la etapa de montaje (edición), de manera que el único guion fiel viene a ser aquel que se hace con base en la película terminada. Todavía conservo celosamente esos papeles.

En París publiqué en la revista *Cahiers du Cinéma* (No. 257, mayo-junio 1975) un artículo sobre *El enemigo principal*, escrito junto a mi colega Marcelo Quezada. Además de ser los únicos bolivianos (o por lo menos los primeros) que han publicado en la prestigiosa revista fundada por André Bazin, el artículo sobre Sanjinés tuvo una influencia positiva en la publicación que estaba recién saliendo de una etapa ideológica muy dogmática, la del “frente cultural” de tendencia maoísta, tan dogmática que durante un año o más se negó a publicar fotografías de las películas que comentaba por considerarlas una desviación de las revistas burguesas de cine. Las reflexiones sobre el cine de Sanjinés, quien proclamaba un cine revolucionario pero también un cine bello, contribuyeron a cambiar esa orientación.

La relación con Jorge y Beatriz tuvo altibajos a raíz de otros textos que escribí sobre su cine. Tuvimos algunos desencuentros en torno a mi *Historia del cine en Bolivia* (1982) y también a raíz de un

artículo que publiqué en la revista *Imágenes* que dirigía y publicaba en México el historiador y crítico de cine Emilio García Riera. Otros malentendidos durante la edición de *Fuera de aquí* en Italia se fueron curando con el tiempo.

Recuerdo que durante un viaje de bajo perfil que hice a Bolivia en 1975, para ver a mi padre que estaba gravemente enfermo, Jorge me pidió que visitara a su mamá, doña María Aramayo, que vivía en la Avenida Busch en Miraflores. Fui a verla y la encontré muy nerviosa. Eran todavía tiempos de la dictadura y ella temblaba, literalmente, al hablarme de unos rollos de película que Jorge le había dejado en depósito al salir al exilio y que podrían causarle problemas si los agentes del gobierno de Banzer la visitaban. Para aliviar su tensión le ofrecí llevarme los rollos a casa de mi padre. Cerca de la medianoche los recogí en una operación sigilosa (tal como ella solicitó) y le quité un peso de encima. Luego, al revisar los rollos de 35mm descubrí que eran los descartes de *Yawar Mallku*. Al retornar la democracia se los devolví a Jorge.

El legado de Jorge Sanjinés es indudablemente enorme y no puede ser opacado por sus películas más recientes, que han sido objeto de críticas muy duras, algunas por la propuesta cinematográfica (*Los hijos del último jardín* [2004]) y otras por razones políticas (*Insurgentes* [2012]). *Insurgentes* y *Juana Azurduy. Guerrillera de la patria grande* (2017) recibieron un sustancial apoyo del gobierno de Evo Morales (quien hace dos breves apariciones en *Insurgentes*), y ello irritó a una parte de la comunidad de cineastas y críticos de cine. No son, en verdad, secuencias que le aporten mucho a la obra.

El conjunto de la obra cinematográfica de Jorge Sanjinés tiene una coherencia plástica e ideológica, y pasará a la historia como una propuesta estética y política de indudable valor. Jorge ha sabido combinar su visión de cineasta con la reflexión sobre el cine, como lo demuestran sus ensayos, recogidos en varios libros, entre ellos *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979).

Su visión de un cine revolucionario que además busque (y encuentre) la belleza formal es evidente en largometrajes como *Ukamau*, *Yawar Mallku* y *La nación clandestina* (1989), quizás más que

en los otros. Los largos planos secuencia envolventes en películas del exilio, como *El enemigo principal* y *Fuera de aquí*, cumplen una función diferente a los bellísimos planos secuencia del cineasta húngaro Miklós Jancsó, porque en el caso de Sanjinés no solamente son un recurso estético sino también una forma de adaptar la mirada del cineasta al contexto que está filmando, en lugar de que el contexto esté previamente organizado y preparado en función de la producción. Es decir, la cámara al servicio de los actores naturales, que no tienen por qué disciplinarse como profesionales en secuencias donde el objetivo es lograr un relato donde la autenticidad testimonial constituye uno de los principales valores.

Por sus cualidades artísticas y por su compromiso político, Jorge Sanjinés integró una generación de cineastas que se conoció como el Nuevo Cine Latinoamericano, con antecedentes fundamentales en el cine brasileño de la década de 1950 y en el cubano que nació inmediatamente después de la revolución de 1959. Jorge abrió las puertas de esa fraternidad latinoamericana que se reunía cada año en los festivales de cine de La Habana, y que lo hace todavía, aunque los tiempos han cambiado. En sus mejores momentos, la afinidad entre cineastas me permitió establecer lazos de amistad con los argentinos Octavio Getino y Pino Solanas, con el cubano Santiago Álvarez y los colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre muchos otros. A los chilenos Raoul Ruiz y Helvio Soto los frecuenté en París donde estaban exiliados, como yo, y a Miguel Littín y al brasileño Rui Guerra durante mi segundo exilio en México.

En el contexto del cine boliviano actual, el referente de Jorge Sanjinés es inevitable. Algunos hablan de la “negación del padre” o incluso de “parricidio”. Desde mi perspectiva, es natural que el cine haya evolucionado y que los cineastas de generaciones posteriores o contemporáneos a Jorge Sanjinés busquen sus propios senderos.

No olvidemos que Jorge Ruiz fue un precedente fundamental para Jorge Sanjinés por su cine de orientación social y su interés en el mundo indígena, como lo demuestran muchas de sus obras, además de *Vuelve Sebastiana* (1953), al igual que lo fue para ambos José María Velasco Maidana en la década de 1920. Y no olvide-

mos que Antonio Eguino inició un camino propio desde el año 1975 con *Pueblo chico* y que lo mismo hizo Paolo Agazzi en 1982 con *Mi socio*. Ambos cineastas cuentan también con un cuerpo cinematográfico consistente y coherente a lo largo de las cinco o seis películas de largometraje que cada uno ha realizado.

Las generaciones posteriores a ellos han demostrado que no es necesario negar al padre para producir un cine que desde miradas diferentes, refleja la realidad boliviana con calidad, sinceridad y compromiso social. Prueba de ello son Marcos Loayza, Juan Carlos Valdivia y una pléyade de talentosos cineastas más jóvenes, que introducen propuestas renovadas y a veces arriesgadas, algunas exitosas y otras fracasadas.

Estos son otros tiempos, de eso no cabe la menor duda, y el propio Sanjinés es consciente de ello a juzgar por sus películas más recientes, que son reconstrucciones históricas, como *Insurgentes*, *Juana Azurduy* o su proyecto en ciernes sobre Zárate Willca. Son tiempos en que los mensajes que subrayan el núcleo del contenido filosófico o ideológico de las películas ya no pueden verbalizarse de manera explícita porque la democratización de la producción cinematográfica obliga a presentar una alternativa plástica y simbólica que pueda hacer frente al cine comercial.

A pesar de los esfuerzos en ese sentido y a pesar de notables bodrios de vocación exclusivamente comercial, ya es casi imposible que el cine nacional compita en el mismo terreno con el cine comercial internacional. De los 500 mil espectadores que pagaron su entrada para ver *Chuquiago* (1977) en las salas de cine comerciales hace cuatro décadas, hemos bajado a diez o veinte mil, si hay suerte.

No solamente ha cambiado la manera de hacer cine, sino que ha cambiado el espectador y la manera de consumir cine. La dieta cinematográfica de los espectadores ha evolucionado en paralelo con su dieta alimenticia. El espectador joven boliviano no consume quinua, prefiere comida chatarra y gaseosas de agua oscura con mucha azúcar, y lo mismo prefiere en las pantallas de los grandes cines o en las pequeñas pantallas de su casa o de su teléfono celular: chatarra audiovisual.

Esa dieta hace que ya no podamos hablar de “cinéfilos”, es decir de amantes del cine, sino de espectadores y consumidores pasivos que van en busca de distracción. Las películas que hacen pensar son mal digeridas en esa dieta chatarra.

El ejemplo lo hemos tenido hace poco, con la retrospectiva del cine de Sanjinés en la Cinemateca Boliviana, realizada a fines de abril de 2017. Por primera vez, la Cinemateca en acuerdo con el propio realizador, abrió la posibilidad de acceder a la filmografía completa de Jorge Sanjinés, incluyendo sus primeros cortometrajes. Varias de las sesiones contaron con la presencia del realizador, ofreciendo una oportunidad envidiable de conversar con él.

En cualquier otro país las salas de la Cinemateca se hubieran llenado de jóvenes deseosos de conocer el cine de nuestro principal realizador, uno de los pioneros del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, no sucedió así: los jóvenes brillaron por su ausencia e indiferencia a lo largo del ciclo. La paradoja es que muchos de ellos claman porque se pueda abrir en la principal universidad pública del país, la UMSA, una carrera de cinematografía, a la que me opongo radicalmente precisamente porque esos jóvenes me dan la razón con sus actitudes y comportamiento: no vale la pena gastar recursos públicos en ellos.

Han transcurrido varias décadas en este balance del cine de Jorge Sanjinés. A sus 80 años, el director sigue activo y con proyectos, lo cual es estimulante cuando comparamos a tantos que estudiaron cine y dejaron el oficio en el camino. Jorge es un hombre más accesible ahora, más receptivo a la crítica, y no se ha apartado del compromiso social que siempre lo caracterizó. Si tan solo las nuevas generaciones supieran apreciar su aporte... Pero me temo que esa es harina de un costal agusanado donde no quiero meter las manos.

REFERENCIAS

Gumucio Dagron, A. (2015), *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Organizan:



Gestionan:

