Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano de los últimos 50 años (1964–2014)

The most beautiful and its very best years. Bolivian Cinema in the last 50 years (1964–2014)

Mary Carmen Molina Ergueta*

Resumen

Este artículo tiene el objetivo de articular una lectura que, sentando un estado de la cuestión del cine boliviano de los últimos 50 años, aborde el análisis de la tradición a partir de la herramienta de la comparación entre obras. A partir del trazado de un mapa de hitos, configurado desde la lectura de la historia y la crítica de cine en las últimas cinco décadas en Bolivia, el texto planteará el encuentro de piezas que abren nuevos sentidos en la construcción y discusión de las tensiones culturales e identitarias en el país, eje primordial del cine boliviano. Piezas que se cuestionan una a otra en cuanto a temáticas o estéticas, o películas distanciadas política, cultural o temporalmente, serán analizadas de forma comparada, con la finalidad de analizar la trascendencia, la transformación, el desplazamiento y la reconfiguración de la tradición y sus sentidos culturales, sociales y políticos. Se trata de enriquecer la mirada sobre el cine boliviano y su tradición con la incorporación de nuevas maneras de mirar y abordar las preocupaciones insistentes.

Universidad Mayor de San Andrés.
 Contacto: mcmolinaergueta@gmail.com

Abstract

With the assembling of a state of the question of Bolivian cinema in the past 50 years, this paper aims to articulate a reading that addresses the analysis of tradition through the comparison of particular pieces. Beginning with the tracing of a map and its landmarks, set from the history and film criticism during the last five decades in Bolivia, the text articulate the encounter of films that open new significance directions in the construction and discussion of cultural tensions and identity in the country, primary axis of Bolivian cinema. The paper presents a comparative analysis of films that challenge one another regarding topics and aesthetics, films political, cultural or temporarily distanced, in order to read into the transcendence, transformation, displacement and reconfiguration of tradition and its cultural, social and political senses. The point is to uplift the look on Bolivian cinema and tradition with the introduction of new ways of addressing to the pressing concerns.

Ya vamos a pasar la tranca y aquí se dividen los caminos. Tenemos que decidir a dónde estamos yendo. Rápido, rápido, rápido...

Camila, en *Lo más bonito y mis mejores años* (Boulocq, 2006)

1. Introducción

Un objeto más o menos volador y no identificado. De manera sutil pero reveladora, el crítico de cine Santiago Espinoza define así el cine boliviano y, con él, los objetivos tan urgentes como insulares de su difusión, de la puesta en conocimiento de sus historias, sus formas de ser, los nombres y apellidos que lo habitan; los lugares reales y posibles que imaginan estos hombres y sus personajes; las obsesiones y las frustraciones de un cine que, a estas alturas, debe dejar de ser un objeto que vacila incluso con su parecido con otra cosa¹. Hoy, el panorama es diferente al de gran parte del siglo XXI: podemos dar cuenta de aquello que importa y encontramos, en una corta tradición, directores y películas imprescindibles para nosotros y para el mundo. No es difícil aventurarse a

¹⁵⁴

El crítico de cine Andrés Laguna alude a esta definición de cine hecha por Espinoza, en la presentación en La Paz, el 2011, del libro *Una cuestión de fe. Historia y crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980–2010)*, escrito por ambos. El texto leído por Laguna en la presentación puede consultarse en su blog, *Tiempo recuperado*: http://tiemporecuperado.blogspot.com/2011/09/historias-del-cine-boliviano-y-el.html.

155

afirmar que las preocupaciones temáticas y estéticas del cine hecho en Bolivia tuvieron, tienen y tendrán que ver con la reflexión compleja y obsesiva —desde diversos, plurales y conflictivos enfoques; posturas ideológicas y políticas; objetivos estéticos y éticos; convicciones y visiones artísticas— sobre las tensiones culturales—encuentros y choques, diálogos y enfrentamientos— que nos definen y en las que vivimos la dilatada cotidianeidad y la historia trascendente. En gran medida, el cine en Bolivia ha buscado siempre dar respuestas a las distintas aristas de esta compleja realidad: podemos decir incluso que nuestro cine es casi repetitivo en relación a muchas de sus temáticas y que las huellas que directores y películas han dejado hasta estas primeras décadas del siglo XXI permanecerán imborrables por muchas décadas más.

Siguiendo esta línea, podemos señalar aquellos hitos que han sido situados y

Siguiendo esta línea, podemos señalar aquellos hitos que han sido situados y estudiados como pilares del cine boliviano, en las distintas historias del cine boliviano y en los diferentes trabajos investigativos de críticos de cine, entre la década de 1970 y la actualidad. El estudio de este fenómeno moderno, en la perspectiva de Alfonso Gumucio en la Historia del cine en Bolivia (1982), partía de un presupuesto: el cine boliviano es un cine sin historia y su "pasado se reduce a una serie de experiencias que dieron como resultado pocos films y muchos cineastas frustrados, pioneros desilusionados" (9). En su Historia, Gumucio -de la misma manera que Carlos Mesa, tres años más tarde, con la edición de La aventura del cine boliviano; y Pedro Susz, autor de la Filmo video grafía boliviana básica (1904-1990), de 19912- emprendió la tarea de crear, buscar, investigar y validar fuentes que dieran cuenta de la incipiente vida pero vida al fin- de uno de los más fascinantes lenguajes del arte: el cine. La tarea, según señala categóricamente Gumucio, arroja dos hechos que hasta el día de hoy sostienen en gran medida cualquier acercamiento al cine boliviano: a) éste es un cine que empezó a importar y a ser importante recién en la década de 1950 (Gumucio, 1982: 10); y b) de lo registrado en cuanto a producción de películas de ficción (pocas) y documentales (muchos), poco es destacable. Vale la cita: "(d)e esos kilómetros y kilómetros de película invertida, muy pocos metros merecen especial atención" (Ibíd).

² Del mismo autor, es fundamental el libro La campaña del Chaco. El ocaso del cine boliviano (1990), que junto al de Gumucio, son hasta ahora las investigaciones más detalladas y minuciosas –en la medida de lo que permitieron y permiten las condiciones de la conservación del patrimonio filmico en Bolivia- sobre la primera etapa del cine en Bolivia (desde la llegada del biógrafo y la realización de las primeras vistas –entre 1897 y 1904– hasta la década de 1940. En la reducida bibliografía del cine boliviano, otros dos libros son fundamentales para la revisión histórica: Plano detalle del cine boliviano, elaborado por Patricia Flores y editado por Juan Pablo Ávila (2006), y Cronología del cine boliviano (1987-1997).



Dicha, repetida y confirmada la afirmación, en primer lugar queda apelar a la reincidencia y señalar aquellos metros de cinta sobre los que cineastas, espectadores, historiadores y críticos de cine, gestores culturales, instancias estatales, estudiosos de ramas sociales y algunos despistados han puesto la primera atenta mirada³. Antes de realizar una lectura propia, es vital hacer una revisión del mapa que se ha configurado del cine boliviano: hacer un recorrido por las visiones de la historia y la crítica de cine en el país nos servirá para rayar la cancha e identificar con claridad los momentos y obras que han sido situadas en un lugar privilegiado, determinantes en la configuración de la identidad del cine boliviano. Se trata de una revisión, de un relevamiento de da-

tos, insistencias, repeticiones, evasiones y omisiones en las reflexiones sobre el cine boliviano; pero también se trata de una lectura y valoración de las miradas que articulan estas reflexiones, es decir, una lectura de las lecturas, una puesta en cuestionamiento de aciertos y acuerdos, pero también de lugares comunes, obsesiones y concesiones.

El dibujo de este mapa nos servirá para sentar las bases de nuestra lectura en la segunda parte de este artículo, en la que el objetivo será realizar una lectura comparada que arriesgue la articulación de obras que, en primera instancia, tienen visiones muy diferentes e, incluso, irreconciliables. Algunas distanciadas en el tiempo, otras en las posturas artísticas y políticas, las películas y obras que abordaremos en la segunda parte de este ensayo, después de trazar el mapa, se encuentran a la luz de ejes temáticos o estéticos puestos en tensión, situados frente a frente. Apostamos por el reconocimiento de los caminos establecidos, pero también por el enriquecimiento de las lecturas, de la articulación de espacios y tiempos de las obras, y, con ellos, de sus sentidos en el ámbito cultural, social y político.

¹⁵⁶

³ Además de los libros citados, esta primera mirada investigativa al cine boliviano está también constituida por el trabajo de varios de los primeros críticos de cine en nuestro medio, entre ellos Julio de la Vega, Pedro Susz, Carlos Mesa, Amalia de Gallardo, Luis Espinal, Renzo Cotta y Julio Peñaloza. Además, las publicaciones investigativas de la Fundación Cinemateca Boliviana –editadas en formato de colección, denominada Notas críticas– y el trabajo de varios cineclubes (Mesa, 1985).

Esta apertura de nuevas líneas de lectura articula la trascendencia de la obras en la actualidad y reivindica la configuración de otras maneras de construir sentidos a partir de las temáticas y preocupaciones centrales del cine boliviano. Se trata de analizar la permanencia, la transformación, el desplazamiento de la tradición y sus sentidos, urgencias, preguntas y respuestas. Leer lo viejo con lo nuevo y a través de él —y viceversa— es trazar puentes de sentido, descentralizar ejes y anclarlos en nuevos puntos, enriquecer una obra a través de otra, propiciar el encuentro, celebrar el acuerdo tanto como el desacuerdo, articular más allá de la cesión, suspender la linealidad de las visiones sobre el cine boliviano.

2. El mapa

El trazado del mapa del cine boliviano parte de la revisión de dos momentos en la reflexión sobre el audiovisual en Bolivia: el primero, constituido por las primeras y ya citadas historias del cine en Bolivia; y el segundo, conformado por el conjunto de las nuevas historias del cine boliviano, lo que podemos denominar una segunda etapa de historización e investigación, que se concentra en la señalización, ordenamiento y reflexión sobre la producción audiovisual de desde la década de 1980 hasta la primera década del siglo XXI. Este segundo grupo de investigaciones lo conforma el trabajo de los críticos cochabambinos Santiago Espinoza y Andres Laguna, en sus libros El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008), y Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010). A estas historias se suman los trabajos investigativos de alcance más específico o menor, desarrollados desde el ámbito de la crítica de cine y el periodismo especializado en cultura, en prensa escrita y digital, principalmente. Así, completan este segundo momento de investigación e historización del cine boliviano los textos críticos, entrevistas y artículos del colectivo de críticos del suplemento La Ramona, del diario Opinión de Cochabamba (del que forman parte Espinoza y Laguna); de la revista digital especializada en cine, Cinemas Cine (www.cinemascine.net)4; de la revista cultural digital Palabras Más (www.palabrasmas.com)5; el trabajo de los críticos

⁴ Críticos: Claudio Sánchez, Sergio Zapata, Sebastian Morales, Mary Carmen Molina, Pedro Brusiloff, Mitsuko Shimose, entre otros.

⁵ Críticos y periodistas especializados en cultura: Ada Zapata y Marcelo Reyes.

Mauricio Souza⁶, Mónica Heinrich⁷, Ricardo Bajo⁸, Keith Richards⁹ y Franchesco Díaz Mariscal¹⁰, entre otros.

La revisión arroja los siguientes hitos en el mapa:

• El cine de Jorge Ruiz. Aludiendo a lo dicho por Gumucio (el cine boliviano comienza a existir en 1950), Carlos Mesa sitúa los inicios de Jorge Ruiz en el cine bajo un halo de sostenido olvido y temprana frustración: "cuando Ruiz llegó al cine todo estaba olvidado" (1983: 1). Sobre el nacimiento de una de las obras fundamentales de la filmografía boliviana las perspectivas investigativas han apuntado el valor cinematográfico pionero, el valor documental y el valor antropológico y etnográfico de las obras de Ruiz; su importante papel como, en una primera etapa, parte del equipo de producción del Instituto Cinematográfico Boliviano, creado en 1953 durante el primer gobierno de Victor Paz Estenssoro; y, en una segunda etapa, como director técnico de este instituto, entre 1957 y 1964; las numerosas producciones realizadas principalmente junto a Augusto Roca al interior de las productoras independientes Bolivia Films, Socine y Telecine.

Vuelve Sebastiana (1953) –cortometraje de docuficción y corte antropológico que narra la historia de Sebastiana Qhespi, una niña del pueblo Chipaya– es indudablemente una las películas bolivianas más importantes. El panorama del antes perdido, sobre el que se sostiene la validación de la obra de Ruiz como piedra fundamental del cine en Bolivia, se ha enriquecido durante los últimos años: aunque el trabajo de investigación acerca de las primeras décadas del cine en Bolivia –desde la llegada del cinematógrafo en 1987 hasta la década del 50– presenta los mismos obstáculos que siempre, algunos proyectos que han apostado por la recuperación y restauración de algunos filmes que se consideraban perdidos –el caso más exitoso, Wara Wara (1930), de José María Velasco Maidana, film restaurado y reestrenado en 2010– y el trabajo de archivo que se lleva a cabo, aun de forma poco solvente, desde instancias como la Cinemateca Boliviana, han puesto sobre la mesa nuevos datos para la configuración de

⁶ Críticas publicadas en los periódicos Página Siete (La Paz) y Nueva Crónica (La Paz).

⁷ Críticas publicadas en la edición digital del diario El Deber (Santa Cruz) y la web cultural Aullidos de la calle (www. aullidosdelacalle.net).

⁸ Críticas, artículos y entrevistas sobre cine boliviano publicadas en diversos periódicos de La Paz, principalmente *La Razón*

⁹ Críticas publicadas en diversos medios. Investigaciones y artículos publicados en Bolivia y el exterior.

¹⁰ Críticas publicadas en diversos medios impresos, principalmente en el periódico La Prensa.

una historia del cine boliviano si no más abundante, sí más completa. Tal vez ahora nuestro cine debe responder a la urgencia de su recuperación: "[e]n realidad cuando hablamos de cine nacional a lo que nos estamos refiriendo es básicamente al patrimonio conservado, con la parcialidad que esta circunstancia determina" (Rodríguez: 6).

- La creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). Éste es primer aparato estatal de producción cinematográfica en Bolivia, creado por Decreto Supremo de 20 de marzo de 1953. El proyecto político que implicó la Revolución de 1952 se sostenía no sólo a través de acciones como la reforma agraria y el voto universal, sino en la concepción de una nueva manera de manejar los medios de comunicación. En esta línea, el ICB se constituye en una productora de noticiarios y otros materiales de difusión del proyecto revolucionario y de propaganda para la consolidación de la imagen de la revolución y sus protagonistas. Su papel político tuvo resultados de enorme importancia para la producción de cine en el país: el trabajo del ICB ha constituido el mayor acervo de producción cinematográfica boliviana hasta la aparición de la televisión nacional, y fue escuela para realizadores de la talla de Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés (Rodríguez: 22).
- Jorge Sanjinés. La estela del cine del director boliviano más importante se ha convertido en una huella recurrente y cuestionante en el trabajo de cineastas bolivianos hasta la actualidad. Desde su cortometraje Revolución (1963), pasando por su película más intensa y significativa, La nación clandestina (1989), hasta su más reciente repaso a la historia de las luchas de los pueblos indígenas en Bolivia, Insurgentes (2012), el cine de Sanjinés es el que más a fondo ha reflexionado sobre la realidad social, política y cultural de Bolivia. El título que ostenta este director, como el más importante de nuestra filmografía, no pesa por viejo sino por tremendamente actual, hecho verificable en las últimas décadas: Sanjinés como figura y sombra continuamente aludida, citada, homenajeada, resignificada, negada. Presente. Es imposible separar la obra de Sanjinés de un compromiso político claro, una posición que responde a una forma de entender la realidad social e intervenirla a través de las imágenes en movimiento. Ahí es donde radica la fuerza de la obra de Sanjinés, lo que hace que ésta sea referente indiscutible a la hora de ver cualquier película boliviana.
- El cine posible. "Mi propósito es hacer un cine comprometido con la realidad boliviana y además adecuado a esa realidad en función de un lenguaje cinematográfico capaz de ser inteligible por los espectadores"

(en Mesa, 1979: 174). Antonio Eguino comenzaba con Chuquiago (1977) una nueva manera de pensar la realización cinematográfica en articulación con una lectura sobre la sociedad boliviana. Entre el cine de Jorge Sanjinés y el de Eguino, la realidad boliviana funge como fuente y contenedor de una necesidad creativa vital: responder a lo que la historia de Bolivia es, situarse ante ella y decir algo. Frente a la obra de Sanjinés, un cine militante, de ideología y compromiso con la necesidad de dar una respuesta a las realidades injustas de los bolivianos (Sanjinés), Eguino plantea un cine de preguntas, un cine-espejo, según Mesa (1985: 115), que está comprometido con ofrecer una mirada honesta a la sociedad boliviana desde un cine libre y posible -en dictadura- que no eluda los problemas de esta sociedad (Mesa, 1985: 108). Matizan esta lectura de la obra de Eguino los críticos Espinoza y Laguna, que apuntan que tanto el director de Chuquiago como Paolo Agazzi prefiguran el cine boliviano de los 90 (el boom de producción nacional, en 1995), al abrir la posibilidad de hacer películas que no buscaran hacer otra cosa que contar una historia: "[a] partir de ese momento el cine dejó de ser una herramienta política, dejó de ser una herramienta del proselitismo, de denuncia política o de concientización ideológico-cultural" (2009: 172).

- El boom de 1995. Este año ha sido bautizado por muchos como el año del boom del cine boliviano. La primera Convocatoria al Fondo de Fomento Cinematográfico desemboca en un fenómeno inédito: el estreno de cinco largometrajes bolivianos el mismo año. Hablamos de Para recibir el canto de los pájaros, de Jorge Sanjinés; Jonás y la ballena rosada, primera película de Juan Carlos Valdivia; la opera prima de Marcos Loayza, Cuestión de Fe; Sayariy, de la montajista Mela Márquez; y Viva Bolivia toda la vida, largometraje de ficción de Carlos Mérida. Alfonso Gumucio Dagrón incluye también a la teleserie de Hugo Ara, La oscuridad radiante, originalmente producida en video, reeditada en versión cinematográfica y transferida a 35 mm para su exhibición en cine (1995). A este boom corresponde oponer otro reciente: el de 2009. Ese año, lo inédito vuelve a ocurrir: cerrando la primera década del siglo XXI se estrenaron, entre largometrajes, mediometrajes y cortometrajes, 28 producciones nacionales, tres co-producciones y una producción internacional con la participación de Bolivia (Molina, 2010).
- El cine digital. La tercera etapa del cine boliviano, según Espinoza y Laguna, la inaugura la ópera prima del cineasta cruceño Rodrigo Bellott. *Dependencia sexual*, producción rodada en formato digital, se estrenó en

el Festival de Cine de Cannes en mayo de 2003 y meses más tarde ganó el premio de la Federación Internacional de Prensa y Crítica Cinematográfica (FIPRESCI), en el Festival de Locarno (Suiza). La película se produjo de forma independiente, sin acudir a los canales de financiamiento tradicionales en Bolivia: Bellott reivindicó el modo de producción de cine independiente en el contexto nacional, es decir, un cine que para su realización prescinde del respaldo institucional y económico del CONACINE (Consejo Nacional de Cine) (Espinoza y Laguna, 2009: 29). Sin embargo, esta cualidad de "cine independiente" no está divorciada de una búsqueda política, de incidencia social:

[e]l cine tiene un potencial mucho más grande que el de sólo contar historias. Creo que el público y, por otro lado, como resultado de la industria del cine de entretenimiento, el cine ha caído en eso, en sólo contar historias. Pero se están olvidando muchas otras cosas que también puede hacer el cine. A lo largo de su historia, ha sido y es un provocador social (Bellott , 2010).

Tan lejos y tan cerca de la mirada de Sanjinés sobre el cine, como una herramienta política, el cine de Bellott abrió una nueva forma de entender el audiovisual en el ámbito de la producción y también en el complejo espacio de las preguntas y respuestas, reflexiones, diálogos y tensiones que una película en Bolivia plantea a sus sociedades y los ejes de sentido de sus realidades culturales. La confirmación latente: todo el cine boliviano es político.

• Zona Sur. Con este film, estrenado en agosto de 2009, Juan Carlos Valdivia inicia una nueva forma de pensar su cine y, a la vez, el cine y la reflexión sobre la cultura desde el arte en Bolivia, en el momento de transformación política inaugurado por la elección de Evo Morales como el primer presidente indígena en Bolivia y Latinoamérica. El quiebre político halla una respuesta en el quiebre cinematográfico de la primera década del siglo XXI, que tiene como la pieza central a la película de Valdivia. Definida por el director como personal, sin ser autobiográfica, significó la reinvención de su propuesta cinematográfica, compuesta, antes de Zona Sur, por Jonás y la ballena rosada (1995) y American Visa (2005), dos películas de corte comercial en las que el autor había logrado resultados buenos pero poco originales.

Para mí era una cuestión de reinventarme, de volver a nacer, de volver amar el cine y de hacer algo arriesgado, algo verdadero, de tocar mi vida personal, de ser autocrítico y de hablar de lo que está pasando en mi país. Además creo que es una cosa que me interesa. Regresé a Bolivia hace cuatro años, lo que pasa en mi país es fascinante y quiero ser parte de lo que está pasando y

poner mi granito de arena. La película tiene una parte política también, pero política desde el lado donde yo primero me critico, critico a mi entorno, a mi sociedad, al mundo de donde yo vengo (Valdivia, 2010).

Esta parte política llevó a que se comparara la película con *La nación clan-destina*, de Sanjinés: el encuentro de estas dos obras es sintómatico, destila los sentidos de la articulación de dos miradas sobre Bolivia en momentos en los cuales la urgencia y el desencanto son hilos de un mismo tejido.

3. La propuesta de lectura: algunos cruces posibles

Hasta acá hemos señalado los hitos y los momentos importantes del cine boliviano desde la década de 1940, a través de la revisión de las miradas y las reflexiones de historiadores y críticos de cine: el recorrido que hicimos servirá como una especie de marcación para la segunda parte de este artículo, en el que propondremos cruzar las lecturas de películas distanciadas en el tiempo, estéticas y enfoques, temáticas y preocupaciones. Nuestra propuesta de lectura puede sintetizarse y comprenderse, en una primera instancia, a través de la imagen de un puente, un trayecto –y su recorrido– de un punto o varios puntos hacia otros. La linealidad no será el movimiento privilegiado del paseo que realizaremos: como una suerte de búsqueda -en la que las marcas que dejamos son luces y señales, pero a la vez huecos y sombras- iremos y vendremos sobre nuestros pasos, alentando nuevas posibilidades de ida y de retorno, acudiendo a la memoria en tanto fuente de sentido primordial, piedra de quiebre, espejo, fantasma e invención. Los cruces que abordaremos tienen un objetivo central: ampliar la mirada, abrir las perspectivas, reivindicar su pluralidad y arriesgar en sus articulaciones. Comencemos.

3.1. Primer cruce: revoluciones y la primera Sebastiana

Con su cortometraje *Revolución*, Sanjinés inaugura una nueva manera de pensar la mirada del espectador de cine boliviano. La película, de 12 minutos, filmada en 16 mm en blanco y negro, fue presentada al público local en 1964 como el "primer filme experimental boliviano (...) poema magistral (y) arte social verdadero (con) un profundo sentido nacional" (Productoras cinematográficas Luz y Sombra, 1964:1; en Wood, 2006: 1). Ese año, la película ganó el Premio Jori Ivens en el Festival de Documental de Leipzig (Alemania), abriendo así la larga lista de premios concedidos al cine de Sanjinés en el exterior. La manera en que la película se produjo es particular: según apunta Alfonso Gumucio, entre 1962 y 1964, Sanjinés, el guionista Oscar Soria y el productor Ricardo

Rada fueron elaborando el cortometraje, "robándole unos metros de película a las producciones auspiciadas que realizaban mientras tanto" (1982: 219)¹¹. El resultado fue una pieza en la que la Revolución de 1952 es reinterpretada y cuestionada, a través de una propuesta estética que trabaja con fotografía expresionista y los preceptos teóricos del montaje de los soviéticos Lev Kuleshov y Serguéi Eisens-



tein. Un poco más de diez años después de los agitados días de abril y el inicio de una de las transformaciones políticas y sociales fundamentales en Bolivia, Sanjinés hace una película en la que la pobreza y la marginalidad, retratadas en el espacio y tiempo cotidianos de la ciudad de La Paz, se encuentran con las imágenes de una reinterpretación crítica de la insurrección popular del 9, 10 y 11 de abril de 1952, y, en la articulación, de las reformas del proyecto político del nacionalismo impulsado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario.

La película es "sutil y ambigua" (Wood, 2006: 5): en sus primeros planos, presenta una radiografía del subdesarrollo (Gumucio, 1985: 219) en la que la cámara muestra mujeres, hombres y niños indígenas, migrantes y pobres, que duermen en basurales, buscan comida en los escombros, son aparapitas y pordioseros; las imágenes se combinan a través de un montaje de ritmo trepidante que, por ejemplo, más tarde articula los rostros y escenas de niños de la calle, un carpintero en su taller y un grupo de niños cargando un ataúd pequeño y blanco. Estas imágenes se integran con el ruido de una manifestación y, luego, las imágenes del pueblo y sus dirigentes, que aluden directamente a los acontecimientos de abril de 1952. Masa revolucionaria; banderas y estandartes, soldados acuartelados; revolucionarios heridos, presos, encañonados y asesinados; pueblo enterrando a sus muertos, armado contra la opresión militar. Sin embargo, las imágenes finales quiebran esta sucesión: primeros planos de

¹¹ David Wood apunta: "Revolución se filmó mientras Sanjinés y su equipo realizaban Sueños y realidades (1962), cortometraje auspiciado por la Lotería Nacional, que había convocado en 1961 a la presentación de proyectos para la filmación de una producción cinematográfica" (2006: 1). "Sanjinés acababa de llegar a Bolivia después de haber estudiado en Chile, y preparó el proyecto junto a Oscar Soria. La propuesta resultó ganadora: el corto es un semi-documental o docu-ficción que narra la llegada a La Paz, desde Viacha, de un hombre joven en busca de trabajo. En la ciudad, el hombre conoce a un dulcero, que lo convence de adoptar este oficio. Más tarde, encuentra a un vendedor de billetes de lotería con quien conoce las oficinas de la Lotería Nacional. El personaje gana la lotería y regresa a su pueblo. En el bus que lo lleva de retorno a Viacha se le caen los dulces y deja que un niño pobre los recoja" (Gumucio, 1982: 214).

De acuerdo con David Wood, la concepción del montaje de este film, heredera de las visiones de Eisenstein y Kuleshov, obliga a que el espectador se involucre de una manera activa y comprometida en la liberación del pueblo: "(los espectadores de Sanjinés) (n)o deben atestiguar la revolución sino, a través de la labor intelectual alentada por el montaje, sentir la noción abstracta de revolución 'en una libre acumulación de material asociativo' (Eisenstein, 1963: 61). No se trata de la ya consagrada Revolución de 1952, sino del concepto, del proceso aún vigente, de 'revolución'' (2011). Esta forma de interpelar al espectador se diferencia de la construcción del receptor pasivo que habrían configurado las producciones del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), de propósitos propagandísticos y laudatorios del proyecto político de la Revolución y el imaginario social que construyó a través de una especial atención a la propaganda y, particularmente, la producción audiovisual, con la creación del ICB en 1953 (Wood, 2006: 6).

El cortometraje de Sanjinés es ciertamente "la primera expresión cinematográficamente madura y políticamente intuitiva de la Revolución y su significado" (Mesa, 1985: 81), porque articula esta expresión a través de una imagen/sentido tan enigmático como revelador: ¿dónde cabe la imagen del niño descalzo en la revisión crítica de la emancipación revolucionaria, en el álbum de victorias y derrotas de la construcción de la identidad boliviana en el abigarrado cruce cultural que lo atraviesa? Si correspondemos con nuestro afán de poner entre las cuerdas de su propia historia a las imágenes en movimiento producidas en el país, podemos encontrar una respuesta, también ambigua, diez años antes del estreno de Revolución, en el registro de la historia de una niña del pueblo Chipaya. Vuelve Sebastiana (1953) es el punto más alto de uno de los acervos cinematográficos más prolíficos de Bolivia: el de Jorge Ruiz, documentalista incansable, pionero indiscutible del cine nacional. Esta película, estructurada como docu-ficción, se sitúa en el pueblo de los Urus y en el viaje de Sebastiana Quespi, niña uru chipaya, a una población aymara cercana; su rescate y retorno a la comunidad de origen, a su memoria y sus tradiciones. Ruiz filmó esta película de forma independiente -cuando ya trabajaba para el ICB-, con guión de Luis Ramiro Beltrán y el asesoramiento del investigador francés Jean Vellard, con quien ya había trabajado en el documental Los Urus (1951).

Vuelve Sebastiana tiene un tono didáctico, plasmado de manera clara a través de una fórmula: (a) el formato expositivo de la situación cotidiana del pueblo Chipaya, la riqueza de sus tradiciones y su situación de pobreza, producto del aislamiento y el abandono, y (b) la articulación de esta historia, a través de la narración de una voz en off, que combina la tercera y segunda persona, para mostrar y, sobre todo, explicar la historia particular de Sebastiana y la Historia detrás de ella —la de su comunidad y su cultura. El resultado es un producto con un enfoque indigenista, es decir, una mirada desde fuera que, en este caso, busca presentar esta historia, con el fin de rescatar, poner en valor, pero a la vez enseñar, poner en conocimiento a una audiencia occidental, un sujeto otro, indígena, y su contexto.

En esta línea, la realizadora Verónica Córdova apunta que la película "refleja una de las posturas típicas de la etapa nacionalista revolucionaria en Bolivia: como una recientemente descubierta fuente de fortaleza cultural e identidad nacional, las culturas indígenas eran vistas como una especie de patrimonio nacional, y por tanto se trataba de 'preservarlas' de cualquier cambio o transformación, aun si el cambio implicase mejorar sus condiciones de vida" (2007: 135). Este afán preservacionista trasluce en el acercamiento honesto, que conoce y evidencia el lugar desde donde se pone la cámara: la distancia está marcada por la forma en la que la historia de esta niña es presentada al espectador urbano, en la que no se busca hacer un cruce de las miradas occidental e indígena. El narrador le habla a Sebastiana Quespi pero ella nunca contesta con su propia voz, sino a través de la reinterpretación que propone el documentalista sobre su cultura y su contexto en la década de 1950.

La historia de Sebastiana también arroja una pregunta similar a la del niño descalzo con el que cierra *Revolución*, de Sanjinés: ¿qué significa la Revolución de 1952 para esta niña chipaya?; en el mapa de proyectos y consolidaciones de la conformación del Estado-nación, ¿dónde está Sebastiana, su pueblo, sus tradiciones? Hoy, 62 años después del inicio del proyecto político nacionalista, resulta revelador encontrar que tanto Ruiz como Sanjinés hayan escogido y trabajado la figura y la imagen de un niño y una niña para reflexionar sobre el complejo tejido de las identidades culturales y las reivindicaciones sociales y políticas en el país: como sintetizadores de la imagen del porvenir, cierto o abierto, ambos niños hablan de la esperanza y de la memoria, de la correspondencia de un tiempo presente de transformaciones con un pasado que trasciende e, incisivamente, interpela.

166

Esta interpelación se produce de maneras muy distintas en ambas películas. El cortometraje de Sanjinés propone involucrar al espectador de forma activa y, así, comprometerlo con la liberación y emancipación del pueblo; por su parte, Vuelve Sebastiana sitúa al espectador en una posición receptiva y pasiva, confirmada por la voz de un narrador que guía las interpretaciones de la audiencia de forma clara y unívoca. Sin embargo, esta diferencia no implica negar la intención política que gesta la mirada de ambos films: Sanjinés proponía que el cine puede crear una atmósfera, a través del montaje, en la que el espectador puede ver la situación como si estuviera dentro de ella¹²; Ruiz construye una película a partir de la tensión cultural que significa el encuentro de su mirada con una realidad y un sujeto que finalmente no comprende. Ninguna de estas perspectivas ofrece respuestas alentadoras o conformistas: entre el espectador que construye y requiere una película como la de Ruiz, y el espectador de quiebre que crea Sanjinés hay mucha distancia, pero sin el primero, el segundo sería inútil. No se trata, creemos, de una evolución del abordaje de las tensiones conceptuales que surgen en los encuentros sociales, sino de la apropiación de esta reflexión desde la construcción del espectador del cine boliviano frente a su tema fundamental: el otro, reflejo incómodo, políticamente intrincado, traducido en la figura de un niño tal vez huérfano, migrante indígena, chipaya olvidado, que carga con una memoria. El registro de esta tensión es el valor más trascendente de ambas películas.

La lectura de este aporte abre dos desvíos en este recorrido, dos otras maneras de pensar, desde la contemporaneidad, estas tensiones.

Primer desvío: el documental La bala no mata (2012), dirigido por Gabriela Paz, con guión de Mario Murillo. La película recurre a testimonios de nueve hombres y mujeres que vivieron los días de la Revolucion de abril de 1952, con el fin de desmontar la historia oficial de este hecho. La idea fue recorrer junto a cada uno de los personajes el imaginario de la revolución personal y propia, individual y, a la vez, profundamente plural, colectiva. Este imaginario es un hecho de memoria, pero no de una memoria oficial, en la que el ejercicio del olvido es tajante, sino de una memoria chica, íntima. La pregunta que plantea

¹² Sanjinés propone esta idea en un artículo de 1960, titulado "Sobre el cortometraje". Algunos fragmentos de este texto son reproducidos por David Wood, en su estudio "Indigenismo y vanguardia: los primeros films de Jorge Sanjinés y el proyecto nacionalista", que citamos varias veces en esta lectura. Traducimos del inglés la cita del texto de Sanjinés, sobre la barrera artificial que hay entre el escenario y el espectador en el teatro: "[e]n el escenario vemos desplegarse antes nosotros el drama de los personajes, ajeno a nuestro punto de vista subjetivo; somos espectadores que sienten pena o felicidad por ellos, pero no vemos a través de sus ojos, no sentimos lo que ellos sienten. Porque no somos parte de sus vidas en un nivel subjetivo, somos capaces sólo de la contemplación distanciada". Por el contrario, el cine, según Sanjinés, puede conducir al espectador a una participación visceral con las imágenes, ya que su capacidad de manipulación temporal y espacial crea "la impresión de ver los sucesos desde adentro, como si los espectadores estuviéramos rodeados de los personajes de la película" (Wood, 2006: 6).

es, pues, similar a la que hiciera Sanjinés en su corto: ¿dónde, en la historia grande de la Revolución, caben los hombres y mujeres que fueron atravesados por ella, en las calles y en sus casas, en su memoria familiar y personal, en sus canciones y sus recuerdos?

Segundo desvío: el cortometraje de Carlos Piñeiro, Max Jutam (2010)¹³. De cierta manera, es un homenaje al viaje de Sebastiana Quespi en la película de Ruiz. La película, filmada en Santiago de Okola, comunidad a orillas del lago Titicaca, cuenta la historia de Max, un joven que va a la ciudad con un recado de su familia: comprar un regalo para su sobrina. Llega a la ciudad y ve que es maravillosa, entonces se queda y nunca más vuelve a su comunidad. Se vuelve peluquero, y un día, 30 años después del inicio de la historia, decide volver a su comunidad. Cuando retorna se encuentra con que ya nadie lo espera.

Lo lindo de este personaje es que nunca le han gustado los peinados de su comunidad, desde joven los odia. Entonces, cuando conoce la ciudad, más allá de lo impactante que puede ser ésta cuando uno recién llega, lo que le importa a Max son los cortes de cabello que hacen en la urbe. Así, él se hace un corte tipo Elvis Presley, el corte que siempre había querido y eso lo cambia de nuevo, lo redefine. Se hace ese corte, se queda en la ciudad. La psicología del personaje trata de reflejar la cantidad de personas que migran del campo a la ciudad. *Max Jutam* trata de ser universal en el sentido que busca personificar a todos aquellos que un día llegan a la ciudad y nunca más vuelven a sus comunidades, a sus pueblos (Piñeiro, 2010).

3.2. Segundo cruce: el espacio donde todos nosotros cabemos

De algún modo, *Chuquiago* ha sido una experiencia única. Cuando se estrenó la película en La Paz fue grande mi sorpresa por el enorme éxito de taquilla, las colas de la gente frente al cine y los comentarios favorables de los espectadores.

Al mismo tiempo, se publicaron algunas de las feroces y despiadadas críticas que recibí localmente en el momento de su estreno. Según mis críticos yo había hecho una película que callaba más de lo que decía, era un reclamo de por qué no hacía un cine de combate o de compromiso político. Lo que yo quise hacer, y lo defiendo siempre, es una película que analice nuestra sociedad, que nos haga reflexionar, que examine lo que somos (Eguino, 2010).

El número de espectadores que logró *Chuquiago* es uno de los más altos hasta la actualidad: 325.000 (Susz, 2003, en Espinoza y Laguna, 2009: 50)¹⁴. Bási-

¹³ Corto ganador, el año 2010, del XXI Concurso Municipal Audiovisual Amalia de Gallardo, en La Paz.

¹⁴ Según Susz, la película boliviana con más espectadores es Mi socio (Agazzi, 1982), con 340.000. Sin embargo, se debe tener en cuenta que no se tienen datos integrales sobre la taquilla boliviana de los últimos años: la entidad que debería poder consolidar y difundir cifras de espectadores de cine nacional es el CONACINE, entidad en crisis en este periodo más reciente. Los datos que se tienen y se han difundido eventualmente a través de la prensa son brindados por

camente, este fenómeno ha sido leído desde una perspectiva: el cine que proponía Eguino marcaba un desvío con respecto al cine militante de Sanjinés, funcionaba comercialmente y lograba, con sus limitaciones, hacer una lectura medianamente consistente de la realidad boliviana y sus protagonistas más comunes, ciudadanos promedio representantes de distintas clases sociales que, aunque cuestionablemente, causaban empatía, recelo, repudio, cariño, risa, pena, en fin, emociones en el espectador.

Hoy esta lectura tiene sus limitaciones y no es posible confirmarla a cabalidad. A través de cuatro historias, la película proponía hacer un acercamiento a la idiosincrasia del habitante de La Paz, un recorrido cariñoso por las calles y paisajes de esta ciudad, sus espacios comunes y maravillosos. Podemos describir la película como la expresión de un despliegue discursivo amoroso, que construye a la ciudad en tanto espacio en el que confluyen disparidades, encuentros, cruces. La Paz de Eguino es un tejido intrincado de posibilidades para la mirada y el cuerpo del habitante de esta ciudad —los de siempre, los migrantes, los que vienen y se van, los que estuvieron siempre—, que configura un imaginario complejo y desafiante, ambiguo. Los cuatro personajes de *Chuquiago* tienen como eje de su identidad a esta manera de percibir la ciudad: no sólo como morada o lugar de tránsito, sino como centro de la configuración de las subjetividades, punto de convergencia único, hoyada que recibe y rechaza.

Las cuatro historias de la película son las siguientes: Isico (Nestor Yujiri), un niño indígena que llega a la ciudad y la recorre asombrado mientras aprende a hablar en castellano; Johnny (Edmundo Villarroel), hijo de un albañil que niega su origen indígena, se blanquea la cara con talco y hace todo para cumplir su sueño de viajar a Estados Unidos; Carloncho (David Santalla), un empleado público, representante de la burocracia y el buen humor, borrachito y buen tipo; Patricia (Tatiana Aponte), universitaria de familia acomodada, con afanes revolucionarios sosos, accesorios, digamos, de un atuendo a la moda. Una lectura, relativizada por Gumucio 15, ubicaría a los personajes —el migrante,

empresas de estudio de mercado y las mismas productoras audiovisuales. A principios de este año, La Razón publicó que la película Las bellas durmientes (Loayza, 2014) había sido la más taquillera de 2013, con 15.000 entradas vendidas en todo el país. Los datos fueron otorgados por la empresa Rentrak, que registra información de ciudades donde se proyectan películas comerciales, y facilitados por Eduardo Calla, gerente de Programación del Multicine de La Paz. La cifra es aproximada, ya que no se cuentan las entradas libres, como cortesías, tickets vendidos a instituciones educativas, o las funciones en espacios de exhibición alternativos. Según esta misma fuente, La buerta, producción tarijeña de Rodrigo Ayala, vendió 13.000 entradas a nivel nacional, e Yvy Maraey, quinto largometraje de Juan Carlos Valdivia, 7.500. Consultada sobre este tema por la autora del artículo en mayo de este año, la productora Cinenómada S.R.L. entregó el dato de que Zona Sur, anterior película de Valdivia, logró 58.468 espectadores a nivel nacional, mientras que la fecha Yvy Maraey tuvo 18.335. Esta película continúa su ciclo de exhibición a través de un programa que impulsa la productora para llevar el cine a ciudades intermedias y poblaciones rurales.

¹⁵ Gumucio escribe: "En efecto, muchos de los que han escrito sobre la película han identificado algo precipitadamente a los personajes con las 'clases sociales': Isico es el campesinado; Johnny, el proletariado; Carlos, la clase media; y Patricia,

el alienado, el funcionario público y la "jailona"— como rostros representantivos de las clases sociales que aloja el hueco paceño: en ellos se sintetizarían los cruces de estas clases sociales en la ciudad. Ésta es la figura central del film de Eguino: según nuestra lectura, más allá de la validez de la fotografía social o la inconsistencia de esta intención, la propuesta del director apunta a construir un imaginario de la ciudad donde los rostros de los protagonistas son, digamos, aristas de un centro, un eje, que es la ciudad misma y sus sentidos.

En su momento, el film de Eguino fue reivindicado por abrir una nueva vía para el discurso de cine comprometido con una realidad social determinada: no se trata de un compromiso de militancia o de urgencia de denuncia sino de posibilidad de mirada, es decir, subjetividad, manera particular de entender¹6. Según Mesa, la posición de Eguino, con respecto a la coyuntura política del momento y la reinterpretación de ésta en la película, "no depende del grado de limitación circunstancial sino de su propia visión del país" (1985: 106). Se trata de una decisión, de una libertad particular posible por una manera diferente –a la de Ruiz y a la de Sanjinés– de entender la correspondencia entre realidad y discurso cinematográfico. Santiago Espinoza y Andrés Laguna apuntan que esta película es la primera del cine boliviano que explora territorios no exclusivamente políticos o indigenistas, y que representa "un momento de "liberación" creativa y argumental" (2009: 73-74).

Matizamos las ideas propuestas por los críticos: la lectura que hace Eguino de esos temas urgentes, de índole política e indigenista, es otra, significa un cambio de enfoque o una apuesta distinta en el arbitrio de las temáticas. Pero, además, se juega por la construcción del imaginario de la ciudad, como ente vivo que atraviesa la vida de sus habitantes, los convoca y los transforma, los define para luego borronearlos, los pone en diálogo con el mismo ímpetu que los distancia irremediablemente.

la burguesía. Y sin embargo, la única historia que representa realmente a una clase social con cierta amplitud es la última. Isico no puede representar al campesinado como clase. Desde el momento en que llega a la ciudad ha dejado lo que lo hacía campesino, el trabajo de la tierra, y se ha convertido en un marginado más. Johnny no puede representar al proletariado, puesto que no trabaja como obrero, y aún su padre, al ser albañil, es parte de una categoría muy especial y marginal dentro de la clase proletaria. No es lo mismo ser albañil que obrero en una fábrica de textiles. En cuanto a Carloncho, ¿cómo puede representar él solo a la clase media, la más compleja y difícil de definir? En realidad, Carloncho no es sino la manifestación superficial de un fenómeno que podemos inscribir en el marco social de la clase media: la burocracia. La última historia, entonces, la de Patricia, es la que realmente describe las contradicciones en el seno de una clase social en un momento de crisis (que podríamos situar históricamente a partir de la guerrilla del Che). Pero es la historia más débil por las interpretaciones, por la música, por el final inverosímil" (1982: 293).

¹⁶ Además, no podemos olvidar la clara posición de Eguino con respecto al público y la exhibición de cine en Bolivia: "(...) sólo un cambio radical del sistema social que tenemos puede provocar un cambio en la mentalidad del espectador y ampliar la red de distribución a otros sectores donde hoy no llega el cine. Por ello, si nosotros apenas podemos llegar a filmar una película con todos los sacrificios que esto implica, dificilmente podremos organizar un sistema de distribución distinto al existente. Por eso mi planteamiento es categórico, yo quiero hacer un cine que se dirija al público que acude normalmente a las salas de cine, consecuentemente, estoy adecuando los temas para que éste sea un cine aceptado, a la vez que refleje una nueva corriente del cine boliviano" (Eguino, 1985, en Mesa: 1985: 105).

Si bien es posible acusar a las historias de *Chuquiago* de ingenuas, también es necesario encontrar en esta lectura de la ingenuidad un factor propiamente político. ¿Por qué Eguino no hace una representación cabal, o más creíble, de sus figuras sociales? Podríamos contestar con un ¿por qué debe hacerlo?, o incluso con un ¿acaso esto realmente importa en esta película? Importa para el contexto: una película se ve a través de otra y, quiebre y continuidad, el cine de Sanjinés es influencia, es decir, fantasma e invención. Y ésta tiene que ver exclusivamente con la construcción del territorio de la ciudad: zona de cruces tentativos pero, sobre todo, campo de esferas que interactúan con sus reflejos, es decir, con sus proyecciones y sus límites.

Las historias de la película no se cruzan argumentalmente, hecho que consolida una visión de la ciudad como morada que, cercada, crea cercos, dibuja angustias que, en su carácter colectivo –incluso de clase–, no logran consolidarse de forma unívoca. La pluralidad cultural y social retratada tiene que ver con una ambigüedad de sentido acerca de la pertenencia: Isico es nuevo paceño por elección de sus padres; Johnny quiere irse de su ciudad y su país; Carloncho es el personaje más reticente y su condición de empleado lo universaliza, es decir, lo extrae de un lugar específico; Patricia vive en su casa y no en la ciudad. Nin-



te, vienen o se irán, nunca entraron, nunca salieron. Su condición de habitantes de La Paz está signada por una ausencia germinal, que los hace ajenos y propios a la vez, en un espacio que los conjuga en su negación. Derrotas, dijo Gumucio; pesimismo, Mesa; liberación, Espinoza y Laguna. Lo indudable es que se trata de una visión problemática sobre el hecho de permanencia, llegada, fuga, memoria, trascendencia del origen, lo que significa uno de los abordajes más lúcidos sobre la condición política del boliviano. Tal vez la postura de Eguino es enigmática, viéndola casi 40 años después. En todo caso, creemos que más bien se trata de reticencia, de un desencanto saludable, de un descreimiento primero que encontrará, en las décadas siguientes, pares conflictivos.

guno de los personajes está completamen-

Cesar Leal: "Dibujo en campo expandido 3"

El par que escogemos aparece un poco más de tres décadas después de *Chuquiago*. Qué otro lugar más reticente, más descreído que un desolado cuarto del Hospital Obrero de La Paz. En su primer largometraje, estrenado en 2009, Germán Monje juega a resituar La Paz en la memoria de un grupo de hombres, entre 50 y 70 años, la mayoría solitarios y melancólicos, encerrados y empotrados en camas. Trabajada en blanco y negro y, casi en su totalidad, en una sola locación, el juego de *Hospital Obrero* es arriesgado: hablar de La Paz casi sin mostrarla, hacerla trabajo memorioso puro, nostalgia *in situ*, paradójica, encierro germinal, cerco como respuesta al cerco. Hay una visión jubilosa de la amistad, del encuentro de estos personajes más pares que dispares, pero también hay un sabor amargo acerca de su condición de habitantes de una ciudad que viven a través del recuerdo, de una pérdida que obliga a la imaginería, a los ordenamientos y desordenamientos de aquello que uno se acuerda que fue.

La narración se proyecta literalmente desde las piezas de un rompecabezas en el que se dibuja la figura vieja de un micro y el contorno difuso del Illimani. Las siete historias de la habitación 501 del Hospital Obrero vuelven a escribirse en el montaje en tanto se organizan las piezas y se desordena su cronología. Cada uno de los capítulos de Hospital Obrero va dejando pistas al espectador para que éste empiece a mover las fichas de la estructura y termine de descubrir cómo es que ésta juega. Los juegos de la memoria, a través del montaje, no son sólo temporales: este enredo de memorias y pasados ocurren tanto entre las camas de la 501 como en lo que se teje y desteje alrededor de éstas, en las ventanas. Las laderas de una ciudad, los micros que las trepan, la bulla del estadio Hernando Siles, a tres cuadras del hospital, y una villa que está de fiesta, fungen como ecos, imágenes o fantasmas, presencias disueltas por su inactualidad. El espacio, como en la película de Eguino, es un cuerpo vivo que se enfrenta intempestivo a la cámara. Bajo el lineamiento de abaratar los costos de producción¹⁷, un alto porcentaje de la película tiene lugar en un sólo espacio, y los saltos que hace la historia a otras dimensiones -desde las ventanas, la geografía de La Paz repite las subidas y bajadas, las idas y venidas de la narraciónandan y desandan el recorrido por un lugar que es también de espera y donde el encuentro pasa por el enredo, la memoria, el desfase, la sutileza, la imagen. En fin, la reticencia a la fijación espacial y la paradoja del homenaje nostálgico a un espacio que no existe o existe infinitas veces, nunca y siempre.

Ruta hacia el este. Un encierro más radical es el que propone la trama de El ascensor, primera película del cruceño Tomás Bascopé, también estrenada en

¹⁷ Apunte del director Germán Monje en una entrevista en el programa "Cine con Cristal", de Radio Cristal, en julio de 2009.

2009. La historia se desarrolla en las cuatro paredes asfixiantes de un ascensor en un edificio de oficinas de Santa Cruz de la Sierra, que se estropea en pleno Carnaval y deja encerrados a tres sujetos, dos asaltantes –camba y colla– y un asaltado –camba:

Al principio la historia estaba pensada para dos. Pero después, viendo un poco el contexto, las cosas cambiaron. Yo creo que en el mundo no hay racismo sino clasismo. Lo que nos divide como seres humanos es la plata. Ésa es mi visión de Bolivia: la lucha no es entre cambas y collas, sino que es una lucha por poder, por plata. Y ahí apareció el tercer personaje. Todos los personajes viven alrededor del dinero. Es una película bien boliviana pero el tema es universal" (Bascopé, 2009).

Borradura. A finales de la primera década del siglo XXI, tres realizadores bolivianos se unieron para la producción de un largometraje. El proyecto era ambicioso, ya que partía de un manifiesto escrito por los directores sobre la producción de cine en Bolivia, sus limitaciones y posibilidades. El "Manifiesto de las 3 B" acompañó el estreno, en 2009, de Rojo Amarillo Verde, película en tres partes, dirigidas, respectivamente, por Martín Boulocq, Sergio Bastani y Rodrigo Bellott. La película buscaba configurar una imagen del país a partir de las figuras de la madre y la pertenencia, a través de tres historias, situadas en los lugares de origen de los directores: a saber, Cochabamba (Boulocq), Tarija (Bastani) y Santa Cruz (Bellott). Ésta quizá sea la primera película boliviana en la que se explora sobre la temática de la identidad nacional desde, en este caso, tres espacios alejados de La Paz y de lo indígena-andino.

3.3. Tercer cruce: migrantes de la nación clandestina

La película más importante del cine boliviano se estrenó hace 25 años. "La nación clandestina", de Jorge Sanjinés, construye un discurso sobre la identidad boliviana a partir de la historia de Sebastian Mamani (Reynaldo Yujra) y su viaje de retorno desde la ciudad hacia su comunidad. Dedicada al pueblo aymara, el film escrito por Sanjinés y magistralmente fotografiado por Cesar Pérez, se ha consolidado, con el paso de los años, en la película que con más complejidad ha abordado y trabajado el discurso indigenista, el eje de sentido de lo indígena en el intrincado tejido cultural que se despliega entre el campo y la ciudad, a través de la imagen y la identidad del migrante, las tensiones de una negación cultural y el camino de expiación identitaria. "Sanjinés ha logrado renovar su fuerza, gracias a que ha superado el tono mesiánico y 'programático' de antaño, para abordar una reconstrucción histórica cargada de sentidos e interrogantes", escribió Silvia Rivera en 1990, cuando se acababa de estrenar la película en Bolivia (Rivera, 1990).

La película logró el que hasta ahora es el premio más importante obtenido por una cinta boliviana en el ámbito internacional: la Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastian¹⁸. El reconocimiento termina de confirmar algo que se entendió, desde ese momento, como un punto de quiebre en el cine boliviano: el signo de interrogación con el que cierra el primer corto de Sanjinés aparece en esta cinta desplazado e integrado a una comprensión densa sobre el fenómeno de cruce cultural de los imaginarios del campo y la ciudad, de lo indígena y su articulación con la nación oficial, de la extrema situación social y política que define a Bolivia. Sebastian Mamani es expulsado de su comunidad por haberla traicionado, por cambiar su nombre y negar sus tradiciones: la única forma posible de retorno a su lugar de origen es a través del sacrificio, ofreciendo la vida en el ritual ancestral del Jacha Tata Danzante, que consiste en bailar hasta morir. La película es, así, la historia de un viaje de retorno, de la reivindicación fatal de la vida a través de la muerte, como sublimación culminante de la desestabilización de una configuración fija, o fijante, del sujeto nacional. El punto de inicio del film es el del desgaste que viene de la comprensión de la trascendencia, del peso de la memoria. Según proponen los críticos Santiago Espinoza y Andrés Laguna,

El indígena que llega a su comunidad cargando a cuestas su propia muerte no es el mismo que salió pequeño para vivir en la ciudad ni el que fue expulsado de aquélla ya adulto, por traicionarla. El indígena que llega a ese pueblo casi deshabitado es el que ha resultado del encuentro fallido entre el Estado occidental y la nación clandestina. Es el que ha resultado de la conciencia de que en la nación oficial nunca dejará de ser un "indio de mierda". Es el que ha resultado de la apelación al único y último vínculo genuino con la nación clandestina, con su identidad primigenia: la niñez (Espinoza y Laguna, 2009: 80).

Los críticos se remiten a la lectura propuesta por Leonardo García Pabón, que señala la niñez como fuente de un recuerdo lúcido de Sebastián al retornar a su comunidad: la imagen de aquel danzante que, de niño, ve bailar hasta la muerte. A través de este recuerdo del ritual, señala García Pabón, se recupera una memoria infantil y una historia anterior a la creación del Estado boliviano:

En su gesto se unen complementarias la conciencia del presente y la memoria del origen. Es decir, conciencia de que su identidad nacional debe ser repensada en términos de su cultura indígena, en la memoria de sus fundamentos míticos y vitales, así como en los de la experiencia de su presente histórico" (2007: 262).

La confluencia de la que habla García Pabón, entre la experiencia del presente y la encarnación del pasado histórico, se dibuja a través de una imagen, tan

¹⁷³

174

fulgurante como fluctuante, reveladora y hermética. La apelación a la memoria –como cuerpo de un imaginario entreverado, ya despojado de cualquier aterrizaje inmovilizante— la revela huella o inscripción fundante, convocada a través de una suerte de conjuro, una suerte de invocación para la expiación: en una escena inicial de la película, Sebastian recuerda esta imagen junto al mascarero, la verbaliza y, con esto, la transforma en invocación a su propio pasado, que no es individual sino colectivo, ancestral. Así, la memoria convoca a una correspondencia urgente, único conducto para la reivindicación de un imaginario cultural.

Otro tipo de invocación a la memoria es la que realiza, dos décadas después de *La nación clandestina*, el realizador Miguel Hilari, con su primer documental, *El corral y el viento*. Estrenado recientemente en el Festival Cinéma du Reel en Francia¹⁹, la película otorga, después de *Zona Sur*, de Juan Carlos Valdivia, una respuesta consistente, posible, a algunas de las problemáticas centrales de la película de Sanjinés: la identidad del migrante indígena, la articulación de los imaginarios culturales que entran en juego en la relación entre el campo y la ciudad, los sentidos de la nación, de la memoria como zona de registro y cuerpo de interpelación. A continuación, queremos trazar ciertos entramados del diálogo riquísimo que entablan ambas películas.

Narrada en primera persona, *El corral y el viento* puede verse como se mira o como se imaginaría un álbum familiar: la memoria construye y destruye momentos, inventa cosas perdidas, las recupera para un tiempo distinto, donde las distancias entre lo que se es y la historia que nos sostiene se vuelve un campo inmenso de tensiones, espejos, muros, tejidos, imágenes y canciones. La historia que presenta el documental es compleja, en cuanto lo que vemos son aristas, momentos concretos y herméticos dentro de los que se desenvuelve una trama que comenzó décadas, siglos atrás. A partir de la premisa de filmar Santiago de Okola, el pueblo de su padre, Miguel Hilari hace un recorrido imaginario por su propia historia, en una suerte de impulso testimonial y, a la vez, ficcional: en la vida cotidiana del campo, a través de las imágenes de los pocos pobladores de esta comunidad a orillas del lago, Hilari traza un recorrido hasta su experiencia propia, sus recuerdos, los que le pertenecen y los que no, sus visitas al pueblo de niño, su tío y su padre aymaras, su diario infantil escrito en alemán, la lengua de su madre.

¹⁹ La película formó parte, en marzo de este año, de la sección de primeros y segundos filmes del festival, organizado por el Centro Pompidou de París. En abril, fue la única producción boliviana que participó en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

Hilari presenta la película como la filmación del lugar de sus raíces. Se trata de una comprensión diferente del origen, con respecto a la película de Sanjinés. Ambos films abordan la problemática articulación entre campo y ciudad, entre los imaginarios del Estado-nación y el lugar de origen –indígena, campesino, clandestino, real. Lo hacen desde una particular y novedosa lectura de esta relación. Silvia Rivera, en su texto sobre *La nación clandestina*, que citamos líneas atrás, apunta que la construcción simbólica de la historia está dada desde el punto de vista de la comunidad y sus mecanismos, reconocidos en su complejidad:

"[1]a comunidad ya no es un ente sin fisuras, pleno de armonía y casi hermético a los influjos del exterior. Toda la película es una narración de los conflictos que vive una comunidad a lo largo de la historia contemporánea del país. Conflictos de profunda raíz histórica, que en el filme se remontan al "tiempo" de los patrones, tiempo de humillación y de derrota que tendrá profundas consecuencias en toda la trama posterior" (1990).

Sebastián retorna a una comunidad distinta, a una memoria que trasciende a través de una transformación que se registra y se pierde en la identidad de los que se van. Así, la carga de memoria que lleva a cuestas el personaje —en la figura de la máscara que, en una de las secuencias, recorre la geografía ascendente de La Paz en las espaldas de Sebastián— no es una consolidación: la tradición se reactualiza en el danzante, que no baila como una imagen rememorada, sino, también, *contra* ella.

La mirada de Hilari coincide en muchos puntos con la propuesta de Sanjinés y la lectura de Rivera sobre *La nación clandestina*. La relación campo-ciudad es uno de los ejes del documental: la historia del abuelo aymara migrante, que llega a la ciudad y, como Isico, de *Chuquiago*, o Sebastián, de *La nación clandestina*, se queda maravillado y extrañado ante ella, sigue y se transforma en la historia del padre del realizador y la historia de éste, que regresa a la comunidad del abuelo para registrar aquellos recuerdos que han trascendido a través de él más acá de la tradición.

A mí me parece claro que la comunidad no es una cosa aislada que la puedes ver sola. Siempre existe en relación a la ciudad. No se puede ver el campo como algo (...) anclado en su propio tiempo "pasado", digamos. Siempre me parece que existe en relación a la ciudad, porque puedes ver una mayor castellanización, una mayor urbanización, migración a la ciudad, que es algo que es muy importante para mostrar. Siempre quise tener a la comunidad en un proceso dinámico, no como algo estancado. Es algo que siempre se está moviendo y cambiando" (Hilari, 2014).

La película insiste en las maneras de entender, trabajar, tensionar y proponer el registro de esta relación, en sus distintos niveles y figuras. Así, el primer gesto del registro es el de la memoria, la que aparece en las líneas del diario infantil de Miguel, escrito en alemán; los recuerdos de la llegada del abuelo a la ciudad, La Paz extraña. Este gesto se teje con otro, que es la condición ficcional del registro de la cámara, del impulso de la mirada como documento de su propio discurrir: el registro tardío, o la reconstrucción de lo vivido pero, sobre todo, de lo recordado, lo que tal vez no se vivió pero que halla, desde siempre, un asidero en un imaginario más complejo de las historias íntimas y familiares. En la historia de Miguel, filmar es registrar, en tanto esto significa ver en los otros, ahora, una historia que dialoga con la propia.

Descubrimos que la tensión, en ambas películas, ocurre en el registro de la transfiguración de esta memoria. De alguna manera, Sebastián, a través del ritual ancestral del Jacha Tata Danzante, busca reinsertarse en su comunidad y, así, registrar un retorno a ella en su propio cuerpo, en la entrega de éste a la tierra, a sus raíces. Lo que hace Hilari es distinto: el registro no sirve para reivindicar el retorno, sino para ficcionalizar a partir de él: Miguel se acerca, desde la primera secuencia de la película, a los niños de su familia en Santiago de Okola, sus primos posiblemente, parientes por el tío Francisco, el único hermano que se quedó en el pueblo. Así, vemos a dos hermanos jugando, disfrazándose frente a la cámara, en un diálogo de complicidad fraternal con ella y con quien pregunta detrás de ella.

Con una inteligente mirada paródica respecto a la solemne escritura de la historia de las naciones, sus reivindicaciones, sus victorias y sus derrotas, a través de planos que juegan de forma irreverente con el civismo y sus escenificaciones escolares, Miguel hace una serie de cuadros con niños recitando poemas sobre las culturas ancestrales, poemas políticos en contra del imperialismo, cantando canciones del lugar, con wiphala, pollera y poncho. Los rostros, voces y expresiones inolvidables de estos niños contrastan con la historia que da título al documental: décadas atrás, el abuelo de Miguel había demandado a las autoridades de Carabuco, pueblo cercano a Santiago de Okola, aprender a escribir y leer en castellano. Como respuesta fue encerrado en un corral de burros. Esta historia no tiene la misma funcionalidad que el recuerdo de Sebastián Mamani: en este personaje, el retorno y encarnación de la tradición es, finalmente, sublime, celebratorio. Del otro lado, el abuelo de Hilari vive en recuerdos que, reinterpretados en el registro, no sirven para la restitución o negación de una identidad, sino para el despliegue de ésta en la densa e impredecible inactualidad de la imagen, del plano como refugio de una inasibilidad no presentida, sino asumida y evidenciada. "Poner una cámara y filmar ese momento es algo que contiene violencia" (Ibíd).

4. Cuarto cruce: amigos tal vez

Cochabamba, pocos años atrás. Berto (Juan Pablo Milán) quiere vender un auto viejo que le ha heredado su abuelo. Víctor (Roberto Guillón), su único amigo, pierde el tiempo con él, mientras no aparezca un comprador de la reliquia modelo 69. Pasean, junto a Camila (Alejandra Lanza), y no hacen nada, hablan de cosas que no importan, van y vienen a algún lugar, quién sabe cuál. En su primer largometraje, *Lo más bonito y mis mejores años* (2006), Martín Boulocq reinterpreta las bases de uno de los géneros que más ha trabajado el cine boliviano de los últimos 30 años: la *road movie*. La película del director cochabambino es una *road movie* atípica, o una *anti-road movie*:

(...) el desplazamiento geográfico es un fantasma presente, pero no parece posible, parece una ilusión. El desplazamiento interno sólo parece conducir a un lugar, la nada y hacia un solo sentimiento, la desesperanza. Los tres personajes, Berto, Camila y Víctor, se mueven todo el tiempo, pero nunca llegan a ningún lado, están encerrados. Incluso les roban las llantas del vehículo que los transporta, un viejo Volkswagen del 69. Parece que el universo confabula para que no hagan ningún tipo de viaje (Espinoza y Laguna, 2009: 105).

La película de Boulocq viene de una tradición, habla con otras películas a partir de dos gestos fundamentales en la apropiación e interpretación del *road movie*: la amistad, el encuentro, desencuentro, obra y gracia de dos almas casi siempre desahuciadas, inciertas; y la pertenencia o, más bien, la problematización de ésta, a partir de la encarnación, celebratoria o desesperanzada, del desplazamiento, de la fascinación por la continua desaparición. Este segundo gesto, como hemos visto en los acápites anteriores, es el gran tema del cine boliviano, o al menos una de sus obsesiones más detectables. El primer gesto, en realidad, se ha abordado como lateral con respecto a las preocupaciones más urgentes del cine boliviano: lo indígena no es aspecto definitorio, lo social no tiene un corte reflexivo o reivindicativo, y lo político se construye en el desencanto, en el descreimiento y la reticencia.

Lo más bonito y mis mejores años no busca ser el retrato de una generación, una radiografía o fotografía social, una puesta en conocimiento esclarecedora. Sus ambiciones tienen que ver con la desestructuración de estos objetivos, en los que la integridad de la unidad, la consolidación de una respuesta, son los aspectos centrales. Como una película sobre el encierro —otro de los grandes

gestos del cine boliviano— juega a vaciar a los personajes de su propia memoria y a registrar la incertidumbre, la trascendencia de lo fútil, de un vacío que no se explica en lo germinal sino en su espejo²⁰.

La película boliviana inaugural de esta tendencia ya sugería esta perspectiva: *Mi socio* (1982), de Paolo Agazzi, abría una senda de preguntas con respecto a la integración nacional desde un lugar novedoso, como lo es la amistad entre un niño camba y un camionero colla, en un viaje de Occidente a Oriente en el que lo fundamental es el encuentro de subjetividades que no se representan más que a ellas mismas. Eso es lo novedoso.

En una extensa entrevista publicada en 2012, Agazzi habla sobre algunos aspectos que hacen entrañable a *Mi socio*, de los que señalamos dos: la pareja de actores y la visión fresca e irónica de la realidad, "tal vez con cariño y distanciamiento al mismo tiempo" (87-88). La película busca plantear una opinión acerca de las identidades nacionales desencontradas, el Oriente divorciado del Occidente. Sin embargo, tal vez en estas ambiciones la película presenta sus flaquezas: el escepticismo no nos deja ubicar el rostro del país en los rostros de don Vito (David Santalla), el camionero, y su ayudante, Brillo (Gerardo Suárez); pero nos permite verlos en su propia condición. El desplazamiento de estos personajes, el cruce que realizan de un extremo a otro del país, es auténtico porque no ofrece respuestas, sino reparos, amistad en lugar de acuerdo de imaginarios. Como en la historia de *Lo más bonito y mis mejores años*, lo que importa es la interacción de los personajes en una atmósfera íntima y propia, reivindicativa únicamente de lo subjetivo. Las representaciones colectivas fracasan, la comunidad está escindida y no se busca restituirla, ésta es la revelación.

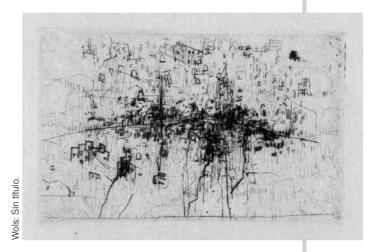
Desde un enfoque que ha ido mutando en las últimas décadas, el cine de Juan Carlos Valdivia trabaja una revelación similar. Especialmente en sus dos últimas películas, *Zona Sur* (2009) e *Yvy Maraey* (2013)²¹, piezas de una segunda etapa en la obra del director paceño, se asume la construcción de esta subjetividad a partir de la decadencia y el desencanto, la revelación del choque

²⁰ El crítico Sebastián Morales propone que el cine de Boulocq se define a partir de la imagen inicial de esta primera obra: la destrucción de un puente. "En su cine, que busca ser más de preguntas que de respuestas, tenemos que imaginarnos esta primera imagen poderosa pero enigmática a la vez, como un signo de interrogación, que abre la pregunta y que se cerrará, tal como lo hizo Buñuel, el momento en que Boulocq nos presente su última imagen. Signo de interrogación que adelanta una pregunta, signo que nos interpela para que llenemos lo que sigue y por supuesto, a dar respuestas parciales, más o menos arbitrarias y ((rans)subjetivas" (2011).

²¹ La segunda película de Valdivia, American Visa (2005), propone una mirada sobre la migración distinta, también en el formato de un road movie fallido: El sueño de muchos, la historia de uno, dice la sinopsis del film, en el que Mario (Demián Bichir), un maestro de escuela del interior del país, quiere emigrar a los Estados Unidos para reunirse con su hijo que estudia en Miami. Cuando le niegan la visa, planea un atraco para comprar una en el mercado negro. Pero el destino le depara otro reto cuando aparece Blanca (Kate del Castillo), una bailarina exótica que busca otro sueño: el sueño boliviano.

de imaginarios culturales que conviven disímiles. En su más reciente película, Valdivia realiza una nueva reinterpretación del viaje: Andrés (Juan Carlos Valdivia), un cineasta paceño que quiere hacer una película sobre los guaraníes, emprende una travesía hacia el sureste de Bolivia. No sabe bien lo que quiere: persigue las imágenes de un explorador sueco que investigó esta cultura, buscando el lugar utópico, la tierra sin mal. "Este karai está buscando salvajes", les dice a sus amigos Yari (Elio Ortiz), el guaraní que Andrés contrata para que lo acompañe y guíe por caminos de tierra y pueblos perdidos en lo más profundo de un país ancho, ajeno y tristemente desconocido.

Ésta es tal vez la revelación más cruda y honesta del quinto largometraje de Juan Carlos Valdivia. A través de la historia de amistad entre Andrés y Yari, su viaje de descubrimientos y enfrentamientos, la película revela una distancia ominosa, fatal, entre una serie de escenarios que corren y recorren la abigarrada realidad de lo plurinacional. Estos escenarios se tejen y destejen, son distintos uno del



otro: "yo no quiero ser indio, hermano". Las burbujas de *Zona Sur* se consolidan, toman forma y encarnan dos identidades concretas en este film: el propósito no es otro que el recorrido de los ampulosos recovecos de las diferencias culturales, el mestizaje, lo indígena, el otrora problema del indio, el encuentro y desencuentro de contrarios, la realidad de lo pluri-multi, la inquisidora mirada de un explorador sueco, un curioso siglo XXI y una niña guaraní que sabe más que todos nosotros y cuestiona: "¿cómo sabes de qué color miro yo las cosas?".

Los riesgos de esta película tienen alcances similares a los de *Zona Sur*. Bolivia se piensa a sí misma de manera distinta desde la elección del primer presidente indígena, Evo Morales, hoy a punto de finalizar su segundo mandato, y ambas películas parten de la premisa de hablar de la identidad en tanto enfrentamiento doloroso, desesperanzador en términos de resoluciones o finales felices. El tema de la interculturalidad no se cierra, no encalla en ninguna respuesta clara. Aquí está el riesgo más notable de la cinta: repliega, hasta el último minuto, las maneras en las que la posibilidad de verse a través del otro podrían ser diáfanas. Nada lo es.

5. Éstas y otras rutas

El recorrido que hemos trazado ha buscado apuntar cruces o enfoques novedosos a partir de una revisión arbitraria, es decir, subjetiva, de la cinematografía boliviana de los últimos 50 años. La mirada a las insistencias y las recurrencias que aparecen en películas de tendencias y gestos símiles y disímiles arroja los ejes temáticos que movilizan a un arte que, como ningún otro en Bolivia, ha encarrillado con vehemencia y terquedad los difíciles caminos de la identidad y los conflictos culturales, la conformación de sujetos nacionales, oficiales y clandestinos, la encarnación del conflicto del registro de las tensiones de memorias y visiones que no encuentran un final de pleno acuerdo. El cine nacional es un cine de finales abiertos, en cuanto su obsesión más sensible —la conflictiva representación de la intrincada articulación social y política de los sujetos, la colectividad y las naciones— materializa descarnadamente sus desencantos y fracasos, sus excesos y celebraciones, sus encuentros pero también sus insularidades. Nada está fijo ni quiere estarlo.

Tal vez podamos definir parcialmente al cine boliviano a través de su fascinación, muchas veces traducida en urgencia, por los espejos.

A los bolivianos nos urge realmente (mirarnos al espejo como sociedad), mirar es una cosa muy compleja porque a veces siento que ya tienen demasiada realidad, o sea que también los bolivianos necesitamos soñar por un lado, imaginarnos otro país y otras cosas, pero por otro lado que nos falta mucha autocrítica y vernos al espejo (2010).

Recordamos a Johnny, de *Chuquiago*, blanqueándose la cara con talco, frente al espejo; al santero de *Cuestión de fe* mirando fascinado a la virgen que esculpe, tratando de encontrarse en su mirada; a Sebastian Mamani cambiándose el nombre para mimetizarse y encontrarse en una ciudad que lo rechaza; a Mario, el urgido profesor paceño de *American Visa*, que encuentra la expresión de desolación en el reflejo de su rostro frente a la ventanilla de visas de la embajada americana; a los primos de Miguel Hilari, sorprendidos ante la cámara que posa como ellos.

El análisis del cine nacional, sin embargo, requiere muchas más perspectivas que las expuestas en este artículo, exigidas por el momento actual que se vive, donde la institucionalidad está quebrada, la producción atraviesa un momento algo vacuo, no hay buenas películas, ni mucho ni poco dinero para hacerlas. Un análisis de esta situación implicaría un compromiso, a distintos niveles, con la tradición, que convoca e interpela, exige y hace preguntas.

Referencias

- Bascopé Tomas y Jorge Sierra. 2009. "Tomás Bascopé y Jorge Sierra. El ascensor".
 Cinemas Cine, agosto de 2009.
 Disponible en: http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Toms-Bascop-y-Jorge-Sierra
- Bellott, Rodrigo. 2010. "Rodrigo Bellott: entre la confrontación, el musical y la trilogía negativa". Cinemas Cine, enero de 2010.
 Disponible en: http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Rodrigo-Bellott-entrela-confrontacin-el-musical-y-la-triloga-negativa
- Córdova, Verónica. "Cine boliviano: del indigenismo a la globalización". Nuestra América, N°3, pp. 129-146, 2007.
- Eguino, Antonio. "Antonio Eguino: los cineastas tenemos que correr con todos los riesgos". Los Tiempos, 1 de agosto de 2010.
 Disponible en: http://tierraentrance.miradas.net/2010/10/entrevistas/entrevista-a-juancarlos-valdivia-director-de-zona-sur.html
- Espinoza, Santiago y Andrés Laguna. El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008). La Paz: Editorial Gente Común/Fundación FAUTAPO, 2009.
- García Pabón, Leonardo. "Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés".
 En: La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia. La Paz: Plural, 2007.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. Historia del cine en Bolivia. La Paz: Editorial Amigos del Libro, 1982.
- 8. ----- 1995. "El despegue del cine boliviano".
 Disponible en: http://kerymedia.com/Alfonso-Gumucio-Dagron/articulos/despegue.
 html
- Hilari, Miguel. "BAFICI 2014: entrevista al cineasta boliviano Miguel Hilari, director de El corral y el viento". Cinencuentro, 7 de mayo de 2014.
 Disponible en: http://www.cinencuentro.com/2014/05/07/bafici-2014-entrevista-alcineasta-boliviano-miguel-hilari-director-de-el-corral-y-el-viento/
- La Razón. "Loayza, el más taquillero del 2013". 4 de enero de 2014.
 Disponible en: http://www.la-razon.com/la_revista/Loayza-taquillero_0_1973802628.
 html
- Laguna, Andrés. 2011. "Historia(s) del cine boliviano y el derecho al salvajismo".
 Disponible en: http://tiemporecuperado.blogspot.com/2011/09/historias-del-cine-boliviano-y-el.html
- 12. Mesa, Carlos. La aventura del cine boliviano 1952-1985. La Paz: Gisbert y Cia., 1985.
- 13. ----- "Jorge Ruiz". Notas críticas N° 47, octubre de 1983. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana, 1983..
- 14. Mesa, Carlos, Beatriz Palacios, Jorge Sanjinés y Arturo Von Vacano. *Cine boliviano del realizador al crítico*. La Paz: Gisbert, 1979.
- 15. Molina, Mary Carmen. "Balance parcial del cine en Bolivia el 2009". *Cinemas Cine*, enero de 2010.

- Disponible en: http://www.cinemascine.net/dossier/d/Balance-parcial-del-cine-en-Bolivia-el-2009
- 16. Morales, Sebastián. "Destruir los puentes". *Cinemas Cine*, julio 2011. Disponible en: http://www.cinemascine.net/dossier/d/Destruir-los-puentes
- 17. Piñeiro, Carlos. "Así nomás se da". *Cinemas Cine*, diciembre de 2010.

 Disponible en: http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Carlos-Pieiro-Asnoms-se-da
- Rivera, Silvia. "Notas en torno a La nación clandestina". Presencia, suplemento "Puerta abierta", 6 de abril de 1990.
 Disponible en: http://www.cinemascine.net/criticas/critica/Notas-en-torno-a-La-nacin-Clandestina
- Rodríguez, Mikel Luis. "ICB: El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)". Inédito.
- Susz, Pedro. Filmo video grafía boliviana básica (1904–1990). La Paz: Cinemateca Boliviana, 1991.
- Valdivia, Juan Carlos. "Entrevista a Juan Carlos Valdivia. Director de Zona sur". Tierra en trance, octubre de 2010.
 Disponible en: http://tierraentrance.miradas.net/2010/10/entrevistas/entrevista-a-juan-carlos-valdivia-director-de-zona-sur.html. octubre 2010
- 22. Wiethüchter, Blanca y Carlos Rosso. *La geografía suena. Biografía crítica de Alberto Villalpando*. Cochabamba: Ediciones del Hombrecito Sentado, 2005.
- 23. Wood, David. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjines's' Early Films and the National Project". *Bulletin of Latin American Research*, 25(1), 63–82, 2006.
- ------"Vanguardia e indigenismo: Revolución, Ukamau y el proyecto nacional". Tierra en trance, noviembre de 2009.
 Disponible en: http://tierraentrance.miradas.net/2009/11/ensayos/vanguardia-e-indigenismo-revolucion-ukamau-y-el-proyecto-nacional.html