

# **EI CINE DE LA NACIÓN CLANDESTINA**

**Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años  
(1983-2008)**

**Santiago Espinoza A.**

**Andrés Laguna T.**

Algún tiempo antes de la realización de este trabajo, planteamos que el cine boliviano de los últimos años era una suerte de OCNI: un Objeto Cinematográfico No Identificado. Recurrimos a esa improvisada analogía para ilustrar la ausencia de bibliografía abocada a la visibilización de la producción cinematográfica nacional de los últimos 25 años, un período en el que, como se ha señalado a lo largo de este estudio, se han registrado algunos de los hitos más trascendentales de la historia fílmica boliviana.

En este entendido, si algo ha buscado este documento ha sido identificar al cine boliviano de los últimos 25 años a partir de la descripción, el análisis y la valoración de las películas estrenadas en este lapso, así como de la bibliografía producida sobre el tema. Aunque se trata apenas de una primera aproximación que pretende dar lugar a otros trabajos, con este texto se ha intentado retomar el esfuerzo teórico de estudiosos del cine boliviano, como Pedro Susz, Alfonso Gumucio Dagron y Carlos D. Mesa, que han aportado con una pequeña pero muy valiosa bibliografía al entendimiento del séptimo arte en este país, documentando su evolución desde la llegada del invento a finales del siglo XIX hasta la consolidación de los más importantes cineastas nacionales en la década de ochenta del pasado siglo. Es cierto que el cine hecho en Bolivia y por bolivianos existió, existe y existirá más allá de las revisiones bibliográficas que se hagan al respecto, pero no es menos cierto que su presencia en la memoria histórica de este país sería prácticamente impensable sin un correlato documental que dé cuenta de su existencia.

Por ello mismo, se vio pertinente actualizar este esfuerzo documental partiendo de los ochenta hasta la actualidad, teniendo en cuenta que los aportes bibliográficos anteriores se habían detenido, precisamente, a mediados de aquella década. Ahora bien, es bueno

ratificar que ésta no es una investigación de enfoque historicista, no habiendo un afán estrictamente cronológico por revisar la evolución del cine boliviano de los últimos 25 años, sino que se ha apelado a una visión más transversal que ha procurado describir, analizar y valorar las principales características de las cintas estrenadas en este período sin un apego riguroso a su aparición diacrónica. Esto no nos ha librado de la ineludible labor de relacionar obras y realizadores con contextos determinados, pero, eso sí, ha condicionado que este trabajo no tienda a la vinculación permanente entre cine e historia, un asunto que merecería una o más investigaciones exclusivas.

Dicho esto, lo que queda es refrendar algunas de las tesis centrales planteadas en este trabajo a fin de sintetizar aquellos hitos que han hecho del cine boliviano de los últimos 25 años uno de los períodos más importantes de la historia cinematográfica de este país.

Las condiciones de producción y consumo de cine nacional constituyen un primer escenario en el que se han registrado grandes transformaciones durante el último cuarto de siglo, un período que ha estado marcado por sucesivos y radicales vaivenes políticos, económicos (incluidos los del propio mercado cinematográfico mundial) y sociales. Pero ninguna de estas oscilaciones ha resultado tan determinante para la producción cinematográfica de este país como la tecnológica. A más del estreno intermitente de películas hechas en 35 y 16 mm, que alcanzó su punto más alto en el llamado “boom del ‘95”, durante los ochenta y noventa hemos asistido al ocaso del cine hecho en celuloide, el formato convencional de este arte que, entrados los primeros años del nuevo milenio, ha debido ceder su lugar al digital por la accesibilidad económica y técnica que este último ofrece a los realizadores y que, en los hechos, se ha traducido en la consecución de un ritmo de producción regular e ininterrumpido de cintas nacionales, inédito en la historia fílmica de este país.

El digital se ha convertido, asimismo, en el principal soporte de exhibición/consumo de cine boliviano. Más allá de las contadas iniciativas por rodar en celuloide o transferir el material registrado en video digital al celuloide para su exhibición, el grueso de las cintas bolivianas de los últimos años se han estrenado en salas comerciales mediante la proyección de copias en DVD y/o han salido a la busca de los espectadores en forma de copias de DVD –legales o ilegales- de adquisición individualizada y consumo

doméstico. Así, la sala oscura ha dejado de ser el único escenario de visionado del espectáculo cinematográfico.

Asimilados los nuevos modos de producción y consumo de la filmografía nacional reciente, este estudio sostiene que el digital ha inaugurado una nueva etapa del cine boliviano, cabalmente, la tercera, si se sigue el análisis de anteriores estudios, en los que el cine silente y el cine sonoro aparecen como las dos primeras etapas. Como antes, el criterio que ha servido para identificar esta nueva era de la cinematografía boliviana es el tecnológico. Porque así como antes la incorporación del sonido marcó un antes y un después en la historia del cine boliviano, creemos que la irrupción del digital ha impuesto otro punto de inflexión que ha revolucionado los modos de hacer y consumir películas nacionales, poniendo en marcha una nueva etapa que, eso sí, aún está en curso, siendo su evolución de complicada predicción.

Puede que, en los ochenta y noventa, el cine boliviano experimentara el ocaso de sus formas tradicionales de producción y consumo, pero ello no supuso que sus marcas genéricas y temáticas también perecieran. Por el contrario, durante aquellas décadas la producción cinematográfica mostró una profundización, aunque con matices, de las dos grandes vertientes discursivas que desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX: el cine político y el cine posible.

El cine político tuvo, en los hechos, un nombre y apellido: Jorge Sanjinés. El cineasta paceño filmó, entre 1982 y 2004, sus cuatro últimos largometrajes con los que reafirmó su vocación por un cine político, principalmente abocado a reflexionar en torno a la frustrada convivencia entre el mundo blanco-urbano-occidentalizado y el mundo indígena-rural-andino de Bolivia, reivindicando la valía moral y política de este último para encaminar un proyecto de nación alternativo al hasta entonces vigente. Con la salvedad de *Las banderas del amanecer*, las cintas estrenadas por Sanjinés en este período vinieron a confirmar la tesis de que la representación del “otro” (indígena, en este caso) ha sido la fijación temática más duradera de la historia del cine boliviano.

Por su lado, el cine posible, inaugurado por Antonio Eguino en los setenta en una línea discursiva alternativa a la abiertamente ideologizada de Sanjinés, supo desarrollar, en los últimos 25 años, nuevas y más variadas expresiones temáticas y de género, que

pueden ser identificadas en la mayor parte de las cintas estrenadas en este lapso. En la práctica, la obra de Sanjinés (además de un puñado de cintas notablemente influenciadas por ésta) constituye un polo discursivo per se frente al cual se han ordenado las demás producciones bolivianas para conformar otro polo, más heterogéneo en sus propuestas temáticas y narrativas.

Simplificando el análisis, el cine posible se ha derivado en dos grandes ramas, que aquí hemos denominado como el “otro” cine político y el cine de comedia. Aunque muy diferentes entre sí, las películas incluidas en estas categorías comparten ciertas características estilísticas y discursivas, como la apelación al viaje (road movie), al humor popular, al costumbrismo y a la unión filial entre los bolivianos, que las distinguen del cine político de Sanjinés y las revela herederas del cine posible de Eguino y Agazzi. La diversificación de temáticas y géneros ha sido aún mayor al influjo del ingreso de la tecnología digital, que ha facilitado la emergencia de nuevos y más realizadores ansiosos de contar sus propias historias (que van de lo existencial o lo festivo-borracho) y en registros distintos (cine negro, de carga erótica, documental, comedia de enredos) a los convencionales en el cine boliviano.

Y así como en el cine político la representación del “otro” ha sido la fijación discursiva más recurrente, el cine posible de los últimos 25 años ha dejado entrever que su preocupación más presente es la representación del “yo”, de esos mundos particulares cercanos a los propios realizadores (por la condición juvenil de sus protagonistas, por sus problemas personales y sentimentales, por su escaso apego a ideales del pasado y a proyectos de futuro), en los que la apelación a la lógica colectivista del “otro” (el mundo indígena) ya no juega un papel fundamental.

Esta separación discursiva entre el cine político y el cine posible se ha expresado también en el terreno narrativo y estético, al que este trabajo ha intentado igualmente acercarse. Así, se ha hallado en la búsqueda formal de Jorge Sanjinés, que alcanzó su punto más alto en *La nación clandestina*, la propuesta estilística más consciente, sistemática y lograda del cine boliviano, la cual partió de una exploración de la propia cosmovisión andina para dar con los recursos narrativos que le han permitido construir una estética visualmente revolucionaria, aunque instrumentalizada al servicio de una

intencionalidad política –combativa, reflexiva, reivindicativa y conscientizadora-concreta.

A la búsqueda formal de Sanjinés se “enfrenta” la propuesta narrativa propia de las cintas más representativas del “boom del ‘95” (Cuestión de fe, Jonás y la ballena rosada) y de las que le siguieron hasta los primeros años del nuevo milenio, en una línea muy deudora del cine posible de Antonio Eguino y Paolo Agazzi, que entiende el cine ya no como un medio para alcanzar determinados propósitos políticos, sino como un fin por sí mismo. Esta concepción se traduce en producciones cuyo mayor empeño está en asegurar su calidad argumental y técnica, privilegiando el hecho de “contar historias” y “contarlas bien” por el mero placer de hacerlo y por un compromiso estricto con el propio arte cinematográfico antes que con cualquier causa social o política. Estamos ante películas que no se lanzan a la experimentación formal, como la ejercitada por Sanjinés en *La nación clandestina* mediante el uso del plano secuencia integral, entre otros recursos narrativos, sino que apelan a fórmulas narrativas más convencionales en las que el cuidado argumental y técnico es su mejor carta de presentación.

Finalmente, está la exploración estética del cine digital, que pretende hallar en las propias virtudes y limitaciones que presenta este soporte los recursos narrativos para contar historias de evidente sello personal/autoral. No está demás aclarar que ésta es una marca que se encuentra no en todas las cintas rodadas en digital, sino en aquellas en que el aprovechamiento de los recursos de este formato (pantallas divididas en *Dependencia sexual* y *¿Quién mató a la llamita blanca?*, imágenes deliberadamente desprolijas en *Lo más bonito y mis mejores años* y *Airamppo*) supone una búsqueda estética al servicio de historias muy particulares, que se desentienden tanto de la intencionalidad política del cine de Sanjinés como de la pulcritud argumental y técnica del cine del posible consagrado en el “boom del ‘95”.

No es casual que este estudio haya apelado en su título a *La nación clandestina*, una cinta clave del cine nacional y, en particular, de la producción de los últimos 25 años. Ya en la introducción señalábamos que el séptimo largometraje de Jorge Sanjinés se había convertido, de un tiempo a esta parte, en una referencia ineludible de la cinematografía boliviana, continental e iberoamericana. Se trata, entonces, de una suerte de reconocimiento a esta película (que en 2009 cumplió 20 años), la cual, amén de su

incontestable valía cinematográfica per se, bien puede ilustrar la relevancia del cine boliviano del último cuarto de siglo y justificar la pertinencia del presente trabajo.

Pocas cintas bolivianas han debido merecer la atención que mereció y aún merece *La nación clandestina*, sobre todo afuera de nuestras fronteras. De alguna manera, este estudio ha buscado reconocer el sitio que este filme tiene en la historia cinematográfica boliviana, pero sin descuidar la revisión del conjunto de películas aparecidas durante los años mediatamente anteriores y posteriores a aquel que fuera estrenado en 1989, y en torno al cual la cinematografía boliviana giró y continúa girando.

Así pues, el cine boliviano de los últimos 25 años es el cine de la nación clandestina, el cine que se ha forjado a partir de una relación constante -de negación, de reinención, de reconocimiento, de continuidad, etc.- con la obra de Jorge Sanjinés, el cine que ha emergido para constatar cómo el realizador paceño supo cifrar —como ningún otro artista, intelectual o político- el contexto histórico que se avecinaba y atravesamos en estos momentos.