

# IMÁGENES DE LA DIFERENCIA EN EL CINE BOLIVIANO

Sergio Zapata

## INTRODUCCIÓN

En la segunda década del siglo, la cinematografía en Bolivia experimenta cambios importantes: nuevos modos de producción, incorporación de nuevos contenidos, ampliación del mercado y consumo de películas, además de una creciente descentralización en la producción nacional. Este proceso ha dado lugar a múltiples y diferentes maneras de hacer, consumir y distribuir películas. *Linchamiento* (Ronald Bautista 2011) y *La cholita condenada por su manta de vicuña* (Walter y Jaime Machaca 2012) son dos obras que nos aproximan a estos fenómenos, pues nos permiten entender los modos de producción distintos y novedosos en el sistema cinematográfico boliviano, como también identificar espacios de circulación y exhibición de estos, por lo que nos invitan a pensar las nociones de cine periférico y cine marginal en Bolivia. Asimismo, nos interesa conocer qué tipo de narraciones e historias desarrollan estas películas y, en particular, cómo se construye al otro; esto, en diálogo con el cine dominante realizado en Bolivia.

¿Cuáles son las características de los cines de pequeña escala en Bolivia, es decir, las producciones periféricas y marginales

frente al cine convencional y dominante? ¿Cómo se representa y construye al otro, al ser migrante del campo a la ciudad en las películas mencionadas? ¿Qué operaciones cinematográficas coadyuvan en la construcción visual del otro? Y, por último, ¿qué diálogos proponen estas dos películas con la plurinacionalidad, pilar del Estado boliviano, cuya nueva Constitución fue aprobada en 2011?

Este período se caracteriza por el establecimiento de la hegemonía del Movimiento Al Socialismo, MAS (Errejón 2012). En ese entendido, estas películas se insertan en un campo en pugna, el campo cultural, en el que se disputan valores nuevos, desde donde se está construyendo un bloque hegemónico (Mouffe 2014).

El siglo XXI inicia con grandes movilizaciones sociales en Bolivia. En 2000, ocurre la Guerra del Agua, desencadenada por los intentos de privatizar el acceso de este recurso vital en la ciudad de Cochabamba, que concluyó con la expulsión de la empresa transnacional Aguas del Tunari. En 2003, los intentos del Gobierno de Sánchez de Lozada (2002-2003) de exportar gas por puertos chilenos, sin comercializar dicho hidrocarburo en territorio boliviano, generó la Guerra del Gas, la cual devino en la renuncia y huida del país del presidente, quien se encuentra imputado por genocidio. En 2006, es investido como presidente Evo Morales, el primer presidente indígena de Bolivia, cuyo plan de gobierno recogió las demandas sociales emanadas de estos últimos años de movilización callejera; entre estas, la nacionalización de los hidrocarburos, la recuperación de las empresas estratégicas del Estado y la refundación del país; esto, vía el establecimiento de una Asamblea Nacional Constituyente, donde los asambleístas, por primera vez en la historia, fueron elegidos y delegados por la población.

Este tiempo coincide con un incremento notable de producción cinematográfica en Bolivia, además de la apertura de nuevos complejos de salas de exhibición en todo el país. El cine boliviano reporta un notable incremento en el volumen de producción, acompañado por el abaratamiento de costos en la producción. Para este período, no se goza del apoyo ni incentivo de instituciones que promuevan el cine, por lo que son producciones autogestionadas, artesanales o vinculadas económicamente con alguna repartición gubernamental o algún grupo económico. En el año 2007 se exhiben 3 largometrajes; en 2008 son 8 largos; en 2009<sup>1</sup> se exhiben 24; en 2010 son 15 largos; y en 2011 fueron 6 largos, lo que evidencia la inestabilidad de la producción, con piezas producidas bajo el paraguas institucional de Ibermedia y, a su vez, películas colectivas y comunitarias.

## **LOS CINES MARGINALES Y PERIFÉRICOS EN BOLIVIA**

El cine boliviano dominante, realizado por profesionales de este oficio, se definió como una práctica y régimen visual que construyó un cuerpo indígena, rural o periférico. La identidad del cine se edifica y reafirma desde una vocación y una voluntad: la de mostrar, exhibir y espectacularizar al otro a través una mirada urbana, mestiza e instruida en la práctica cinematográfica y dirigida a un espectador, igualmente urbano, mestizo y español hablante. En esta corriente, dominante a lo largo del siglo XX, podemos situar la obra de cineastas como José María Velasco Maidana, Jorge Ruiz, Waldo Cerruto, Jorge Sanjinés, y Juan Carlos Valdivia, cuyas películas podemos considerarlas como síntoma y actualización permanente del discurso indigenista, pues entrañan una puesta en escena del otro indígena, incapaz de agencia, desplazado de las decisiones de producción y, en

---

1 Para un análisis de estos años, ver Molina y Zapata (2021).

muchas ocasiones, anulado como espectador; a su vez, privilegian el cuerpo indígena en relación con un paisaje, engrandeciendo y solidificando la relación cuerpo naturaleza como un elemento de identidad, por lo que el indígena se desplaza, habita o añora no solo esa relación, sino una suerte de estar en el mundo.

Este cine indigenista, hegemónico y dominante entra en crisis, como el Estado nación que le dio sentido,<sup>2</sup> por fenómenos concretos: a) la proliferación de nuevas propuestas fruto del abaratamiento de costos y una efervescencia representacional, expresada en la autorrepresentación visual, que genera la multiplicación de películas cuyos directores no se interesan en la legitimación de las instituciones existentes; b) el distanciamiento de grupos de interés, como asociaciones de cineastas o de la Cinemateca Boliviana, en un contexto marcado por la promulgación de una nueva Constitución del Estado Plurinacional, que pretendía ser esta nueva forma de estatalidad que supere el Estado republicano oligárquico, colonial y monocultural.

En estas circunstancias, aparecieron en el campo cultural discusiones sobre la diversidad, la pluralidad y la diferencia como fundamento estético y ético. A partir de estas condiciones materiales y subjetivas, surgieron cines que nos permiten pensar en un más allá de la nación —el cine de los otros, periférico y marginal—, lugar desconocido para el sujeto mestizo urbano. Estos dos fenómenos —uno material (fruto de la modificación de costos) y el otro político (una voluntad popular por transformar lo simbólico y lo visual)— sentaron las bases para la crítica cultural de la producción del sentido del cine indigenista,

---

2 A su vez este cine, como parte de un aparato cultural del Estado nación, dio cuenta de este legitimándose en una lógica endogámica y casi parasitaria. No sorprende que los gestores culturales y cineastas sean tan cercanos al poder en Bolivia, como el caso de los expresidentes Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos Mesa, quienes fueron productores cinematográficos y el caso de Juan Carlos Valdivia, cineasta y publicista oficial del Gobierno de Evo Morales.

lo que generó dos corrientes tanto estéticas como éticas: el cine periférico y el cine marginal.

En ese sentido, frente a la corriente dominante en el cine boliviano,<sup>3</sup> propongo dos categorías de análisis, construidas desde la experiencia empírica: el cine marginal y el cine periférico, que visibilizan otras expresiones, mecanismos y concepciones de hacer y entender el cine. Me refiero al cine periférico como aquel que es producido de manera colectiva y comunitaria, en el que el autor o la idea de director se disuelve en el entramado de rotación de roles, y la cadena productiva se basa en la solidaridad y complicidad de los involucrados; con frecuencia, es grabado en aymara y quechua, más que el español; es decir que tanto los realizadores como sus espectadores hablan una lengua originaria. Son producidos por sujetos no capacitados en técnicas cinematográficas; no cuentan con ningún tipo de formación especializada ni certificación. Respecto a la actuación, optan por trabajar con amigos y parientes.

Además, por su modo de producción, no requieren participación de productores encargados de la planificación, organización ni ejecución de un plan realizado, elaborado en la llamada fase de preproducción por el cine convencional. Por último, este cine no tiene la atención de la prensa ni de la crítica ni de las instituciones. Circula y se exhibe en mercados informales de las ciudades andinas y no se vincula con los sectores organizados del cine boliviano, en una suerte de mutua exclusión. Dentro de esta corriente, situamos a películas como *Pedro Urtimeala* (2010), *La imilla K'alíncha* (2010), *Pandilla de El Alto* (2011), *Quta Qamasa* (2015), *El sapo que se convirtió en chola y enamoró a los hombres 1 y 2* (2017), entre otras.

---

3 Los representantes del cine dominante, quienes demandan y exigen ayudas económicas al Estado central, son un sector reactivo a los debates tanto culturales como políticos de los últimos 15 años.