

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

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

Hagamos un breve flash back, entonces, al año 1967. Ese año, Viña del Mar acoge el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, quienes acuerdan la creación de una red de creadores independientes que haga posible el intercambio y exhibición de películas latinoamericanas en todo el continente. En el año 1969, el Festival de Cine de Viña del Mar exhibe algunas de las películas esenciales de un Movimiento que ya tomaba forma: la boliviana *Yawar Mallku* (1969), de Jorge Sanjinés; la argentina *La Hora de los Hornos* (1968), de Fernando Solanas; la chilena *El Chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín; la brasileña *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; y la cubana *Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. Todas, películas hechas a pulmón y a garra, en países con situaciones sociales distintas y por directores con diferentes trayectorias personales y cinematográficas. Pero en todas ellas se reconocía un rasgo común, la voluntad manifiesta de crear un cine que

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

transformación de nuestra historia (Comité de Cineastas de América Latina, 1974, en Fundación Mexicana de Cineastas, 1988).

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

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

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

El hecho es que el cine latinoamericano de hoy se nutre de muchos otros cineastas que no necesariamente comparten, o siquiera conocen, los postulados estético-políticos del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. El hecho es que, a lo largo de la historia, siempre ha habido cineastas que han hecho importantes películas sin necesariamente compartir ese canon, pero a los que tampoco podemos ubicar en la vereda del frente, la del

«viejo», «comercial» o «populachero» cine latinoamericano. ¿Dónde ubicamos, entonces, a un Leonardo Favio? ¿A un Fernando Pérez? ¿A un Raoul Ruiz?

El cine latinoamericano de hoy es más joven, más diverso, más disperso y está más desorientado. En los años 60 los cineastas podían, con todo el desparpajo del mundo, decir que el rol del cine era mucho más que contar historias: que su fin era cambiar la Historia. Los cineastas de hoy no tienen esas certezas. A la pregunta ¿por qué haces cine?, la respuesta es muchas veces el silencio. El cineasta boliviano Martín Boulocq responde así al ser confrontado con esta pregunta:

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

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

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

Sin entrar a juicios radicales, como los de este frustrado espectador, vemos que la multiplicación de propuestas cinematográficas que ha enriquecido nuestro cine en los últimos años está todavía lejos de satisfacer a nuestros públicos. En un afán de separarse del *mainstream* establecido por Hollywood algunos jóvenes cineastas optan por una estética minimalista, que un crítico ha venido a llamar «tediometrage». La tendencia al cine reflexivo, con personajes comunes, situaciones anodinas y el uso de cámara estática y de planos largos –en películas como *La hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), o las muchas películas del argentino Lisandro Alonso–, ha inundado los festivales europeos, pero ha generado una mayor distancia entre nuestro cine y su audiencia, más aún en un momento en que las pantallas latinoamericanas están dominadas por los *blockbusters*.

Para otros cineastas emergentes la opción es hacer un cine de imitación del clásico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Estas palabras apuntan a ciertos elementos que son fundamentales para entender el cine latinoamericano contemporáneo. En primer lugar, está la necesidad de redefinir el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano para incluir directores y tendencias que no necesariamente se adhieren a los postulados políticos y estéticos de los años 60 y 70. Esta inclusión, sin embargo, tiene un límite muy claro para Birri: películas, tendencias, directores

que no exploran de un modo u otro la dignidad y necesidad de liberación humanas no pueden ser incluidos dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, a riesgo de que este deje de existir como tal.

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

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

El gran desafío de hoy no está en la tecnología o su apropiación: este paso ha sido resuelto por las fuerzas del mercado y se irradia con enorme facilidad del norte hacia nuestros

países. El gran desafío no está en el financiamiento, pues de un modo u otro ya existen mecanismos de co-producción, fondos de financiamiento y leyes de cine que funcionan –que, tarde o temprano, en Bolivia también tendremos. El gran desafío ni siquiera está en la distribución y circulación, aunque sea a través del Internet, de las ventas internacionales, de la piratería o de los canales de cable las películas latinoamericanas están empezando a circular entre nuestros países.

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

Referencias

Bouloq, M. (2012), «A cinema of questions: A response to Verónica Córdova». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 54, fall 2012.

Benavides, J., Y. Benavides (2016), «Las claves del ‘engaño’». *Página Siete*, 23 de octubre de 2016. Versión digital disponible en: <http://www.paginasiete.bo/revmiradas/2016/10/23/claves-engano-113816.html>.

Castillo, L. (2013), «Cómo hacer una película para ganar un festival europeo». *Ventana discreta*, 7 de noviembre de 2013. Recuperado de: <http://ventanadelcine.blogspot.com/2013/11/como-hacer-una-pelicula-para-ganar-en.html>.

Comité de Cineastas de América Latina (1974), «Acta oficial de la Constitución del Comité de Cineastas de América Latina», 11 de septiembre de 1974, Caracas. En Fundación Mexicana de Cineastas (1988), *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, tomo I. México D. F.: Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana.

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

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

Texto publicado en «Jornadas de Cine boliviano. La mirada cuestionada» (2018). ISBN: 978-99974-0-190-8