

Artículo originalmente publicado en 2017, en la revista Investigación & Desarrollo (Universidad Privada Boliviana, Cochabamba) 2, núm. 17: 11-120. Documento disponible en [SciELO Bolivia](#). Reedición en los [Cuadernos de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020](#), proyecto de Imagen Docs y el Festival de Cine Radical, con el apoyo del Centro Cultural de España en La Paz.

Resumen

Distinta a México, Argentina y Brasil, Bolivia tiene una industria cinematográfica poco desarrollada que no ha logrado consolidarse por varias razones. Entre estas está la falta de apoyo estatal, el escaso desarrollo profesional en estas áreas y una carencia de cultura cinematográfica y visual en general. Sin embargo, durante la última década, la industria cinematográfica boliviana ha sido partícipe de logros importantes gracias a la aparición de las nuevas tecnologías. Películas digitales hechas por una nueva generación de jóvenes directores reconocidos globalmente se han desarrollado en tres ramas distintas: a) cine de autor, b) cine documental y c) cortometrajes. Al mismo tiempo, la producción de este tipo de filmes se apoya en un esfuerzo colectivo, como es el caso de *RAV* (Rojo, Amarillo, Verde, 2006) de Rodrigo Bellott, Martín Bouloq y Sergio Bastani y aquellos filmes producidos por el colectivo Socavón Cine desde el año 2013. Este artículo busca explorar cómo el más reciente cine boliviano de autor desarticula discursos de identidad nacional al deconstruir oposiciones binarias. Además, este artículo busca examinar la aplicabilidad del cine de autor y de las prácticas colaborativas en los “cines pequeños” o “small cinemas” al comparar y contrastar ambos grupos a través del análisis de las formas de producción y corrientes estéticas.

Palabras clave

Cine Boliviano, Industrias Cinematográficas Pequeñas, Cine Latinoamericano, Cine Digital, Discursos Nacionales, Cine de Autor, Cine Colectivo, SocavónCine.

Introducción

El movimiento cinematográfico de la *Nouvelle Vague*, con André Bazin a la cabeza, definió la autoría como el proceso analítico de elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente (Stam y Miller, 2000). Unos años más tarde, el norteamericano Andrew Sarris señaló que se cumplen los principios de autoría cuando el director se implica en la totalidad de la película, el guion es obra del director y las películas reúnen una serie de rasgos comunes (Sarris, 1979). Tanto para Bazin como para Sarris, la tensión entre el

material fílmico y la personalidad del director está siempre latente. Por otro lado, como sugiere Sedaño, desde los estudios de recepción se ha propuesto más de una vez que la historia del cine es también la historia de los significados que públicos sucesivos han atribuido a una película (Sedaño, 2013). El británico Peter Wollen, en los setenta, introdujo y valoró la figura del espectador (Wollen, 2013); Roland Barthes sentenció la muerte del autor y la necesidad del sujeto en la producción de textos culturales (Barthes, 1987); y las más recientes tendencias encontradas en el cine experimental, como *el cine sin autor*, el *opencinema* o el *found footage film* reinterpretan la noción de autoría, desestabilizando el estatuto del director como responsable último de la obra cinematográfica.

En Latinoamérica, las reflexiones alrededor de la autoría surgieron con mayor relevancia dentro del marco del Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesenta, denominándose cine de autor a la vasta obra de directores de un cine revolucionario. Glauber Rocha (Brasil), Fernando Solanas (Argentina), Tomás Alea Gutiérrez (Cuba) y Jorge Sanjinés (Bolivia), entre otros, retrataron la realidad latinoamericana a partir de un punto de vista único y personal. Sin embargo, películas más recientes como *Rojo, Amarillo, Verde (RAV)* (Bastani, Bellott, Boulocq, 2009), *¿Quién mató a la llamita blanca?* (Bellott, 2007), *Airamppo. Semilla que tiñe* (Valverde, 2008) y los filmes del grupo Socavón Cine, podrían, desde su colaboración colectiva, problematizar o al menos cuestionar la importancia, como necesidad contemporánea, de saber quién habla, quién dirige.

En el 2009, la película *Rojo, Amarillo, Verde* resultó ser una experiencia que no se había dado antes en el cine nacional, presentándonos una autoría compartida por tres directores, enmarcada por el Manifiesto 3B's, en el cual los autores declaraban los principios que sostienen el tipo de cine que hacen. Unos años después del estreno de *RAV*, el colectivo cinematográfico Socavón Cine comenzó a aparecer en la escena cinematográfica nacional. Conformado por cinco cineastas, el colectivo Socavón Cine produce, desde el 2013, catorce films, entre ellos cortometrajes y documentales que, al igual que las obras de los directores de *RAV*, han circulado en festivales internacionales, siendo ambos casos, a su manera, un cine de exportación que dialoga con el mundo. El de los 3B's colaborando con profesionales y productores internacionales, y el de Socavón Cine resistiéndose a su manera a adoptar formas de financiamiento y producción del siglo pasado, difundiendo algunos de sus filmes a través de su página web y canales como Vimeo.

Distinta a la propuesta del entonces joven cine autoral de ficción, que a comienzos del 2003 pasó a dar paso a otro tipo de representaciones alternativas a la del indígena, Socavón Cine comienza a dar visibilidad a espacios y modos de vida que usualmente no se veían en la pantalla grande. Tal es el caso del paceño migrante en *Amazonas* (2015), de Carlos Piñeiro; los mineros en *Juku* (2012), de Kiro Russo; o del alteño en *Enterprise* (2013), del mismo

autor. Mientras que películas como *Dependencia Sexual* (2003), de Rodrigo Bellott, y *Lo más bonito y mis mejores años* (2006), de Martín Boulocq, se centran en explorar la subjetividad de las clases medias y altas del país, una década después, el colectivo Socavón Cine retrata a otro tipo de sujetos, que más que estar determinados por un componente de clase o raza, son sujetos que no se adaptan del todo a las ciudades grandes y modernas, y más bien viven al margen de ellas. Ya sea desde un pueblo abandonado en el altiplano o desde una frontera en lo más remoto de la Amazonía, Socavón Cine se aleja de los lugares comunes y, a diferencia de los autores del Manifiesto 3B's, decide filmar el margen.

En cuanto a la realización de las películas, los 3B's generalmente las producen de manera independiente, compartiendo únicamente los contactos que tienen en el campo de la producción, siendo la película *RAV* el único que tienen de autoría compartida. Por el contrario, los integrantes de Socavón Cine ven la necesidad de unir esfuerzos no solo en la producción y posproducción de todos sus filmes, sino también en la creación de los mismos, generando una focalización de la atención en el rol que a cada uno le ha tocado, como ser director, editor o productor, reconociéndose esa función en los créditos finales de la película. Si bien existe un director dueño de la propuesta, los demás roles van cambiando según las especificidades de la obra a realizar, obligando a los integrantes a dominar todas las fases del proceso cinematográfico y a compartir sus puntos de vista, en lugar de privilegiar a uno solo -que es lo que sostiene la teoría de autor. Este tipo de práctica colectiva es importante no solo porque abarata los costos y hace sostenible el hacer cine en industrias cinematográficas tan pequeñas como la de Bolivia, sino que al no seguir procesos estandares de elaboración de un filme, está llamada a revolucionar conceptos clásicos de análisis, creación fílmica y modelos de producción industrial.

Por otro lado, el surgimiento de nuevas formas de producción y estéticas que emerjan gracias a las propiedades específicas de los formatos digitales trabajados por estos colectivos en Bolivia, cuestionaría el término "revolución tecnológica" que, según el teórico John Belton, no se está llevando a cabo en el cine norteamericano. Según Belton, la manera en la que se percibe y se ve una película no habría sido alterada aún por la tecnología. Contrario al pensamiento de Belton, el más reciente cine boliviano contemporáneo se diferenciaría del de Occidente al no imitar el uso de efectos especiales de Hollywood ni de replicar sus formas de producción. En su lugar, desarrollaría prácticas de producción colectivas y utilizaría el formato digital como parte de la narrativa en sus películas (Belton, 1999).

Por último, existe una similitud en las temáticas escogidas por ambos grupos de cineastas. Ambos hablan desde los pequeños círculos sociales como la familia, los amigos y la pareja. Sin embargo, a partir de estos círculos, en algunas de sus películas, se explora el tema de la

identidad nacional. Es más, haciendo un análisis más profundo de estas dos propuestas de cine autoral colectivo (3B's y Socavón Cine), veremos que en la gran mayoría de sus obras no se "arma" un discurso nacional, sino que se lo "desarma" o "deconstruye". La RAE define la "deconstrucción" como el deshacer analíticamente los elementos que constituyen una estructura conceptual. A su vez, la deconstrucción, como término derrideano, invierte oposiciones jerárquicas binarias y las desmonta, evidenciando su falta de solidez y muchas veces sus paradojas. A continuación, veremos cómo se da esta desarticulación y deconstrucción del discurso nacional en la película de los 3B's *Rojo, Amarillo Verde* (2009) y en el filme *Amazonas* (2015) del colectivo Socavón Cine.

RAV y la desarticulación del discurso nacionalista

Intentando dar respuestas a las preguntas formuladas en la nueva Constitución Política del Estado respecto a por quiénes y cómo se conforma la nación boliviana, la película *Rojo, Amarillo, Verde* (RAV) se estrena el 2009. Es un filme colectivo en el cual cada uno de sus autores colaboró con un cortometraje de ficción de 30 minutos. El segmento *Rojo* fue filmado por Martín Boulocq en la ciudad de Cochabamba; el segmento *Amarillo*, por Sergio Bastani en la ciudad de Tarija; y el segmento *Verde*, por Rodrigo Bellott en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. El prólogo de RAV demuestra el compromiso de la película de abrir un diálogo entre los distintos puntos de vista de sus directores. Una máquina de tejido teje simultáneamente los tres colores de la bandera boliviana, representando a las regiones desde donde hablan los directores. Sin embargo, pese a estas intenciones de parte de sus autores y a ser presentadas dentro de un contexto político y social tan importante, no resonaron en la audiencia local y fracasaron en conectarse con ella.

Me atrevo a decir que parte del desencanto que experimentó el público boliviano con RAV, se debió a por lo menos seis factores. El primero de ellos revela que el filme celebra la presencia de una población mayoritariamente blanca dentro de los estándares bolivianos. Dos de las tres regiones mostradas en el filme pertenecen a la parte oriental de Bolivia, llamada la Media Luna, teniendo como característica común una reducida población indígena. El segmento *Amarillo* muestra al campesinado blanco chapaco y *Verde* a la clase baja campesina cruceña. En cuanto a la región de Cochabamba, aunque tiene una población indígena bastante grande, el segmento *Rojo* narra la historia de la clase alta y blanca de Bolivia.

El segundo factor se centra en la figura de la madre. A través de la representación de la madre en RAV se nos presenta el binario salud-enfermedad. A través de esta representación, la película muestra, alegóricamente, a la patria boliviana como una nación enferma. Los directores comentaron, en entrevistas a la prensa, que lo que conecta las tres

historias es la figura de la madre (Laguna, 2011). Sin embargo, hacer esa lectura por parte del público fue difícil, ya que, en general, la presencia de la mujer en la película parecía secundaria. Si efectivamente se hace una lectura más profunda, podemos ver que todas las mujeres en la película son madres y que todas ellas están enfermas. La madre en *Rojo* es una víctima de cáncer de mama, y las madres en los otros dos segmentos sufren de depresión. Vinculando la idea de la madre con la de la madre Patria reforzada en el prólogo, podemos concluir que *RAV* confirma o reitera lo postulado por el discurso nacionalista de Alcides Arguedas, que concibe a la nación boliviana como un cuerpo que se deteriora (Arguedas, 1959). Quizás, lo novedoso en esta reformulación es que lo enfermo no es igual a lo indígena, como se especifica en el diagnóstico de Arguedas, sino que es igual a lo blanco. De esta manera los binarios enfermo-sano y, posteriormente, blanco-indígena son invertidos y desmontados para evidenciarnos –tras la desarticulación del discurso de Arguedas– que los símbolos que antes nos vinculaban con la idea de nación ya no se sustentan.

El tercer factor en *RAV* cuestiona el mito de la madre arcaica y omnipotente, entera y total que engloba la idea de una madre patria y nos presenta en su lugar una patria frágil, llena de frustración y separación. La maternidad aparece en *RAV* como un espacio imposible de “otredad radical”. Según Julia Kristeva, la maternidad sería este espacio en el cual ninguna identidad se sostiene y en el cual nadie está presente para significar porque representa una separación continua, una división de la misma sangre. Esta separación se expresaría a través del binario y la paradoja del amor-dolor. Para Kristeva, una no da a luz bajo el dolor o en dolor, sino que da a luz *al dolor* (Kristeva, 1986). De la misma manera, *RAV* parece sugerir, a través de la representación de la madre enferma, que la única continuidad al hablar de un imaginario nacional es bajo esta paradoja del amor-dolor. Escenas como la de la madre filmada en su cama, como una lejana planicie con la cual su hijo no logra comunicarse, podría bien reflejar esta paradoja.

Como cuarto factor, está la figura de la montaña como un espacio inhóspito. Mientras que, en representaciones pasadas, principalmente en aquellas de los años '50 y '60, la montaña funcionaba como un espacio que acogía, nutría y protegía como una madre al sujeto boliviano; en *RAV*, pasa a ser un espacio de frustración y desencuentro desde el cual no se puede significar ni poseer identidad. Esta reflexión de la nación como un lugar doloroso, la vemos también presente en el pensamiento de algunos intelectuales bolivianos como Carlos Mesa, que apunta que la identidad de la nación boliviana estaría conformada más alrededor de los fracasos históricos que de sus logros (Mesa, 1985). Estos sentimientos de derrota e inferioridad, según el autor, han conseguido que la nación boliviana se conciba a sí misma como una nación débil, en lugar de fuerte, y enferma, en lugar de sana. La metáfora de la madre enferma de *RAV* apunta a esa vulnerabilidad y fragilidad nacional, y el símbolo de la

montaña como un espacio en el cual se cumple la condena a no ser.

El quinto factor apunta a que *RAV* nos presenta dos Bolivias que fracasan en encontrarse para formar una sola, desarticulando el discurso de democratización del imaginario nacional con el mestizo como bloque fundacional que proponía Franz Tamayo. *RAV*, en este sentido, hace una reflexión de la nación como un lugar doloroso porque somos incapaces de conectarnos con “el otro”. Esto último es explorado más claramente en el segmento *Amarillo*. Escenas como la de la madre filmada en su cama como una lejana planicie con la cual su hijo no logra comunicarse; o la del niño del este/blanco dirigiendo la mirada hacia la abarca del niño del oeste/indígena (fig. 1 y 2), en un intento de averiguar quién es y de dónde viene, sin lograr comunicarse; y las del niño del este/blanco en silencio en la carpa entre los marchistas que hablan quechua y aymara; subrayan las barreras que no pueden ser traspasadas fácilmente.



Figura 1.



Figura 2.

Por otro lado, la escena en la que el grupo de campesinos marcha como una masa humana hacia la ciudad, a través del uso de panorámicas extendidas, vincula una vez más a la masa de gente como parte del paisaje nacional. Sin embargo, en *RAV*, la masa de gente aparece en la escena como una fila de hormigas, recorriendo una superficie para finalmente infestar un lugar. Aquí existe un paralelismo con la escena de hormigas que son exterminadas en la casa del niño del *ESTE/BLANCO*, sugiriendo no la unión de Bolivia, sino todo lo contrario (fig. 3 y 4).

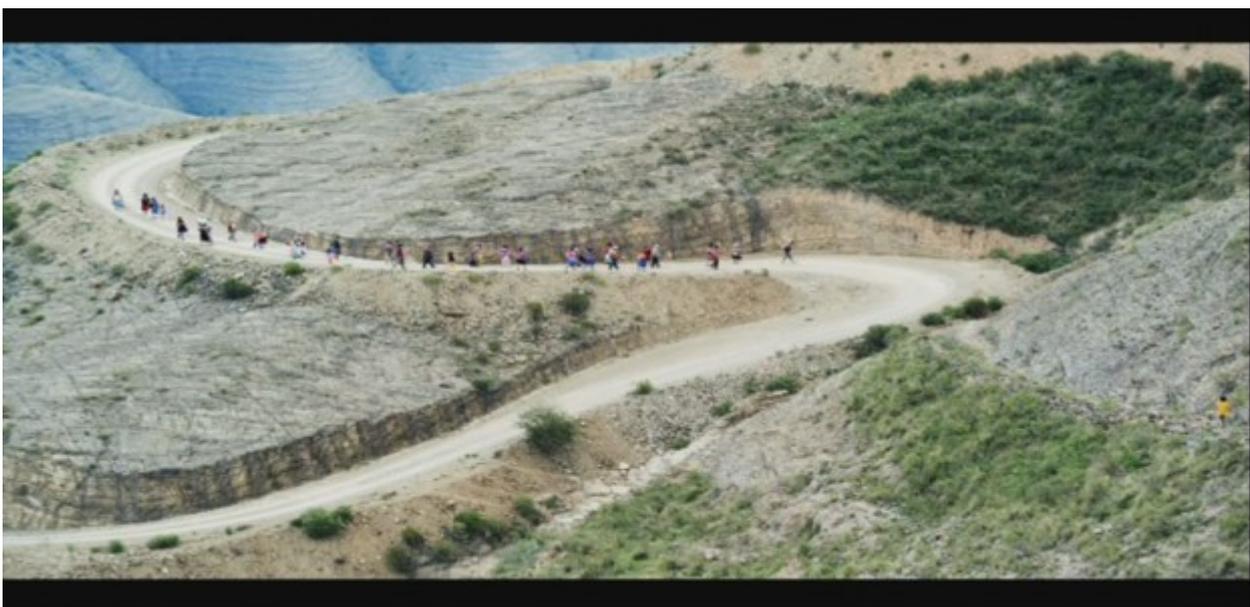


Figura 3.



Figura 4.

Por último, como sexto factor, *RAV* parece sugerir cómo solo a través del afecto y la empatía podemos reducir la brecha que separa al ESTE/BLANCO del OESTE/INDÍGENA de Bolivia y conectarnos con “el otro” distinto de nosotros. La única vez que la barrera parece quebrantarse es cuando los dos niños se interesan por los problemas del otro. Al comienzo del filme, un plano medio encuadra al niño indígena buscando a su vaca, con el niño blanco de espaldas mostrando desinterés. Cerca del final de *Amarillo* tenemos un plano medio similar cuando los dos niños contemplan la vaca muerta del niño indígena, pero esta vez el niño del ESTE se encuentra físicamente parado al lado del niño indígena, conmovido por su drama. En otra secuencia, se resalta la compasión que crece en el niño indígena por la frustración del niño chapaco al no poder encontrar la manera de regresar a su casa. A través de estas tomas, el filme sugiere cómo las posiciones de los niños cambian de acuerdo a su mayor o menor empatía (fig. 5, 6 y 7).



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.

Finalmente, *RAV* cierra con primeros planos de las tres madres tristes con la mirada perdida, unificando de esta manera las tres historias y a las tres regiones, no bajo el símbolo de unión que representa la bandera boliviana, sino bajo la imagen pesimista de una madre en lágrimas. La madre queda como el lugar simbólico del desencuentro, dejando en claro que, por ahora, los bolivianos, estamos huérfanos (fig. 8, 9 y 10).



Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.

Socavón Cine y la desarticulación del discurso nacionalista

Los espacios marginales retratados por el colectivo Socavón Cine están gobernados, primeramente, por el binario de lo viejo/nuevo del cual desemboca la tensión representada entre el mundo posmoderno y el pasado. El uso del blanco y negro en algunos de sus filmes evoca el pasado como un conjunto de espectáculos cubiertos de polvo. Radios con doble casetera, circos y parques de diversiones llenos de gente, el té o café hervido en la leña y fotografías antiguas imprimen un aire de nostalgia a las imágenes de los *socavones*. El primer plano y plano detalle de algunas acciones, logrados con el digital, acentúan la hiperrealidad y textura de las imágenes, mientras que la cámara detenida eternamente en algunos objetos parece tener la intención de detener el tiempo.

Como un freno simbólico a la sociedad de consumo y a la fragmentación de la sociedad postindustrial, del espectáculo y del simulacro, planteada por Debord (2011), los filmes de los *socavones* rescatan las tradiciones que todavía se atesoran en el margen. Las ollas en blanco y negro de *Plato Paceño* (2013), de Carlos Piñeiro, parecen querer devolvernos a esos tiempos pasados. Por otro lado, las imágenes de la rueda en el parque de diversiones en *Enterprisise* (2010), de Kiro Russo, y la lavadora en *Amazonas* (2015), de Carlos Piñeiro,

funcionan como símbolos y recursos estéticos para representar la vorágine del mundo posmoderno del cual las ollas de *Plato Paceño* (2013), de C. Piñeiro, también son parte. De esta manera, la realidad en los filmes de los *socavones* se ve representada como un juego inestable de coexistencias de lo viejo y lo nuevo, que termina con la superposición de ambas.

Según Frederic Jameson, el tiempo de la posmodernidad, desde 1960 hasta hoy, viene con aquello que entendemos como “lo empírico”, “lo caótico”, “lo heterogéneo”. La realidad, observa Jameson, se diluye en fragmentos que hacen que los individuos experimenten una paranoia espacio-temporal: la ausencia de relación entre mente y cuerpo (Jameson, 1991). El individuo pasa a constituirse en un sujeto esquizofrénico, que ya no se considera una unidad coherente, generadora de sentido. En el caso de los protagonistas de los filmes de los *socavones*, podemos ver que se los presenta como seres fragmentados tanto por la psicología de sus personajes, como por la estructura elegida para contar el relato. Por ejemplo, en *El corral y el viento* (2014), de Miguel Hilari, y en *Amazonas* (2015), de C. Piñeiro, hay un intento de representar el descentramiento del sujeto a través del cambio de locaciones, de colocar a sus protagonistas en lugares ajenos a ellos que provocan su desorientación. Muchas de sus luchas se concentran en volver a encontrarle el sentido a las cosas. Los *socavones* parecen imprimirles a sus protagonistas ese afán de deconstrucción observado por Jameson, no solo de su propia identidad y psicología, sino que también de su relación o incapacidad de relacionarse con los otros y la realidad. La estructura narrativa de los relatos responde también a cierto estilo posmoderno: la cámara captura pedazos desconectados de las vidas de sus protagonistas que el espectador debe unir para acercarse a una verdad.

El tema de la identidad nacional es abordado por los *socavones* de una manera distinta a lo que vimos en *RAV*. En *Amazonas* (2015), el cuarto cortometraje de Carlos Piñeiro, se narra desde el punto de vista de las personas del Oeste en lugar del Este. Este filme cuenta la historia de un aymara, Celestino, que viaja de La Paz a Brasil en busca de nuevas oportunidades. Durante la travesía lo engañan y es mantenido en cautiverio en una lavandería en la frontera de la Amazonía. El cautiverio de Celestino es representado a través de imágenes que muestran al personaje detrás de diferentes ventanas expresando su agobio y frustración (fig. 11 y 12). Celestino se ve obligado a asumir los miedos y angustias de alguien que es despojado de su identidad y al cual le restringen su movilidad desde el momento en el que le quitan su cédula. La incomunicación y la paranoia espacio-temporal, sugeridas por Jameson, se acentúan y el “otro” se convierte en portador de incertidumbre y de potencial peligro. Sus cautivadores, un día lo pueden pegar; otro, mandar a otra locación, o acabar con su vida.



Figura 11.

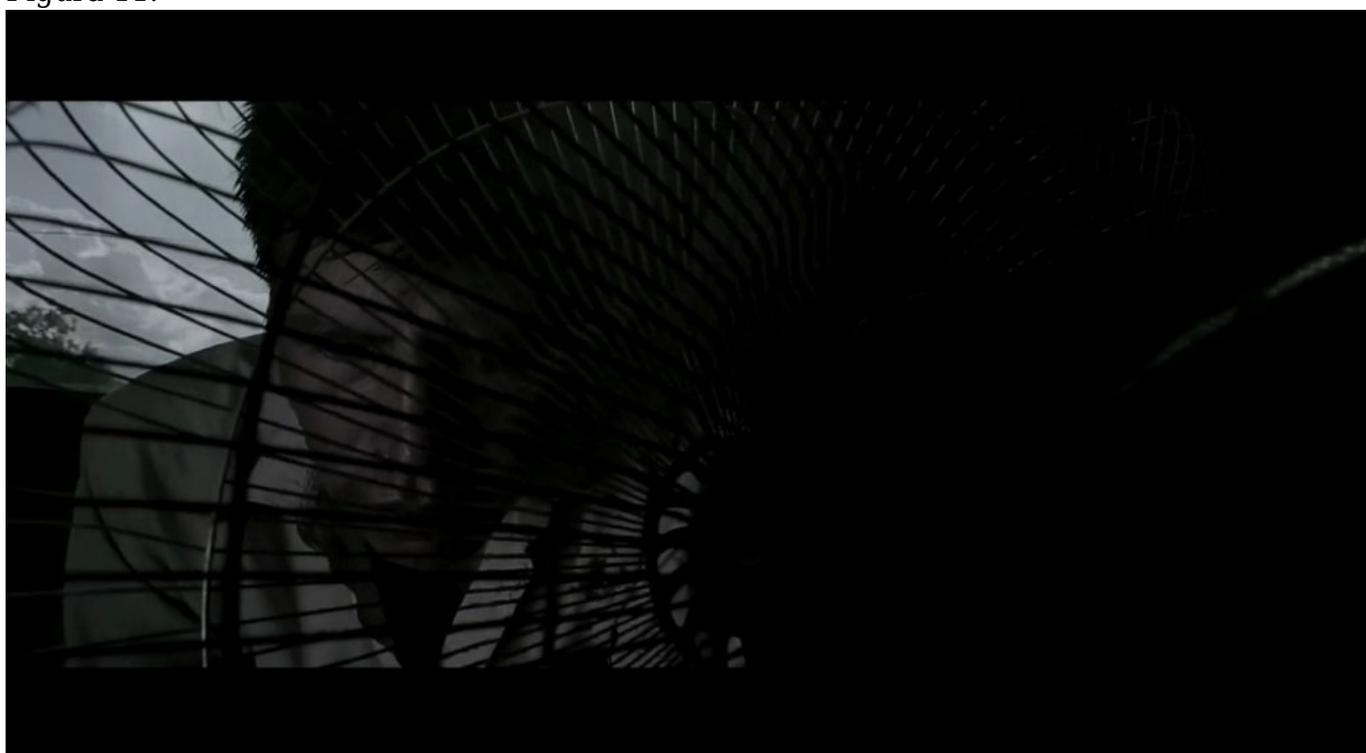


Figura 12.

La identidad nacional de Celestino desaparece con su cédula, pero su cuerpo, con los rasgos propios y las acciones involuntarias como el traspasar más que los demás, aún lo marcan. Continúa siendo un aymara, abandonado por la justicia y su patria, en tierras tropicales. Sin embargo, en el filme no solo prevalece el intento de borrar la identidad boliviana y aymara de Celestino, sino que a la vez desaparece la de "el otro" que lo tiene en cautiverio. El "otro", más allá de ser un sujeto camba, boliviano o brasilero (no lo sabemos con certeza), parece tomar las características del "extraño contemporáneo" de Bauman, que al escapar del encuadre de la cámara y resistirse a que se registre su silueta, recibe sobre sí los rasgos sobresalientes de la ambivalencia y la suciedad. Según Bauman, al "extraño contemporáneo" se le atribuye la falta de confiabilidad por lo errático de su rumbo, su laxa moralidad, su deshonestidad comercial, etc. (Bauman, 2000). Aún cuando se escapa del encuadre, sin un rostro visible y una voz que aparece siempre desfazada de su imagen, confluyen en el "extraño contemporáneo" los riesgos y temores que acompañan el espacio cognitivo. Al mismo tiempo, el "extraño contemporáneo" representa la cárcel de Celestino, la verdad inalcanzable y la imposibilidad de pertenecer a una nación justa. El nombre de Celestino evoca el cielo, como el "extraño contemporáneo" la ambivalencia y la suciedad, presentándonos los binarios cielo-infierno, libertad-cautiverio.

El filme cierra con la imagen de otro aymara en lugar de Celestino, despachando el pedido que contenía el dinero "sucio" que Celestino había logrado confiscar de sus cautivadores para mandar a su familia. Este desenlace revela la inversión del sistema binario propuesto, terminando con Celestino como "el sucio" y corrupto, y el antagonista de Celestino como el que continuará otorgando un servicio de lavandería y limpieza al pueblo. La paradoja radica en que Celestino se corrompió quizás por una buena causa, mientras que la limpieza del "extraño contemporáneo" termina con la exterminación del "otro". Con este gesto en su desenlace, *Amazonas* representa la imposibilidad de ser boliviano/aymara y de pertenecer a la nación boliviana. Celestino (y los otros aymaras que llegarán a reemplazarlo) nunca recobrarán su cédula ni serán acogidos y protegidos por la madre patria que los vio nacer y, que por la falta de competencia en sus sistemas, no pudo evitar que mueran.

La muerte de Celestino en la selva de la Amazonía boliviana demuestra que, en esta parte de la frontera, las relaciones se miden en términos de costo y beneficio, más allá de medirse por las categorías sociales, culturales, nacionales (fig. 12). Es decir, que se miden en términos monetarios. La modernidad es líquida, apunta Bauman, y como categoría sociológica es una figura del cambio y de la transitoriedad, de la desregulación y liberación de los mercados. La metáfora de la liquidez, propuesta por Bauman, intenta también dar cuenta del individualismo que marca nuestras relaciones y que las hace precarias, transitorias y volátiles. En este sentido, la identidad dentro de esta sociedad de consumo,

adopta adjetivos como ondulante, espumosa, resbaladiza y acuosa (Bauman, 2000). Quizás por esta razón, Piñeiro decide representar la modernidad líquida de Bauman a través de la paradoja de una lavandería que ensucia y corrompe este lado de la frontera boliviana, logrando desestabilizar la categoría de la identidad y desarticular cualquier tipo de discurso de unidad nacional. Esta paradoja la vemos anunciada tempranamente en el prólogo, con la lavadora llenándose de espuma en el momento que Celestino asoma su rostro para ver cómo funcionan. Desde un plano nadir del interior de la lavadora, vemos como la espuma tapa lentamente el rostro de Celestino, anticipándonos su negro futuro. A lo largo del relato, las lavadoras de *Amazonas* funcionan como metáfora de la identidad descentrada e inestable en la modernidad líquida de Bauman (fig. 13), representando a Celestino como un deshecho humano dentro de un Estado del desperdicio. Y su decadencia física, su muerte en la frontera, como un espacio que nos separa, violentamente, del imaginario Estado-nación.



Figura 13.



Figura 14.

Conclusiones

El cine intimista de los 3B's puede considerarse un cine colectivo a partir de la experiencia de *RAV*. A pesar de que las tres historias funcionan de manera independiente, y que no fueron guionizadas ni producidas como colectivo, al ser combinadas conforman una película que propone una temática en torno a la identidad nacional. Por otro lado, la representación de la madre enferma en los tres capítulos funciona como hilo conductor de una narrativa más completa y compleja. Las representaciones de las tres madres enfermas en los distintos capítulos sirven como metáfora de una madre patria frágil que se convierte en el espacio simbólico del desencuentro entre razas y clases en Bolivia. La metáfora de la madre sirve, a la vez, para desarticular dos de los discursos nacionalistas más importantes. El discurso nacionalista de Alcides Arguedas, que concibe a la nación boliviana como un cuerpo que se deteriora, es invertido para concluir que lo enfermo no es igual a lo indígena, sino igual a lo blanco. De igual manera, se nos presenta a dos Bolivias, la blanca y la indígena, que fracasan en encontrarse para formar una sola, desarticulando el discurso de democratización del imaginario nacional con el mestizo como bloque fundacional, que proponía Franz Tamayo. La representación de lo nacional que se nos hace en *RAV* por los 3B's conlleva, por ahora, una conotación negativa que ilustra la falta de conexión del

boliviano con su patria.

Si bien la propuesta de los 3B's registra la experiencia desde lo propio, lo subjetivo, lo diferente del "otro" al abordar el tema de la identidad nacional, se ve limitada al explorar únicamente la experiencia de jóvenes que habitan los territorios donde domina la población blanca del país, de donde provienen sus directores. Esto parece ser superado por el colectivo Socavón Cine que, a través de una propuesta autoral que no se limita a retratar la subjetividad de la población blanca del país, extiende su mirada a las diversas regiones donde existen individuos marginados. Sin embargo, la propuesta de Socavón Cine parece sugerir algo similar a lo planteado en el filme *RAV*, en cuanto a que el boliviano continúa desamparado y huérfano, sin un Estado-nación que vele por él. Por otro lado, la incomunicación es explorada por ambos colectivos, desde la complejidad de sus personajes y la *mise-en-scène*, presentándonos en el caso de Socavón Cine a sujetos fragmentados por su psicología, que luchan por sobrevivir, no únicamente en Bolivia, sino en un mundo posmoderno. Sus luchas se extienden a un nivel casi metafísico, en el que estar vivo implica un gran sacrificio. Así mismo, la estructura elegida para contar los relatos de Socavón Cine se ve contaminada por referencias posmodernas, situando al espectador en una posición democrática donde la verdad o el significado último de la película dependa de cómo el espectador una estos fragmentos. Sin embargo, más allá de las diferencias, en ambos colectivos de cine de autor se subraya que la subjetividad explorada está todavía condicionada a librarse de una situación en la que los personajes se encuentran atrapados, augurando mejores días.

Referencias bibliográficas

Arguedas, Alcides. 1959. "Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos hispanoamericanos". En *Alcides Arguedas. Obras Completas*. México D.F.: Aguilar.

Augé, Marc. 2006. *Non-places*. Londres: Verso.

Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Belton, John. 2002. "Digital Cinema: A False Revolution". *October* 100: 99-114.
<http://www.jstor.org/stable/779094>

Debord, Guy. 2011. *Comments on the society of the spectacle*. Londres: Verso.

Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Kristeva, Julia. 1986. "The System and the speaking Subject". En *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.

Laguna, Andrés. 2009. "Rojo, amarillo y verde: En busca de la madre perdida". *Cinemas Cine*. <http://www.cinemascine.net/critica/en-busca-de-la-madre-perdida-61>

Mesa, Carlos. 1985. *La aventura del cine boliviano. 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert.

Sarris, Andrew. 1979. "Notes on the Auteur Theory". En *Film Theory and Criticism*, 650-665. New York: Oxford University Press.

Sedaño, Ana María. 2013. "Cine sin autor como Pedagogía Crítica Visual". *Communication Papers: Media Literacy and Gender Studies* 2: 91-97.

Stam, Robert y Toby Miller. (eds.). 2000. *Film Theory and Criticism: an Anthology*. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Wollen, Peter. 2013. *Signs and meaning in the cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Otras referencias

Comunicación personal con Miguel Hilari, el 11 mayo de 2017.