

# IMAGINARIO(S) DEL CINE BOLIVIANO EN LA CRÍTICA RECOPIADA EN LOS LIBROS DE CINEMASCINE PENSAMIENTO

***Esteban Améstegui  
Lavayén***

Boliviano. Licenciado en Comunicación Social, Asistente personal del director (América Latina) de Langham Predicación.

***estebanamestegui@gmail.com***

El autor declara no tener conflicto de interés alguno con la Revista Punto Cero.

**Améstegui, Esteban. (2019).  
Imaginario(s) del Cine Boliviano en  
la Crítica Recopilada en los Libros  
de CINEMASCINE Pensamiento.  
Punto Cero, año 23 - n°38 agosto de  
2018. Pp 9-20. Universidad Católica  
Boliviana "San Pablo" Cochabamba**

## **Resumen:**

La nueva generación de críticos identifica cambios profundos en el cine nacional desde la irrupción de lo digital. Las temáticas, la estética, los escenarios, los modos de producción y la cantidad de estrenos por año son muy distintas a la época del celuloide y del cine boliviano consagrado. En ese marco, los críticos producen textos que reflexionan y construyen la memoria de la filmografía del país a través de publicaciones impresas y digitales.

El objeto de este artículo es presentar el estudio que describe el imaginario del cine boliviano en la crítica recopilada en libros como "Insurgencias" (2012), "Extravío" (2014) y "Socavones" (2017), del proyecto Cinemascine Pensamiento. Para este fin, la investigación utilizó una metodología cualitativa y un método hermenéutico, por medio del análisis de contenido y entrevistas a profundidad.

Los resultados muestran al cine boliviano como un espejo fílmico de la realidad, producto de un deseo colectivo de verse representado. También se lo muestra como una historia de reencuentro entre el padre (cine boliviano consagrado) y la nueva generación de cineastas. Desde lo ideológico se lo ve como un espacio donde se suscitan distintas problemáticas que se deben explorar y finalmente, como un objeto heterogéneo, plural e inabarcable en su totalidad.

## **Palabras clave:**

Imaginario, cine boliviano, crítica cinematográfica, representaciones simbólicas, representaciones ideológicas.

## **Abstract:**

The new generation of critics identifies profound changes in the national cinema since the irruption of the digital era. The themes, the aesthetics, the scenarios, the methods of production and the number of premieres per year are very different to the film age. In this context, critics produce texts that reflect and build the memory of the country's filmography through printed and digital publications.

The purpose of this research is to describe the imaginary of Bolivian cinema in the reviews compiled in books such as "Insurgencias" (2012), "Extravío" (2014) and "Socavones" (2017), from the Cinemascine Pensamiento project. In this regard, a qualitative methodology and a hermeneutic method were used, through content analysis and in-depth interviews.

The results show the Bolivian cinema as a filmic mirror of reality, product of a collective desire to be represented. It's also showed as a story of encounter between the father (consecrated Bolivian cinema) and the new generation of filmmakers. From the ideological point of view, it is seen as a space where different problems are raised and finally, as a heterogeneous, plural and unattainable object.

## **Key words:**

Imaginary, Bolivian cinema, film criticism, symbolic representations, ideological representations.

## INTRODUCCIÓN

El término imaginario plantea un gran desafío a la hora de ser definido. Por lo general, sus acepciones suelen ser muy abstractas y complejas. Además, es un concepto que se desarrolla en la historia del pensamiento humano desde la Antigüedad. Sin embargo, el psicoanalista argentino Jorge Belinsky logra explicar y destacar la importancia del imaginario a partir de una interpretación del filósofo francés Jacques Le Goff.

“[El imaginario es un] conjunto de representaciones y referencias – en gran medida inconscientes – a través de las cuales una colectividad (una sociedad, una cultura) se percibe, se piensa e incluso se sueña, y obtiene de este modo una imagen de sí misma que da cuenta de su coherencia y hace posible su funcionamiento” (Belinsky, 2007: 86).

Precisamente, la relevancia del imaginario radica en cómo esta percepción es decisiva para el funcionamiento de un sistema social. Las creencias e imágenes que un segmento tiene de sí mismo y del resto influyen en la interpretación de los hechos y en la toma de decisiones. No está demás decir que, también afecta en las interacciones de sus distintos miembros.

En este marco, muchas expresiones artísticas poseen una gran carga imaginaria por su condición representativa. Entre ellas, es posible nombrar al séptimo arte. Para resaltar esta relación entre el cine y el imaginario, vale la pena remitir al semiólogo italiano Francesco Casetti en su análisis de las reflexiones de Edgar Morin.

“El cine no es una maquinaria anónima que registra automáticamente lo existente y nos lo devuelve como tal, sino que pone en escena universos

completamente personales y pide al espectador que se adhiera a ellos individualmente. El cine tiene mucho que ver con la subjetividad de la que nace lo imaginario”. (Casetti, 2000: 56)

La subjetividad que menciona Casetti no proviene únicamente del realizador (emisor), sino también del espectador (receptor). La persona frente a la proyección analiza el filme desde su experiencia personal, estado anímico y conocimiento de las distintas corrientes. En ese sentido, el receptor da significado a las imágenes que está viendo y así forma parte de la construcción de la cinta.

Por otro lado, el cine igual puede entenderse como un fenómeno comunicacional, ya que surgen cientos de interacciones entorno a él. Por ejemplo, la producción involucra la sinergia de varios equipos creativos. En cambio, la distribución requiere la creación de canales para ampliar el alcance del filme. Finalmente, el visionado es un encuentro entre el mensaje y el receptor final.

En este aspecto, la crítica cinematográfica juega un rol importante. Santiago Espinoza, crítico e historiador del cine nacional, explica como el análisis fílmico forma parte de este sistema. Quizás no tenga mucha incidencia en la taquilla pero si en la manera que estas cintas son recordadas.

“A lo sumo puedo reconocer que ya hemos aprendido que la crítica de cine en Bolivia no es capaz de incidir en los hábitos de consumo audiovisual de los públicos. Pero no por ello deberíamos aspirar a que, sin reparar en su desempeño en taquilla los filmes que importen sean acompañados, documentados, y reflexionados por la crítica, que bien puede contribuir a otorgarles un lugar en la memoria colectiva de este

país. No debe renunciarse a la posibilidad que ofrece la crítica de prolongar el placer de ver, sentir y pensar el cine” (Espinoza en Cinemascine, 2018: 27). Esta capacidad de configurar la ubicación de una obra dentro de la memoria colectiva hace que la crítica sea esencial dentro las esferas del cine boliviano, en especial por las dificultades que sufre este sector para auto gestionarse. Las películas nacionales duran muy poco en la cartelera local. Además, la distribución de estos filmes en DVD también es limitada, ya que involucra inversiones extras que los productores no pueden realizar. En este marco, la crítica muchas veces queda como el único registro accesible de una película boliviana, por más buena que sea. No obstante, la crítica no se reduce al comentario o decodificación de una película. Otra de sus principales tareas es comprender al filme dentro de una totalidad mayor: el género, la escuela, el movimiento estético, la generación, la época, la militancia política o ideológica, entre otros (Cf. Susz, 2014: 14). Así es como los críticos identificaron patrones y corrientes que dieron coherencia a la historia del cine nacional. Ahora bien, existe una relación más entre el cine y el imaginario. Esta se produce en el montaje, ya que ahí reside la ilusión del movimiento y la estimulación de la subjetividad que se mencionó antes. Alexander Kluge, importante cineasta y teórico alemán, la explica de la siguiente forma. “En el medio [entre fotograma y fotograma], dado que es imposible unir las imágenes, queda un espacio hueco y en ese hueco surge una tercera imagen invisible, que es lo real. (...) Más de una vez me sucedió, durante las charlas posteriores a las proyecciones, que se nombrarán imágenes que no apa-

recían en la película. Las personas me cuentan algo que no está en la película, pero no puedo decir que sea falso sino que ha sido evocado por el filme” (Kluge 2014: 299 – 300).

Para desarrollar esta idea es importante explicar la magia del cinematógrafo. Este fenómeno se produce por la sucesión de imágenes a una velocidad de 24 fotogramas por segundo, dando así la ilusión de movimiento. Sin embargo, como señala Kluge, el secreto de este truco está en la mente humana (imaginación) y cómo rellena estos espacios vacíos. La sucesión de fotogramas evoca la tercera imagen, pero es el cerebro quien la produce y concluye el montaje.

El presente artículo trata precisamente sobre la tercera imagen y su cúmulo en el imaginario del cine boliviano de la era digital. Los críticos lo plasman a través de representaciones simbólicas e ideológicas y en su carácter transicional. Así es que, este estudio busca hallarlo en los textos críticos recopilados en los libros “Insurgencias” (2012), “Extravío” (2014) y “Socavones” (2017), del proyecto Cinemascine Pensamiento.

Se escogió las publicaciones de este proyecto porque su propósito “(...) es hacer circular contenidos acerca de imágenes en movimiento de un instante singular que podríamos denominar presente. Se trata de construir historia e historias del presente en y desde el presente, con la crítica como insumo para comprender, analizar, discutir y transformar la recepción de las imágenes” (Cinemascine, 2017: 13). Lo que también se puede entender como aportar en la construcción del imaginario del cine boliviano con la crítica desde el presente.

Se seleccionó el periodo de cine di-

gital por sus inflexiones. Su llegada transformó la forma en que se concibe y produce imágenes en movimiento. En ese marco, Jorge La Ferla explica su impacto así:

“Hoy en día la imagen numérica reemplaza casi definitivamente el celuloide, desde la captación de imágenes hasta la proyección. (...) Ver películas ya no implica verlas en el cine. Ganancia y pérdida a la vez. La experiencia del visionado de la proyección de celuloide va desapareciendo. Las transferencias digitales de un cine simulado se vuelven abiertamente accesibles a través del DVD y la red” (La Ferla, 2009: 13) Este fenómeno es recopilado por Espinoza y Laguna en el libro “El cine de la nación clandestina”. El cine digital trajo consigo una mayor regularidad en la elaboración de películas, como también una nueva lógica en la producción: barato, regular, independiente y periférico. (Cf. Espinoza Y Laguna, 2009: 27).

La metodología de esta investigación es cualitativa. Esto se debe a la naturaleza interpretativa y su énfasis en las percepciones. Por ende, a través de un análisis y correlación, se pretende generar una reconstrucción de sistemas de pensamientos y comprensión de las interacciones que las generan (Cf. Taylor y Bogdan 1987:19 - 20).

El tipo de investigación utilizado es el descriptivo. Esto se debe a que no existe una investigación académica previa que haya encontrado el imaginario del cine boliviano en este periodo. Por ende, no es posible encontrar causales o establecer relaciones todavía. Debido a esto, se limita la mera descripción (Cf. Hernández, Fernández y Baptista, 2014: 152).

El diseño metodológico es no experimental ya que no se manipulan las

variables y se realiza la recolección de datos sin alterar el contexto natural. En ese sentido, el corte de tiempo es transeccional y retrospectivo (Cf. Hernández, Fernández y Baptista, 2014: 152). El motivo es que se trabaja en relación a un tiempo delimitado y ya pasado (2003 - 2017).

El método elegido es la hermenéutica. La razón es que asume la naturaleza textual de la realidad social. La entiende como una especie de texto pasible de interpretación. Y partir de los discurso se reconstruye el universo simbólico. En pocas palabras, la hermenéutica busca abrir y explicitar los significados simbólicos y ocultos (Cf. Katamaya, 2014: 51).

En cuanto a las técnicas se prefirieron el análisis de contenido y la entrevista a profundidad. La elección del análisis de contenido fue porque busca analizar mensajes, y aspectos subjetivos mediante la codificación. Así se señalan elementos relevantes del discurso y a su vez se agrupan en categorías de discurso (Cf Álvarez y Jurgenson, 2012: 103 - 104). En cambio, la entrevista a profundidad porque trata que el sujeto exprese de manera detallada sus motivaciones, creencias y sentimientos sobre un tema (Cf. Katamaya, 2014: 80 - 81).

La población de esta investigación son las críticas recopiladas en los libros “Insurgencias” (2012), “Extravío” (2014) y “Socavones” (2017). Por su lado, el muestreo de los entrevistados es a partir de muestras de casos sumamente importantes para el problema analizado. Es decir, críticos con grandes aportes o apariciones reiteradas en las tres publicaciones.

## 1. REPRESENTACIONES SIMBÓLICAS

Para este artículo se hizo el análisis de 62 textos de críticas cinematográficas en las recopilaciones de "Insurgencias" (11), "Extravío" (12) y "Socavones" (39). Entre ellas se encontraron siete con representaciones simbólicas sobre el cine boliviano. Sin embargo, por la similitud temática se pueden afiliar en tres categorías: La representación a través de metáforas como el espejo y el deseo de verse, el malestar o rechazo en expresiones como "el cine boliviano huele a muerto", "el cine boliviano está en coma" o "la tragedia del cine boliviano", y finalmente, la historia del cine boliviano en el relato de reconciliación de "Viejo Calavera".

Estas representaciones simbólicas pueden considerarse escasas en relación a la cantidad de críticas examinadas (62). No obstante, ilustran un marco de comprensión del cine boliviano desde una mirada macro (el espejo, el deseo de representación y el entendimiento de la historia del cine boliviano a partir de otro relato), desde una perspectiva más situacional (el malestar del cine boliviano).

Por otro lado, como dice Carl Jung, lo simbólico "[...] representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. [...] Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. [...] Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung, 1995: 20 - 21). Por ende, aquellas metáforas trascienden las demarcaciones de lo lógico y producen imágenes que facilitan aprehender al lector el objeto explicado (cine nacional).

Ahora bien, no se encontraron metáforas orientacionales, ni algún tipo de

metonimia. Su hallazgo hubiera sido un buen aporte para la investigación. Sin embargo, esta ausencia tampoco estropea o entorpece al resto de los resultados.

Por otra parte, para enriquecer la lectura del imaginario, el siguiente capítulo se trata sobre las representaciones ideológicas del cine boliviano. Ahí se identifican los paradigmas teóricos utilizados por la crítica para aproximarse al cine boliviano. Los resultados visibilizan desde que punto se ve el cine boliviano y cómo se ve desde ahí.

## 2. REPRESENTACIONES IDEOLÓGICAS

Para identificar las representaciones ideológicas del cine boliviano se utilizan los paradigmas teóricos propuestos por Francesco Casetti: Paradigma ontológico, paradigma metodológico y paradigma de teorías de campo. Para su análisis se hizo la revisión de las 62 críticas presentes en las recopilaciones de "Insurgencias" (11), "Extravío" (12) y "Socavones" (39).

Entre ellas se pudieron encontrar 15 críticas que utilizan el paradigma de las teorías de campo. Para un abordaje más sencillo se sistematizó sus temáticas a partir del diálogo con la tradición del cine nacional (6), el abordaje de lo indígena (5), la relación con las costumbres (2) y la relación con el cine internacional (2).

Por otro lado, se pudieron hallar 10 críticas con el paradigma metodológico. En cambio, el paradigma ontológico no está presente en ninguna crítica. Ahora bien, el resto de las críticas (37) no tienen un paradigma teórico. Debido a esto, el análisis se dedicará exclusivamente en el paradigma de las teorías de campo.

Las distintas categorías tienen como común denominador el diálogo con la tradición del cine nacional. A pesar que en la sistematización original, se hizo una distinción de las temáticas, el problema que engloba todas es precisamente este.

Para mejorar la lectura del paradigma de las teorías de campo hace falta mirar desde un contexto global. La generación que Casseti relaciona con este paradigma tiene las siguientes características: Son especialistas del sector que participan en un debate más general, pero pueden también venir de otros ámbitos y encontrar en el cine un objeto de importancia esencial para sus intereses. (Cf. Casseti, 2000: 26 - 27).

El semiólogo italiano reconoce la existencia de esta generación como un fenómeno gestado a nivel mundial. Por otro lado, este paradigma y generación nacen en un momento en que el cine ya está consolidado como una expresión artística. Curiosamente, la descripción de esta generación coincide con la última identificada por Pedro Brusiloff recientemente.

“Una revisión de las críticas sobre cine boliviano publicadas en esta revista [Cinemascine] permite decir que esta generación de críticos ha optado por categorías de carácter predominantemente filosófico. En efecto, podría afirmarse que críticos como Sebastián Morales y Sergio Zapata miran el cine desde conceptos como la ética y la forma. La amplitud de estas categorías permite un acercamiento detallado y atento a las particularidades de cada realización, pero también permite distinguir a los críticos como parte de una generación que se aproxima al cine planteándose preguntas y preocupaciones comunes”. (Brusiloff en

Mariaca y Souza, 2014: 217 - 218).

Cabe señalar que, estas características no son exclusivas de las críticas de Sebastián Morales y Sergio Zapata. No obstante, ambos son figuras bastante representativas de este tipo de análisis.

Ahora bien, como destaca Brusiloff, este acercamiento detallado y atento a las particularidades de cada realización permitió una comprensión fascinante sobre el cine y la evolución de la identidad boliviana.

Entonces, no es coincidencia que el paradigma de las teorías de campo sean las predominantes en las recopilaciones de esta nueva generación. Este hecho es un fenómeno mundial y generacional. Los críticos reconocen problemáticas a lo largo de nuestra filmografía y entretejen asombrosas lecturas de hechos que reflejan las inquietudes el diálogo con la tradición del cine nacional.

Tras esta revisión, es posible concluir que el paradigma de teorías de campo (15) es el más utilizado dentro de las tres obras. A partir de ello se puede decir que los miembros de esta generación de críticos buscan una problemática y la exploran a través de la cinta o filmografía. Entienden el cine como un espacio donde se gestan distintos fenómenos que deben ser analizados.

Este capítulo permitió entender las aproximaciones de los críticos hacia el cine boliviano. Sin embargo, queda pendiente la manera en que este concepto fluye entre sus distintas facciones: “el cine boliviano es”, “el cine boliviano tendría que ser” y “el cine boliviano dice ser”. Es en el siguiente capítulo donde se visibilizan las tensiones del imaginario y se puede ver espectralmente a este constructo.

### 3. CARÁCTER TRANSICIONAL DEL IMAGINARIO DEL CINE BOLIVIANO

En el presente acápite se pretende elaborar un esbozo sobre el imaginario del cine boliviano a partir de tres afirmaciones: la indicación generalizadora/ejemplificación demostrativa (el cine boliviano es...), la toma de posición/pronóstico motivado (el cine tendría que ser...) y la lectura personal/auscultación meticulosa (el cine dice ser...). Para abordar esta temática se revisaron las 62 críticas recopiladas en "Socavones", "Extravío" e "Insurgencias".

De todas las críticas revisadas no se hallaron afirmaciones para el "el cine boliviano es". No obstante, las entrevistas con los críticos permitieron obtener la información requerida. La misma se trata en el primer subcapítulo.

Por otro lado, "el cine boliviano tendría que ser" tiene el mismo problema. Sin embargo, se aplicó el mismo procedimiento para tener información que desarrollar. El visionado del futuro es esencial para tener una comprensión del imaginario.

Entre los hallazgos se puede mencionar que los críticos ven a Jorge Sanjinés como el padre del cine boliviano. Su presencia se encuentra en las nuevas generaciones de cineastas por oposición o reconocimiento. Su figura es ineludible y su filmografía indispensable para leer y entender el cine boliviano. Más adelante, con el filme "Insurgentes" se marca el inicio de la pos clandestinidad y el cierre del discurso indigenistas revolucionario de Sanjinés.

Después de este hecho, los miembros de Socavón Cine comenzaron a dialogar desde distintos puntos. En ese sentido, la representación de la migración campo - ciudad sufre profundos cam-

bios. Primero, las traslaciones ya no son definitivas. Ahora hay una especie de circularidad, un constante entrar y salir. Segundo, el campo deja de tener la connotación idílica que antes tenía. Asimismo, se supera la imagen monstruo - ciudad que formaba parte del imaginario antiguo. El sujeto migrante ya no recibe su identidad de su origen ni de su destino, sino de su capacidad de circular. Ahora bien, el retorno ya no está marcado por el reencuentro con las costumbres y la identidad. El retorno al campo deja más preguntas que respuestas.

Por su parte, la circularidad es una figura importante para entender la cinematografía nacional. Desde el plano secuencia integral, de Jorge Sanjinés, y el plano secuencia circular, de Juan Carlos Valdivia, la cosmovisión andina se hizo presente en el imaginario audiovisual. De igual forma, los cineastas mantienen la circularidad en la narrativa de su historia. Los protagonistas dan vueltas su entorno en busca de su identidad como el prototipo de Sebastian Mamani. No obstante, la última generación asume que el punto no existe. Por ende, la búsqueda se vuelve en un loop o bucle, donde el único alivio del personaje es la resignación.

Las reflexiones de Sebastián Morales revelan que el ser humano es un elemento más dentro del espacio fílmico de Kiro Russo. La naturaleza ya no tiene una relación armoniosa con el indígena o el campesino del altiplano. Más bien, hay una lucha de supervivencia. La naturaleza actúa de manera hostil contra los habitantes de su superficie. En cambio, el análisis de Javier Rodríguez demuestra que Sanjinés, el emblema de la bolivianeidad cinematográfica, tuvo una fuerte influencia del cine japonés y del cine griego, al igual

que todos los cineastas consagrados del país adoptaron ideas de otros países. El cine boliviano, también, es fruto del espíritu de la época. Aunque este hecho no ponga en crisis la identidad del cine boliviano; sin embargo, si le da un matiz muy importante.

Por su parte, los críticos manifestaron su percepción sobre como tendría que ser el cine boliviano.

En conclusión, es posible decir que el cine boliviano es una forma de expresión artística en búsqueda incesante de la identidad. No obstante, el ingreso del formato digital hizo del cine boliviano un fenómeno complejo, heterogéneo e inaprensible.

### **CONCLUSIONES**

En este punto, se presenta de manera precisa las conclusiones más importantes con base en los resultados descritos anteriormente en el cuerpo del artículo. Por otro lado, también se explica las deducciones. Asimismo, se comprueba la teoría de Jacques LeGoff en torno al imaginario.

Para comenzar, las representaciones simbólicas más relevantes son tres: el cine boliviano como un espejo fílmico, el cine boliviano como el deseo de ser representado y el relato de “Viejo Calavera” como una analogía de la historia del cine boliviano. En ese sentido, el espejo fílmico presta al cine boliviano un sistema de términos para expresarse sobre la imagen que devuelve. Por ejemplo, puede que este espejo fílmico este distorsionado, roto, sucio o encantado. De todas formas, la importancia de la metáfora está en la reproducción de la realidad.

La segunda representación simbólica es la del deseo de ser representado. Este deseo adquiere connotaciones freudianas, como si fuera una pulsión

de vida. Es decir, es un estímulo insaciable. El deseo actúa como motor de acción en los cineastas para captar la realidad que perciben. Así no solo pueden comprenderse a sí mismos, sino también al otro, el indígena, que fue sujeto de fascinación a lo largo de toda la historia cinematográfica nacional.

A modo de explicar mejor este fenómeno, se podría decir que los intentos de satisfacer este deseo son iguales a la condena de Sísifo. En la mitología griega, aquel personaje fue destinado a subir una roca al monte solo para verla caer por su propio peso. Esta tarea debe realizarla por la eternidad.

La tercera representación simbólica es la historia del cine boliviano a través del relato de “Viejo Calavera”. No vale ahondar mucho en detalles para explicar las relaciones importantes. Primero, la historia de “Viejo Calavera”, desde la mirada del inventor de esta analogía, es la historia de reconciliación entre una figura paterna y un joven que se siente fuera de su lugar.

A lo largo de la cinta, esta relación es conflictiva e inclusive lleva al joven a querer matar a su tutor. Sin embargo, en la siguiente secuencia se ve a la figura paterna y con el hijo en buenos términos. Según el crítico, la figura paterna pertenece a la vieja escuela del cine boliviano. En cambio, el joven representa a la nueva generación de cineastas del país. Aquel intento de parricidio podría interpretarse como el rechazo de los directores del cine digital hacía las temáticas, estéticas y lugares del cine de Sanjinés y el grupo Ukamau.

En general, el libro “Socavones” (2017) es una obra celebratoria de la filmografía de Socavón Cine. Es muy probable que parte de su éxito provenga de

retomar la tradición dejada por Sanjinés a través de los postulados del cine digital de inicios del milenio. Es decir, una mirada más intimista y menos sacralizadora de las culturas ancestrales. Como algunos críticos señalan, una síntesis entre ambas perspectivas.

El retorno de las temáticas y escenarios del cine consagrado y las alusiones a sus personajes e historias dieron a la crítica insumos para reconfigurar el imaginario prevalente. Los cineastas de Socavón no tuvieron que inventar la pólvora. Sólo tuvieron que utilizar el marco dejado por sus predecesores para mostrar su visión de los conflictos vigentes a lo largo de la historia del cine boliviano.

En el carácter transicional, las lecturas sobre el cine boliviano (el cine dice ser) marcan unas pautas muy importantes. Primero, Sanjinés es una figura ineludible y siempre vigente del cine boliviano. Su filme "Insurgentes" marcó el cierre de su discurso indígena revolucionario. Como consecuencia de ello, surgieron cineastas dispuestos a pensar lo indígena y el cine boliviano en tiempos del Proceso de Cambio. A partir del diálogo, se pudo señalar que la migración campo - ciudad fue modificada. Ahora, existe una circularidad entre ambos espacios. Los sujetos ya no son definidos por su origen o su destino, sino, por su capacidad de circulación.

Precisamente, la circularidad es una figura recurrente para explicar el cine boliviano, ya que representa un deseo truncado, el gesto de dar vueltas en círculos pero no avanzar mucho. Es decir, los personajes de los filmes nacionales se asemejan al prototipo de Sebastián Mamani, quien da vueltas buscando su identidad y solo la encuentra cuando regresa a su origen. Sin embargo, el

cine más reciente asume que este origen no existe. Entonces las vueltas en círculo son interminables y el encuentro no se lleva a cabo.

En ese sentido, la circularidad se asemeja a un loop o bucle. Al no hallar un destino, se convierte en un deambular por el vacío, donde el único alivio o redención es la resignación. Este desasosiego, que está entre el nihilismo y el estoicismo, es muy propio de la posmodernidad y el desencanto de los grandes discursos. Por otra parte, también podrían ser secuelas de las dictaduras que vivió el país en el siglo XX.

Regresando a la circularidad, este concepto es fundamental dentro de la cosmovisión aymara. Su visión del tiempo y espacio es cíclica y circular. Por este motivo, la circularidad predomina en la cinematografía de Jorge Sanjinés a través del plano secuencia integral. Asimismo, aparece en el plano secuencia circular de Juan Carlos Valdivia. Probablemente las producciones de Socavón Cine dan nuevas connotaciones a la circularidad. No obstante, es una figura fundamental para entender la cinematografía boliviana.

Ahora bien, en cuestión de la relación Naturaleza - Ser humano, ya no se representa armoniosa como en los filmes de Ukamau. Más bien, ahora se muestra la relación a partir de una lucha hostil por la sobrevivencia. Dentro del marco, el ser humano también perdió centralidad en el campo fílmico. Ahora, solo es un objeto más dentro del sistema lumínico.

Asimismo, la imagen idílica del campo fue desacralizada. En cambio, la idea ciudad - monstruo fue modificada. La ciudad dejó su condición amenazante y opresora para transmitir un paisaje

fascinante hasta incluso esperanzador. Por otro lado, los protagonistas de las más recientes cintas no dejan el campo por pobreza. Al contrario, el campo incluso es representado como un lugar de oportunidad para la prosperidad económica.

En lo que respecta a la vinculación con el cine internacional, se puede concluir que hasta el cine boliviano más representativo del país no es tan exclusivo como se pensaba. Inclusive el cine de Sanjinés tuvo influencias del cine japonés y griego. La filmografía boliviana no es un fenómeno aislado sino un proceso que se realiza en un contexto globalizado. Por ende, hasta el cine más autóctono es fruto del espíritu de los tiempos.

Por otro lado, existe una tensión en la afirmación “el cine boliviano es”. Se reconoce la búsqueda de la identidad como una cualidad transversal a toda la cinematografía boliviana. Aun así, también se lo ve como un objeto tan heterogéneo que llega a ser inabarcable.

La llegada del digital permitió una expansión de los géneros, temáticas y escenarios. Este cine heterogéneo dio lugar a un fenómeno interesante, el cine marginal o de provincia. Por lo general, sus realizadores no tienen formación, recursos ni apoyo estatal para hacer sus películas. Aun así, la reducción de costos posibilitó que se filmen historias de zonas marginales y periféricas de Bolivia hechas por sus protagonistas.

Este cine de provincia está presente en “Historia del cine boliviano 1897 - 2017”. Los críticos también son conscientes de su existencia. Es más, Gilmar Gonzáles y Miguel Hilari escribieron sobre él. Sin embargo, este género no ocupa el mismo lugar que el cine tradicional en la memoria colectiva. Esto

se debe a su falta de rigor técnico y narrativo, sus canales de distribución alternativos y el esfuerzo que estas características implican. No obstante, este cine marginal puede tener más aceptación de la población general del país que las cintas aclamadas por los críticos.

En otro aspecto, cuando los críticos se preguntan: ¿Cómo tendría que ser el cine boliviano? Ellos visualizan un cine más caracterizado por la pluralidad. Dentro de esta pluralidad afirman que se debe buscar el reencuentro con el público. Asimismo, se espera un cine más democrático. En otras palabras, al alcance de todos. Sin embargo, antes que nada, un cine capaz de pensar lo boliviano, el cine boliviano y el cine global.

En relación a las representaciones ideológicas, los críticos se aproximan al cine boliviano especialmente desde el paradigma de teorías de campo. Esto significa que añaden al cine un componente fenoménico. Es decir, entienden al cine como un espacio donde se gestan ciertas problemáticas. Estos fenómenos terminan siendo el objeto de este paradigma. Su proceder es la de explorar este hecho. Las problemáticas identificadas por el cine boliviano son: el diálogo con la tradición del cine boliviano, el abordaje de lo indígena, la relación con las costumbres y la relación con el cine internacional.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Althusser, Louis (1968) "Marxismo y humanismo". La tradición teórica de Marx. Siglo XXI. México.

Álvarez, Juan y Jurgenson, Gayou (2012), "Cómo hacer investigación cualitativa". Paidós. México DF.

Belinsky, Jorge (2007), "Lo imaginario: un estudio". Nueva Visión. Buenos Aires

Caseti, Francesco (2000) "Teorías del Cine 1945 - 1990". Ediciones Cátedra. Madrid, España.

CINEMASCINE (2012) "Insurgencias: Acercamientos a Insurgentes de Jorge Sanjinés". Cinemascine. La Paz, Bolivia.

CINEMASCINE (2014) "Extravío: Acercamientos críticos a Olvidados" Cinemascine. La Paz, Bolivia

CINEMASCINE (2017) "Socavones: textos sobre la obra de Socavón Cine". Cinemascine. La Paz, Bolivia.

CINEMASCINE (2018) "Memoria Jornadas de Cine Boliviano: la mirada cuestionada". Cinemascine. La Paz, Bolivia

Espinoza, Santiago y Laguna, Andrés (2009). "El cine de la Nación Clandestina". Editorial Gente Común. Bolivia.

Hernández, Roberto, Fernández, Carlos y Baptista, Pilar (2014) "Metodología De La Investigación: Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado Y Pilar Baptista Lucio. 6a. ed". McGraw-Hill. México D.F.

Katamaya, Roberto (2014) "Introducción a la Investigación Cualitativa: Fundamentos, métodos, estrategias y técnicas" Fondo Editorial de la UIGV. Lima

Kluge, Alexander (2014) "120 historias de cine" Caja negra. Buenos Aires, Argentina

LA FERLA, Jorge (2009) "Cine (y) Digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora" Buenos Aires, Argentina: Ediciones Mariantial SRL

Mariaca, Guillermo y Souza, Mauricio (2014) "Cine boliviano. Historia, directores y películas". Imprenta de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia