

1978-1979

Neorrealismo en Bolivia*
Entrevista con Antonio Eguino

No vamos a ser toda la vida los guerrilleros del cine latinoamericano. Es muy romántico para los europeos y norteamericanos intelectualmente orientados a aplaudir a los cineastas que van con la cámara en una mano y un arma en la otra. Los filmes militantes son buenos cuando están respaldados por una organización, cuando tienen temas inmediatos que comunicar. Pero están limitados en su distribución. Yo quiero llegar a una mayor cantidad de personas con mis filmes.

Udayan Gupta

Aunque los dos largometrajes de Antonio Eguino, *Pueblo chico* y *Chuquiago*, no son muy conocidos en Estados Unidos, están en la primera línea de una nueva ola de filmes de “realismo social” en América Latina. Los temas y el tratamiento que se da a estos filmes son especialmente significativos en pos de la represión masiva que el cine militante latinoamericano ha enfrentado en los últimos años.

Nacido en la Paz, Bolivia, Eguino vino a Estados Unidos en 1957 para estudiar ingeniería mecánica. Terminó sus estudios en 1961, pero se quedó como asistente de un fotógrafo comercial en Nueva York. Entre 1964 y 1965 estudió cine en el CCNY regresando después a Bolivia. Allí se unió a Jorge Sanjinés y su grupo Ukamau y trabajó como camarógrafo en el filme *Sangre de cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971). Eguino continuó trabajando en Bolivia después que Sanjinés saliera para el exilio en 1971 y

terminó doce cortometrajes para la TV extranjera.

Pueblo chico (1974), el primer filme de Eguino, trata el tema de la clase media boliviana en la década de los sesenta después del fracaso de la muy cacareada reforma agraria (“Del cine militante al neorrealismo”, artículo sobre el filme apareció en el *filme Quarterly*, del verano de 1976). *Chuquiago*, su filme más reciente, trata cuatro historias diferentes sobre la sociedad boliviana que habita en la capital, La Paz (cuyo nombre indio es Chuquiago). El filme más popular de los mostrados hasta ahora en Bolivia (sobrepasando incluso *Tiburón*), *Chuquiago* fue exhibida recientemente en la Filme Society of Lincoln Center, en las series “Nuevos directores, nuevos filmes” del Museo de las Artes Modernas y también en el Festival Internacional de Cine de Chicago. Está programada para estreno en el teatro este invierno por medio del “Tricontinental Filme Center y Eguino realizará un viaje acompañando su filme.

¿Podrá usted contarnos un poco sobre sus comienzos como cineasta y sobre el grupo Ukamau?

El grupo Ukamau fue formado en los años 60-61 por Jorge Sanjinés y Oscar Soria. En esos momentos al grupo no se le llamó Ukamau. Sanjinés estaba justamente iniciando su carrera cinematográfica. En 1965 el filme *Ukantau*, el primer filme sonoro realizado en Bolivia, y del cual el grupo tomó el nombre. En 1966 regresé a Bolivia procedente de Nueva York donde había estado estudiando cine en la CCNY, pero desgraciadamente no tenía allí posibilidades de trabajo. El Instituto de Cine donde Sanjinés y su grupo habían estado trabajando estaba cerrado porque el gobierno de Barrientos pensaba que el filme *Ukamau* era “subversivo”. Por tanto, Sanjinés, Soria, el guionista y Ricardo Rada le pusieron a su grupo Ukamau. Yo conocía a Sanjinés desde que éramos muy jóvenes y por tanto me uní también al grupo.

Estábamos planificando la realización de un filme en forma independiente y todos contribuíamos con el guión. Trabajamos en este proyecto con muy poco dinero, luego un grupo de médicos, con orientaciones políticas, decidieron darnos su contribución, con esto y con el dinero que entre todos reunimos nos arreglamos para comenzar el filme. Este filme era *Sangre de cóndor* Este fue mi primer trabajo como camarógrafo y gané con él una importante experiencia. Tenía que resolver problemas técnicos en los que nunca había

pensado. No teníamos equipos adecuados, y estábamos filmando en una comunidad india, lejos de todo, por tanto teníamos que improvisar todo el tiempo. Este entrenamiento fue muy valioso para mí porque también seguí el filme hasta el final. Trabajé muy estrechamente con Sanjinés durante la edición, el proceso de laboratorio, y también en la distribución del filme.

En una entrevista, Sanjinés dijo que la estructura compleja del filme era deliberada. Que el público debe recibir un filme a nivel de la narrativa y que una estructura sencilla evita el didactisismo y una discusión verdadera del problema. ¿Cree usted que, en términos de la distribución del filme, éste logró sus puntos y fue efectivo?

Francamente, la estructura del filme fue una desventaja en términos de llegar al público. Incluso públicos acostumbrados a ver filmes estaban algo desconcertados por los *flash backs*. En cuanto a la exhibición del filme entre los trabajadores y campesinos que casi nunca asisten al cine, era aún mucho más problemático. Nos dimos cuenta de que la estructura del filme no era una desventaja para este tipo de distribución, y Sanjinés decidió readaptar una línea narrativa a la propia copia.

¿Es el filme que vemos diferente a la forma en que fue concebido?

Ustedes ven el filme casi como fue concebido, aunque el guión tuvo muchos cambios por el camino. En sus inicios empezaba un poco diferente, luego hicimos la denuncia del control de natalidad practicada por los Cuerpos de Paz en el área del lago Titicaca. Investigamos más y este tema fue incorporado al guión final. Aunque muchos se mostraban escépticos, un periódico conservador y varias organizaciones religiosas comenzaron una campaña contra el programa oficial de control de natalidad que habían implantado en Bolivia los Cuerpos de Paz. Esto ayudó a que se le prestara más atención al filme cuando éste fue estrenado. *Sangre de cóndor* fue un éxito entre los izquierdistas de Bolivia, pero no alcanzó un público regular en los cines como habíamos esperado. *Sangre de cóndor* llenó de furia a muchas áreas de nuestra sociedad: el gobierno, la burguesía y los militares. El filme fue prohibido por algunos días, pero la prohibición fue levantada por la protesta de la prensa, los sindicatos, los estudiantes e intelectuales. Poco después, el filme fue ampliamente exhibido en Bolivia, y todavía lo exhibimos en ocasiones. A los grupos radicales y a aquellos que estaban conscientes de lo que había tras el filme les gustó mucho,

pero hubo una buena cantidad de personas que no captaron el mensaje. En comparación, el primer filme de Sanjinés, *Ukamau*, fue mejor recibido en lo que se refiere al público en general.

¿Usted también trabajó en El coraje del pueblo con Sanjinés?

El coraje del pueblo fue un filme producido y financiado por la TV italiana para una serie titulada “América Latina vista por sus cineastas”. La película fue originalmente concebida como un documental de una hora de duración, pero terminamos haciendo un filme de hora y media de duración. Nuestro grupo financió la media hora extra del filme. Esto fue bajo el régimen de Torres. No filmamos abiertamente, tampoco quiero decir que haya sido totalmente clandestino, pero en una forma encubierta. Esperábamos que una vez terminado el filme fuera aprobado por el régimen de Torres. Durante los pasos finales de la edición se produjo el golpe de estado derechista y se perdieron todas las posibilidades de exhibir el filme en Bolivia; el filme fue lo último de nuestra cultura cinematográfica radical. Sanjinés abandonó el país y permaneció en el exilio hasta hace poco tiempo.

¿Después de El coraje del pueblo usted y Oscar Soria se quedaron allí?

Después de *Sangre de cóndor* y antes de empezar a hacer *El coraje del pueblo*, nuestro grupo había crecido hasta unas siete personas.

Habíamos filmado el 60% de un filme que nunca se terminó y que se iba a llamar *Los caminos de la muerte*. En cierta forma, este filme sin terminar nos ayudó a concebir mucho mejor la idea de un equipo de trabajo. Después del golpe algunos miembros del grupo se vieron obligados a abandonar el país. Algunos nos quedamos en una situación de incertidumbre, sin saber si podíamos o no continuar haciendo filmes. Poco tiempo después solamente quedábamos Oscar y yo. Decidimos que todavía podíamos hacer filmes, no radicales como hasta entonces, pero con un contenido social y analítico. Y así fue como hice mi primer filme como director, *Pueblo chico*.

Hablando del nuevo cine nos referimos a un cine que queda fuera del torrente comercial influido por Hollywood, y eso parece dialéctico en las situaciones históricas y contemporáneas. ¿Ve usted sus filmes Pueblo chico y Chuquiago como parte de este movimiento?

Sí, *Pueblo chico* y *Chuquiago* han iniciado un nuevo tipo de cinematografía en Bolivia. Creo que estos filmes son una continuación lógica de la cinematografía en Bolivia. Creo que estos filmes son una continuación lógica de la cinematografía iniciada anteriormente. Pero como nosotros hemos decidido permanecer en Bolivia en vez de buscar asilo político en el exterior tenemos que adoptar líneas diferentes. Un filme que hubiera acusado directamente a nuestro gobierno militar, presente o pasado, o que hubiera criticado abiertamente a la burguesía, por su complicidad y rapacidad, ese tipo de filme hubiera sido condenado y no se hubiera permitido de ninguna manera su exhibición.

Creemos que para hacer un filme revolucionario no hay necesariamente que atacar violentamente a las fuerzas del sistema que tiene el poder, no hay que utilizar armas de fuego. Pensamos que el propósito honesto de este nuevo cine debe ser contribuir al esclarecimiento de las personas sobre los temas históricos y sociales que han influido en nuestra historia, percatarse del sistema de clases, de los prejuicios raciales que los españoles utilizaron para introducir el tipo de explotación feudal y, finalmente, hacer filmes que puedan contribuir a percatarnos de lo que somos realmente los bolivianos. Creo que debemos analizar qué somos como país, como cultura, para comprender los problemas de nuestra dependencia y darnos cuenta de la forma en que es explotado nuestro país. Antes de dar soluciones, políticas o sociales, tenemos que conocernos a nosotros mismos mucho mejor, conocer las causas de la dependencia económica y mental.

En mi país, aquellos que hablan español y viven en las ciudades saben muy poco sobre la estructura social de los indios quechua y aymara. Por tanto, *Pueblo chico* es un análisis de la mentalidad de ciertas personas en este país. *Pueblo chico*, en español, no solamente significa una pequeña ciudad o pueblo, también puede significar un área estrecha de comprensión, una mentalidad reducida. Es un filme crítico de la forma de vida de los bolivianos de la clase media. Fue calificado de pesimista, pero de todas formas es real y honesto. Utilizamos el momento histórico de 1962-1967, cuando el país estaba saliendo de la reforma agraria dictada por el régimen del MNR en 1953, para demostrar que la reforma agraria no funcionaba, que las condiciones de los campesinos no cambiaron como decía el gobierno, que la mentalidad de los terratenientes era todavía de tipo feudal, y que la vida de los indios, básicamente los quechuas en esa región, no había cambiado. Habíamos cambiado sistemas de gobierno, pero se logró muy poco en la práctica. La forma en que se

utilizaba la demagogia especialmente en el campo, nos demostró que estábamos muy lejos de hacer justicia con los campesinos oprimidos de siempre, quienes actualmente todavía son políticamente manipulados.

Pueblo chico es el punto de vista del joven hijo de un terrateniente que mira a su país con nuevos ojos. Su actitud ante los problemas con los que se enfrenta se muestra en la forma sensible, pero desorientada, en que se puede manifestar un joven. Queríamos que nuestro protagonista fuera representante de una nueva generación, despertando y convenciéndose de la fea realidad largamente escondida por la ceguera de la clase dominante, y que tiene una actitud honesta y normal, la actitud del que se enfrenta a la injusticia, pero que está desinformado y políticamente inmaduro.

¿Cómo influye un filme como Pueblo chico en un público que es básicamente inconsciente y no simpatizante?

Cuando hacemos un filme tenemos que tener en cuenta a qué tipo de público queremos llegar. Nuestra finalidad son los grupos que regularmente van al cine y que constituyen 5% de la población de Bolivia. Y para llegar a esa gente tenemos que utilizar los canales establecidos de comunicación y distribución. Tenemos que mover al público para que nuestro mensaje llegue. No tenemos los medios o la organización para crear un sistema de distribución como alternativa, y no creemos que mostrar un filme con un proyector portátil de 16 mm a un número limitado de personas sea una cosa efectiva. Es poco realista pensar que vamos a hacer un filme exclusivamente para los campesinos que después de todo no tienen acceso al cine —aunque los quechuas y aymaras son la mayoría de la población— o para los trabajadores que constituyen solamente un 3% de la población. No pienso que nuestro público sea inconsciente y que no simpatice con esto, yo más bien los llamaría desinformados o alienados culturalmente. No se olvide de que 50 años de cine extranjero, básicamente norteamericano, han dejado su influencia. Si no hubiera un cine alternativo, nuestro público se vería culturalmente derrotado. No obstante, nuestra experiencia ha demostrado que podemos rescatar valores culturales por medio de nuestra cinematografía, especialmente entre los jóvenes, en los numerosos debates que hemos celebrado con el público joven, la discusión de los filmes lleva a un análisis de los males de nuestra sociedad, y está claro que ellos están fervientemente preocupados por su país.

¿Qué espera usted finalmente lograr con un público que tiene algún tipo de interés propio en mantener la estructura social y económica existente?

En primer lugar, creo que representando ciertos problemas de la vida boliviana en forma dramática, el público se identificará con lo que estamos mostrando, se reconocerán en ella. La gente que vive en las ciudades da por sentado ciertas cosas sobre la forma de vida de los indios —en cierta forma. ¿Se no es un problema de ellos, aunque el 98% de los bolivianos tiene sangre india. Pero cuando les mostramos sus propios problemas como clase media hay una identificación directa, y una vez logrado esto surgen otras preguntas. ¿Por qué las cosas no marchan bien? ¿Serán siempre los problemas los mismos? ¿Cuál es la solución? Nuestro filme no presenta una solución, no hay final feliz en forma tradicional o revolucionaria, no hay intentos de guiar al espectador a un camino o una solución prevista. Es por eso que llamamos a nuestro cine el *cine abierto*, porque nosotros planteamos los problemas y toca al espectador pensar en las soluciones. No queremos ni vamos a decir al público qué hacer. Es el público el que tiene que examinar los asuntos expuestos en el filme. Me parece que cada uno de los espectadores no sale feliz del cine, sino que lleva el peso de esos problemas sobre sus espaldas. De esta forma esperamos algún cambio en sus actitudes.

¿Hasta qué punto llega Chuquiago? ¿Toma este filme ese análisis de los problemas y se extiende más?

Pueblo chico trata sobre la clase media después de la reforma agraria, gentes que viven en las áreas llanas de Bolivia. Mi nuevo filme, *Chuquiago*, trata sobre la actitud de las personas dentro de la ciudad, en La Paz. En él estamos tratando de analizar los problemas cotidianos y las actitudes de nuestros cuatro protagonistas en la ciudad. Cada personaje pasa por un proceso de ilusión y frustración. En cierta forma *Chuquiago* es quizás la continuación de *Pueblo chico*.

¿Es ahí donde usted quiere detenerse o desea usted alcanzar una forma más dinámica, más militante en sus filmes?

No creo que el tipo de cinematografía que ustedes esperan ver en nuestros países sea el tipo de cinematografía del cine latinoamericano. Es muy romántico para los europeos intelectualmente orientados y para los norteamericanos aplaudir a los cineastas que llevan en una mano la cámara y en la otra el arma. Los filmes militantes son buenos cuando están

respaldados por una organización, cuando tienen cosas inmediatas que comunicar. No obstante están limitados en su distribución. Yo quiero llegar a un público mayor con mis filmes. Con *Chuquiago* lo logré, casi 500 000 personas vieron nuestro filme, y ningún otro filme en Bolivia ha logrado esto. Podemos decir que finalmente hemos llegado a ese 5% de nuestra población que, de acuerdo con las estadísticas, son habituales asistentes a los cines. Paso a paso estamos creando nuestro propio cine, le estamos hablando a los bolivianos en su propio lenguaje, y, lo que es más importante, estamos ganando tiempo en la pantalla al remplazar, poco a poco, el cine comercial alienante, básicamente respaldado por los monopolios de distribución norteamericanos, que nos invaden.

Anteriormente usted dijo que Chuquiago es un filme inquietante para sus espectadores. ¿Podría explicarnos eso un poco más?

El público en Bolivia, como en cualquier otro país, está acostumbrado al cine comercial: el final feliz, la aventura, melodrama y filmes diabólicos. No están acostumbrados a ver filmes que cuestionan su realidad social, y debido a esto serían internamente rechazados. Nuestra cinematografía probablemente no agrada al público en la forma tradicional, pero les llegará emocionalmente. Estamos representando sus problemas básicos diarios en una forma tan honesta y real que tendrán que reconocerse en la pantalla, y cuando lo hagan, se sentirán turbados. Comenzarán a pensar en eso y a evaluar sus papeles en la sociedad, se pondrán en relieve los asuntos políticos y sociales.

Por medio de este tipo de cinematografía estamos obligando al público a examinar sus propias actitudes hacia nuestra dependencia, a ser capaces de ver y no solamente de mirar. Algunas gentes se han vuelto apáticas, y comienzan a creer la propaganda oficial de que el país está resolviendo su dependencia y desarrollo, que los recursos económicos están siendo utilizados para elevar el nivel de vida del pueblo. Yo creo que *Chuquiago* contradice esto y se cuestiona la forma en que vive nuestro país. Nos cuestionamos nosotros mismos. El filme presenta fielmente cuatro historias de cuatro personajes en sus estratos sociales. Estoy convencido de que el filme es amargo —es un reflejo de la realidad que a veces visitamos y que no queremos mirar. En cierta forma, *Chuquiago* presenta lo que sentimos como cineastas, como testigos de nuestra realidad.

¿Describiría usted uno de sus filmes, o ambos, como neorrealistas en términos de sus

raíces cinematográficas?

El término es adecuado para describir nuestra cinematografía. Para nosotros ese término significa cine con cierto compromiso hacia la sociedad en que vivimos, con poco dinero, filmando con aficionados, la mayor parte del tiempo en exteriores. No tenemos siquiera la infraestructura mínima —esperamos hasta más de un mes para ver lo que se ha filmado, no hay laboratorios, no hay facilidades de sonido o edición—, somos absolutamente dependientes. Cada vez que hacemos un filme nos endeudamos más. No puedo imaginar qué pasaría si fracasa nuestro próximo filme. No tenemos una tradición cinematográfica como Argentina, Brasil o México, no obstante hemos logrado atraer la atención hacia nuestro cine. La preocupación de la cinematografía en Bolivia, al menos de nuestro grupo, es hacer filmes honestos que esperamos contribuirán a una mejor comprensión de nuestro país. En ese sentido nuestra cinematografía utiliza los mismos métodos de los neorrealistas.

En los últimos años, muchos cineastas de América Latina —entre ellos Sanjinés, Miguel Littin y Fernando Solanas— han abandonado sus países y han comenzado a trabajar en cualquier otro lugar. Han trabajado en aquellas áreas que les eran más familiares y han elegido diferentes temas. ¿Cuál piensa usted que es el futuro de este tipo de cinematografía?

No veo mucho futuro para eso, porque los cineastas trabajan con todas sus capacidades y recursos dentro de su propio país. Quizá me equivoco, porque muchos novelistas han escrito sus mejores obras fuera de su país, pero déjame ponerte un ejemplo. Los filmes que Glauber Rocha hizo en Brasil son más fuertes y bellos. Cuando hizo filmes fuera de Brasil eran mucho más débiles. Yo admiro y respeto la forma de trabajo de Sanjinés —él ha permanecido fiel, fuera de Bolivia, a sus compromisos, haciendo filmes que tratan básicamente con los problemas indios y las culturas indias en las repúblicas andinas, aunque pienso que *El coraje del pueblo* es el filme más intenso de los hechos por Sanjinés.

Solanas, después de dejar la Argentina podría tener un problema aún mayor porque los problemas dentro de Argentina no son necesariamente aplicables a otros países donde Solanas puede trabajar. Yo creo que la mejor forma de hacer un filme realmente poderoso presentando los problemas de un país es dentro del país. No obstante, en las actuales circunstancias, esto es casi imposible en muchos países de América Latina, por tanto la

única alternativa es continuar haciendo los mismos filmes en el exterior.

Suponiendo que la cinematografía radical esté prohibida en América Latina, una especie de tolerancia permite al menos que se hagan filmes a un nivel menos militante, menos efectivo, un nivel que puede ser fácilmente asimilado. ¿Es eso todo lo que pueden ser los filmes en América Latina actualmente?

Esa tolerancia de que usted habla no es una tolerancia consciente, porque con nuestros filmes anteriores nos hemos hecho de un público. Las autoridades no tienen otra alternativa que dejarnos hacer lo que hacemos. Suponga usted que nos lo prohíban. Nosotros tenemos simpatizantes, dentro y fuera de Bolivia, amigos que protestarían contra esa represión. Nuestro país está muy consciente de la crítica para sus métodos de represión. Ellos no nos están *permitiendo* hacer filmes, nos hemos ganado ese derecho. A mí me encarcelaron por mi participación en *El coraje del pueblo*, pero incluso la prensa burguesa protestó por mi arresto. De cierta manera, dentro de nuestro país, incluso dentro de la estructura actual, somos respetados. Es posible que ellos no estén de acuerdo con nosotros pero nosotros nos hemos hecho respetar por el papel que desempeñamos. Y eso es un paso significativo para nosotros los cineastas.

NOTAS

* Tomado de *Cineaste*, vol. IX, núm. 2, Nueva York, invierno 1978-1979.