

Una estética del encierro:

Acerca de una perspectiva del cine boliviano



Sebastian Morales Escoffier

Sebastian Morales Escoffier

**Una estética del encierro:
Acerca de una perspectiva del
cine boliviano**

La Paz - Bolivia

Una estética del encierro:

Acerca de una perspectiva del cine boliviano

Autor:

Sebastian Morales Escoffier

Diseño y Diagramación:

© Omar Cornejo Orellana

Impresión:

© Editorial GRECO srl

Tel./Fax: (591-2) 2204222

E-mail: grecoimprenta@yahoo.es

Depósito Legal: 4 - 1 - XXXX - 16

ISBN: XXX-XXXX-XX-XX-X

Derechos protegidos bajo Ley 1322 de Derechos de Autor del Estado Plurinacional de Bolivia y convenios internacionales. Prohibido la reproducción parcial o completa, sea por cualquier medio, análogo, digital, químico o mecánico, sin la autorización expresa y escrita de los autores.

La Paz - Bolivia

Índice

INTRODUCCIÓN	7
1. Perspectivas sobre el cine boliviano	7
2. El espacio fílmico	14
CAPÍTULO I	
LUGARES REITERATIVOS: EL ALTIPLANO Y LA CIUDAD DE LA PAZ	24
1. Un cine en busca de la identidad	24
2. El espacio del indígena: El Altiplano y la ladera	26
3. La forma cinematográfica del círculo: El plano secuencia integral	35
4. Los cantos de sirena de la ciudad	41
5. Fascinarse por otros espacios, ver lo otro	46
CAPÍTULO II	
EL ENCIERRO Y LO COTIDIANO	49
1. Hacer explícitos otros espacios	49
2. Lo cotidiano como lugar de encierro	52

3. Cuestionarse la relación con el otro	60
4. Restablecer el cotidiano en la cárcel	78

CAPÍTULO III

VAGABUNDEO Y DESTERRITORIALIZACION	84
1. Marginalidad, encierro y vagabundeo	84
2. Las anti-road movies bolivianas	87
3. Espacios de no pertenencia	97

CAPÍTULO IV

SALIR DEL ESPACIO DE ENCIERRO	120
1. Feliz retorno	120
2. Anticipar la liberación	125
3. La liberación verdadera: encontrarse consigo mismo y el otro	135
ABRIR LOS PUENTES	137
BIBLIOGRAFÍA	161

Agradecimientos

Escribir no es una actividad del todo solitaria. Escribir, como la crítica de cine, es un ejercicio de diálogo constante. Así pues, habría que empezar agradeciendo a todos los cineastas bolivianos que hacen buenas películas a pesar de las infinitas dificultades. Sus filmes posibilitan construir puentes de diálogo, permiten el desarrollo de ideas.

Un agradecimiento especial a los cineastas que aceptaron una entrevista conmigo para la realización del trabajo: Juan Carlos Valdivia, Juan Álvarez-Duran, Diego Mondaca y Martin Bouloq (que además me hizo el favor de pasarme sus dos largometrajes y el corto *Los girasoles*). También a Eddy Vásquez por haberme facilitado un *streaming* de su film *El olor de tu ausencia* y a Marcelo Cordero por su ayuda para conseguir material que de otra manera hubiera sido imposible.

Tengo que agradecer también a las personas que se han dado la molestia de leer el primer borrador del libro y que me dieron observaciones valiosas. Agradezco pues al crítico peruano Isaac León Frías y a mis padres, Michelle y Rolando.

Asimismo, agradezco a mis hermanos Camilo, Karina y Natacha por el apoyo que siempre me dan.

Finalmente, agradezco a Laura, mi compañera, por su paciencia, por ser siempre la primera en escuchar y leer mis ideas. Sin los diálogos con ella, tal vez este libro no habría sido posible.

Introducción

1. Perspectivas sobre el cine boliviano

En las pocas historiografías del cine boliviano se señala que la aparición del digital, en los ya lejanos años 2000, ha implicado una ruptura en relación a lo que se hacía anteriormente. Evidentemente, hay razones para tomar en cuenta esta cronología. Por ejemplo, está el hecho ya varias veces mencionado que el abaratamiento de los costos ha traído una aumentación vertiginosa en términos cuantitativos en una cinematografía que siempre ha aparecido como excesivamente reducida. Asimismo, se menciona, como lo hacen de manera constante críticos de cine como Pedro Susz¹, que el digital ha traído consigo una falta de rigor preocupante.

En esta historiografía, en donde se plantea que lo digital es una ruptura con el cine anterior, aparece con una preminencia desmesurada la película *Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellot. Filme considerado de ruptura frente a todo lo que se hacía antes. Sin embargo, si se ingresa al análisis del filme de Bellot, ¿En qué sentido *Dependencia sexual* puede considerarse una película de ruptura? El largometraje pone en escena cuatro historias en donde la violencia sexual es la protagonista. La pérdida de virginidad de una adolescente confundida, la primera visita a un prostíbulo de un tímido joven, los celos de una pareja que termina en infidelidad y la narración de una violación son las historias que componen *Dependencia sexual*.

¹ Molina Mary Carmen, “Pedro Susz : Estamos en un momento desafiante del cine boliviano”, *Cinemascine*, extraído de: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Pedro-Susz-Estamos-en-un-momento-desafiante-del-cine-boliviano>, sitio web consultado el 4 de enero del 2016.

Vistas retrospectivamente, ¿no son estas historias la puesta en escena de todos los estereotipos que tienen relación con el tema central de la película, a saber, la violencia sexual? ¿Qué tiene de novedoso en sí el tratamiento que ofrece Bellot? Se puede argumentar que estos temas no han sido tocados nunca en el cine boliviano, lo que cual es un razonamiento débil, puesto que en una cinematografía que hasta antes de los 2000 producía menos de una película al año, es claro que hay muchas temáticas que todavía son inexploradas.

Por supuesto, la respuesta a esta pregunta puede ser encontrada en los aspectos formales de la película. Las pantallas divididas que aparecen a lo largo del metraje pueden ser mencionadas como una innovación. Pero un análisis minucioso de la estructuración de estas pantallas demuestra que no hay una real propuesta ni códigos que permitan destilar una idea. Más que una estética, es meramente un maquillaje, sin el cual la película aparecería como lo que realmente es: un intento de hacer patente un virtuosismo técnico y la construcción de una narrativa llena de lugares comunes.

Se puede también pensar en la película de Bellot a partir de lo que en su tiempo era el futuro del cine nacional. ¿*Dependencia sexual* abre efectivamente una nueva veta en el cine boliviano? ¿Ha habido una intención de hacer películas con lo que se podría llamar una “estética digital” o con la confusa categoría que el propio Bellot inventa para su segunda película, un “barroco andino”? Películas de cineastas que pueden ser considerados cercanos a Bellot, como Martín Boulocq, Sergio Bastani e incluso Eddy Vásquez, ¿son de alguna manera deudores de la opera prima del cruceño?

Es difícil no darse cuenta que evidentemente los 2000 y lo digital han traído ciertos cambios en la cinematografía nacional. Pero, ¿estos son *tan* radicales como para hablar de una nueva etapa del cine boliviano? ¿es posible hablar sin más de etapas, más allá de cambios tecnológicos? ¿Hay efectivamente una “estética digital”? ¿Es decir, una nueva *forma* que implique una ruptura absoluta con el cine de Sanjinés, por ejemplo?

Se puede argumentar (y con razón) que los cambios que trae el digital no se reducen meramente a consideraciones temáticas o a simples

juegos con las posibilidades que ofrece la edición del digital, como el uso de pantallas divididas. El uso de nuevas tecnologías afecta a la estética de una película en los procesos creativos, en los modos de producción. Probablemente, la forma en que Martín Bouloq, por ejemplo, ha filmado *Lo más bonito y mis mejores años* (2005) no habría sido posible sin el digital. Al preguntarle sobre los procesos creativos en su película, Bouloq comentaba que:

“Fue un rodaje nada convencional. Rodamos tres o cuatro horas al día como máximo. No rodábamos todos los días, rodábamos dos, tres, hasta cuatro veces por semana. Nos juntábamos después del almuerzo, rodábamos unas horas y de ahí nos despedimos y cada quien se va. Este modelo de producción lo tomamos debido sobre todo a las condiciones, no teníamos un peso. El crew éramos tres personas. Vimos que esa era la mejor manera. Además yo me sentía muy cómodo, filmando, yendo a mi casa, revisar el material y a partir de lo que habíamos conseguido en el rodaje, replanteaba lo que iba a venir. Si bien había una escaleta que se había construido, se fue modificando a medida que íbamos filmando. Más que modificar la estructura, iba tomando diferentes matices. Rodar era como escribir, escribes, revisas y vuelves a escribir. Las escenas estaban muy basadas en la improvisación.”²

Evidentemente, esta manera de filmar es impensable con el celuloide. El digital abre la posibilidad de filmar mucho, de revisar rápidamente y de editar mientras se sigue en el proceso del rodaje. Esta forma de construir la película no se justifica simplemente por cuestiones económicas, sino que hay una idea detrás, una concepción del cine. El cine como escritura.

Los procesos creativos condicionados por una tecnología en particular implican sutiles cambios en la forma, en la longitud del plano, en una cierta manera de hacer los movimientos de cámara, en algún gesto de un actor. Es que evidentemente, no es lo mismo filmar sabiendo que solo se tiene un rollo de celuloide que tiene una

2 Morales Sebastian, “Entrevista a Martín Bouloq”, noviembre 2015. Inédito.

duración limitadísima que hacerlo con una tecnología que permite filmar de continuo hasta el infinito. Tampoco es lo mismo hacer un movimiento de cámara cuando el aparato pesa veinte o un kilo.

Pero esta reflexión sobre los procesos creativos en relación a las posibilidades del digital no aparece siempre en las obras de los cineastas de manera suficientemente explícita. Ciertamente, filmes como *Lo más bonito...* pueden perder muchas cosas si no fuera por los avances tecnológicos, pero la relación no es tan obvia en otros filmes, como por ejemplo en *Zona Sur* (2009) o *Ivy Marañey* (2013) de Juan Carlos Valdivia. Se trata de cambios muy sutiles que requieren análisis muy minuciosos para comprender efectivamente lo que trae de nuevo el digital. Es un estudio que aparece muy complejo y es probable que en el estado actual de los estudios cinematográficos bolivianos, no sea todavía viable. Por lo pronto, se puede hacer un acercamiento, buscar perspectivas de análisis, conceptos sobre el cine boliviano a partir de una reflexión sobre la forma para ir dando luces sobre los procesos y evoluciones del séptimo arte del país.

Esta es la hipótesis de trabajo del libro: si bien el cine boliviano se caracteriza por una enorme diversidad (producida, ciertamente por lo digital), hay gestos formales y discursivos que se mantienen sorpresivamente a lo largo de la historia del cine boliviano. Si se asume tan fácilmente que el cine boliviano ha cambiado de rumbo en los 2000, es porque los análisis de este corpus tan difícil de definir, se ha basado sencillamente en consideraciones temáticas. Se dice que hay un interés, por lo menos en la primera década de los 2000, por lo urbano, lo juvenil y por temáticas universales que no aparecería en el cine anterior. Pero esto es discutible. Por ejemplo, en Sanjinés, como los análisis posteriores tratarán de demostrarlo, lo urbano tiene también una importancia capital. El discurso de Sanjinés no tiene sentido sin la oposición entre lo urbano y lo rural, que son opuestos complementarios en un cine que pretende ser dialéctico.

Por otro lado, en las películas de la primera década de los años 2000, no hay un alejamiento radical de lo rural. Siempre hay ciertas referencias, gestos, viajes, evocaciones a este espacio que en otrora era principal en el cine boliviano. Además, hay que señalar, que en los últimos años hay una vuelta hacia los espacios rurales, sobre

todo de la mano del grupo Socavón Cine que intenta visitar estos lugares con una nueva mirada.

Asimismo, ¿Que es una temática universal? *Ukamau* (1966), por ejemplo, es la historia de una venganza. ¿No es acaso una de las temáticas más trabajadas, desde la tragedia griega, pasando por Shakespeare y llegando al cine contemporáneo? Por otro lado, ¿hasta qué punto es inteligible para un público extranjero filmes como *Los viejos* (2011), que se basa en una oscura referencia a la dictadura de García Mesa? Sin duda alguna, este no parece el camino correcto para hacer una comparación entre lo que pasa actualmente en el cine boliviano y su pasado por el hecho de que implica el trabajar con conceptos excesivamente ambiguos.

Es por eso que la propuesta de este libro es buscar algunos gestos comunes en la forma, que a su vez, se traducen en un discurso. Una película, una obra de arte en general, despliega una Idea. Es decir, una figura del pensamiento que puede ser desarrollada, trabajada³. Esta Idea no es un mensaje al estilo de una moraleja de una fábula de Esopo, sino que es elaborada a partir de la forma de una película. El texto presente es un ejercicio de trabajar con las Ideas que las películas despliegan, para crear a su vez un pensamiento dinámico. En términos prácticos, eso quiere decir que la temática del filme va a pasar a un segundo nivel de importancia, para concertar la atención en el montaje, los movimientos de cámara, la composición, los colores, el uso de las luces, etc.....

Para determinar más exactamente la perspectiva de este ensayo, todos los elementos formales de las películas van a ser trabajados para hacer inteligible el uso del espacio que los realizadores utilizan en sus películas. Esto por varias razones. La primera y más evidente, es el hecho de que la oposición entre el cine antes y después del 2000 aparece porque los nuevos cineastas comienzan a emplazar la cámara en las ciudades. Hay pues, una intencionalidad de equiparar lo nuevo con lo urbano y lo “clásico” con lo rural. El análisis del tratamiento formal, no solo de estos espacios, sino de todos los que

3 Aumont Jaques, *Les théories de cinéastes*, segunda edición, Armand Colin, Paris, 2011, pg11.

aparecen en el cine nacional (por ejemplo, la mina, el viñedo, la cárcel, etc....) debería dar luces para ver si este es un rasgo que puede llegar a diferenciar dos etapas del cine boliviano.

En segundo lugar, con el cine digital, hay efectivamente una multiplicación de los espacios. Si en el cine de antes de los 90, el altiplano y la ciudad de La Paz, salvo muy contadas excepciones, eran los lugares preferidos para filmar, con el vertiginoso aumento de películas, los espacios parecen multiplicarse. Así como se comienza a filmar en otras ciudades, también se exploran espacios que hasta ese momento no aparecían consistentemente en las pantallas del cine nacional. La cárcel, la casa burguesa, el Chaco, ect... se convierten en espacios determinantes para comprender ciertas propuestas formales. Analizando la forma en que se muestran estos espacios, se supera la perspectiva sociológica que admite meramente que el cambio del digital tiene que ver con el hecho que son jóvenes urbanos los que ahora están detrás de la cámara. En su momento, Jorge Sanjinés o Antonio Eguino, también eran jóvenes urbanos. Lo importante aquí es tratar de analizar cómo estos espacios aparecen en la cámara de los cineastas más relevantes bolivianos.

¿Por qué hay entonces un interés en explorar estos nuevos espacios? La respuesta, que va a ser desarrollada en las páginas posteriores, tal vez tenga que ver con una cierta concepción del cine. Si Sanjinés y compañía se interesan sobre todo por el Altiplano y la ciudad de La Paz, es porque la sede de gobierno era el centro político del país, en donde históricamente se jugaba el destino de Bolivia. Alejarse de la ciudad de La Paz, no implica un gesto de distanciamiento de los temas políticos, sino más bien, que hay otra concepción de lo político puesta en juego, que requiere la investigación de otros espacios. Ahora bien, hay que volver a insistir que estos cambios no implican necesariamente una ruptura, sino más bien un diálogo en otros términos. Pero estos gestos en común, que dialogan, que se revisitan constantemente, solo pueden ser entendidos a partir de los aspectos formales, en la construcción a partir de la cámara de estos espacios. Se trata de indagar sobre el emplazamiento de la cámara.

La tercera razón por la que se ha decidido emprender un análisis del espacio en el cine boliviano, tiene que ver con el marco conceptual

que esta perspectiva permite. Se va a utilizar la teorización de Eric Rohmer desarrollada de manera más concisa por Jacques Aumont sobre el espacio fílmico, puesto que permite emprender una metodología sistemática de análisis formal.

Antes de entrar al desarrollo de estos conceptos que van a servir de marco teórico para este texto, habría que decir algunas palabras sobre la metodología utilizada. Se ha intentado emprender un análisis minucioso de las películas bolivianas y es por eso que se ha decidido no privilegiar la exhaustividad. Este trabajo no pretende hacer una historia del cine, sino más bien una estética. Es por eso que se han escogido filmes que son capitales para el desarrollo de un análisis espacial del cine nacional. Esto evidentemente, ha implicado dejar de lado películas importantes para el cine boliviano por el mero hecho de que no ofrecen pistas interesantes sobre el manejo del espacio. Se trata pues, de proponer una perspectiva de diálogo con distintas películas bolivianas, perspectiva que es una de muchas posibles y que permiten abrir puentes de interpretación para el cine del país. Esto a su vez quiere decir también que se han descartado sistemáticamente los filmes que no contengan una propuesta formal mínimamente coherente, por el simple hecho que desde la perspectiva que se emprende en este trabajo, no se podría decir nada.

Asimismo, el lector va a notar que entre los filmes escogidos para trabajar, hay una clara jerarquía. Esto se debe que en ciertos cineastas, como por ejemplo Jorge Sanjinés, Juan Carlos Valdivia, Diego Mondaca y Martín Boulocq es posible encontrar un discurso formal ligado al espacio bastante claro. Es por eso, que siempre que ha sido posible, el análisis de estos cineastas se ha realizado a partir de *découpages*, es decir, análisis plano por plano. Con los otros cineastas, se han tomado fragmentos para su análisis o simplemente grandes rasgos de sus propuestas formales. Asimismo, asumiendo que todos los argumentos expuestos aquí se basan en lo que *efectivamente se ve en la película*, es decir, la forma, es necesario apoyarse también en el uso de fotogramas, para el análisis de lo que se llamará, siguiendo a Rohmer y Aumont, el espacio pictórico y arquitectónico.

Finalmente, conscientes de la escasa bibliografía sobre el tema de este libro, se ha tomado la decisión de revisar críticas de los

filmes publicados en Cinemascine.net, Opinión de Cochabamba y La Razón de La Paz, por ser medios que en general demuestran seriedad en los análisis. Asimismo, se han entrevistado a una serie de cineastas para tener una perspectiva más amplia.

2. El espacio fílmico

La perspectiva escogida requiere poner en escena una serie de conceptos los cuales van a servir de guía para los análisis posteriores. Sobre todo, es necesario definir lo que se va a entender por espacio en el cine a partir de consideraciones formales. Esto último porque el autor de la obra cinematográfica, que piensa en su estructura, que escoge una cierta concepción del montaje y define los aspectos formales de la puesta en escena, se interroga, en una primera instancia, por los aspectos temporales y espaciales que van a estar presentes en la película. Según Rohmer:

“En la lógica de un arte que, siendo por excelencia el arte del movimiento, debe organizar sus códigos de significación que utiliza en función de una concepción general ya sea del tiempo, ya sea del espacio.”⁴

Ahora bien, ¿Cómo se debe entender el espacio en el cine? Según Rohmer, existen tres espacios que co-existen en el film y que definen la puesta en escena y que por tanto, proponen una manera de comprender la espacialidad. El primero es el espacio pictórico definido por Rohmer de la siguiente manera:

“La imagen cinematográfica proyectada sobre el rectángulo de la pantalla- tan fugitiva o móvil que sea-, es percibida y apreciada como la representación más o menos fiel, más o menos bella de tal o cuál parte del mundo exterior.”⁵

4 Rohmer Eric, *Le goût de la beauté, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma*, Paris, 2004 ,pg. 42. «dans la logique d'un art qui, étant par excellence l'art du mouvement, il se doit d'organiser le code des significations qu'il utilise en fonction d'une conception générale soit du temps, soit de l'espace.» La traducción es nuestra.

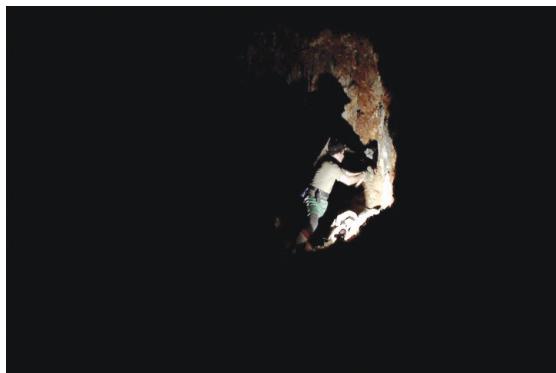
5 Rohmer Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma*, Paris, 2000, pg.6. «L'image cinématographique projetée sur le rectangle de l'écran - si fugitive ou mobile qu'elle soit - est perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle partie du monde extérieur.» La traducción es nuestra.

Con este primer tipo, Rohmer busca encontrar las relaciones pictóricas de la imagen cinematográfica, es decir, comprender esta imagen como *cuadro*. Aquí aparecen categorías pictóricas como las de composición, luz e incluso color. Como lo demuestra el teórico en su propio análisis del *Fausto* de Murnau, este concepto permite comprender la utilización del espacio de un cineasta o de una película en particular.

En el cine boliviano también hay un trabajo del espacio a partir de la luz y de una cierta forma de encuadrar. *Juku* (2011) cortometraje de Kiro Russo parece ser un buen ejemplo. La película se adentra al interior de una mina, para contar, en un filme que está en medio camino entre el documental y la ficción, la historia de un juku, de un ladrón de mineral que se queda atrapado en los profundos recovecos de la mina. En la película, un grupo de mineros va a rescatar al juku antes de morir en manos de este entorno tan adverso.

En el primer plano de *Juku*, solo se ve la oscuridad total, a lo lejos, en una esquina del plano, surge una pequeña luz que irrumpe tímidamente la pantalla negra. El punto luminoso comienza acercarse, permitiendo ver ligeramente las paredes de un espacio cavernoso. Lentamente la luz se mueve de un lado a otro del plano, hasta que finalmente desaparece, dejando de nuevo todo a oscuras. Los pequeños puntos luminosos que permiten de vez en cuando romper con la absoluta oscuridad de la mina obliga a Paniagua, el fotógrafo de la película, a una particular forma de composición de las imágenes que siguen dos procedimientos complementarios los cuales buscan dar cuenta del espacio filmado en la película.

Por un lado, se utilizan muchos primeros planos y planos detalles, porque se tratan de espacios pequeños. Cuando hay planos generales, segundo procedimiento, Paniagua usa lo que se podrían denominar como re-encuadres a partir de la luz (img.1). En estos planos, que son pocos pero de una larga duración, la oscuridad va limitando el espacio, reduciendo el campo de visión del espectador. Estas composiciones, evidentemente, tienen que ver con el mero hecho de que el espacio obliga filmar así. Un espacio complejo, sin aire y sin luz, difícil de acceder, claustrofóbico.



1 Construir un espacio a partir de la luz.

Hay un solo plano que no parece seguir estos principios de composición, se trata de un travelling hacia atrás en donde los mineros están sacando al juku de la mina. Pero de todas formas, mientras la cámara pasa por los pasillos, se hace patente el hecho de que se trata de un espacio reducido y este largo movimiento de cámara, parece tener la intención de mostrar los recovecos de un laberinto oscuro. Así, a partir de composiciones cerradas y el uso de la luz, Russo y Paniagua dan cuenta de la especificidad del lugar que filman: un espacio que es a la vez enorme, en la que solo los más experimentados pueden entrar a riesgo de perderse para siempre y de paredes estrechas que hacen aún más complicado el paso por estos lugares.

El segundo espacio es denominado por Rohmer como arquitectónico. Este espacio es meramente referencial y puede definirse simplemente como las: “partes del mundo, naturales o fabricadas, provista de una existencia objetiva”⁶. El espacio arquitectónico compone todo los elementos que se podrían llamar objetivos en la película, es decir, los objetos que se muestran en la pantalla. Los análisis de este tipo de espacios tienen que ver sobre todo con los lugares de filmación, en jerga cinematográfica, con las locaciones. No es lo mismo filmar en la casa de un burgués que en el altiplano pacheño o filmar en una urbe ruidosa o en un paisaje selvático, por ejemplo. Aquí ya no

⁶ Aumont Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990, pg. 174

importa tanto los valores fotográficos, como es el caso del espacio pictórico, lo que interesa ahora es la decoración.

Así, siguiendo con el ejemplo de la obra de Russo, es posible, en un análisis de este tipo, mostrar los gestos formales que marcan sus cortometrajes. En *Juku* se busca hacer patente las dificultades que implica el adentrarse a la mina. Las primeras secuencias, en donde la oscuridad es absoluta se hace patente que un simple error puede ser suficiente para acabar con la vida de alguien. “Dice que en ese sector hay un fantasma”, “Oscuro, dos días, cagas no más, es jodido cuando se apaga la luz, tinieblas parece”, son algunos diálogos que intercambian los mineros. Finalmente, está la secuencia del rescate, filmada como si fuera un sueño, rodeada de oscuridad, de niebla. Ahí aparecen dos mineros, con la cara cubierta con máscaras para evitar respirar el aire viciado de la mina el cuerpo del *Juku* está tieso, mientras uno de los mineros le presta una máscara para que pueda respirar. Se trata pues de un espacio en donde no parece posible que haya vida de ningún tipo y a pesar de ello, la cámara, luchando contra la oscuridad, logra filmar cuerpos animados, que trabajan, que se ganan la vida.

A Russo le interesa trabajar en estos espacios en donde no hay vida posible. *La bestia* (2015) narra la historia de un chasqui (Luis Aduviri) en los primeros años de la colonia. A lo largo del cortometraje se lo ve corriendo por el altiplano, día y noche, como si tuviera en sus manos un mensaje de enorme importancia. En la apertura de *La Bestia*, el chasqui debe pelear con un duro frío del altiplano, al cual apenas vence gracias a la aparentemente escueta protección de una piel de animal. Si en *Juku* los planos detalles y los espacios sin luz determinan un lugar en donde es imposible la vida, *La bestia* hace patente algo similar pero a partir de procedimientos contrarios.

En *La bestia*, se construye la narración a partir de planos generales, que hacen patente la enormidad del espacio filmado, el altiplano. En estos planos, el chasqui aparece como infinitamente pequeño ante una naturaleza desértica que se muestra con el signo de lo amenazante. Este espacio se muestra como una exterioridad pura, un espacio de lucha contra la naturaleza, el viento, el frío, las enormes distancias. Son temperaturas imposibles y a pesar de ello, existen y

sobre viven seres humanos. Es la representación de la dureza de la vida, la lucha de lo humano frente a la naturaleza.

Ahora bien, este adentrarse a los espacios en donde no hay vida posible, también implica cuestionarse sobre el lugar del espectador y de la cámara en las películas de Russo. *Juku* es también una experimentación que tiene que ver con la posibilidad real de adentrarse a la mina- un lugar de aire viciado- y sobre todo, de filmarlo. ¿Cómo filmar un espacio absolutamente cerrado, en donde incluso se hace difícil ver, respirar? ¿Qué se podría capturar en este tipo de espacio? La cámara, su lugar en este espacio imposible, se convierte pues en el problema formal de la película, la pregunta que abre y que le da consistencia. Se propone abrir el iris de la cámara, para así tratar al mismo tiempo de abrir el encierro absoluto del espacio escogido. El solo hecho de poner la cámara ya implica pues una pregunta existencial, sobre el lugar del espectador en un espacio que no debería permitir ningún tipo de entrada, a riesgo de ser tragado por el Tío de la mina.

¿En qué lugar colocar la cámara en un espacio en el que no se debería entrar? Es el problema formal también de *Nueva vida* (2015). El cortometraje, filma durante 16 minutos algunos aspectos de la vida cotidiana de una pareja (Teo Guzmán y Ana Colque) con un hijo recién nacido en algún barrio de Buenos Aires. Si en el *Juku* se establece una dialéctica entre el ver y no ver a partir del diseño particular del espacio pictórico, esto mismo aparece a partir de la distancia en la que Paniagua emplaza su cámara para seguir a los personajes en *Nueva vida*.

Las acciones parecen ser filmadas desde un edificio adyacente como si se tratara de un vecino molesto que espía a los que están a su alrededor. El lento zoom y la cámara en picado, hacen patente a un observador que está fuera de campo, un narrador que junta las piezas de una historia que solamente, por la distancia de la cámara, puede ser elíptica. Es una reflexión sobre la distancia, categoría evidentemente espacial. Un juego entre la cercanía y lejanía.

En este análisis de ejemplo sobre el uso del espacio arquitectónico se hace patente que esta categoría no se aleja mucho de la del espacio

pictórico. En efecto, como bien menciona Rohmer, es difícil hacer una distinción tajante entre las tres categorías propuestas por él.

La última categoría es la de espacio filmico. En una primera instancia, Rohmer trata de determinar este concepto afirmando que: “No es el espacio filmado que el espectador tiene la ilusión, sino un espacio virtual reconstruido en su espíritu, gracias a elementos fraccionados que la película le ofrece.”⁷

Para comprender lo que Rohmer entiende como “un espacio virtual”, se debe en primer lugar, explicitar los conceptos cinematográficos de “campo” y “fuera de campo” y las relaciones que existen entre ambos. “El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor”⁸. El fuera de campo en contraposición:

“está esencialmente ligado al campo puesto que tan sólo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio”⁹

Entre el campo y el fuera de campo siempre hay una relación de reversibilidad. Es decir, que lo que aparece en una primera instancia en el fuera de campo puede aparecer posteriormente en el campo y viceversa con un simple movimiento de cámara o con un cambio de plano a partir del montaje. Entre los dos forman una unidad denominada como espacio filmico. Siendo un espacio en construcción entre lo que se ve (campo) y lo que no se ve (fuera de campo) este espacio solo puede estar en el espíritu del espectador, creado por él de manera imaginaria a partir de lo visto en la pantalla. Así pues:

7 *L'organisation de l'espace*, op.cit. pg.7. «Ce n'est pas de l'espace filmé que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit.» La traducción es nuestra.

8 Aumont et al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2008, pg 24.

9 *Idem*.

“El espacio cinematográfico se definiría en relación al espacio de la escena, a la vez por la estrechez de la superficie de visibilidad y la extensión del lugar de la acción; no es, por tanto, solamente el interior de cada uno de los planos que el realizador debe determinar en función de una cierta concepción de espacialidad, sino la totalidad del espacio filmado”.¹⁰

El espacio fílmico pone pues en escena un espacio mucho más amplio que el meramente mostrado. Es por eso que es importante tener una definición de fuera de campo y la forma en que éste se liga con el campo, lo realmente visible en la pantalla. Bordwell y Thompson tratan de definir el concepto de fuera de campo y sus relaciones a partir de la noción de cuadro:

“Sea cual fuere la forma, el cuadro convierte a la imagen en finita. La imagen cinematográfica es limitada, restringida. De un mundo implícitamente continuo, el cuadro selecciona una porción para mostrárnosla. Incluso en aquellas primeras películas que se basaban en obras teatrales, los personajes entran en la imagen *desde* algún lugar y se marchan *a* otra zona, el *espacio fuera de campo*. Incluso en una película abstracta, no podemos resistir la sensación de que las formas y fuerzas que irrumpen en la imagen proceden de alguna parte. Si la cámara abandona a un objeto o persona y se mueve a otro lugar, supondremos que el objeto o la persona todavía están allí, fuera de campo.

Noel Burch ha señalado seis zonas de espacio fuera de campo: el espacio que está más allá de cada uno de los cuatro bordes del encuadre, el espacio de detrás del decorado y el espacio de detrás de la cámara. Merece la pena considerar de cuantas formas puede un cineasta implicar la presencia de cosas en esas zonas del espacio fuera de campo. Un personaje puede

10 *Le goût de la beauté*, op.cit. pg.42., «L'espace cinématographique se définirait ainsi par rapport à celui de la scène à la fois par l'étroitesse de la surface de visibilité et l'entendue du lieu de l'action ; ce n'est donc pas seulement l'intérieur de chacun des plans que le réalisateur doit déterminer en fonction d'une certaine conception de la spatialité, mais la totalité de l'espace filmé» La traducción es nuestra.

dirigir sus miradas o gestos a algo que este fuera de campo. (...) el sonido puede ofrecer importantes pistas sobre el espacio fuera de campo. Y, desde luego, algo de lo que esta fuera de campo puede aparecer parcialmente dentro del cuadro.”¹¹

Considerando de esta manera el fuera de campo, es posible evocar la conocida expresión de André Bazin, el cual afirmaba que el cuadro es una “ventana abierta al mundo”¹². Sin embargo, si bien esta definición permite concretizar el concepto de fuera de campo, es muy limitado. Esto parece evidente cuando Bordwell menciona que el fuera de campo se limita a las seis fronteras de la pantalla. Es decir, que para el autor, el fuera de campo es *exactamente* continuo al campo. En la práctica, esta definición solo permitiría emprender un análisis meramente descriptivo del espacio fílmico: tal personaje sale del plano, tal otro mira el fuera de campo, hay tal sonido. Pero, ¿no es posible que el campo pueda ligarse a un fuera de campo más amplio, más rico?

Para contestar esta pregunta, es posible analizar lo que sucede en una secuencia de otra película boliviana, *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia (2009). En uno de los planos, se ve a Carola (Ninón del Castillo) y a su hija, Bernarda (Mariana Vargas), discutiendo sobre las relaciones de raza, racismo, clasismo e identidad en Bolivia. La controversia se va calentando de a poco. Mientras la discusión avanza, la cámara hace un travelling para mostrar un periódico en donde aparece una fotografía de Evo Morales. Esta imagen del cotidiano termina haciendo referencia a un fuera de campo muy amplio, el cual contiene consideraciones de tipo sociológico y político.

Así pues, el periódico no solamente enmarca el contexto en donde se plantea la discusión entre las dos mujeres, pero también permite al director, independientemente de los diálogos, de dar una cierta opinión política. Con este simple gesto, es evidente que el campo

11 Bordwell David y Thompson Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000, pg. 209-210

12 *Estética del cine*, op.cit., pg.19.

puede ligarse al fuera de campo no simplemente a partir de necesidades narrativas, sino que permite otorgar a la escena una cierta densidad discursiva. Esta secuencia va a ser analizada de manera más profunda en páginas posteriores.

Por tanto, “el fuera de campo no sólo designa aquello que existe en otro lugar (contiguo o cercano) sino que hace a referencia una presencia más inquietante”¹³. De ahí que habría la posibilidad de incluir en el espacio filmico algo que es sutilmente ligado al campo pero que evoca una fuera de campo más amplio, más profundo. Esta manera de entender el fuera de campo no se limita a relaciones estrictamente diegéticas, “pragmáticas” (según Gómez Tarín). El fuera de campo tiene una presencia (al denunciar una ausencia) que constituye una unidad con el campo, incluso si el primero no se actualiza. Así:

“La relación, pues, entre el contenido del plano y lo exterior a él (no visible en ese momento, pero actualizable) es dialéctica; una serie de marcas se convierten en lazos que unifican en un todo lo que es una suma de partes aparentemente inconexas cuya vinculación está férreamente asentada por las “llamadas” a y desde la imagen. Se trata de un mecanismo que desde los orígenes se ha convertido en un reto para el cine, puesto que sólo estableciendo un nexo entre el campo y el fuera de campo puede garantizarse la inviolabilidad del espacio imaginario, y ese espacio es el “no visible”, el externo, que necesariamente tiene que construirse desde el interior del plano.”¹⁴

Así, el fuera de campo sin funciones pragmáticas también se liga al campo a partir de marcas visibles y audibles. Las “llamadas” al fuera de campo pueden ser de naturaleza muy diversa. Se pueden manifestar en el movimiento de los personajes o de la cámara, en miradas, en el sonido, la música, ciertos objetos (como el periódico en *Zona Sur*) o el uso de reflejos, espejos o vidrios. Así pues, preguntarse por los mecanismos que ligan el campo y el fuera de campo aparecen como vitales para la comprensión del espacio filmico.

13 Gómez Tarín Francisco, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, Universitat de Valencia, Valencia, 2003, pg. 402.

14 *Ibid*, pg. 365

Las decisiones que conciernen el encuadre no se limitan entonces a consideraciones sobre lo que va a ser visible y que no, sino también lo que se busca evocar. Es decir, que el cineasta tiene la posibilidad de alargar el espacio filmico hasta el infinito, a partir de la evocación. El encuadre implica la pregunta sobre una cierta concepción del espacio que a su vez revela un pensamiento sobre el cine y la realidad al proponer diferentes tipos de relaciones.

En consecuencia, si se pretende hacer puentes en el cine boliviano, el análisis del espacio aparece como muy útil. Al determinar el contenido del espacio filmico tal como se ha definido aquí, los motivos y los mecanismos que permiten construir la unidad entre campo y el fuera de campo, es decir, la propuesta estética, es posible descubrir nociones comunes y elementos específicos de un cineasta en concreto o una tendencia. Es hora entonces de adentrarse a los espacios que exploran los cineastas bolivianos, analizando, en una primera instancia, los lugares que aparecen con cierta insistencia: el altiplano y la ciudad de La Paz.

CAPÍTULO I

Lugares reiterativos: El altiplano y la ciudad de La Paz

1. Un cine en busca de la identidad

En *La aventura del cine Boliviano*¹⁵, Carlos Mesa afirma que la historia del cine de este país puede ser comprendida como una constante búsqueda de la identidad nacional. Este es el problema central del séptimo arte boliviano, varias veces reconocido por los que escriben de cine en el país. Así, como bien señala Mary Carmen Molina:

“las preocupaciones temáticas y estéticas del cine hecho en Bolivia tuvieron, tienen y tendrán que ver con la reflexión compleja y obsesiva —desde diversos, plurales y conflictivos enfoques; posturas ideológicas y políticas; objetivos estéticos y éticos; convicciones y visiones artísticas— sobre las tensiones culturales —encuentros y choques, diálogos y enfrentamientos— que nos definen y en las que vivimos la dilatada cotidianidad y la historia trascendente. En gran medida, el cine en Bolivia ha buscado siempre dar respuestas a las distintas aristas de esta compleja realidad: podemos decir incluso que nuestro cine es casi repetitivo en relación a muchas de sus temáticas”¹⁶

En un país que reconoce, desde el 2009, la existencia de 35 grupos culturales diferentes en una población que no excede los 10 millones de habitantes¹⁷, la cuestión de la identidad debe pasar

¹⁵ Mesa, Carlos, *La aventura del cine Boliviano*, Gisbert, La Paz, 1979.

¹⁶ Molina Mary Carmen, “Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano en los últimos 50 años (1964-2014)”, *Ciencia y cultura*, n°32, Junio 2014, pg. 160

¹⁷ Asamblea Constituyente de Bolivia, *Nueva constitución política del Estado*, 2008, pg. 3, extraído de: http://www.unesco.org/culture/natlavos/media/pdf/bolivia/bolivia_newconstitution_spaorof.pdf, sitio web consultado el 27 de diciembre del 2014.

necesariamente por las relaciones entre las diferentes culturas que existen. Así, interrogarse sobre la identidad boliviana, implica poner en cuestión el tema del otro, del indígena, del que se asume que ha sido largamente marginalizado por el Estado.

El conflicto de la identidad boliviana se traduce en la confrontación entre una mayoría indígena pero relegada (lo que Sanjinés llamará “la nación clandestina”) y una minoría blanca y privilegiada. El cine ha procurado buscar los elementos de esta cultura relegada, encontrar su riqueza cultural, sacarla de su clandestinidad. Siendo un cine que pretende ser político y revolucionario, es claro que su tema principal debe ser el indígena, en cuanto ente marginal pero fundamental para un país como Bolivia. El intentar dar una imagen a esta nación clandestina —es decir a una población con costumbres y formas de ver el mundo diferente al occidental y que justamente por eso es marginada por el Estado oficial— es inminentemente una posición política.

Lo que se acaba de decir es de mucha importancia en la consideración del espacio en el cine boliviano. En primer lugar, al privilegiar al indígena, la mirada de estos cineastas se ha interesado por sus espacios. Así pues, el espacio privilegiado en primer lugar es lo rural. En segundo lugar, al ser un cine político y que en cierta medida busca rescatar del olvido al indígena, parece natural que la cámara se haya instalado sobre todo en los alrededores del otrora centro político del país: La Paz¹⁸. De ahí que el espacio más común en este cine sea el Altiplano, pero también las laderas de la ciudad, lugar en el que generalmente los migrantes campesinos se establecen. Para comprender como el Altiplano y las laderas son trabajados en términos cinematográficos y narrativos, se propone analizarlos a partir de dos figuras: la circularidad y el espacio dicotómico.

18 Morales Sebastian, “Conociendo un país por sus espacios e imágenes”, *Cinemascine*, 2011, extraído de <http://www.cinemascine.net/historia/conociendo-un-pas-en-sus-espacios-e-imagenes--26>, sitio web consultado el 22 agosto del 2012.

2. El espacio del indígena: El Altiplano y la ladera.

El cine “clásico” boliviano siempre ha puesto en juego la división entre los espacios ajenos al mundo indígena y los propios del mismo. La dicotomía entre lo propio y lo ajeno a partir de consideraciones espaciales se acerca a lo planteado por Husserl en *Meditaciones cartesianas*¹⁹. Según el filósofo, la comprensión del otro, en cuanto un “otro yo”, tiene que ver con orientaciones de tipo espaciales. El yo propio se asume a sí mismo como ocupando un “aquí”, mientras que supone que el otro ocupa un “allí”. El otro no puede aparecer sin más como un duplicado del yo, sino que el otro está dotado de modos fenoménicos espaciales propios de su allí. Así, este otro aparece como un cuerpo físico en su modo “allí”. Captado de este modo, el otro no aparece directamente en el yo, sino más bien como un “si yo estuviera allí”.

Pero a esta comprensión fenomenológica se agrega en el cine boliviano el supuesto de que bajo ciertas condiciones, un yo puede desear ponerse en el espacio de otro. Este movimiento hacia el allí significa metafóricamente la pérdida del mundo del yo, en la intencionalidad de asumir el mundo del otro. Es decir, el sujeto que en una primera instancia aparece como legítimo, puesto que vive en el mundo propio de su yo, termina enajenándose a partir de un viaje físico y espiritual. Los espacios del yo y del otro, en el cine boliviano, se identifican con el altiplano y la ciudad respectivamente.

El primer gran antecedente de esta utilización de un espacio rural y otro urbano no puede ser otro que *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz. Sebastiana (Sebastiana Kespi) vive en una aldea indígena de pobreza tal que los habitantes del mismo no pueden asegurar su propia sobrevivencia. La película, con tintes evidentemente etnográficos, comienza con un relato mítico. Ruiz relaciona a los habitantes de este pueblo con una cultura misteriosa y milenaria: los chullpas. Por supuesto, aquí el director comete una equivocación, al considerar los chullpas como una cultura.

Después de hablar sobre estos chullpas en una voz en *off* y mostrando las famosas momias, Ruiz hace un corte directo, para presentar a

19 Husserl Edmund, *Meditaciones cartesianas*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1996.

Sebastiana, del pueblo chipaya. Ella habita en el espacio en donde se encontrarían estos monumentos mortuorios, razón que explica la confusión de Ruiz. Pero más importante aún, esta relación permite dotar a Sebastiana de una herencia cultural milenaria, basándose en la mera cercanía del pueblo con los restos arqueológicos.

En una de las secuencias más importantes de la película, se ve a la niña mientras pastorea sus ovejas. Ella se encuentra con un niño aymara que la lleva a su pueblo. Sebastiana se maravilla por la prosperidad que encuentra ahí, en donde no parece faltar comodidades y comida, a diferencia de su propio lugar de origen. Ante la ausencia prolongada de Sebastiana, su cansado abuelo decide ir a buscarla. Para convencerla de su regreso, el abuelo apela a la enorme tradición que su pueblo tenía a cuestas. Sebastiana comprende pues la necesidad de volver gracias a las sabias explicaciones de su viejo abuelo. Lamentablemente, el viaje realizado por el abuelo sobrepasa sus fuerzas y termina muriendo en medio camino.

Más allá de las confusiones en las que basan las comparaciones que Ruiz ofrece al principio de su cortometraje, se hace evidente las intencionalidades discursivas del director, que rozan con posiciones de enorme didactismo (y no solamente por la voz en *off* que tutea y da consejos a Sebastiana, evitando que ella tenga una voz propia en la historia). La tierra, el territorio propio es una herencia de una identidad tan antigua como misteriosa, la cual, hay que cuidar. Además se asume, que esta herencia está en evidente peligro por la desaparición de a poco de cada uno de los miembros de este pueblo chipaya, heredero de los chullpas. Así, al final del corto, el sacrificio del abuelo para ir a buscar a Sebastiana tiene un costo: la muerte. El sacrificio del abuelo sirve entonces de lección para toda la vida, haciendo que Sebastiana tome conciencia de la importancia de su territorio. De ahí que cada uno de los miembros debe velar por esta tradición quedándose en el espacio al que pertenecen.

Por tanto, la oposición entre la opulencia del pueblo y la pobreza de la aldea de Sebastiana, se traduce más bien en un problema de identidad. Viajar no puede significar otra cosa que la pérdida de esta enorme herencia cultural, significa una pérdida de identidad, un alejamiento de sí. Así, la película se llena de una nostalgia por

un pasado que resulta confuso y de un cierto conservadurismo, llamando al sacrificio a Sebastiana como noble deber frente a su propio pueblo y su territorio.

El tema del viaje, el alejamiento de sí, que se traduce espacialmente en ir a la ciudad, y el retorno (tanto físico como espiritual) está presente en gran parte de la filmografía boliviana. Lo mismo sucede, por ejemplo en *Ukamau* (Sanjinés, 1966). La película pone en escena una historia de venganza entre el indio Andrés (Vicente Vernerós) y el mestizo Rosendo (Néstor Peredo). El primero debe ausentarse de su casa, para ir a la feria del pueblo. Deja pues a su esposa Sabina (Benedicta Huanca) sola e indefensa. Circunstancia que es aprovechada por Rosendo para violarla y matarla. El alejamiento de Andrés, aunque sea de manera momentánea, un viaje de ida y vuelta al pueblo, implica pues una dura pérdida para él. No se trata entonces de un banal desplazamiento, sino que se pone en escena una concepción del espacio en tanto dicotómico. El viaje inicialmente inocente de Andrés se asemeja al que emprende Sebastiana: “En ambas películas (*Ukamau* y *Vuelve Sebastiana*) existe una geografía que separa dos culturas, cuando el indio traspasa el límite geográfico, automáticamente está perdiendo lo propio”²⁰

La violación, la vejación, relacionada a una pérdida de identidad y a su vez, ésta a una interrelación entre el espacio propio y ajeno, se puede encontrar en películas que aparecen completamente antagónicas temática y formalmente a las películas de Sanjinés, como por ejemplo, *Dependencia sexual* de Rodrigo Bellot. En la secuencia de la película que tiene que ver directamente con la migración, Bellot sigue al típico macho cruceño, con un apodo por demás sugerente, el Choco (Jorge Antonio Saavedra). El personaje parece tener un futuro prominente, buenos amigos, una hermosa novia y próximamente, estudios en el exterior. En esta sección del filme, el Choco llega a Estados Unidos. En el momento de clímax de la película, el personaje es violado por varios jugadores de fútbol americano en un estacionamiento.

20 Kenny, Sofia, *Buscando el otro cine: un viaje al cine indigenista boliviano*, Editorial de la facultad de filosofía y letras-UN Cuyo Mendoza, 2009, pg 111.

Si bien la violencia sexual ya había aparecido en varias historias de la película, esta secuencia parece tener una enorme significación desde el punto de vista espacial. El personaje que aparecía en su espacio propio, Santa Cruz, como alguien dueño de sus acciones, incluso alguien temible por sus repentinos e injustificados estallidos de violencia, en el momento del viaje, pierde absolutamente esta voluntad de acción. Estados Unidos aparece aquí como un espacio de negación, explícitamente: de violación de la identidad que hasta ese momento defendía el personaje (en este caso, el del macho). Como en *Ukamau*, la violación aparece aquí como el despojarse de lo que es propio de uno, la cual parece suceder cuando se opera este desplazamiento hacia un lugar de no pertenencia.

Así, si es en la ciudad en donde Andrés pierde lo que es suyo, sólo en el campo puede recuperarlo. Por supuesto, el personaje no decide ir a un juez o un policía (a los representantes del Estado oficial), sino que decide vengarse del mestizo con sus propias manos. La venganza es planeada lentamente. Andrés, fiel a una concepción del tiempo aymara, espera el momento preciso para llevar a cabo la acción. Una de las condiciones que debía darse para la venganza es encontrar al mestizo en el espacio propio de Andrés, el altiplano. Es solo aquí en donde el indígena es dueño de sí, de sus acciones. Como en el caso de *Vuelve Sebastiana*, *Ukamau* es también el relato de un metafórico retorno, de volver a tomar las riendas perdidas.

En *Yawar Mallku* (1966) es posible encontrar con mayor evidencia los tópicos que aparecen en las películas hasta ahora citadas. En el pequeño pueblo de Ignacio (Marcelino Yanahuaya), todas las mujeres tienen problemas para tener niños. El protagonista de la película hace una investigación y termina dándose cuenta que un grupo de « voluntarios » estadounidenses esterilizan las mujeres sin su consentimiento. Así pues, Ignacio y la comunidad deciden expulsar a los extranjeros de manera violenta. En el enfrentamiento, Ignacio recibe un disparo. Él y su esposa Paulina (Benedicta Huanca) parten de emergencia a la ciudad, para tratar de sanar al malherido. En La Paz, los esposos se encuentran con Sixto (Vicente Vernerós), el hermano de Ignacio.

Paralelamente, se narra los periplos de Sixto que busca el dinero suficiente para hacer las curaciones de su hermano.

Lamentablemente, nadie ayuda a Ignacio y termina muriendo. Así, después de este vagabundeo por la ciudad, un ir y venir infructuoso por un espacio que al final Sixto reconoce como ajeno, el personaje decide finalmente retornar a su pueblo, para continuar la lucha que su hermano Ignacio había empezado. En ambas historias hay una concepción dicotómica de los espacios que aparecen en pantalla, el campo y la ciudad. Según Laguna y Espinoza:

“el maestro Sanjinés nos muestra el enfrentamiento de lo rural con lo urbano, nos muestra las dolorosas experiencias de los habitantes de una nación clandestina. (...) en el viaje del campo a la ciudad, Ignacio, Paulina y Sixto se encontrarán de frente con la exclusión, con la violencia, con la alienación, con la anomia.”²¹

Asimismo, como bien menciona Kenny : “La ciudad, hábitat de Sixto, es el lugar donde se respiran frustraciones, violencia, racismo y soledad”²². La autora continúa:

“En *Yawar Mallku* se establece, como en *Ukamau*, dos espacios contrapuestos, el campo y la ciudad, los individuos son también el resultado de sus respectivos hábitat, por ello Sixto no puede cambiar y ser feliz en la ciudad, la realización se encuentra en el regreso al territorio, donde la cultura ancestral tiene su espacio geográfico.”²³

Además de asumir el espacio urbano como un lugar de exclusión, de satanización frente al campo como especie de paraíso, como en *Vuelve Sebastiana* o *Ukamau* se muestra también que hay en los dos espacios una diferencia que concierne a la identidad.

La primera vez que se ve a Sixto en pantalla, él se encuentra jugando fútbol. Por la dinámica del partido, Sixto hace una entrada violenta a un rival. Este, tirado en el piso y sordo a las disculpas de

21 Espinoza Santiago y Laguna Andrés, *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematografía boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*, Gente común, Cochabamba, 2009, pg 100-101.

22 Buscando el otro cine, *op.cit* pg. 128.

23 *Ibid.* pg. 131.

su accidental agresor, grita un enfático: ¡indio de mierda! En ese momento, la actitud consoladora de Sixto da una vuelta de 180 grados y en tono pelecón, le responde: “-¿Tú me conoces? ¿Me has visto nacer? ¡Yo no soy indio!” Esta secuencia, con el didactismo propio de las películas de Sanjinés, muestra la situación de Sixto. El personaje, en sus intenciones de acoplarse a la ciudad, debe negar sus orígenes.

Sixto, en el momento en que encuentra a Ignacio y Benedicta, va a comenzar un viaje iniciático, de toma de conciencia de sí. Después de haber sido observador de una ciudad que hasta ese momento no conocía, insolidaria al dolor ajeno y de haber reconocido (otra vez de manera didáctica) a los opresores del pueblo y sus lacayos- los cuales son los mismos que han herido a su hermano y son apoyados por la burguesía blanca de La Paz- decide volver a su pueblo.

Así, se plantea una estructura circular, en el movimiento de Sixto. El personaje principal de la segunda historia hace un doble movimiento a lo largo de la película. En primer lugar, está el de vagabundaje, errático, circular para la búsqueda de ayuda. En segundo, está el de ida (el cual no se presencia en la pantalla) y el de vuelta triunfal, incluso revolucionario. En estos dos movimientos, algo ha cambiado en Sixto, ha tomado conciencia de sí; se ha dado cuenta que no puede seguir negando sus orígenes, es hora de la vuelta al lugar, volver a ser dueño de sus acciones. Así, el alíplano aparece como el espacio que hay que reconocer como propio, pero después de un viaje espiritual y físico. Es ahí, en donde se desarrolla, se cumple la identidad y el destino de una cultura ancestral.

La sinopsis propuesta aquí ha organizado la narración de una manera lineal, por una simple preocupación de inteligibilidad. Pero el relato que aparece en la película utiliza una enorme cantidad de *flashback* y *flashforwards*, de modo tal que el clímax de las dos historias, la expulsión de los estadounidenses y la muerte de Ignacio, aparecen en el metraje muy cerca la una de la otra. Este vaivén entre pasado y presente refuerza la idea de que la narración en su totalidad se basa en la figura de un círculo, siguiendo la concepción del tiempo propia de la cosmovisión andina -la cual sin duda es una de las obsesiones del cine de Sanjinés. En este punto de su filmografía, las intuiciones

de Sanjinés sobre una narrativa aymara están en ciernes, pero la idea de desarrollar formalmente una concepción del cine basado en la figura del círculo se va consolidando de a poco.

En su obra maestra *La nación clandestina* (1989), Jorge Sanjinés profundiza sus primeras intuiciones. La película pone en escena al personaje más importante del cine nacional, Sebastián Mamani (Reynaldo Yujra). Se trata de un indígena que emigra a la ciudad. Al igual que Sixto, el personaje trata por todos los medios de ser aceptado en su nuevo contexto, lo que implica, por supuesto, negar sus orígenes.

Pero Sebastián no tiene la misma hidalguía que Sixto. Así, el protagonista de *La nación clandestina* no dudará en traicionar a la gente de su pueblo y cambiarse de nombre, del claramente indígena Mamani al satírico Maisman. Por sus actos, Sebastián es expulsado de su pueblo y prohibido de regresar. Sin embargo, el personaje comienza a tomar conciencia de sus acciones y decide regresar para cumplir un olvidado ritual como forma de pedir perdón a su pueblo: el del Jacha Tata Danzanti, bailar hasta morir.

Como en *Yawar Mallku*, se pone en escena una narrativa circular, en donde diferentes capas del pasado y el presente (la vuelta de Sebastian) se van mezclando para ir descubriendo los aspectos de la vida del protagonista y las razones de su decisión fatal. En cierto sentido, este indagar en la memoria del personaje parece combinar la lógica de la narración aymara con las concepciones sobre el tiempo de Henri Bergson²⁴ y popularizado por los imprescindibles *Estudios sobre el cine* de Deleuze²⁵. Por supuesto, es bastante improbable que Sanjinés se haya inspirado en esta veta francesa, pero de todas formas, se hace patente que aun cuando la fuente principal en donde bebe el cineasta es la cosmovisión andina, su cine es evidentemente mestizo, con ciertas inspiraciones europeas.

Es tal vez un poco banal mostrar las características con las que aparecen los espacios por donde transita Sebastian, puesto que son

24 Bergson Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, 2006, Buenos Aires, pgs 155-198.

25 Deleuze Gilles, *Estudios sobre el cine 2: Imagen-tiempo*, Paidós Comunicación, Barcelona, pgs. 136-170.

similares (si no idénticos) a las propuestas por *Yawar Mallku*. Lo que si es interesante en la película de 1989 es que esta vez el personaje, en un viaje de retorno, hace un ejercicio de reflexión sobre todas sus contradicciones, sus dudas, sus intenciones. En este viaje, se destilan todas las problemáticas que inquieta a Sanjinés. Así, como menciona Laguna:

“*La nación clandestina* es una película sobre los constantes viajes de Sebastián, sobre su viaje a la alienación, sobre su viaje hacia la negación de sí mismo, sobre su viaje a la bestialización, sobre su viaje hacia la corrupción, sobre su viaje al arrepentimiento, sobre su viaje hacia la redención a través del Jacha Tata Danzanti (Gran Señor Danzante). Pero ante todo, *La nación clandestina* es el viaje al retorno de los orígenes, el viaje de retorno hacia lo que uno realmente es.”²⁶

No se trata pues de un simple viaje de retorno al pueblo, sino más bien una purificación, un peregrinaje para volver a sí mismo. La secuencia final de la película da cuenta de lo que significa este volver. Mientras que en la ciudad, Sebastian se encuentra más o menos solo, ganando su vida de la mejor manera, sin pensar en el otro, su muerte y redención implican un retorno a la comunidad. Recuperar la identidad, significa aquí, volver a ser uno con la comunidad de origen. Sebastian es el hijo prodigo que vuelve y después de los sacrificios de rigor, es recibido en el seno de su familia.

Este tema del retorno, entonces, no es simplemente un detonador de una narración, sino que en el aparece una autentica concepción cinematográfica. Si es posible pensar en un clasicismo en el cine boliviano, necesariamente hay que pasar por esta figura del retorno, del viaje circular hacia los orígenes. Así pues, la obsesión por la vuelta marca la estructura narrativa de las películas. Según Kenny, tanto *Vuelve Sebastiana* (1953), como *El coraje del pueblo* (1971) y por supuesto, *La nación clandestina* (1989), sólo por dar algunos ejemplos, tienen una estructura circular, porque los personajes emprenden

26 Espinoza Santiago y Laguna Andrés, *Una cuestión de fe: Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*, Nuevo Milenio, Cochabamba, 2011, pg. 196.

un viaje de transformación pero que siempre tiene como punto de llegada los orígenes de cada uno.

El retorno a los orígenes, sin embargo, no es sólo una constante en el cine “clásico” boliviano, sino que también es posible encontrar esta noción en películas aparentemente diametralmente opuestas como *Rajo, Amarillo, Verde* (2009). La película, es una especie de manifiesto de tres cineastas que aparecían en ese entonces como la promesa del cine nacional: Martin Boulocq, Rodrigo Bellot y Sergio Bastani. El filme se conforma de tres historias, dirigido por cada uno de los cineastas citados y que corresponden a la vez, a los colores de la bandera boliviana.

Proyecto sin duda ambicioso que pretendía consolidar una nueva forma de hacer cine en el país. Se intuye que lo que buscaban los cineastas, es ir en contra de los preceptos cinematográficos de Sanjinés. El maestro del cine nacional configura sus películas como grandes metáforas políticas sobre la Nación (no por nada, su película del 1989 es considerada, desde una perspectiva sociológica, “profética” en relación a lo que pasa en los primeras décadas del siglo XXI en el país). El programa de los tres B’s (como ellos mismos se denominaron) parece completamente diferente, puesto que busca hablar del país que es enunciado por el sugestivo título, pero no como un gran relato, sino más bien a partir de una caracterización de la patria (o más bien dicho *matria*) en tanto una esfera íntima. Así, las tres historias ponen énfasis en el amor de la madre, en cuanto nexo auténtico con una tierra.

Aun cuando se pretende hacer una película manifiesto-ruptura, el segmento del largometraje que más ha llamado la atención en general a los críticos es *Amarillo* realizada por Bastani, tal vez el menos conocido en este entonces de los tres. *Amarillo* es evidentemente un homenaje a *Vuelve Sebastiana*. La cámara de Bastani sigue a un niño, que a diferencia de Sebastiana, parece venir de una familia de clase media. El protagonista de la historia comienza a andar, alejándose de sobre manera de la casa familiar, hasta que finalmente, se pierde. Su madre, insistentemente lo llama, pero el niño no parece querer o poder volver. Así, el caminante se va a encontrar con otro niño, un indígena. Después de ese encuentro, como lo hace Sebastiana

ante la insistencia de su abuelo, regresará al seno materno. Es cierto que la película en general y este fragmento en particular, parecen alejarse de una visión política, un discurso sobre la identidad, consolidándose como una puesta en escena de la intimidad. Pero aun así, el gesto primordial del cine nacional tiene que ver con este viaje circular de ida hacia lo desconocido, de vuelta a la tierra propia, al seno materno. Así, como mencionaba Laguna en su crítica de *Rojo, amarillo, verde*:

“Ese movimiento, viajar hacia fuera, para volver adentro, para volver al útero de la madre, para volver a uno mismo, es el mismo viaje de Sebastian Mamani (Reynaldo Yujra) en *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés. Amarillo hace un viaje parecido al que hacen dos personajes definitivos del cine boliviano, Sebastiana y Sebastian, se hace parte de una tradición poderosa, de una tradición que llama al boliviano a volver al lugar al que pertenece, a la *madre patria*”²⁷

3. La forma cinematográfica del círculo: El plano secuencia integral

Desde el punto de vista narrativo, el círculo se hace patente en este viaje de ida y vuelta que operan los personajes por espacios que aparecen con características contrarias, ligadas siempre a una cierta concepción de la identidad. Hasta el momento, se ha revisado los espacios arquitectónicos y el análisis se ha basado esencialmente en la historia que las diferentes películas despliegan. Pero esta concepción del espacio no es meramente narrativa, sino que tiene un correlato en la forma. Forma que se traduce en la utilización de lo que Sanjinés ha llamado “el plano secuencia integral” (PSI). Laguna y Espinoza definen de la siguiente manera el recurso que utiliza Sanjinés:

“El momento en que este plano secuencia se vuelve integral es cuando el tiempo deja de avanzar linealmente y el plano puede englobar tanto el pasado como el presente (...) Su particularidad

27 Una cuestión de fe, *op.cit.* pg. 196.

radica en que no requiere de cortes ni elipsis de montaje, sino que, con un simple paneo, *travelling* u otro movimiento similar de cámara abarca tanto el pasado y el presente”²⁸

Por supuesto, en la historia del cine mundial, es difícil otorgarle a Sanjinés el privilegio de haber sido el primero en usar o en ser el inventor de este particular recurso cinematográfico. Para dar un ejemplo, probablemente existan muchos más, Theo Angelopoulos utiliza una técnica similar en *O Thiasos (El viaje de los comediantes, 1975)*. De hecho, los filmes de Angelopoulos en general, son lecciones de planos-secuencias en los que se juega de manera magistral con el tiempo. Aquí se hace patente el problema del criterio de la novedad, pues como menciona Jacques Aumont²⁹, este es muy ambiguo. La novedad es siempre relativa, lo que en un cierto contexto puede aparecer como banal, en otro no lo es y viceversa.

Esto es justamente lo que sucede con el PSI y *La nación clandestina*. Sin duda, si la película de Sanjinés tiene tal importancia para la cinematografía nacional tiene que ver esencialmente por el uso de este recurso. Pero lo importante aquí, no es que Sanjinés haya sido el primero, sino la Idea que destila de su uso. Se trata de acercarse a un público no acostumbrado a los códigos cinematográficos occidentales, es decir, de plasmar cinematográficamente una forma del pensamiento, en este caso, la propia de la cosmovisión andina³⁰:

“La aparición de Sebastian al final tiene que ver con una concepción cíclica, circular, que tienen los aymaras del tiempo. Su idea del tiempo es distinta de la idea del tiempo que tienen

28 *El cine de la nación clandestina, op.cit. pg. 167.*

29 *Les théories de cinéastes, op.cit, pg.6.*

30 Sanjinés Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, Siglo Veintiuno, México DF, 1979, pg. 32.* El solo hecho de la existencia de esta obra, hace de Sanjinés la figura más importante del cine boliviano. El libro, aunque de manera asistemática y desordenada, es la única de su clase en Bolivia, en donde un cineasta trata de reflexionar conscientemente sobre su práctica detrás de las cámaras. El hecho de que este texto haya sido escrito 10 años antes de la película en donde se consolida todos los presupuestos formales que se señalan en el libro, demuestra que Sanjinés ha hecho un enorme trabajo de reflexión, para llegar al espléndido resultado final. Esto hace que Sanjinés, más allá de posiciones políticas maniqueas, construya a lo largo de su cinematografía una Idea del cine que todavía tiene mucho para decir a las generaciones futuras de cineastas.

los occidentales. Para la cultura occidental el tiempo es un transcurso lineal que parte de un génesis y se proyecta hacia lo infinito o hasta el tope de un juicio final. Es una concepción en lo que acaba no puede volver (...). Por el contrario, la idea aymara sobre el tiempo concibe que el pasado y que el futuro puede estar atrás y no adelante, como ocurre con Sebastián que siendo ya futuro, mira desde atrás su propio entierro.”³¹

Como se ha mencionado en páginas anteriores, Sanjinés ya había explorado desde la estructura narrativa este juego con las temporalidades aymaras. La forma del relato de *La nación clandestina* es muy similar a *Yawar mallku*. Es como si el PSI, utilizado solamente en la última película de la primera etapa del cine de Sanjinés, fuera simplemente la culminación de una serie de intuiciones. Más radicalmente: no solo *La nación clandestina*, sino todo el cine de Sanjinés, se estructura a partir del PSI.

El recurso es un hilo de Ariadna que se va desplegando a medida que Sanjinés consolida su pensamiento sobre el cine (y la sociedad). No debería extrañar, sin embargo, que el uso del PSI en el sentido escrito, es decir, un plano secuencia que une pasado y presente con un movimiento de cámara, aparece muy pocas veces en la cinematografía de Sanjinés. Esto se debe a que la técnica no puede ser utilizada en cualquier lugar ni momento.

En primer lugar, en cuanto representa la forma de ver del mundo del aymara, sólo puede darse en su lugar privilegiado: el altiplano. Sólo en el altiplano el indígena puede ser lo que realmente es, eso implica que sólo en este lugar, se puede expresar en toda su magnitud su cosmovisión propia. Es por eso que: “su uso está restringido al escenario altiplánico andino y, en particular, a la comunidad del protagonista y sus alrededores, por lo que no puede tener lugar en escenarios urbanos.”³² Así pues, Sanjinés sólo lo emplea tres veces en *La nación clandestina*.

31 Jorge Sanjinés, *La nación clandestina*, Grupo Ukamau, La Paz, 1990, pg. 7 citado por Laguna Andrés, *Por tu senda: Las “road movies” bolivianas, crónicas de un viaje de un país*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013, pg.225.

32 *El cine de la nación clandestina*, op.cit. pg. 169.

La primera vez que se utiliza el PSI en la película, se ve a Sebastián violando a la que sería su futura esposa, Basilia (Delfina Mamani). Después de un forcejeo inicial, hay un corte, en donde se ve a los personajes de lejos, como simples siluetas, aunque se llega a adivinar que Sebastián echa a la mujer en el suelo. En ese momento, la cámara inicia un paneo circular, hasta llegar al rostro de Sebastián que se encuentra en un mirador, como si presenciara la escena. Aquí se ve claramente como el pasado se interconecta con el presente gracias a un paneo.

Hay que reconocer que desde un punto de vista sociológico, la escena no deja de llamar la atención. Es como si Sebastián, en un acto diametralmente opuesto al del amor, se “adueñara” de su esposa, la cual, en el resto del metraje va a hacer patente un cariño desconcertante frente al personaje principal de la película. Algo parecido sucede también en *Ukamau*. En esta película, la violación no aparece tal como es, la vejación hacia un ser humano, sino más bien como el arrebato de algo que le pertenecía al indio Andrés por parte del mestizo. Es como si la mujer en Sanjinés tendría simplemente una función utilitaria en sus películas, un objetopreciado al que uno puede adueñarse o arrebatar. Por eso es difícil asumir, como parece querer la película, que la secuencia hace patente la unión amorosa entre Sebastián y su esposa, un momento que sin duda marcaría la vida de ambos. En todo caso, aquí, aunque de manera dudosa, se hace patente la segunda característica que debe cumplir una escena para poder usar el PSI. Solo puede ser utilizado cuando lo que se evoca del pasado, tiene una carga emocional importante para el personaje.

La segunda vez que Sanjinés utiliza este recurso es cuando Sebastián escapa de su pueblo, perseguido por una furiosa masa de personas. Se ve al protagonista del film de lejos corriendo en la cima de una montaña, un paneo de la cámara sigue el movimiento del personaje. Mientras el prófugo se aleja, la cámara se encuentra con el rostro de Sebastián en primer plano. Así, en la misma imagen, el Sebastián del pasado y del futuro se encuentran. Otra vez, se repite la misma fórmula que en la secuencia anterior, en donde se pasa de un plano general hacia un primer plano, del pasado hacia el presente a partir de un movimiento circular o semi-circular de la cámara.

La tercera y última vez que se utiliza el PSI en *La nación clandestina* es la famosa secuencia final. Un grupo de campesinos caminan llevando el cuerpo de Sebastián muerto. La cámara se mueve en dirección contraria al de los personajes. El objetivo muestra el rostro del difunto y rápidamente pasa la masa de gente. Un poco rezagado, aparece de nuevo Sebastián, al cual la cámara filma en primer plano. Esta secuencia tiene una importancia discursiva cualitativamente mayor que las otras dos descritas aquí. No solo se hace patente una visión del tiempo, gracias a un simple movimiento circular, sino que su despliegue filosófico parece mucho más profundo.

Sanjinés juega con otras oposiciones más allá de las desarrolladas en las páginas anteriores. Este travelling no solo une pasado y presente, sino también diferentes niveles de realidad. Así, une el no-ser (la muerte) con el ser (la vida), estableciendo ambos como opuestos complementarios, en absoluta coherencia con el pensamiento aymara. Aparece también otra oposición en armonía, el individuo y el colectivo. Sebastián, que hasta ese momento había actuado meramente como individuo (podría decirse incluso: como ciudadano), perdido en un limbo, se une por primera vez y de manera auténtica con la colectividad. De ahí que, el movimiento de cámara concilia los opuestos, pero también propone ciertas equivalencias. El individuo es a la vez un no-ser mientras el estar en colectivo se asume como la integralidad del ser. Volver al pueblo, al colectivo, significa volver a la vida, volver a ser en plenitud.

Por tanto, el PSI, con sus movimientos de cámara expresan en su complejidad una concepción de la vida, el tiempo y de la sociedad aymara. Sanjinés demuestra, como lo podrían hacer otros maestros, que el cine es capaz de pensar en contenidos de alto grado de abstracción, metafísicos incluso, a partir de operaciones en apariencia tan sencillas como un movimiento de cámara. Sencillez y complejidad se encuentran en el uso del plano secuencia integral.

A su vez, este discurso se apoya en una doble dimensión del espacio. En primer lugar, se establece una relación entre el espacio arquitectural (el altiplano) y la identidad profunda de los personajes indígenas (su subjetividad y su cosmovisión). En segundo lugar, siendo un movimiento de cámara, se establece un nexo dinámico

entre el campo y el fuera de campo, es decir, que se construye un espacio filmico en forma de círculo. Así pues, esta figura, en el cine boliviano, no solo se refiere al movimiento de los personajes, sino a una auténtica concepción del espacio expresada por medios eminentemente cinematográficos.

El plano secuencia integral, por tanto, no sólo busca mostrar una forma de ver el tiempo (en su forma circular) sino que también se convierte en un discurso sobre el espacio, relacionado siempre a una afirmación de una cierta identidad. Así pues, como bien dice Kenny:

“Los límites geográficos son límites, marco referencial significante en los que se desarrolla la cultura. Esto nos plantea una condición fundamental: para la permanencia cultural debe existir un espacio físico, cuyas características indudablemente teñirá la cultura. Por lo tanto, el individuo no puede ser parte de una cultura si no se encuentra en el territorio y en sociedad.”³³

La comprensión de un espacio determina a un yo y a una comunidad de yoes. De ahí que es tan importante reconocer estos marcos referenciales en donde se expresan ciertas cosmovisiones. En un cine apegado a la tierra, al lugar de origen, el viaje no puede significar otra cosa que un desplazamiento hacia lo allí, hacia lo no-yo, hacia la negación de uno mismo.

En este punto, se puede ensayar una definición más exacta de los conceptos propuestos en este capítulo, los cuales, como se verá más adelante, tendrán una cierta importancia para la comprensión de los espacios en las películas bolivianas más actuales. El espacio dicotómico hace referencia a dos espacios con características opuestas. El primero es considerado como propio, lugar de la identidad, del ser. En contraposición, el segundo es el de la enajenación, el del no-ser. En general, ambos se identifican con lo rural y lo urbano respectivamente.

Si bien estos dos espacios son evidentemente contrarios, ambos son importantes para la narrativa clásica del cine boliviano. El espacio

33 *Buscando el otro cine, op.cit.*, pg. 17.

propio solo puede aparecer como el lugar de la identidad, a partir de un viaje de enajenación. Únicamente a partir del desplazamiento es posible que el personaje tome conciencia de la importancia del lugar de origen, el cual, en una primera instancia aparece como un espacio descolorido, al que hay que negar por diferentes razones. Los viajes posibilitan entonces no solamente un conocimiento de sí, sino también, en las películas de Sanjinés, una toma de postura política. Es ahí donde entra el concepto de la figura del círculo, un movimiento tanto de la cámara como de los personajes que permite un vaivén entre los espacios dicotómicos y que a su vez asegura una toma de conciencia de sí, de la identidad de uno.

4. Los cantos de sirena de la ciudad

Queda una duda: ¿Por qué emprender el viaje? ¿Qué hay en ese espacio ajeno al de uno mismo que llama tanto la atención y que obliga necesariamente al movimiento primero, antes del retorno? Es evidente, que los viajes de Ignacio o Sebastian a la ciudad distan mucho en cuanto a motivos a los de Sebastiana o Sixto.

Los primeros viajan de manera obligada a la ciudad. Ignacio por la necesidad imperiosa de encontrar a un médico que pueda curarlo. Mientras que Sebastian lo hace de muy pequeño, cuando su padre lo “entrega” a un burgués de la ciudad. Tal vez por eso, sobre todo en el caso de Ignacio, aparece una visión satanizada de la ciudad. Cuando Benedicta llega a La Paz en un camión, Sanjinés, fiel al montaje dialéctico aprendido del cine ruso, intercala el rostro de la mujer con imágenes de imponentes edificios, filmados desde abajo y en movimiento, simulando una subjetiva de la personaje. Con un rostro que por lo menos expresa zozobra ante ese espectáculo, más una música basada en violines, dramática, Sanjinés da cuenta que este espacio es peligroso y que ni Benedicta ni Ignacio están en su lugar.

Es difícil saber con exactitud la razón por la cual Sixto se traslada a la ciudad, puesto que el filme comienza cuando él habita en ella. Pero es posible intuir algunas razones, de manera vaga. Se podría plantear la hipótesis que Sixto busca subir de escala social. De hecho, también es esa la razón por la cual Sebastian parece quedarse en la ciudad en

una primera instancia. Asimismo, Sebastiana, en la película de Ruiz, se sorprende abiertamente de la opulencia del pueblo aymara, la facilidad para conseguir comida y las comodidades propias de centros urbanos.

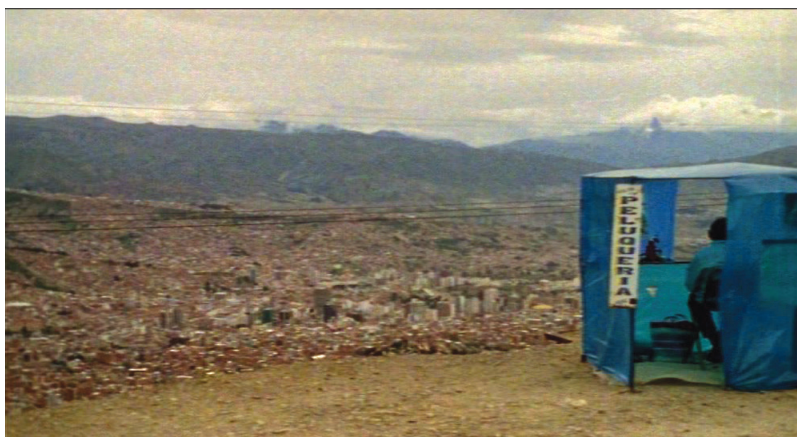
Chuquiago (1977) de Antonio Eguino ofrece un nuevo motivo para emprender el viaje hacia la ciudad, en la primera historia, la de Isico (Nestor Yujiri). Los padres de Isico, un niño indígena, lo llevan a la ciudad y, como a Sebastian, se lo entregan a una señora para su cuidado y para que trabaje. Se intuye que el personaje llega a los alrededores de La Paz, a lo que hoy es El Alto. Cuando Isico va recoger agua de un pozo, se encuentra con otro niño, el cual le invita a mirar una visión fascinada: la ciudad de La Paz (img.2). Isico ante el paisaje de la ciudad, decide inmediatamente escaparse de su cuidadora y bajar a los recovecos de La Paz. Decisión difícil, puesto que como se hace patente en los últimos minutos de esta primera parte, la vida en la ciudad es dura. Isico, casi por decisión propia, se queda trabajando como aparapita, cargador en los mercados. Aquí no se desarrolla, como en las películas de Sanjinés o Ruiz, una motivación meramente sociológica del viaje de ida. Hay en Isico una fascinación por la ciudad. Se trata pues de un gesto eminentemente estético.



2 *Mirar por primera vez
la ciudad.*

Este gesto de fascinación por la ciudad de La Paz, también aparece en cineastas contemporáneos, mostrando una evidente intención de revisitar las películas clásicas. En *Max jutam* (2010) -traducido al español diría *Max ven-* Carlos Piñeiro recupera los presupuestos narrativos y formales de las películas clásicas bolivianas. El joven Max

(Luis Machaca) emprende un viaje a la ciudad, el cual, en los planes iniciales debería haber sido temporal. Después de lo que se intuye como un viaje muy pesado, el personaje llega a las periferias de La Paz. Ahí, Max se sorprende por una imagen poética: unas diminutas tiendas donde trabajan varios peluqueros que se encuentran en la cornisa de un mirador el cual permite ver la hoyada paceña en todo su esplendor (img 3). Con un corte a negro, Piñeiro hace una elipsis, para mostrar al viejo Max (Luis Fuentes), en una de esas carpas, trabajando como peluquero. Así, el protagonista termina enamorado de la visión que le ofrece la ciudad y decide quedarse, no por las mismas razones que lo harían Sebastian, sino simplemente, por una fascinación, por esa imagen surrealista, casi de postal.



3 Enamorarse de la hoyada

Piñeiro, desde una visión diferente, recupera los temas preferidos del cine “clásico”. No solo por el hecho de que el *leitmotiv* de la película tiene que ver con un viaje de la ciudad al campo, sino también porque explota la figura de la circularidad como principal recurso narrativo. Al final de la película, como en general sucede con este tipo de protagonistas, Max decide hacer el camino de vuelta, hacia su pueblo. La visión es desoladora, el tiempo ha pasado factura a su pequeña casa, que aparece simplemente abandonada. El personaje va al cementerio del pueblo, como si buscara un índice de su vida antes de su viaje a La Paz, sin encontrar aparentemente nada. Max vuelve, pero solo para darse cuenta que el paso del tiempo y de

la muerte es inexpugnable. Cuando el retorno se hace tardío, ni siquiera se pone en tema de discusión, una posible redención. Así, la carga discursiva de los espacios como el altiplano o las periferias se va modificando, por una visión estética de la ciudad que produce una profunda fascinación.

No es casualidad pues, que se repita insistentemente, esta visión fascinada la ciudad, planos en donde los personajes observan la ciudad desde uno de los múltiples miradores de La Paz. Tanto Max como Isico se quedan sendos segundos viendo la hoyada antes de tomar la decisión de quedarse para siempre como sus habitantes (img. 4). Esta visión de La Paz es un canto de sirenas, puesto que implica a su vez un enorme sacrificio por parte de los personajes. Mientras a Isico se le augura una vida muy difícil, casi de mendigo, Max decide alejarse de su lugar de origen, del calor de su cariñosa madre. Por eso, su vuelta al pueblo solo puede mostrar los vestigios de una vida que evidentemente, ya es otra.



4 Una visión romántica
en Max jutam

En *Plato paceño* (2013), tercer cortometraje de Piñeiro, se repite de nuevo este tipo de plano. Esta vez, se observa a un personaje haciendo un nudo de corbata, preparándose para un entierro. Al fondo, se ve vertiginosamente la ciudad (img 5). No hay aquí evidentemente el gesto de Isico y Max que observan de frente La Paz, el personaje parece más ocupado en su nudo. Pero aquí el espectáculo no es para los personajes, sino para los espectadores. La ciudad importa aquí por sus potencialidades plásticas, fotográficas. La mirada sociológica se sustituye por una que privilegia la fascinación.

Otro ejemplo es *Enterprisise* (2010) de Kiro Russo. En la película, la cámara sigue a un aparapita que lleva por algunos recovecos de la ciudad un curioso paquete: una figura de un Woody, el personaje de *Toy Story*. Más que interesarse por el movimiento de su personaje, este parece ser una excusa para experimentar de manera plástica con la ciudad. En este experimento, evidentemente no puede faltar un plano general de la hoyada, mientras que el aparapita se mueve por un mirador (img.6) En todos los casos aquí mencionados, incluso el de Isico, este tipo de planos se compone de dos elementos, la figura humana y la ciudad. Es como si los personajes fueran la medida para hacer patente la magnitud de la ciudad, de sus cerros, de su extraña configuración. La ciudad aparece como una otredad que llama a los personajes a adentrarse, para perderse para siempre, al menos por supuesto, que se opere un camino de retorno, de conciencia de sí, de vuelta a los orígenes.



5 Emplazar la cámara en las periferias para ser un espectador privilegiado



6 Experimentar plásticamente la ciudad

5. Fascinarse por otros espacios, ver lo otro.

La obra de Russo en particular es un cine de la fascinación plástica por los espacios explorados por Sanjinés en el siglo pasado. Así pues, la cámara de Paniagua, habitual fotógrafo de Russo y de Piñeiro, no solamente se instala en las periferias para ver la ciudad, sino también en el altiplano, para poner en escena una nueva mirada fascinada hacia algo que aparece como otredad para el personaje.

En *La bestia*, cortometraje ambientado en los primeros años de la colonia, Russo sigue a un chasqui que corre por el altiplano. La espectacular fotografía de Paniagua acompaña este trayecto, jugando con fuertes contraluces. En el plano final, el chasqui se encuentra con la entidad que anuncia el título de la película: un caballo, un animal enigmático para el mensajero andino.

La descripción del altiplano que se realiza a partir de los movimientos del chasqui, los planos generales y el encuentro con el caballo, invierte las características otorgadas por el cine clásico boliviano a este espacio. El chasqui tiene poco que ver con Sebastian Mamani, que inicia una travesía por el altiplano para encontrarse consigo mismo. El chasqui se encuentra con la marca del otro, un animal europeo, que aparece como un enigma para el personaje. ¿Qué hace eso ahí? Parece preguntarse el chasqui. Como en los casos anteriores, hay una perplejidad del personaje por lo observado, que aparece como algo completamente nuevo, extraño y por eso mismo, produce un peligroso encanto. Así, la descripción del espacio de Russo conduce hacia un curioso encuentro con lo otro, alejado y cercano a la vez. Enigmático pero al mismo tiempo con un enorme poder de encandilamiento. En *La bestia*, lo otro es el animal, de naturaleza completamente diferente al chasqui, el cual parece enormemente atraído por la figura de lo que aparece como un enigma.

En *Enterprisise* hay también una fascinación de este estilo, esta vez por una máquina (img.7). Después de recorrer con su encargo uno de los espacios privilegiados del cine boliviano “clásico”, las periferias, el aparapita llega finalmente a su destino: un parque de atracciones. Ahí el cortometraje cambia completamente el registro. El aparapita, que hasta ese momento había aparecido en la mayoría de los planos

en solitario, se adentra en una masa de gente, para observar de cerca el funcionamiento de las máquinas que componen el parque. Corte, se pasa del aparapita mirando los juegos a una secuencia que recuerda los montajes propios del cine soviético de los años 20: se muestra la máquina moviéndose a gran velocidad, con planos detalles y muy rápidos, que hacen apenas discernible el objeto.

Enterprise es una experimentación con el movimiento y que evidentemente, como en un Vertov o un Eisenstein, tiene su fundamento en la fascinación con la máquina, que el aparapita mira como encandilado. Tanto el chasqui como el aparapita se encuentran sorprendidos por la visión de lo que aparece como algo diferente de lo humano, la naturaleza, la máquina. Signo de modernidad en tiempos diferentes, el caballo y la máquina trazan un puente entre los dos cortometrajes de Russo, en donde la marca distintiva es la fascinación por lo otro³⁴



7 *Enterprise: la fascinación por la máquina*

34 Los tres primeros cortometrajes de Russo, se basan en una mirada fascinada por la formas plásticas producidas por lo otro. En los últimos minutos del *Juku*, hay, como en *Enterprisise*, una fascinación por la máquina. Pero aquí no interesa tanto el movimiento, la velocidad, sino más bien el poder de la máquina de irrumpir la oscuridad. Así, al final de la película, las luces de los carros de la mina alumbran cada tanto el espacio que en otros momentos aparecería a oscuras. En los planos finales, la luz invade el espacio, no como si hubiera ganado la batalla frente a la oscuridad, sino más bien, como si ambos se complementaran para producir un cierto tipo de espacio. El *Juku* es un ensayo sobre la luz, una exploración del espacio a partir de esta plástica.

Si en *Enterprisse* se vuelve a los espacios privilegiados del cine clásico boliviano, estos ya no aparecen con las características propias que les da Sanjinés. Como menciona Espinoza:

“El cine reciente está trascendiendo esa visión de la ciudad como espacio-monstruo que impusieron filmes canónicos como los de Sanjinés. Esto puede ilustrarse en la contundente descripción final que Hilari evoca de su abuelo en *El corral y el viento*: No hay una satanización de la ciudad, tampoco una idealización. Hay asombro, el mismo asombro que vemos en el personaje de *Enterprisse*, que por un momento se olvida de su condición de indio, cargador, pobre y oprimido para entregarse al éxtasis de un juego del parque de diversiones, para olvidarse de su condición social e histórica y reencontrarse consigo mismo.”³⁵

Lo que importa aquí es la capacidad de la ciudad de llamar con sus cantos de sirena a los que están suficientemente cerca para escucharlos. Las luces de la ciudad, sus recovecos no se ven amenazantes, sino como un espacio de experimentación. Es por eso que el aparapita de *Enterprisse*, encandilado por la mirada de la ciudad, decide subirse a uno de los juegos del parque de diversiones en donde debía dejar el paquete que cargaba por toda la ciudad. Se da paso hacia la experimentación del movimiento, hacia la experimentación de lo urbano por parte de este aparapita. Una experimentación cinematográfica por los espacios propios del cine clásico boliviano.

35 Espinoza Santiago, “Miradas que migran. La interacción campo-ciudad en el cine boliviano reciente”, *Opinión*, 26 de septiembre 2015, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2015/0726/suplementos.php?id=6837> sitio web consultado el 30 de octubre 2015.

CAPÍTULO II

El encierro y lo cotidiano

1. Hacer explícitos otros espacios

Si el cine clásico boliviano se ha enfocado en la descripción del altiplano y las laderas de La Paz en su intencionalidad de constituir un discurso político sobre las relaciones problemáticas entre los bolivianos, el cine posterior ha decidido explorar otros espacios que no habían sido tocados hasta ahora por la tradición, pero que de alguna manera retoman ciertos presupuestos. Evidentemente, este cambio en los emplazamientos de la cámara, también tienen una intencionalidad política, aunque en otro sentido de la palabra.

Ya en 1982, Agazzi en la fundamental *Mi socio*, se adelanta a esta nueva búsqueda de espacios sin alejarse de la obsesión del viaje, típico del cine boliviano. La película narra un viaje de Santa Cruz de la Sierra a La Paz en un camión entre dos personajes que aparecen contrarios. Don Vito (David Santalla), un viejo camionero, paceño, acostumbrado a hacer ese trayecto que implica traspasar todo el país. Él es acompañado por Brillo (Gerardo Suárez), un niño camba lustrabotas que decide seguir a Don Vito, con la esperanza de ganarse algunos pesos. En esta escueta sinopsis, es posible advertir, que, como lo haría Sanjinés a lo largo de su filmografía, *Mi socio* se constituye como una metáfora de las relaciones conflictivas entre los bolivianos. Según Espinoza y Laguna:

“Siguiendo una constante peculiar del cine boliviano, el cariño que nace entre Don Vito y Brillo, esa relación de padre e hijo, esa relación que en la que se olvidan de las diferencias socio-culturales, quiere representar a su manera la tan ansiada unión entre el occidente y el oriente boliviano.

(...) El camión que recorre las carreteras troncales del país, une la patria, diluye los desencuentros. (...) El ser bolivianos, pobres, solitarios y excluidos los une. Tal vez el personaje de Santalla representa a los collas, al país viejo, a los que fueron protagonistas casi exclusivos de la historia nacional de los ochentas. Seguramente, el personaje de Suárez representa el oriente boliviano, joven y pujante, lleno de esperanzas.”³⁶

El fortalecimiento tanto económico como político de las regiones (sobre todo de Santa Cruz) desde los años 80, no sólo cambia el mapa político, sino también el cinematográfico. Es pues necesario encontrar un nexo, “un socio” entre las dos realidades regionales que parecen, hasta el día de hoy, contraponerse. Así pues, Agazzi propone leer este nuevo mapa nacional como un lugar de la reconciliación, de búsqueda de elementos comunes entre occidente y oriente. Según Laguna y Espinoza, este discurso es similar a películas de tinte cómico como *Sena Quina* (Agazzi, 2005) y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (Bellot, 2006). Sin embargo, hay que hacer notar que:

“las más recientes *road movies bolivianas* hacen un viaje inverso al de *Mi socio*, el recorrido se hace de las tierras altas a las tierras bajas, casi siempre el viaje comienza en La Paz y termina en Santa Cruz, pasando por Cochabamba. Como si se pretendiera simbolizar que el protagonismo se desplaza, las cosas ya no suceden sólo en la sede de gobierno, otros territorios también son válidos, ya no todos los caminos conducen a La Paz.”³⁷

La cámara entonces sale de los aledaños de la ciudad de La Paz o al menos, se aleja de la sede de gobierno con el desplazamiento de los personajes, para registrar lo que sucede en Cochabamba, Santa Cruz o Tarija. Agazzi, en sus diferentes películas, ha intentado quebrar este monopolio espacial. No solo en *Mi socio* o *Sena quina*, sino también en *Los hermanos Cartagena* (1984).

³⁶ El cine de la nación clandestina, op.cit. pg. 102.

³⁷ Ibid. pg. 103.

Adaptación de la novela *Hijo de opa* de Gaby Vallejos, la película, pone en escena el enfrentamiento entre dos hermanos, uno “legítimo”, blanco, burgués y otro bastardo, indio, excluido. La película, está dividida en dos partes, ambas se corresponden con dos espacios arquitectónicos diferentes. La primera se ambienta en el valle de Cochabamba, un espacio rural con características sin duda diferentes al altiplano. Mientras la segunda, tiene lugar en la ciudad de La Paz y ésta es mostrada como el espacio político por excelencia, lo que emplaza un puente con el cine de Sanjinés. Asimismo, *El día que murió el silencio* (1998) fue realizado también en el Valle cochabambino, alejándose esta vez de toda fábula política.

Pero también hay otra exploración del espacio que tiene que ver con ciertas decisiones temáticas. Cuando se filma en las ciudades, no es necesariamente para mostrar las periferias, el espacio del indígena. Al mismo tiempo, la cámara se empieza a emplazar en espacios que habían sido poco explorados. Así, por ejemplo, la cárcel (que aparecía como simple escenario en documentales como *El bolillo fatal* (1927) de Luis Castillo o el capítulo dedicado a la prisión del programa de televisión *En carne viva* (1967) de Luis Espinal) comienza a hacer parte esencial de un discurso eminentemente espacial en filmes como *La chirola* (Mondaca, 2008) y *Ciudadela* (Mondaca, 2011). Asimismo, se filma también en los paisajes tarijeños (*Día de Boda* (Ayala, 2008), *Los viejos* (Boulocq, 2011), *La huerta* (Ayala, 2013), ect...) lo que implica una diferente exploración del espacio rural.

Ahora bien, en este corto acápite, se ha hecho referencia sobre todo al espacio arquitectónico, en donde se encuentra una tendencia muy clara: hay una heterogeneidad espacial que responde a búsquedas temáticas diferentes. Pero es ahora el momento de hacer un análisis de la forma, que se va expresar, en el caso de este corpus determinado, en los espacios pictóricos y filmicos.

¿Qué es lo que se pone en juego en esta explicitación de los espacios que proponen los nuevos cineastas? Es decir, ¿Qué gestos formales ponen en escena? ¿Dialogan, a pesar de interesarse en espacios arquitectónicos diferentes, con la tradición cinematográfica descrita en el capítulo anterior? En concordancia con la hipótesis general del libro, se plantea aquí la tesis que si bien hay un deseo de

explorar nuevos espacios hay también gestos similares que son de tal importancia, que determinan una perspectiva discursiva en el cine boliviano.

Esta perspectiva se expresa en dos conceptos: el de encierro, que a su vez, produce un nuevo tipo de movimiento circular, el de vagabundaje, el de moverse en círculos en un mismo lugar. Estos dos conceptos, como se intentará demostrar en los siguientes capítulos, no se alejan mucho de la noción de espacios dicotómicos y la figura del círculo. En los próximos tres capítulos, se va a desarrollar esta hipótesis de trabajo, con el objetivo de reconocer los elementos similares y diferentes del cine más reciente con respecto a lo visto en el acápite anterior.

2. Lo cotidiano como lugar de encierro.

2.1 La pesantez de lo cotidiano: entre la banalidad y la melancolía.

Se ve un puente que atraviesa un río. Súbitamente, el puente se desploma y desaparece en una nube de polvo. Una música melancólica invade lentamente la escena. En una segunda secuencia, aparecerá Berto (Juan Pablo Milán) que camina pesadamente por las calles de Cochabamba. Estas imágenes llenas de dramatismo abren *Lo más bonito y mis mejores años* (Boulocq, 2005).

A pesar de estas primeras impresiones, Boulocq se dedicará a describir la cotidianidad de sus personajes bajo el signo de lo banal. Berto, un hombre en exceso introvertido decide vender su posesión más preciada, su viejo auto, para comprar un pasaje de ida a España. En sus intentos por hacer efectiva la venta, le acompaña Víctor (Roberto Guillhon), un extrovertido personaje que tiene como sueño hacer una revista pornográfica. La llegada de Camila (Alejandra Lanza), la novia de Víctor, hace que la relación entre los amigos se haga conflictiva. A lo largo de la película, se hará patente que los intentos de Berto y Víctor para llegar a sus objetivos son absolutamente infructuosos. Así pues, Berto, Víctor y Camila, los protagonistas de la película, se transportarán por la ciudad en el viejo auto sin un destino en concreto por la ciudad, sin saber que hacer de sus vidas.

Pero la película en su totalidad estará marcada por el derrumbe de ese puente. La película es la puesta en escena de una ruptura, de una imposibilidad que se esconde en los recovecos de lo cotidiano: “esa espectacular demolición anuncia la sensación de encierro que se tiene en la película, de confinamientos en un circuito, parece representar la imposibilidad de salir, de escapar, de acceder a la libertad.”³⁸

Durante todo el metraje, Berto intentará salir de su encierro. Salir de la ciudad, vender su auto y comprar un pasaje de avión para ir a España son síntomas de una enfermedad más grave. De hecho, Berto necesita escapar de la vacuidad de su vida, de la banalidad del cotidiano, escapar de un pasado doloroso que parece seguirlo, como un peso insostenible:

“Los puentes parecen representar la posibilidad de *cruzar*, de superar, de trascender el devenir, la posibilidad de llegar a ser lo que uno realmente es, el problema está en que todos los puentes están rotos, se han derrumbado.”³⁹

La banalidad de la vida de Berto aparece entonces con el signo del dramatismo del puente que se cae. El espacio en donde habitan los personajes se convierte en un lugar de negación, en el sentido en que no permite una auténtica afirmación de sí, de una vida plena, es decir, una en la que la banalidad no sea la marca de lo cotidiano. Ese es justamente el drama que impone la película. Haciendo un paralelismo con el cine de Sanjinés, el lugar propio, el lugar de los orígenes ya no es pues el espacio de la plenitud del ser, sino de su vacuidad. Es por eso que otro espacio (no importa cual en realidad) aparece como una salida de un conflicto espacial y existencial. El problema es que el viaje no puede ser realizado, con los puentes derrumbados, solo queda caminar en círculos por la ciudad.

Los viejos (Boullocq, 2011) explicita también desde las primeras imágenes el sentimiento de vacuidad ligada a la vida ordinaria y al mismo tiempo, la pesantez que siente el que no puede salir de una situación que parece insoportable. La película comienza

38 Por tu senda, *op.cit.*, pg. 156.

39 *Ibid.* p.157.

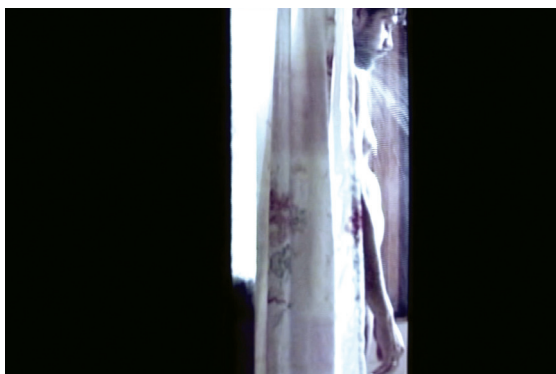
con imágenes de archivo de la dictadura. En pleno altiplano, los militares capturan a un grupo de personas. Los obligan a desvestirse y a arrodillarse sobre el suelo frío. Bouloq hace un corte temporal para presentar al personaje principal de la película: Toño (Roberto Guilhon), que se encuentra en el mismo espacio en donde fueron filmadas las imágenes de archivo. Se lo ve defecando en la intemperie. Una vez más, hay un cambio de tono, una paradoja: las escenas dramáticas de la dictadura dan paso a una acción cotidiana, banal.

Toño emprende un viaje de regreso a Tarija donde va a visitar a su tío (Julio Iglesias) que está a punto de morir. La película es la espera silenciosa de ese momento. Mientras tanto, el personaje principal se encuentra con un amor del pasado, Ana (Andrea Camponovo), su prima. La unión amorosa entre Toño y Ana, que dio como resultado un niño, no fue del agrado del tío. Así, el protagonista, ante la insistencia de su tío, debió abandonar Tarija. La historia de la película se va intuyendo a penas a partir de algunos gestos de los personajes, unos diálogos sueltos, mostrando que el pasado tanto de Ana como de Toño sigue siendo un tabú para el resto de la familia. De ahí que el relato dramático es disfrazado tanto por los personajes como por la cámara de una simple cotidianidad, de un momento de espera hasta la llegada del tiempo final del tío. Así, Bouloq se dedica a mostrar la cotidianidad de Toño y de la familia, los paseos por los viñedos, los almuerzos, ect.... Como bien afirma el propio cineasta:

“Me interesa el «hacer» cotidiano de los personajes. Pienso que es la mejor manera de conocerlos, de acercarme a lo que realmente son. En lo cotidiano, en lo aparentemente trivial se puede revelar su humanidad, sus temores, dudas, contradicciones, en fin, su relacionamiento con el mundo, es decir, con ellos mismos y con los demás. Quizás esto tiene que ver también porque son personajes que por sus condiciones sociales, económicas, históricas no juegan a grandes hazañas (a la manera por ejemplo de los personajes clásicos griegos). Quiero decir que a lo mejor por esta razón (que no son personajes de grandes hazañas) es que la mejor manera que encuentro de conocerlos es a partir de su cotidiano.”⁴⁰

40 “Entrevista a Martin Bouloq”, *op.cit.*

Efectivamente, en la secuencia de apertura de *Los viejos*, en la escena de Toño defecando, no hay nada de grotesco o escandaloso. La acción es filmada con una gran naturalidad, la cual se opone al horror de las imágenes precedentes. En este sentido, esta imagen se asemeja mucho a una de las primeras de *Lo más bonito*, en la que se ve a Berto bañarse (img.8). Aquí, la desnudez del personaje aparece absolutamente banal y el cuerpo particularmente frágil. Los personajes de Boullocq no son héroes, no hacen acciones extraordinarias y lo cotidiano aparece como descolorado.



8 La fragilidad y la banalidad del cuerpo. La cámara está detrás de la puerta del baño, lo que corta el plano en varias partes.

Sin embargo, esta sensación que se destila de las películas de Boullocq no se reduce a una mera visión nihilista del mundo. Esta descripción del cotidiano descolorado tiene la intención de acercarse a la humanidad de los personajes, a sus tragedias personales. Como en *Lo más bonito*..., la imagen de apertura de *Los viejos* termina condicionando la película. La dictadura está siempre presente en el filme y en la conciencia del espectador, por más que la cámara de Boullocq se empeñe a mostrar escenas coloquiales. En las imágenes existe un fantasma que persigue a Toño. Según Laguna, Toño, en la escena inicial, exterioriza un mal, una enfermedad que se relaciona con las imágenes de archivo de la dictadura:

“(Toño) se enferma, ante la proximidad de un pasado que lo atormenta, de un espacio en el que habitan espectros de su

memoria, la violencia, la moral y la rigidez de un orden establecido, el de los viejos.”⁴¹

Así pues, no es por azar que Bouloq presente a su personaje en el mismo lugar que las imágenes de archivo y no es casualidad tampoco, que la película comience en las cercanías del centro político del país. Después de defecar, Toño sube en su auto y continúa el viaje a Tarija. ¿No se puede interpretar este gesto como una intención de escapar de un pasado y un espacio violento, autoritario? Sin embargo, escapar del fantasma que persigue a Toño es mucho más complejo que eso.

2.2 Aislamiento producido por el encuadre

Las relaciones entre cotidianidad y encierro, en el cine de Bouloq, se harán más patentes en el análisis de la puesta en escena, sobre todo, en lo que concierne los encuadres. La cámara del cineasta siempre se encuentra detrás de algo, una puerta, un auto, un cristal, como si buscara esconderse, pero al hacerlo, no puede evitar denotar su presencia. La primera consecuencia de la posición de la cámara tiene que ver con la visibilidad de la imagen. Así, en las películas de Bouloq:

“hace su aparición un registro que dominará los 72 minutos de la película, un registro para el cual la palabra “ver” es una pobre descripción: entrevemos, más bien, o adivinamos a un personaje apenas distinguible de lejos, desdibujado por reflejos, observado desde el interior de un auto, vistos a través de una ventana.”⁴²

Los objetos que se interponen entre los personajes y la cámara provocan pues una composición extraña. Las sombras, los objetos desfocalizados y las líneas que atraviesan el encuadre cortan la imagen en varias partes, encerrando a los personajes en el plano (img.

41 *Por tu senda, op.cit.* pg.157

42 Souza Mauricio, “Manual de Zombies”, *La Razón*, 13 mayo 2012, extraído de: www.la-razon.com/index.php?url=/suplementos/tendencias/Manual-Zombis_0_1612038852.html, sitio web consultado el 25 marzo del 2015.

9). Las composiciones claustrofóbicas de las películas de Boullocq, se hace más evidente si se las compara con algunas imágenes de *Ciudadela* de Mondaca. Al filmar la cárcel, un espacio reducido, el documentalista usa composiciones similares. Las gradas, los muros, la gente que pasa construyen un espacio de encierro en el cual la cámara tratará de hacerse un lugar. (img.10).



9 La posición de la cámara construye un espacio claustrofóbico.



10 Para filmar la prisión, Mondaca utiliza los mismos mecanismos que Boullocq.

En segundo lugar, en las películas de Boullocq, la cámara se encuentra siempre alejada de los personajes, pero al mismo tiempo, el cineasta utiliza muchos primeros planos y planos detalles. De ahí que el realizador hace uso de fuertes teleobjetivos para filmar las acciones de los personajes. En consecuencia, las imágenes tienen una profundidad de campo muy limitada, lo que implica que los personajes aparezcan aplastados por la cámara. Esto provoca una contradicción, una paradoja en la imagen. Por un lado, la distancia de la cámara revela la presencia de un espacio grande, pero lo que realmente se muestra en la pantalla es muy reducido. Así pues, hay un exterior excesivamente grande en comparación con un interior que limita las acciones de los personajes y la visibilidad del espectador.

Este exterior infinito hace que todo lo que es importante para los personajes y la historia no aparezca en las imágenes, o al menos, no de manera directa. Es un gesto, un diálogo y en la mayoría de los casos, un silencio sostenido que hace intuir este exterior. Si el encuadre impone límites estrechos a los personajes, es porque el fuera de campo tiene una presencia desmesurada. De ahí que el sentimiento de vacuidad y nostalgia que destila las películas no son producidas por las imágenes, sino por lo que sucede en la ausencia.

Paradojalmente, esta ausencia es un exterior constitutivo en los personajes, una enfermedad que se cuela en ellos y nos los deja escapar. Así por ejemplo, se ve a Toño pasear por los viñedos tarijeños. Las imágenes transmiten una fuerte sensación de paz. Sin embargo, en una voz en off, se escucha el conocido discurso de Luis Arce Gómez que invita a los bolivianos a “andar con el testamento en el brazo”.

Así, la dictadura de los años 80 se convierte en una metáfora acerca de la propia vida de Toño, en un doble sentido. En primer lugar, la película, fiel a su estilo, hace intuir que los padres del protagonista de *Los viejos* fueron víctimas de la dictadura, convirtiendo a Toño en huérfano, al cuidado de su tío. Aquí aparece pues una dimensión política del cine de Boullocq. El cineasta cuestiona sobre una generación que nace con la democracia, pero que lleva a costas un pasado cercano de violencia. Como para todo joven, la dictadura es algo que aparece en un fuera de campo, algo de lo que se habla

de pasada. Pero al mismo tiempo, *Los viejos* es el relato de una generación huérfana a causa de las dictaduras.

En segundo lugar, la dictadura hace referencia a las relaciones conflictivas de Toño con su tío. El primero, se asume, ha terminado con sus expectativas truncadas por culpa del segundo. *Los viejos* es una historia de amor, pero de un amor mutilado por una sociedad autoritaria que ejerce violencia con el silencio, encerrando, limitando las libertades de sus víctimas, en este caso, Toño y Ana. Así pues, aun cuando Toño busque escaparse de su pasado, este aparece como una presencia que lo condiciona y que lo obliga a guardar silencio. Toño es víctima de un régimen autoritario, que lo fuerza a encerrarse en sí mismo, cortando relaciones con sus próximos. Encuadre y fuera de campo son la expresión del aislamiento que afecta la cotidianidad de los personajes y de las imágenes.

Berto también está condicionado por un pasado que lo persigue y que habita en un fuera de campo absoluto. Este aparece en dos secuencias. Berto y Víctor hablan sobre la venta del auto del primero. Según Víctor, el viejo vehículo no puede ser vendido porque ha sido testigo de muchas cosas. “Tiene un olor a dictadura”, diría el personaje más extrovertido de *Lo más bonito...* Así pues, en el intento de eliminar el fantasma que habita en el auto de Berto, los protagonistas deciden acudir a un yatiri, para que lo bendiga. En una segunda secuencia, Berto regala a unos campesinos un vestido de novia usado. Cuando Víctor, su mejor amigo, le interroga sobre el origen del vestido, la respuesta es un silencio largo.

Como en el caso de la secuencia descrita en *Los viejos*, se hace patente una doble dimensión del encierro en Berto. Aunque de manera menos explícita, hay un aspecto político, que hace evidente un pasado denso, el cual se extiende más allá de la existencia personal de Berto. Como sucede con Toño, su destino parece ser escrito mucho antes de su propio nacimiento, ligado a ese viejo auto que no puede vender. La segunda dimensión corresponde a un aspecto más íntimo, un amor truncado del cual no se tiene más datos en la película por culpa del hermetismo de Berto.

El enigmático pasado de Berto, que es apenas señalado por las imágenes, evita que pueda comunicarse con el otro. Es excesivamente

tímido y es incapaz de iniciar una conversación con un desconocido. Berto y Toño han sido separados del mundo, tienen abierta una herida y están condenados a vivir en un mundo que no los acepta. En un espacio y tiempo tal, lo único que pueden hacer los personajes es guardar silencio, cortar las relaciones con el otro, como gesto desesperado para evitar el acceso de este exterior constitutivo en un frágil interior. Así, el cotidiano es el lugar de su prisión.

3. Cuestionarse la relación con el otro

3.1 La casa como lugar de negación del otro

A partir de la posición de la cámara, Boullocq construye un discurso de la cotidianidad como espacio de encierro. El encuadre y la composición de las imágenes limitan a los personajes, al cortar las relaciones con su alrededor y con el otro. Así pues, se puede describir las dos películas de Boullocq a partir de los comentarios de Álvaro Manzano, colaborador de Juan Carlos Valdivia, que afirma, al referirse a *Zona Sur* (2009):

“Queríamos que la cámara corte como un cuchillo, ver siempre las partes en lugar de verlo todo, encuadres en los que se cortaran los rostros y partes de los cuerpos de los personajes. Queríamos también ver a través de algo, detrás de algo, crear la sensación de encierro, claustrofobia, asfixia.”⁴³

Así pues, las intenciones de Valdivia y Boullocq son similares en espacios arquitectónicos diferentes. En *Zona Sur*, Valdivia comienza a identificarse con el discurso del proceso de cambio, al describir una familia jailona⁴⁴ en crisis. Mientras que en el exterior de la casa, Bolivia comienza a sufrir cambios fundamentales, ligados al reconocimiento del indígena, en la familia se pretende vivir como

43 Manzano Álvaro, “Visualizando la película” En Valdivia Juan Carlos (dir), *Zona Sur: Pressbook*, La Paz, 2009, p. 33.

44 Se usará el término jailón, neologismo paceño, porque es más exacto para la descripción de los habitantes de la casa en cuestión. Se puede definir “etimológicamente” esta noción de la siguiente manera: “Esta creación del lenguaje popular fue construida por la voz inglesa “high”, es decir “alto” o “elevado” en referencia a la posición social, y de la terminación “-ón”, como sufijo de connotación despectiva y ridiculizante” (Chuquimia Edwin, Jemio Ronal y López Alex, *Jailones: En torno a la identidad cultural de los jóvenes de la élite paceña*, PIEB, La Paz, 2003, pg 13.

si nada pasara, encerrados en su burbuja de cristal, tratando de mantener sus privilegios de clase y negando el tiempo histórico.

Para crear esta sensación de encierro en un espacio construido esencialmente para el confort, Valdivia pone en escena otros mecanismos que los que usa Boulocq. La película está constituida por 87 planos-secuencias y es filmada, en gran parte de su metraje, en la casa. Pero la mayor particularidad de la película, son los travellings y paneos circulares que opera la cámara en todo el metraje. Así pues, la cámara es independiente de la acción. Esto provoca que corte de una manera extraña los cuerpos de los personajes y que en otras ocasiones, simplemente se muestren los muros blancos de la suntuosa casa. Hay aquí, en una estética del encierro, ligado a la idea de corte: “la mirada de Valdivia, sólo se mueve en 360 grados, para representar el eje de una circularidad asfixiante, que corta y encierra a nuestros personajes como si el tiempo se hubiese detenido.”⁴⁵

Si el movimiento de cámara (junto al montaje) determina el espacio filmico, entonces es claro que Valdivia propone una concepción circular de este. Esta elección formal responde a dos fuentes, a una lógica andina y a la filosofía alemana. En primer lugar, los planos secuencias pueden ser considerados pequeños homenajes al maestro Sanjinés. Así lo sugieren Laguna y Espinoza:

“La utilización del plano secuencia, uno de los recursos estéticos y discursivos recurrentes, más característicos y más conocidos del cine de Sanjinés, es evidente en la cinta de Valdivia, está presente en casi toda la película. Ese movimiento de cámara, a veces en círculo a veces en espiral, contiene una visión del tiempo y del espacio, contiene una visión del ser en el mundo, contiene la complejidad de la llamada *cosmovisión andina*, contiene la forma de mirar, la forma de vivir de los bolivianos.”⁴⁶

45 Zápata Sergio, “El sur también existe”, *Cinemascine*, extraído de <http://www.cinemascine.net/criticas/critica/El-sur-tambien-existe-Zona-Sur>, sitio web consultado el 23 de junio del 2012.

46 Una cuestión de fe, *op.cit.*, pg. 244-245,

Así pues, la concepción de los espacios y de los tiempos como círculo en *¿Zona Sur* también tiene que ver con la idea del retorno, a la que se ha hecho referencia en el primer capítulo:

“ambas cintas (*La nación clandestina* y *¿Zona Sur*) tratan otro tipo de desplazamiento, uno que siempre termina conduciéndonos al origen, pues es la única posibilidad para llegar a ser lo que debemos ser. Un movimiento interno debe conducirnos al mismo lugar del que salimos. Sí, algo así como el eterno retorno que anuncia la obra de Nietzsche.”⁴⁷

Por otros medios, la idea de la circularidad, la idea de la vuelta al origen vuelve a aparecer en el cine nacional. Es claro que Valdivia está consciente de la significación que tiene las cámaras circulares para la tradición del cine boliviano. Aunque es también cierto que la circularidad en la puesta en escena, bebe de pensamientos diametralmente opuestos a esta tradición. La puesta en escena de *¿Zona Sur* evoca también el concepto de esferas tal como lo propone Peter Sloterdijk. La influencia del filósofo alemán en Valdivia es reconocida por este último:

“La intención de las tomas circulares es enfatizar las burbujas individuales, aquellas a las que se refiere Peter Sloterdijk en su trilogía de las esferas. (...) La mayoría de las veces la cámara gira en el sentido del reloj sobre su propio eje. Otras veces dibuja círculos desde afuera.”⁴⁸

Si bien en la cita, se puede suponer que Valdivia no ha comprendido del todo el pensamiento de Sloterdijk, si es verosímil pensar que la construcción de los espacios propuesta en la película se inspire de manera coherente en el pensamiento del filósofo alemán. Según Sloterdijk, la existencia humana depende de la conformación de esferas, existir significa crear esferas. Se puede definir este concepto como un espacio de cercanía dual y compartida simbólicamente. Para el filósofo, el ser humano debe ser comprendido no cómo

⁴⁷ *Ibid.* pg. 245

⁴⁸ Valdivia Juan Carlos, “Como se filmó” en *¿Zona Sur* press book, op.cit., pg. 29.

un individuo, sino más bien, como un “dividuo”, porque hasta en su intimidad, co-existe con un otro, ya sea real o simbólico. Esta intimidad dual es lo que Sloterdijk denomina como “burbuja”. En palabras del propio Sloterdijk: “Esferas son creaciones espaciales, sistema-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior”⁴⁹. De ahí que no se puede hablar de “burbujas individuales”, en todo caso, se podría hacer referencia a burbujas “dividuales”.

La esfera, por tanto, se constituye como un espacio construido por los hombres en comunidad y sería la primera condición de existencia para todo ser humano. El hombre debe formar esferas para cobijarse de un exterior temible e incomprensible, el cual lo amenaza de muerte. La membrana que construyen los hombres para protegerse del exterior amenazante puede ser de diferentes tipos, se puede tratar de techos para evitar las malas condiciones atmosféricas, pasando por la construcción de puertas y muros para la delimitación frente a visitantes indeseables y terminando en una protección simbólica frente a la muerte.

A partir de esta capacidad inmunológica de la esfera, es posible construir un interior apto para la vida humana. Sloterdijk plantea que la construcción de esferas es importantísima para satisfacer las necesidades de confort del ser humano. En efecto, todas las construcciones arquitectónicas y simbólicas del hombre, tienen como objetivo último (aunque no siempre sea efectivo), promover el confort de los habitantes de las mismas.

La casa de *Zona Sur* tiene justamente las características de una esfera, tal como la describe Sloterdijk. El movimiento circular de la cámara tiene la intencionalidad no solamente de mostrar la suntuosa casa, sino también de dar a este espacio una característica muy específica, la forma de una esfera, la de una burbuja. Es por eso que, por ejemplo, en el exterior de la casa jailona siempre está lloviendo, para hacer patente la función de protección de la vivienda. Lo importante en este tipo de espacios, según Sloterdijk, es que entre el interior y el

49 Sloterdijk Peter, *Esferas I: Burbujas, microesferología*, Tercera edición, Siruela, Madrid, 2009, pg. 37.

exterior haya una evidente diferencia atmosférica. El adentro tiene un clima y una manera de vivir que sería imposible en el exterior. Esa función de delimitación y protección que evoca la cámara circular tiene su correlato en los elementos arquitectónicos de la casa. Así pues, los muros altos, los cristales y los espejos (de los que se hablará luego) funcionan como una membrana que evita las molestias del exterior, pero que a la vez permiten una vida suficientemente cómoda a los habitantes jailones de la casa.

De ahí que, el movimiento circular, apoyado por elementos arquitectónicos, construye un espacio interior alrededor de los personajes, lo que trae consigo, una supresión de todo fuera de campo más allá de los cuatro muros de la casa. Esta utilización de la cámara, que evita un acceso real al exterior, se hace evidente en los planos: 22, 25, 53, 57 y 63. En todas estas secuencias, los personajes miran por las ventanas de la casa. Más que mirar, los personajes están colados a los cristales (img. 11). Se evoca aquí un fuera de campo por la dirección de la mirada, un fuera de casa, pero los protagonistas son incapaces de mirarlo de manera atenta. Así pues, la casa jailona: “se va consolidando como máquina de ignorancia o como mecanismo integral de defensa. En ella se encuentra su apoyo arquitectónico el derecho fundamental a no-prestar-atención al mundo exterior.”⁵⁰



11 Los personajes están encerrados en un castillo de cristal

50 Sloterdijk Peter, *Esferas III: esferología plural*, Siruela, Madrid, 2005, pg. 412.

Los mecanismos de defensa frente al fuera de campo son pues diferentes en *Zona Sur* y en las películas de Boullocq. Toño y Berto solo pueden negar el exterior a partir de su silencio, a partir de un encierro en sí mismos. En contraposición, la familia de *Zona Sur* tiene la posibilidad de protegerse del exterior gracias a procedimientos arquitecturales: los altos muros de la casa, las bellas ventanas, la creación de espacios de confort en la que la entrada al otro es negada.

Sin embargo, esta imponente construcción es una burbuja de jabón, frágil, como Toño y Berto. El fuera de campo va a encontrar la manera de introducirse en la casa para poner en duda la ilusión del confort ilimitado. Esto se hace evidente en el plano secuencia 39. Mientras en el exterior cae una lluvia por las ventanas, Carola y Bernarda comienzan una discusión sobre la raza, el clasismo y los privilegios de clase del jailon. La cámara, en su movimiento circular, muestra un periódico en donde se ve una fotografía de Evo Morales (img.12). Se entiende pues que la discusión de los miembros de la familia acerca de estos temas, desde la perspectiva de Valdivia, no podría darse en un contexto diferente al del proceso de cambio. Así pues, el diálogo termina con una pregunta inquietante: ¿qué pasa cuando el jailón pierde sus beneficios de clase?



12 Una presencia
inquietante en el fuera de
campo

La secuencia hace patente la estructura de la casa. Durante toda la película, el fuera de campo será el lugar de donde vengan malas noticias para la familia jailona y hará evidente la existencia del otro, el cual es relegado del confort de la casa. Así pues, el periódico que anuncia un fuera de casa, es solamente una advertencia. Las

amenazas se harán reales en las secuencias finales de la película, cuando lo que estaba todo el tiempo en fuera de campo, se concrete. Wilson (Pascual Loayza), el mayordomo aymara, debe ausentarse de la casa por cuestiones familiares. Por primera vez en todo el filme, la cámara va a salir de la vivienda para filmar un espacio rural, el altiplano, lugar de origen de Wilson. Esto, evidentemente, tiene consecuencias muy importantes desde el punto de vista espacial, que serán desarrolladas en el capítulo IV. Por el momento, hay que señalar que estas secuencias hacen patente que lo que aparece como exterior de la casa, de lo que hay que protegerse, es del otro, es en este caso, del indígena.

Así, en la secuencia 39, el fuera de campo muestra que los grandes muros de la casa no son suficientes para proteger a sus habitantes de mirar al afuera. Lo propio de esta vivienda y en general, de toda burbuja según la conceptualización de Sloterdijk, es una fragilidad constitutiva. Como en las películas de Boullocq, si bien hay la intención de suprimir el peso pesado del afuera, este va encontrar la manera de poner en duda el confort, la vida ligera de este espacio jailón. Por grandes que sean los muros de la casa, no es posible vivir ignorando para siempre el exterior. De ahí que, no son los muros la metáfora principal del encierro en la película, sino más bien, los cristales.

3.2 La función cristal

3.2.1 Negación del otro y necesidad de ver diferentemente: la metáfora del espejo.

La casa está llena de cristales, su presencia no se limita a las grandes ventanas, sino también aparecen en las copas de vino, las decoraciones de vidrio y los espejos. Los cristales que se multiplican en la casa son el índice del encierro y al mismo tiempo, la descripción de un espacio privilegiado, en el cual el confort y la suntuosidad son la regla. Pero además, los cristales hacen referencia a cierta fragilidad, en donde un pequeño golpe del exterior o del interior es suficiente para hacer explotar este bello castillo de cristal. Corte y fragilidad son los dos bordes de esta esfera-casa.

En este mundo de cristales que propone Valdiva, el espejo tiene un lugar privilegiado. Su presencia, puede responder a dos

interpretaciones complementarias. En primer lugar, evocan un corte, una separación⁵¹. Los espejos son cristales no transparentes, están ahí para reflejar la imagen de uno mismo. Como lo señala Sloterdijk, con la aparición de los espejos, el individuo puede darse el lujo de escapar a las miradas de los otros. Se crea así la ilusión de que el ser humano puede mirarse a sí mismo, sin la necesidad del otro. “Con ello comienza la historia del ser humano que quiere y debe *estar solo*.”⁵² Los espejos, en *Zona Sur* permiten a los personajes negar a los otros y retirarse del mundo para aprovechar los lujos reservados solamente a los jailones. Para demostrar esto, habría que comparar la manera en que Valdivia utiliza los espejos en sus dos últimas películas.

Zona Sur e *Ivy Maraey* (2013) componen un díptico. Esto parece hacerse patente, por ejemplo, en el uso de los nombres de los personajes de la película. En ambos, aparece un Andrés. En *Zona Sur*, se trata de un niño (Nicolás Fernández) con vocaciones artísticas. Es el único personaje jailón de la película que se le permite salir al exterior. El otro Andrés (Juan Carlos Valdivia), el de *Ivy Maraey*, es un cineasta, que decide ir al encuentro del indígena. Habita en una casa similar (probablemente la misma) que el niño de *Zona Sur*, pero la diferencia es que la vivienda de *Ivy Marey* está vacía, como si se hubiera despojado de toda la suntuosidad de la casa jailona. Estos elementos hacen pensar, con un alto grado de certeza, que los Andreses representan dos momentos en el camino del reconocimiento del otro, que a su vez, es el recorrido para llegar a una conciencia de sí. Estas relaciones entre ambos personajes serán profundizadas en el capítulo IV.

Estas dos etapas en los personajes se hacen evidentes en el uso de los espejos. En *Zona Sur*, los espejos son la expresión de este deseo de no mirar al otro. Es por eso que se orientan hacia el interior de la casa, siempre cerca de los muros, multiplicando al infinito el reflejo de los personajes, constituyéndose en una frontera entre el adentro y el afuera. Los espejos están ahí para multiplicar la imagen de uno mismo.

51 Esta primera tesis es defendida por Sergio Zapata en «El sur también existe», *op.cit.*

52 *Esferas I*, *op.cit.* pg 190-192.

Ivy Maraey presenta a Andrés⁵³, un jailón que habita en la ciudad de La Paz y que decide hacer una película sobre los guaraní. Para esto, se encuentra con Yari (Elio Ortiz) que lo guiará por el Chaco boliviano. Sin embargo, el proyecto de Andrés aparece como muy complejo, porque no tiene ni la mínima idea sobre la manera en que debe representar al otro, al indígena. Así, la película se estructura sobre una duda: ¿se puede realmente conocer al otro? ¿Cuál es la necesidad de hacerlo? ¿Cómo se puede ver de manera diferente, prestar una autentica atención al otro?

En tanto que *Ivy Maraey* se basa en un deseo contrario al de *Zona Sur*, el de conocer al otro, los espejos no están orientados en una función narcisista. Cuando Valdivia presenta al guaraní Yari, lo hace en los miradores de La Paz. En la secuencia, en varios planos, la cámara muestra los edificios de la ciudad. Las ventanas funcionan como espejos, pero no para mostrar un interior cerrado en sí mismo, sino más bien un exterior (img.13). Así, como en los casos descritos en el capítulo I, los miradores de la ciudad permiten abrir una relación con la otredad. La imagen reflejada en los edificios muestra *otra cosa*, no solamente la multiplicación de sí. La imagen sugiere una síntesis entre modernidad (o más bien dicho, occidentalidad) y lo autóctono puesto que en el reflejo, de los edificios se advierte una Whiphala. A su vez, en esta secuencia se presenta al que va a aparecer a lo largo de la película como un “otro yo” de Andrés. Los espejos hacen patente pues una síntesis entre opuestos complementarios. De ahí que al direccionar de otra manera los espejos, estos cumplen una función diferente.



13 Los espejos muestran el exterior, la Whiphala, el indígena. Exigencia de salir del encierro.

53 ¿Es acaso un referencia al personaje de Ukamau?

En *Ivy Maraëy* hay una necesidad de ver más allá, de ver de manera diferente. Esta necesidad, sin embargo, solo puede ser justificada si Andrés, el jailón del film, reconoce que ha negado durante mucho tiempo la existencia del otro. Así pues, *Yvy Maraëy* comienza asumiendo que el estado de encierro existe y que solo en una travesía mítica es posible romper las fronteras del aislamiento. En este sentido, la pregunta que abre el filme: ¿De qué color ves las cosas? Es una manera de formular la pregunta sobre el otro, asumiendo que aquí se encuentra un problema existencial. *Yvy Maraëy* es una respuesta directa a *Zona Sur*.

Pero si el otro aparece como un problema, entonces su encuentro también lo es. El film hace patente esto, al establecer un diálogo entre lenguajes que expresan dos maneras de concebir el mundo, que a veces se encuentran y otras se oponen. Así, cuando Valdivia le da la palabra a Andrés, lo hace a partir de metáforas que refieren a lo visual y a lo escrito. Se señala varias veces en la película la importancia del texto escrito para occidente, en donde se equipara pensamiento con escritura. Escribir significa pensar, pensar significa escribir. Por el contrario, para el guaraní, la palabra está ahí para ser dicha. Así pues, aquí las imágenes se neutralizan, en algunos casos hasta llegar al negro absoluto. De ahí que, cuando se trata de dar la palabra al indígena, se lo haga a partir de una voz en off. Se trata de un diálogo entre la luz y la oscuridad, lo escrito y lo hablado.

De nuevo, el indígena sigue habitando en un fuera de campo, expresado esta vez con una voz en off. Una presencia, que, como en los casos anteriores, irrumpe en las imágenes y las condiciona. Así pues, las reflexiones circulares de Andrés, la gran cantidad de palabras que se transforman en ovillos de papel, son cortadas espontáneamente por palabras guaraní que explican la cosmovisión de dicho pueblo. Para salir del encierro, para superar la negación del otro, Andrés debe aprender a ver el mundo de manera diferente, se trata de abandonar el pensamiento escrito para abrazar el oral. Así, cuando el reconocimiento del otro por Andrés se hace completa, en el último plano de la película, el personaje abandona su preciado bolígrafo, clavándolo en un árbol en plena selva. El espejo gira finalmente hacia el otro lado.

El espejo se impone entonces como una figura paradójica en las películas de Valdivia, pero no se podrían distanciar estas dos funciones. Separación, corte y necesidad de ver de manera diferente son los dos rostros de estos cristales reflectores. Así, el cineasta reconoce que : “Zona Sur te pone un espejo y por eso mucha gente no le gusta, porque a la gente no le gusta mirarse en los espejos”⁵⁴. Efectivamente, la película invita al espectador boliviano (o al menos a una parte de ellos) a sumergirse en su propia cotidianidad, de entrar en una casa normal, para ver lo que sucede en su interior. Es decir, entrar a la casa no como un visitante, sino como un espectador. Sobre esto, Sloterdijk afirma:

“Lo decisivo es ahora, que sólo se puede entrar a ese interior en tanto que se *entra* en él como espectador: gesto que representa el caso normal en museos y exposiciones pero que resulta extraño en viviendas, ya que éstas sirven para habitar, para un ser-ahí de modo que no haya que observar o fijarse en nada, ni extrañarse de nada.”⁵⁵

En este sentido, la película es la explicitación de una cierta manera de vivir la cotidianidad, la del jailón, encerrado en su burbuja. El espejo hace patente que la casa es un espacio en donde cotidianidad y encierro están absolutamente ligados. La cámara de Valdivia, al describir los aspectos triviales de la vida de todos los días, destila un discurso sobre la sociedad boliviana, por el hecho de que la pantalla es un gran espejo para tomar conciencia del encierro, de esta incapacidad de percibir al otro.

3.2.2 Esconder/mostrar apariencias

La metáfora del espejo que pone en evidencia la conflictiva relación con el otro y por tanto, figura retórica del aislamiento en uno mismo, aparece también en otros cineastas bolivianos. Se puede hablar pues de una auténtica función cristal que se extiende entre realizadores

54 Morales Sebastian, “Entrevista a Juan Carlos Valdivia”, junio del 2012, *Inédito*.

55 *Esferas III*, op.cit, pg 402.

muy heterogéneos. En *Sócrates* (2013) de Juan Álvarez-Durán esta función cristal aparece como una puesta en escena de una identidad ilusoria, un juego de apariencias.

En el cortometraje, especie de video-ensayo, Álvarez-Durán explora formalmente la idea de una mirada distorsionada, que se liga con un cuestionamiento de la identidad en cuanto algo velado. Los gestos de esta mirada velada, que esconde, que oculta, se multiplican en los siete minutos del cortometraje. Así, el “personaje” principal es Wilson (Wilson Quispe), un lustrabotas que esconde su rostro detrás de un pasamontañas. Al final del corto, mientras habla de ciertos aspectos de su vida, el personaje agarra un espejo que produce un soslayo molesto. Este espejo, a diferencia de los que aparecen en *Zona Sur* no permite la multiplicación narcisista de la imagen de uno mismo, sino la anulación de sí. El espectador apenas ve al personaje por la fuerte luz, haciendo imposible verlo, conocerlo, al menos de manera directa, auténtica.

Así pues, el cortometraje en su propuesta formal, busca métodos para ocultar la imagen. *Sócrates* combina antiguos, oscuros e indignantes discursos antropológicos sobre los indios en Bolivia que rayan con el racismo, con imágenes de una ciencia, por suerte olvidada, como eran los análisis fenotípicos. Estos elementos se van distorsionando hasta llegar al punto de la ininteligibilidad. Por ejemplo, la mayoría de los discursos están recitados en alemán o son inaudibles. Además, la imagen se va pixelando, hasta el punto en donde es difícil reconocer lo que aparece en la pantalla. No hay identidad posible aquí en el sentido de una esencia, sino simplemente apariencias, discursos sociológicos, antropológicos, filosóficos, que se interponen a la persona, ya sea un encapuchado con un espejo o un indígena. Se trata pues de otra forma de hacer patente el encierro, en cuanto incapacidad de comunicación, en cuanto incapacidad de ver auténticamente al otro por culpa de una mirada viciada. La pantalla se convierte pues en un espejo distorsionador.

Es este juego de apariencias que está en el centro del largometraje de Álvarez-Durán, *Eco de humo* (2013). El filme se basa en la continua evocación de un “otro espacio”. La película pone en escena a Santiago (Luis Montoya) y Geraldine (Patricia Prada). La segunda es

una europea que viene de turismo en Bolivia. Él se ofrece a hacer de guía turístico en la ciudad de La Paz. Ella no quiere hacer un turismo tradicional, quiere conocer los recovecos oscuros de la ciudad, visitar las periferias. Otra vez, la descripción de la ciudad se hace a partir de los márgenes. Álvarez-Durán explota la enorme cantidad de miradores de la ciudad que existe en las periferias, no para hacer patente una otredad, sino para mostrar una mirada velada sobre ella, a partir de un discurso sobre lo visible y lo aparente.

En efecto, una de las características formales que más rápidamente salta a la vista, es el hecho de que José Arispe, el fotógrafo, pone intencionalmente chueco el encuadre. Así, el cuadro da pues una sensación de inestabilidad, que es lo propio del film. En la película, nada es lo que parece, es como si lo que se ve fuera simplemente la punta de un iceberg que esconde muchas cosas, que la cámara simplemente no muestra. Se esconde un secreto que obliga necesariamente a una mirada a medias, distorsionada, inestable.

Asimismo, una de las razones por las cuales Santiago, parece aceptar ser el chofer de Geraldine es para que esta pueda ayudarle a ser creíble su historia. Según los padres del personaje masculino, él vive en España, visita Europa, ha conocido una bella chica, le va bien en el viejo continente. Lo que se ve en pantalla dista mucho de esa apariencia que crea el personaje, que habita en un pequeño cuarto en algún lugar de las periferias de La Paz y sin muchas cosas que hacer, emprende extraños rituales, como por ejemplo, intercambiar libros por papel higiénico.

Así, ella le da información sobre España, le ofrece material para hacer creíble la historia. Por supuesto, la imagen que ofrece la chica del viejo mundo es a su vez una apariencia; la imagen turística de ciudades como Barcelona o París. Se trata pues de un duelo de apariencias, de un juego de espejos, puesto que Santiago, a pesar de la visita a ciertos extraños recovecos de la ciudad, también ofrece a su compañera una visión similar de Bolivia. En uno de los diálogos de apertura del filme, cuando los dos están en el auto bajando del aeropuerto, él le habla de los temas típicamente cliché de Bolivia. Le explica sobre el significado del color de la bandera, sobre el mito del Cerro Rico de Potosí y la diferencia entre el occidente y el oriente.

Entre líneas, sin embargo, se entiende que él pocas veces ha salido de su ciudad natal, lo que hace de su explicación ridícula. Una identidad velada se esconde pues en la descripción de un espacio estereotipado.

En ambos casos, aunque ciertamente más en el de él, se evoca otro espacio que se encuentra en un fuera de campo absoluto (no pragmático) y le llama poderosamente la atención por un simple poder de ilusión. El espacio en donde él se encuentra, la ciudad de La Paz, es el lugar de la rutina, de lo viejo. Escaparse hacia el norte, por más que sea de manera aparente, le permite sentirse bien consigo mismo e incluso despertar un cierto grado de admiración de los que están a su alrededor. Esto se demuestra, en una secuencia, en donde Santiago completamente borracho, le anuncia a su compañero de juerga su decisión de irse. En un tono etílico, el interlocutor le responde con un entusiasta “¡Qué bien hermano, que bien que te vayas de esta mierda!”

Una segunda manera en la que se evoca otro espacio, esta vez, de forma pictórica se hace patente en una secuencia en donde la estética sucia de la película, con su encuadre chueco, con su imagen poco nítida, es interrumpida por un plano de un arcoíris que parece nacer en algún lugar de la ciudad de La Paz. En esa imagen evidentemente satírica, comienzan a aparecer letras, que corresponden a una carta que envía Santiago a sus padres “desde” España, contándoles, lo lindo que es. Doble apariencia que se hace patente en la imagen, la visión “tipo postal” de la ciudad la cual no corresponde con una visión desencantada mostrada en la película y la mentira del viaje de Santiago hablando de un espacio que no conoce, pero que tiene la imperiosa necesidad de evocar de manera permanente. Se embellece textualmente la imagen, haciéndola pasar por otra cosa, construyendo la ilusión de un espacio mejor. Como menciona Álvarez-Durán:

“En el momento en que ponemos esa postal, era justamente para golpear, para romper. El Santiago está idealizando, piensa en París, en Alemania, en cualquier lugar. Pero realmente, no está viendo, otra vez es un reflejo falso. Se pone eso en la mirada del Santiago y por eso no ve, no ve la belleza

de la ciudad. Él nunca va a ver nada interesante, porque él no lo está viendo.”⁵⁶

Si *Sócrates* inicia una reflexión sobre el otro en cuanto algo velado a partir de un espejo, ésta parece continuarse en *Eco de humo*. El largometraje se convierte pues en la metáfora de un enorme espejo distorsionado que devuelve una imagen velada, no solamente de uno mismo, sino también del otro. Aquí, no hay el optimismo de Valdivia, en Álvarez-Durán todos los espejos son cristales oscuros, incapaz de dar una imagen verdadera.

3.2.3 La pantalla-encierro

Los cristales no solamente se expresan en los espejos. Así como en *Zona Sur* la fragilidad de la esfera-casa se manifiesta también en vidrios de todo tipo, diferentes cristales pueden hacer patente el encierro, al poner en escena una diferencia cualitativa entre dos espacios. Este es el caso de *Norte estrecho* (2015) de Omar Villaroel.

La película se construye de manera coral, a partir de cuatro historias que se unen en un espacio determinado: un negocio de videoconferencias. Todas tienen como centro el tema de migración a los Estados Unidos y el distanciamiento que eso implica entre los personajes y sus seres queridos, alejamiento que se ve en parte reducido, gracias a las videoconferencias. En la propuesta formal de la película se van multiplicando una serie de cámaras y de pantallas:

“Se evidencia constantemente la presencia de cámaras sobre los personajes que se comunican o que son observados, cámaras de seguridad, sistema de teleconferencias y, por último, la propia cámara del realizador que se distancia de la escena, pero que procura recrear la angustia de los protagonistas en la interacción comunicacional de los personajes mediados por la pantalla.”⁵⁷.

56 Morales Sebastian, “Entrevista a Juan Álvarez-Durán”, octubre 2015, Inédito.

57 Sánchez Claudio, “Norte estrecho”, *La Razón*, 4 de octubre, 2015, extraído de http://www.la-razon.com/la_revista/cultura/Norte-estrecho_0_2355964467.html página visitada el 6 de noviembre del 2015, sitio web consultado el 8 de diciembre del 2015.

El espacio es mediado por pantallas, lo que hace de este una construcción amorfa, con el cual se hace patente un juego entre ausencia/presencia. Así, las pantallas evocan y solicitan la presencia de otro espacio, pero por lo mismo, denotan una profunda ausencia. En la apertura de la película, se ve a Jorge (Luis Bredow) sentarse en una mesa para comer. Corte a un extraño contra-plano, en donde aparece su familia, sentada también en una mesa. La composición hace pensar que todos los personajes se encuentran en el mismo espacio. Sin embargo, la sutura de las imágenes no encaja completamente. En realidad, los comensales se encuentran en países diferentes (en Bolivia y Estados Unidos) y la sutura se da gracias a una pantalla que interconecta los participantes de la escena. El simple uso de un plano/contr plano, corte mediado por la inserción de una televisión, permite la construcción de un espacio, el cual, en otra ocasión, aparecería como imposible, inverosímil.

Para comprender este gesto, es necesario alejarse de un discurso que asume la novedad como criterio primordial. Por supuesto que Villaroel no es el primero en utilizar este recurso (como Sanjinés no es el primero en usar el plano secuencia integral). De hecho, es posible encontrar montajes de este estilo en trabajos audiovisuales que no tienen ninguna intención de hacer una propuesta formal seria, como es el caso de la serie estadounidense, *The big bang theory*.

Así pues, hay que situar este gesto, aunque no aparezca con la coherencia que se desearía, en relación al contexto en donde aparece, la película y su intencionalidad de proponer un discurso del espacio, a partir del juego de la ausencia/presencia. Así, como se mencionaba en la crítica de la película:

“Las pantallas permiten a Villaroel crear un espacio filmico inédito. Utilizando simples planos/contr planos para filmar las videoconferencias, la película hace sentir el peso de la ausencia, del estar-juntos-y-no-estarlo (...) Este es el juego de Villaroel en la película. Jugar con las pantallas, jugar con el “como si” la ausencia no existiera, pero el corte frío del cristal de la televisión simplemente acentúan la no-presencia real.”⁵⁸

58 Morales Sebastian, “Norte estrecho : plano/contr plano”, *La llegada del tren*, extraído de: : <http://llegadadelentren.blogspot.com/2015/10/norte-estrecho-planocontra-plano.html> sitio web consultado el 6 de noviembre del 2015.

Estas pantallas se consolidan en una doble dimensión, un poco como en el caso de los cristales de Valdivia, entre la exigencia de encontrarse con el otro, pero al mismo tiempo, anulación de una presencia real. Las pantallas permiten un espacio poroso, en donde el otro evidentemente puede acceder, pero simplemente en cuanto ficción. El juego de las ausencias/presencias propias de la utilización de las pantallas, acentúan un sentimiento de no pertenencia en los personajes:

“El recurso de las videoconferencias (impulsada desde la fotografía de Sergio Bastani), de las pantallas y satélites como herramientas de un mecanismo de descomposición de la lejanía -de sus ausencias y carencias-, no hace más que reforzar las sensaciones de angustia y no pertenencia en los personajes.”⁵⁹

Ahora bien, este juego de pantallas en *Norte Estrecho* también tiene su correlato en la composición de las imágenes. En primer lugar, el uso de pantallas obliga a utilizar lo que bien se podría denominar como una técnica de encuadre/re-encuadre, la cual parte el cuadro en varias secciones bien diferenciadas. El cristal vuelve a hacer patente su función de corte. En segundo lugar, cuando se trata de filmar en el espacio de las videoconferencias, Bastani decide hacer una composición muy centrada. Es decir, que no hay un equilibrio en la imagen gracias a una composición a partir de puntos áureos. Esto, muy probablemente, tenga que ver con la intencionalidad de dar cierto naturalismo al plano porque estas imágenes deberían emular lo que se ve por la webcam. Pero el resultado de esta composición es una sensación de desequilibrio, de inestabilidad. Si a esto se le aumenta el hecho de que este espacio aparece con muy pocos elementos, una silla y en algunos casos una mesa, el desequilibrio está acompañado también de una sensación de vacío.

Estas composiciones centradas, con sus planos fijos evocan un particular tipo de encierro. Se configura un espacio en donde los

59 Miranda Mijail, “La felicidad está en el bocho”, *Opinión*, 4 de octubre del 2015, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2015/1004/suplementos.php?id=7430>, sitio web consultado el 6 de noviembre del 2015.

sujetos deben adoptar una cierta personalidad, una apariencia para la cámara, un querer-ser-otra-cosa, el cual no puede salir de ese espacio. Afuera, es otra vida, con momentos de alegría, efectivamente, pero también con otros que son muy dolorosos. Si bien el juego entre el fuera de campo y el campo no son tan evidentes en *Norte estrecho* como en los filmes de Valdivia o de Bouloq, si se podría establecer la hipótesis de que la película juega con algo así como un “fuera de pantalla” y un “encuadre de pantalla”, en los que existe una diferencia cualitativa. Como lo reconoce Pedro Susz⁶⁰, en el espacio de la videoconferencia, los personajes buscan mostrarse como mera apariencia, la cual evidentemente, debe destilar una imagen del éxito.

Así, Julio (Pablo Fernández), le dice a su hija que es un arquitecto, mientras que en realidad es un simple albañil. O el caso del argentino Mauricio (Federico Saslavsky) que jura fidelidad a su novia, aunque en el fuera de pantalla se hace evidente algunos deslices. Por supuesto, estas apariencias, estas imágenes, permiten crear la idea de esta tierra prometida, tan cara al cine nacional, este espacio-encuadre-uno-está-mejor, por lo menos de manera ilusoria. Es que la ilusión de este espacio antagónico a uno, en donde uno se pierde en busca de algo mejor, sea este la ciudad o el extranjero es siempre la motivación del viaje, los cantos de la sirena. Hay que romper esta ilusión, como lo hará a su vez los dos Sebastianes o Jorge al final de *Norte estrecho*, para reencontrarse, para volver hacer el camino circular de vuelta, con una lección a cuestas.

Ahora bien, hay en la película otras pantallas que hacen patente el carácter de encierro de estos cristales de una manera incluso mucho más explícita que las de las videoconferencias. En un momento de la película, por razones que no resultan del todo convincentes, Jorge termina encarcelado. El personaje principal del filme, que unía las otras historias, termina entonces alejado de los otros, encerrado en una cárcel, sin capacidad de comunicarse, al menos de manera presencial.

⁶⁰ Susz Pedro, “Norte estrecho”, *La Razón*, 11 de octubre del 2015, http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/Norte-estrecho_0_2359564135.html, sitio web consultado el 7 de noviembre del 2015.

Siguiendo los principios formales de la película, la sustracción del personaje del espacio en donde los otros interactúan, no implica del todo su ausencia. Villaroel y Ríos Violand, el guionista, toman la decisión de que el personaje se comunique con el mundo exterior gracias a videoconferencias y por el teléfono. Cuando uno de los personajes va a visitar a la cárcel a Jorge, por ejemplo, los dos solo pueden comunicarse a partir de una pantalla, como lo harían en una videoconferencia. El espacio que divide a uno y a otro personaje, es un muro inaccesible, el de la prisión. Aquí, las pantallas se convierten en conexión entre un típico lugar de encierro, la cárcel y el afuera. Usando composiciones similares que las usadas en la videoconferencia, se crea entonces una relación entre todo espacio al que solo se puede acceder por pantallas.

Así también, el juicio que determina la deportación de Jorge del país del norte se hace por intermedio de una pantalla. En esta escena, se usa la técnica de encuadre/re-encuadre, haciendo que el personaje, además de aparecer con un traje de prisionero, se vea encerrado en la imagen por la composición. De ahí que la pantalla, a partir de su dialéctica entre ausencia/presencia, con su función de corte de cuadro, se convierte, como los cristales de Valdivia, en una clara metáfora del encierro.

La ausencia/presencia de los personajes, en la película de Villaroel, hace patente una imposibilidad, al menos un deseo truncado. La de acercarse al país de los seres queridos pero al mismo tiempo, una necesidad de quedarse en esta tierra que aparece como prometida, la cual es a su vez enajenante (como lo demuestra el hecho de que una de las personajes de origen mexicano, es incapaz de decir una palabra en español). Paradójico uso de los cristales de nuevo, conexión y corte. Encierro y evocación de un otro espacio.

4. Restablecer el cotidiano en la cárcel

Si se plantea la hipótesis de que hay una tendencia en el cine boliviano que privilegia desde la forma una estética del encierro, entonces es necesario adentrarse al espacio de aislamiento por excelencia: la cárcel, para dar cuenta de cómo funciona ésta desde un punto de vista cinematográfico.

En los últimos tiempos, las cárceles bolivianas han llamado la atención a los cineastas, filmes como por ejemplo *San Antonio* (2011) de Álvaro Olmos, *La chirola* (2008) y *Ciudadela* (2011) de Diego Mondaca, *Inal mama* (2010) de Eduardo López y una película, que si bien no es boliviana, la realizadora si lo es, *The Bolivian case* (2015) de Violeta Ayala. Esta inquietud por las cárceles parece bastante natural, considerando lo particular y extraño que pueden llegar a ser estos espacios en Bolivia. Curiosamente, si bien como se ha visto hasta ahora, las películas nacionales tienen la tendencia a trabajar el espacio en cuanto lugar de encierro, la mayoría de los filmes que emplazan su cámara en la cárcel no abordan su temática por ese lado, a excepción de las películas de Mondaca, de las que se comentará luego.

Inal mama y *The Bolivian case* entran a la prisión para hablar de temas referidos a la cocaína. El filme de López es un documental sobre los diferentes usos de la coca, tanto profana como sagrada. Así pues, para los propósitos del documental, era importante adentrarse al espacio carcelario, en donde se hace más evidente las consecuencias de un uso profano de la coca. A su vez, Violeta Ayala sigue con una insistencia pocas veces vistas en películas filmadas en Bolivia, la historia de tres jóvenes noruegas acusadas de tráfico de drogas, las cuales, en el momento del rodaje, vivían en la cárcel de mujeres de San Sebastian, en Cochabamba. La película de Ayala, como la de López, no es una exploración del espacio, sino que más bien, se interesa por los personajes. Es por eso que la cámara de Ayala trabaja en vaivén, entre los muros de la cárcel y el afuera (los juzgados bolivianos, lo que sucede en Noruega, ect...). Una cosa similar sucede, en el mismo espacio con la película de Álvaro Olmos. Ambos filmes, utilizan el testimonio para estructurar las historias de los personajes, dejando la cárcel en segundo plano, simple escenario de las tragedias personales de los filmados.

Hay en *The Bolivian case*, sin embargo, un pequeño gesto que no debe pasar desapercibido en una perspectiva espacial. Al principio de la película, se filma un plano general de la cárcel desde adentro. Es difícil para el espectador comprender que ese espacio puede llegar a ser una cárcel, parece más bien un enorme mercado. Esta sensación es confirmada por uno de los testimonios iniciales de la personaje

principal de la película. La noruega cuenta su ingreso al penal. La joven despistada, acompañada de su embajador, se adentra a la cárcel. Ella, según su propio relato, se quedaba sorprendida por este espacio, a tal punto, que con un extremo de ingenuidad le preguntaría a su representante diplomático: “¿Por qué estamos aquí? ¿Vamos a comer algo?” Efectivamente, el espacio arquitectónico, sin tomar en cuenta la ingenuidad de la joven, puede terminar confundiéndose con otro, propio más bien de la vida cotidiana.

Es esta confusión que Diego Mondaca utiliza a su favor en sus filmes *Ciudadela* y *La chirola*, para construir, ya no desde el espacio arquitectónico, sino a partir del filmico un discurso que dialoga plenamente con Boulocq y Valdivia. Así pues, en *La chirola*, Mondaca sigue los pasos de Pedro Cajias, un ex-convicto. El cortometraje documental registra las opiniones del personaje sobre su vida en la prisión y su actual estado de libertad, con la intencionalidad de demostrar que los límites entre estos dos espacios no son fácilmente discernibles.

Así, en una de las secuencias del cortometraje, se ve a Pedro Cajias en su cabaña. El personaje empieza a contar una escena que aparentemente era muy común de su vida en prisión. Antes de comenzar su relato, Cajias pide al espectador que se imagine que su cabaña es el patio de San Pedro, la cárcel paceña. Después de describir la cabaña como si fuera la prisión, el personaje comienza a actuar lo que sería un día normal en este espacio. Cajias se acerca a la ventana, que le servirá para evocar el teléfono público de la prisión. Simula una conversación con su abogado. Luego «cuelga» el teléfono y se sienta en el patio de la supuesta prisión. Luego, mientras hace como si estuviera esperando a su abogado, simula un diálogo con otro convicto. La espera se hará larga y finalmente, el abogado nunca vendrá.

Durante la narración espontánea de Cajias, la pequeña cabaña se transforma pues en otro lugar, en una prisión. Aquí, no es la cámara que establece la relación entre dos espacios (como los movimientos circulares de Valdivia o el encuadre en Boulocq) sino la actuación. El fuera de campo aparece aquí como una evocación que permite no solamente comparar o relacionar diferentes espacios, sino

también de confundirlos. Se trata pues de proponer una estética de la ambigüedad espacial:

“este tratamiento que existe también en el “fuera de campo”, fue planificado en función a los diálogos previos con nuestros personajes; con nuestras visitas al espacio y sus dinámicas, sus semejanzas al “afuera” y al “adentro” y sus ambiguas fronteras tanto físicas como psicológicas.”⁶¹

Esta superposición de espacios, entre el “afuera” y el “adentro” es el mecanismo que utiliza Mondaca para poner en duda la frontera entre encierro y libertad. Así pues, para Cajías, estar en libertad es simplemente un cambio de cárcel, significa pasar “a la prisión de fuera”, según sus propias palabras. Como en el caso de Valdivia y de Boulocq, Mondaca comienza a formular un discurso sobre la sociedad a partir de la metáfora del encierro en lo cotidiano.

Sin embargo, para restablecer la relación entre el encierro y lo cotidiano, Mondaca debía emplazar la cámara en el otro lado de la frontera. Habría que pasar de la descripción de la prisión de parte de un personaje que habita afuera, a una descripción de este espacio a partir de la cámara:

“si hablas de la condición humana a través del encarcelamiento, también tienes que transmitir una visión colectiva de esa condición. En este sentido, el panóptico de San Pedro es ideal visualmente: reproduce una sociedad (familia, fe, fiesta, deporte, comida, etc.) en condiciones de encarcelamiento, pero donde el conjunto es lo que sorprende, y precisamente por ese carácter de comunidad que ha desarrollado a imagen y semejanza de el “afuera.”⁶²

Es en *Ciudadela* que Mondaca muestra la cotidianidad del prisionero, en la intención de mostrar la manera en que la sociedad de la

61 Espinoza Santiago, «Diego Mondaca: La cárcel de San Pedro está llena de vida», *Opinión*, 27 abril del 2014, <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2014/0427/suplementos.php?id=3355>, sitio web consultado 7 de noviembre del 2015.

62 *Ibid.*

prisión evoluciona de una manera similar a la de afuera. Para eso, el realizador toma su tiempo en filmar elementos que parecen estar descontextualizados, considerando que lo que se muestra en pantalla es una prisión: niños que juegan o hacen sus tareas, mujeres que cocinan, comerciantes y artesanos trabajando, los partidos de fútbol, las fiestas, la vida en familia, etc...

Así pues, Mondaca presenta al espectador un espacio inédito, en el que la idea ordinaria de prisión no aparece en las imágenes presentadas. Se trata pues de establecer lo cotidiano a partir de un espacio inesperado, de mostrar la cárcel como una parte de la ciudad. Si Cajías transporta la prisión a un espacio propio de lo cotidiano, Mondaca, con su cámara, lleva la ciudad al espacio carcelario. En estos dos movimientos, se ve que el cineasta no se limita meramente a una exploración de la prisión, sino más bien, a una tentativa de describir una cierta condición humana.

Sin embargo, este discurso de la prisión como espacio de lo cotidiano, solo puede ser efectivo, si el espectador reconoce en la pantalla una cárcel. Así pues, a la puesta en escena de una descontextualización espacial, hay que agregarle mecanismos de contextualización. El sonido cumple esta función. Durante toda la película, se escuchan gritos y sonidos de cadenas. Esto permite a Mondaca evocar la violencia subterránea propia del espacio descrito.

Así pues, el fuera de campo tiene un lugar primordial en la propuesta estética. Por un lado, como en *Los Viejos*, hay una impresión de violencia propia de la condición de encierro de los personajes. Por el otro lado, el fuera de campo transmite una ambigüedad espacial, como en el caso de *La Chirola*. Sin embargo, en *Ciudadela*, curiosamente, el fuera de campo no evoca un otro espacio, puesto que los sonidos tienen la intención de situar al espectador en el lugar real del rodaje. Así pues, la imagen aparece como una negación del fuera de campo, al mostrar lo cotidiano. Es la cámara que evoca otro espacio, para confundirlos. La ciudad y la cárcel aparecen entonces como unidad, en la cual es complicado hacer una distinción categórica. Si los muros de la casa de *Zona Sur* marcan en apariencia fronteras impasables, los de la prisión de *Ciudadela* no tienen ninguna función de delimitación (img.14)

El encierro desde las propuestas formales de los cineastas aquí citados se hace patente en el uso de dos espacios que aparecen como dicotómicos. En efecto, lo propio del estar encerrado, es estarlo *en* algún lugar, limitado por una frontera, que divide dos espacios con características absolutamente contrarias. Esta frontera se expresa en un particular uso del fuera de campo; ya no es posible viajar a otro espacio, pero si lo es evocarlo, negarlo (paradójicamente para señalar más su presencia) o añorarlo. En una situación tal de encierro, los personajes no hacen un viaje iniciático, su movimiento describe otro tipo de círculo, el de vagabundeo.



14 La prisión (en el centro de la imagen) se confunde con la ciudad.

CAPÍTULO III

Vagabundeo y desterritorializacion

1. Marginalidad, encierro y vagabundeo

Un niño pequeño camina por unos estrechos recovecos, esquivo a una gran cantidad de personas con actividades diferentes. Se adentra por los pasillos de la cárcel, a veces corriendo, a veces caminando más lentamente, de vez en cuando mira hacia atrás, hacia la cámara, que al igual que el niño, trata de encontrar un espacio entre el mar de gente que habita en la prisión. (img.15).



15 El niño guía a la cámara por el espacio carcelario.

Sin duda alguna, la inclusión de este personaje en *Ciudadela*, que guía a la cámara por los espacios que habita, está motivado por el principio de descontextualización que se ha explicado en el segundo acápite. Efectivamente, ¿qué mejor manera de presentar este espacio inédito que a partir de la presencia de un niño? ¿Que puede haber de más descontextualizado en una prisión? De hecho, la cámara de

Mondaca, no solo va a filmar a un niño, sino a varios, subrayando el curioso carácter de la prisión.

Sin embargo, este niño en especial, el que camina por los oscuros y estrechos pasillos de la cárcel, parece tener otra funcionalidad dentro del relato propuesto en la película. Mondaca presenta de manera muy temprana a este personaje, en el plano 7, pero su presencia va a ser reiterativa en el resto del film, convirtiéndose en un especie de narrador, de guía en el espacio que explora el cineasta. Pero este niño, no solamente es un guía para la cámara, sino que también expresa un nuevo carácter de este espacio de encierro.

Gilles Deleuze en *Estudios sobre cine 2: la imagen-tiempo*, plantea que en el neorrealismo italiano, el niño tiene una funcionalidad muy importante: “En el mundo adulto, el niño padece de una cierta impotencia motriz, pero ésta lo capacita para ver y para oír.”⁶³ Así, ante su incapacidad motriz:

“el personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él.”⁶⁴

Según Deleuze, una de las características de lo que va a llamar la “imagen-tiempo” es la idea de que los personajes se van a enfrentar a situaciones ópticas y sonoras puras, lo que implica, como condición preliminar, un debilitamiento del esquema sensorio-motriz, es decir de la capacidad de actuar frente a un estímulo determinado. En la crisis de la imagen-acción, que permite el desarrollo de una nueva imagen ligada al tiempo, los filmes de vagabundeo tienen una cierta importancia puesto que permiten, entre otros, el pasaje entre las dos grandes categorías que Deleuze desarrolla a lo largo de sus estudios sobre el cine.

⁶³ *La imagen-tiempo*, op.cit., pg 14.

⁶⁴ *Ibid.*, pg. 13

Se entiende perfectamente la relación entre el debilitamiento de la imagen-acción con el vagabundeo, puesto que, si se pierde la capacidad de reaccionar y de modificar una situación en particular, ¿que otro tipo de movimiento pueden tener los personajes además del de vagabundeo, del movimiento errático, circular?

De ahí que la figura del niño en *Ciudadela* parece condesar todo el discurso del espacio que Mondaca propone en su película. Este niño que acompaña la cámara, que determina su movimiento, hace patente la situación existencial de los personajes que Mondaca va ir mostrando a lo largo del metraje. Son personajes marginales, en donde su capacidad de acción se ve limitada por su propia condición, la de prisioneros, convirtiéndose así en vagabundos.

El niño hace patente una doble condición de marginalidad, en su condición de habitante de una prisión pero también como infante. Así, este personaje es doblemente desprovisto de acción, lo que, según la caracterización de Deleuze, lo hace el observador perfecto para el espacio que habita. Pero su movimiento solo puede hacerse en manera de círculo, en donde ninguno de los pasillos va a conducir nunca a la salida. Así, el personaje, junto a la cámara expresa este carácter circular de la cárcel, el cual es condicionado por la situación propia del encierro.

Una función similar tiene otro niño: Andrés de *Zona Sur*. Al igual que en *Ciudadela*, este personaje recorre los espacios en los que habita. Andrés es el hilo conductor de la película, es el narrador que permite el paso de una situación a otra gracias a su movimiento (que, al describir un espacio de encierro, no puede ser otro que circular). Además, es el nexo entre los habitantes aymaras de la casa y los jailones (su propia familia). Sin embargo, más allá de su función central dentro del relato, Andrés también está marcado por el signo de la marginalidad.

Esto se hace evidente, cuando se analiza los espacios que Andrés ocupa dentro del hogar jailón. El personaje, en general, se encuentra en los lugares periféricos de la casa, aunque sin salir de ella. Aparece en los lugares que se constituyen como fronteras con el exterior, en el garaje, en los árboles del jardín y en los techos. Además, el niño es

el más descuidado de los hijos, no es tan mimado como Patricio ni tan controlado como Bernarda. Carola, en el plano 45, afirma que “está cansada para educar a Andrés”.

Sin embargo, hay una diferencia capital entre los dos personajes infantiles: Andrés va a ser (junto a Wilson) el único personaje jaiilón capaz de salir de la casa, gracias precisamente a su función de observador (y crítico) marginal. Este aspecto de Andrés va a ser desarrollado más adelante. Por lo pronto, se hace evidente, que tanto en *Ciudadela* como en *Zona Sur*, marginalidad y descripción del espacio de encierro a partir de un movimiento circular o errático se relacionan y estructuran ambas películas.

Esta característica del infante en las dos películas no es solo privativa de los niños y es posible encontrar estas funciones en otros filmes. Los personajes tienen la tendencia a moverse mucho, a pesar de su condición de encierro. Así, Berto, Camila y Víctor se transportan todo el tiempo en el auto, Andrés y Yari de *Ivy Maraëy* emprenden un viaje bastante largo mientras que en *Los viejos* es bastante común ver a Toño caminando por los paisajes del sur boliviano. Todos ellos, a su manera, expresan este debilitamiento del esquema sensorio-motor a la que hace referencia Deleuze y una condición de marginalidad.

2. Las anti-road movies bolivianas

2.1 El auto destartalado

En su tesis doctoral, Laguna propone la categoría de “anti-road movies” para referirse a películas en las cuales los personajes emprenden viajes cíclicos, en los que no hay un real desplazamiento geográfico y donde los caminos no conducen a ningún lado:

“a lo que me refiero es a cintas en el que el desplazamiento, el movimiento, el viaje, es recluso, encerrado, prisionero. Ahí está su condición opuesta, sus propiedades contrarias, pues en la *road movie clásica*, la carretera y el viaje son la encarnación de la libertad, de la liberación, incluso cuando es perseguido por la ley. Aunque en estas *anti-road movies* no existe la sensación de libertad, no quiere decir que no se la anhele. Todo lo contrario. Se la busca, dando vueltas en la ciudad se pretende

encontrar alguna salida, una puerta, grieta, una válvula de escape. Así como el movimiento es prisionero, los personajes tienen frustraciones e imposibilidades que no les permiten romper las cadenas que los atan al circuito en el que pasan sus días.”⁶⁵

Así, lo propio de las *anti-road movies* es el hecho de que los personajes se mueven mucho, pero al no haber caminos, ni salidas, solo es posible transitar en círculo por el espacio de encierro. Es la condición propia de personajes que habitan de alguna manera encarcelados, marginados.

American Visa (Valdivia, 2005) parece ser justamente la puesta en escena de un viaje recluso, encerrado, prisionero, mientras se evoca un espacio de posible libertad. La película, comienza con un desplazamiento del protagonista del campo hacia la ciudad. Unos minutos más tarde, se hace evidente la razón del viaje de Mario (Demian Bichir) a La Paz: solicitar una visa para ir (y quedarse) en los Estados Unidos. Viaje que va a terminar truncado, por la negativa de la embajada.

Después de la negativa, después de la evidencia de un viaje truncado, Mario termina vagabundeando, caminando circularmente por la ciudad de La Paz. Tratando de encontrar salidas alternativas, que incluyen un robo y un intento de comprar una visa falsa, los cuales son intentos infructuosos. Todos estos gestos muestran meramente una desesperación, un intento de salir del espacio de encierro, del estancamiento para lograr ir a otro espacio, que se anuncia como una especie de tierra prometida.

De nuevo, se hacen patente los dos espacios dicotómicos, uno de los cuales aparece como una salida, al que hay que evocarlo constantemente, pero no es posible llegar hasta ahí. En este viaje circular que emprende Mario por los recovecos de la ciudad, como lo haría Sebastian después de su periplo por los espacios urbanos para ser otro, finalmente se dará cuenta que emprender el viaje

65 *Por tu senda, op.cil*, pg. 141-142

no parece ser la solución para salir de esta sensación de encierro y estancamiento. Al final, el personaje se libera, en cuanto se da cuenta que la solución no tiene que ver con un viaje, al menos no al norte. Así, en vez de viajar a Estados Unidos, decide ir hacia el oriente boliviano, con Blanca (Kate del Castillo), su compañera de aventuras. Es como si el personaje, en sus movimientos de vagabundeo, tomaría un paso atrás antes de lanzarse completamente a la alienación, antes de emprender el viaje hacia el no-ser. Esta tierra prometida existe, pero no es ajena.

Si bien en *American Visa* hay un juego con un movimiento circular, por culpa de un viaje truncado, la figura que con más claridad hace patente el aspecto de anti-road movies de las películas bolivianas es el auto destartalado. ¿Qué mejor manera de mostrar una imposibilidad de moverse, ligado a un imperiosa necesidad de libertad, si no es con un medio de transporte que no cumple su funcionalidad? Ya en las road movies tradicionales, en donde efectivamente hay un desplazamiento lineal, los medios de transporte no pueden dejar de llamar la atención. En estas películas, a excepción del jeep de *Ivy Marae*y, no se viaja precisamente en autos cómodos, los personajes se transportan en camiones (*Mi socio*) o camionetas (*Cuestión de fe*, 1995) por caminos tortuosos. Los trayectos son siempre dificultosos, como lo hace patente por ejemplo *¿Quién mató la llamita blanca?* (2007) en donde los tortolitos, los personajes principales de la película, van cambiando constantemente de medio de transporte, algunas veces de manera absolutamente inverosímil.

En *El olor de tu ausencia* (2013) Eddy Vásquez hace del auto destartalado un motivo recurrente, el cual hace patente la situación de encierro de los personajes. Como una buena parte de las películas bolivianas, el filme es también una narración coral, con un tema en común: la migración. Deko (Deko Basura) es un punkero, nihilista, que ha hecho de la destrucción y la auto-destrucción su estilo de vida. Su madre vive en España e insiste en que Deko se vaya con ella, abandonando a su padre, un chofer de micro. La segunda historia pone en escena a Snake (Roberto Guillhon) y Troy (Roberto Lizárraga) dos pandilleros que vuelven de una mala experiencia de migración en Estados Unidos. Ellos buscan consolidarse como grandes narcotraficantes en la ciudad de Cochabamba. Finalmente,

está Criss (Cristian Vásquez), un joven bachiller, buen estudiante, con ansias de trabajar. Él tiene un hijo. Al no encontrar trabajo en Cochabamba, decide migrar a España.

La película abre mostrando paisajes de Cochabamba desde las alturas, lo que permite al mismo tiempo presentar a uno de los personajes, Criss. Estos pequeños miradores, como en el caso de *Eco de humo* no devuelven una imagen idílica de la ciudad. Se la ve sucia, llena de humo, ruido y basura. A lo lejos, comienza a caer en la ciudad una tormenta eléctrica que augura los dramas personales de cada uno de los personajes. Como en La Paz, estos miradores para observar la ciudad son las periferias, lugar por excelencia de la marginalidad, pero aquí la visión de los personajes se asemeja más a una perspectiva apocalíptica.

Después de esta introducción que, como en el caso de Boulocq, va a marcar el tono general de la película, aparecen dos personajes, Criss y Chely (José Rosales). Se adentran en lo que aparenta ser un cementerio de tractores (img.16). La cámara hace una descripción del lugar gracias a un movimiento circular que envuelve a los personajes, como si tratara de encerrarlos en el mundo de chatarra en los cuales se encuentran, evocando un gesto similar al de *Zona Sur*. Es que en la película, todos los movimientos hacen patente esta situación de encierro.

Cuando los dos personajes van a buscar trabajo, Vásquez los hace caminar por el medio de una calle transitada (img.17). “Transitada” es mucho decir. En realidad, los personajes pasan por una cantidad de automóviles detenidos por culpa de una de las múltiples trancaderas. Siguiendo la presentación de la ciudad propuesta en la película, Vásquez toma la precaución de mostrar también la enorme enredadera de cables que cruzan la avenida. Por donde se vea, los caminos, por más que existan medios de transporte, están cerrados, clausurados, enmarañados. Esto no quiere decir que los personajes no se muevan, ellos, por lo menos Criss, buscan algún recoveco en donde la vía esté libre. Ambos entran a varios negocios, para proponerse como trabajadores, pero al ver las trazas con las que andan los dos personajes, nadie quiere contratarlos, incluso parecen ser víctimas de cierto desprecio por las “posibles” empleadoras.



16 *Habitar entre chatarra*



17 *No hay tránsito posible.*



18 *Una estética del «no camino».*

Las composiciones de las imágenes de Vásquez parecen querer siempre hacer patente esta característica de los espacios en los que recorren los personajes: el “no hay camino” (img.18). Es por eso que en este mundo de chatarra, dos autos destartalados aparecen en dos lugares importantes para la película, el patio de la casa de Deko y el de la escuela de Chriss. Los dos automóviles son los espacios propicios para dedicarse al alcohol y a la droga por parte de los personajes adolescentes. Lugar de la destrucción, del no-movimiento. Así pues, Don Abad (Abad Camacho) el padre de Deko, lo encuentra bebiendo en el auto, le increpa, afirmando que es un vago, un bueno para nada. Deko, con un nihilismo que raya con el cinismo, le responde con frases absolutamente sorprendentes: “Solo me estoy haciendo daño a mí”, “es un mal bueno porque me gusta”.

En un mundo tal de derrumbe, de destrucción, de chatarra, los movimientos no pueden ser de otra manera que circulares en un laberinto sin escapatoria posible:

“En el patio del colegio de Chriss hay un automóvil hecho pedazos, que connota la imposibilidad de poder ir a algún lado, no hay posibilidad de movilidad social real. Como en *Lo más bonito y mis mejores años* de Martín Boulocq, los personajes de *El olor de tu ausencia* deambulan por la ciudad: Snake y Troy no dejan de dar vueltas en su automóvil, Deko y sus punks recorren las calles bebiendo, Chriss y Chely caminan buscando lugares para mirar el tiempo. En sus recorridos todos tratan de encontrar alternativas a sus vidas, caminos de salida, pero la ciudad se las niega.”⁶⁶

La referencia a la película de Boulocq no parece aquí banal. En una de las secuencias de *Lo más bonito...*, Berto encuentra su auto sin sus llantas. Más que ser víctima de un robo, el auto destartalado hace patente esa imposibilidad real de los personajes de moverse. Es por eso que la película no puede hacer más que evocar un espacio de libertad, diferente al que habitan los personajes.

66 Laguna Andrés, “El olor de tu ausencia (2013) de Eddy Vásquez: el territorio que nunca abandona” *El tiempo recuperado*, extraído de <http://tiemporecuperado.blogspot.com/2013/08/el-olor-de-tu-ausencia-2013-de-eddy.html>, sitio web consultado el 12 de octubre del 2015.

En una secuencia, se ve a Berto y Camila en el auto detenido, después de una pelea de la segunda con Víctor. Ella hace como si comenzara a manejar, le pregunta a Berto: ¿A dónde quieres que vayamos?”, él, le responde dubitativo, “Al polo norte”. Como en el caso de *La chirola*, una acción performativa busca trasladar a los personajes a otro espacio. Es la manera que tiene Camila de escaparse, de olvidarse de la pelea con Víctor. Pero Berto, si bien entra con mala gana al juego, parece tomar en serio cierto aspecto del viaje al Polo Norte, así, él le dice a ella: “cuando nos vayamos tenemos que seguir siendo amigos, hay que escribirnos”.

Como lo es propio de una anti-road movie, aquí se hace patente una situación paradójica. El auto, como todos los que aparecen en *El olor de tu ausencia*, no se mueve. Pero al mismo tiempo, gracias a este, es posible evocar un viaje imaginario, que evidentemente está lejos de realizarse. Imposibilidad de movimiento y evocación de un espacio de libertad aparecen pues en esta secuencia de manera más que evidente.

Así, el concepto de anti-road movie que propone Laguna puede ser una descripción bastante exacta de lo que pasa en filmes como *Lo más bonito....*o *Los viejos*, en donde se hace evidente este deseo de libertad pero al mismo tiempo existe un movimiento circular y errático. Mientras que Berto busca vender su auto para comprarse un pasaje para migrar a España, Toño espera la muerte de su tío para re-encontrarse con su prima y enamorada. En ambos filmes, hay una espera de un momento de redención, de un momento en donde se pueda salir de esta condición de encierro. Sin embargo, hasta que eso suceda, los personajes solo pueden moverse en círculos.

2.2 Pensar en círculos

Moverse en círculos es una de las propiedades de las *anti road movies*. A su vez, el movimiento de los personajes crea un espacio filmico circular, puesto que en la mayoría de los casos, la cámara va a acompañar dicho desplazamiento. Así por ejemplo, los niños de *Ciudadela* y *Zona Sur* estructuran el relato de las respectivas películas a partir de su movimiento, haciendo a su vez, que la narración sea circular.

¿Es posible entonces alargar el concepto de anti-road movies a películas que basan su estructura en movimientos circulares que buscan espacios de libertad? ¿Podría filmes como *Ivy Marae* entrar en esta categoría? La estructura del relato de Valdivia no es lineal, aunque en una primera instancia lo parezca. Aparentemente, hay un simple viaje bien determinado: de La Paz hacia el chaco boliviano. Desplazamiento que sin duda es equiparable al que se produce en una *road movie* tradicional. Sin embargo, en esta linealidad, hay una cierta cantidad de desfases, que hace pensar que Andrés viaja en realidad en círculos, aunque siempre en búsqueda de un espacio de libertad.

La película comienza con la imagen de los ojos de una niña y una pregunta: ¿De qué color ves las cosas? En el ante penúltimo plano de la película, el diálogo vuelve a repetirse. En esta ocasión, la niña y Andrés están frente a frente. En tanto la película abre y cierra con imágenes similares, es posible plantear la hipótesis de que su estructura narrativa es circular.

Más que circular, se trata de un movimiento de vaivén, análogo al pensamiento de Andrés. Es un viaje que siempre vuelve a su punto de partida, es decir, a la casa jailona. En los planos 90 al 106, Andrés comienza a escribir en el escritorio de una casa en el oriente boliviano. A medida que va desarrollando sus pensamientos en una voz en off, el espacio en donde se encuentra el personaje comienza a cambiar de manera más o menos imperceptible. A partir del uso de primeros planos y planos detalles, la cámara se desplaza del espacio rural, en donde empieza la secuencia, a la casa de Andrés. La sutil modificación del espacio se cristaliza al menos desde el plano 100, en donde la cámara que filma un primer plano de Andrés hace un ligero movimiento para mostrar un proyector de cine, el cual, hacía parte de la escenografía de la casa de Andrés (como lo demuestra el plano 16, por ejemplo). Después de la escritura, Andrés comienza a cortar con un estilete las palabras escritas, las cuales, se entiende que harán parte de los múltiples ovillos de papel que aparecen en la cinta. Finalmente, se escucha el cacareo de una gallina, que determina un segundo desplazamiento, para regresar a la casa del principio.

Este tipo de secuencias se van a repetir al menos tres veces más a lo largo de la película. Aquí, hay la intención de proponer una ambigüedad

espacial. Estas secuencias no pretenden ser comprendidas como meros *flashback*, porque la continuidad temporal de las secuencias no parece sufrir modificaciones. Es como si Andrés estuviera pues en dos espacios, como si el viaje nunca hubiera iniciado, como si estuviera todavía anclado en su casa.

Ticio Escobar⁶⁷ propone que si bien Yari y Andrés van en el mismo auto, sus destinos son diferentes, los viajes que emprenden tienen naturalezas distintas. Si se toma en cuenta solamente el personaje karai⁶⁸ del filme, es posible, por la puesta en escena de la ambigüedad espacial, plantear la hipótesis de que realiza varios viajes. En primer lugar, hay un desplazamiento físico real, al final de cuentas, después de una serie de peripecias, Andrés llega a Tentayape, el destino previsto de su viaje inicial.

Pero también, hay que tomar en cuenta que esta ambigüedad espacial se opera a partir de las múltiples metáforas que refieren al pensamiento de Andrés. Así pues, estos cambios se realizan cuando Andrés escribe en su cuaderno o por medio de objetos que se refieren directamente con la actividad fílmica: proyectores, pantallas, *écrans*, etc.... Ya se había mencionado en el segundo capítulo que en la película se relaciona lo visual con el pensamiento de Andrés, por lo que no debería sorprender que se use el cine como vehículo para la realización de esta operación.

Ahora bien, si se utiliza las metáforas del pensamiento de Andrés, es porque justamente eso lo ata a la casa jailona, al punto de partida del viaje, a una forma de ser que aparentemente, según la percepción de Valdivia, debería ser comprendida como culposa⁶⁹.

67 Escobar Ticio, "Un viaje", en Valdivia Juan Carlos (dir), *Ivy Maraey: tierra sin mal*, Dossier de prensa, Fundación Cinenómada para las artes, La Paz, 2013, pg. 107

68 En *Ivy Maraey* se propone el término de karai, para designar a cualquier persona que tenga la tez blanca. Se ha decidido hacer uso de este concepto porque el propio filme invita a hacerlo.

69 Valdivia Juan Carlos, "Bitácora de una obsesión", en *Ivy Maraey*, op.cit, pg. 174: "A Andrés su conciencia no le permite ejercer su espíritu colonialista, pero lo porta. Andrés, el personaje, soy yo, solo en el mundo, triste, confundido como Hamlet, el de la mirada transparente, el que cree que todo es posible, el que no le pide permiso a nadie para hacer lo que tiene que hacer, el que no quiere tener ataduras, el que todo lo tiene. Pero le falta algo, le falta amor. Es un hombre que carga con su propio cadáver mientras una cultura carga los huesos de su etnocidio. Un mea culpa llevado al performance."

Curiosa entonces la situación de Andrés, si bien es capaz de realizar un desplazamiento físico (lo cual no necesariamente es contrario al concepto de *anti road movie*) sigue amarrado a ciertas ataduras, que lo obliga constantemente volver a la casa jailona, evitando emprender por fin el viaje.

Es por eso que el viaje de Andrés, en sus condiciones iniciales, está necesariamente condenado al fracaso. El protagonista de la película busca algo que de antemano sabe que no existe. En realidad, no sabe lo que busca. En varias ocasiones, los personajes con los que se encuentra Andrés le cuestionan sobre la finalidad de su viaje. Ante la pregunta reiterada, el protagonista responde siempre de una manera diferente. ¿Es real pensar que busca el *Ivy Maraey*, la tierra sin mal? ¿Andrés busca salvajes? ¿Tiene realmente un interés en hacer su película, si todo el tiempo hace evidente la imposibilidad de representar al otro, expresando cierto desencanto con el cine? Ante la gran cantidad de cuestionamientos que tiene Andrés, no solo de su propia profesión, sino sobre su condición existencial, tal vez la respuesta más cercana a sus verdaderos intereses, sea la que da a Yari en el plano 157: “No me quiero ir a mi casa (...) quiero ser otro”.

Así pues, el ovillo de papel no es simplemente una metáfora del pensamiento, sino también de su movimiento circular, de su encierro en sí mismo del cuál es víctima Andrés. El viaje a Tentayape es un acto desesperado, la búsqueda de salir de sí, para encontrar a un otro y ser un otro, única forma de salvarse de su solipsismo. De ahí que, esta ambigüedad espacial, este sentimiento de estar en dos lugares a la vez, evita una real liberación. Para Andrés, el encierro está en todos lados, porque su prisión está dentro de él, de ahí que la libertad aparece como un anhelo.

Es por eso que el personaje de Andrés tiene una cierta similitud con Cajías, el protagonista de *La Chirola*. Ya en el segundo capítulo se había hecho mención a la manera en que se construye desde el juego actoral del personaje esta ambigüedad espacial. En ambos casos, hay un desplazamiento que remite a la relación de dos espacios. Se trata no de un “viaje” físico, sino más bien de uno espiritual o interior.

3. Espacios de no pertenencia

3.1 Un cine del exilio

Si bien *La Chirola* no es precisamente una *road movie*, puesto que aquí no hay un camino que recorrer, hay al menos una característica similar con el concepto que propone Laguna: el anhelo de un espacio de libertad y este movimiento en vaivén.

Cajias es un curioso caso de encierro, puesto que su condición, al igual que Andrés, no le permite escapar, por más que haya un desplazamiento físico. Cajias realiza viajes internos a la cárcel, la evoca, re-construye sus espacios, juega con el recuerdo de una época que curiosamente aparece como feliz. Así, a partir de la nostalgia, el cual en realidad expresa la imposibilidad de Cajias de adaptarse a las normas del afuera, que el personaje hace viajes de ida y vuelta entre la cárcel y su cabaña.

Cajias vive en una situación existencial contradictoria: adentro de la cárcel anhelaba salir, afuera de la misma la recuerda con una nostalgia feliz. El estar afuera implica una migración forzada, producida por otra : su inserción en la cárcel. Así, el personaje vive en un doble exilio, haciendo patente su marginalidad. No hay un “espacio propio” para él. En ese sentido, Cajias es el personaje que más se acerca a la vida de un vagabundo, alejado del mundo, sobreviviendo de la mejor manera que puede.

Si para Cajias la prisión, el exilio, parece ser la primera condición del existir, *Los viejos* hace patente que esta condición puede aparecer en los lugares más inesperados. Toda la vida de Toño ha sido marcada por el exilio: el exilio de sus padres por culpa de la dictadura y su propio exilio de la casa de acogida por haber traspasado ciertos límites. Según Laguna:

“La violencia de una ley que está dispuesta a extinguir o exiliar a quien no se inscribe y se somete a su orden, marcó la vida de Toño, de Ana y del resto de la familia. Un Estado autoritario que no estaba dispuesto a aceptar disidentes, a revoltosos, a otros que se encuentren fuera de los límites de sus leyes, asesinó a sus padres. Un tío que no estaba dispuesto a revisar

sus principios morales y a comprender a sus semejantes, lo expulsó de la casa de acogida. Toño es un excluido, un desposeído, un huérfano, es alguien al que se le ha arrebatado todo lo que tenía.”⁷⁰

De ahí que, al igual que en *Ivy Marae*, el viaje del Altiplano hacia Tarija de Toño es un gesto desesperado para terminar con la condición de encierro, para recuperar lo que aparecía en una primera instancia como suyo. Volver implica la exigencia de romper con el estado de marginalidad al que ha sido condenado el personaje desde hace mucho tiempo y al mismo tiempo, escapar de un pasado, personal y político. Aquí, se encuentra una nueva diferencia entre las *road movies* tradicionales y las bolivianas:

“sus protagonistas (de las películas bolivianas) no quieren exceder los límites, están afuera de ellos, en una sociedad que constantemente ha excluido a sus mayorías. De alguna forma, los bolivianos no quieren salir, quieren entrar (...) El gesto transgresor de la *road movie* boliviana no es hacia fuera de los márgenes de la sociedad, sino todo lo contrario, es querer hacer parte de ella, atravesar la maquinaria que ha marginado, que ha expulsado. Atravesar una ley que niega.”⁷¹

Es por eso que en las películas bolivianas, la marginalidad se expresa a partir del espacio. En cada uno de los filmes citados, los personajes no se encuentran a sí mismos en los espacios que habitan, no pueden reaccionar en su contexto. Sin embargo, si bien se emprende un viaje físico o interior para encontrar un mejor espacio, la búsqueda parece en una primera instancia infructuosa. Por tanto, no parece existir, como sucedería en el cine “clásico” boliviano, un “espacio propio”, en donde los personajes, también marginales en la ciudad, puedan explorar todas las potencialidades de su ser. En Sanjinés, por ejemplo, el indígena podía sobrepasar este sentimiento de marginalidad en el regreso a la comunidad. En cambio en los filmes

70 Laguna Andrés, “Los viejos una melancólica historia de amor”, *Opinión*, 5 de junio del 2011, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2011/0605/suplementos.php?id=893>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

71 Por tu senda, *op.cit.* pg. 46

que se comentan aquí, solo hay el espacio en donde “uno no se encuentra”.

Ahora bien, este espacio de no pertenencia se expresa a partir de relaciones problemáticas con el otro, condenando a los personajes a particulares grados de soledad. Así, en *Boullocq*, a los protagonistas les cuesta infinitamente comunicarse con el otro, Cajas no comprende cómo se debe habitar en una sociedad (de ahí su amor desmedido por los perros), mientras que en *Valdivia* las relaciones con el otro implican cuestionamientos profundos sobre la identidad de uno mismo. Estas relaciones conflictivas son las que provocan la marginalidad de los personajes, las cuales se expresan especialmente en la sensación de habitar en el espacio de otro, es decir, en un lugar en el que uno mismo no pertenece.

3.2 Producir sonidos ajenos

En sus dos últimas películas, *Valdivia* ha explorado estas relaciones con el otro a partir de la (im)posibilidad de comunicarse con él. Para esto, el cineasta propone la creación de espacios sonoros, en donde se cristalizan las complejas relaciones que se establecen con alguien que vive en el mismo lugar que uno, pero que no habla necesariamente un mismo idioma. Así pues, se habita físicamente con el otro, pero los sonidos que produce provocan un abismo que parece inmensurable.

Al analizar en *Zona Sur*, los planos ya comentados, en donde los personajes miran por las ventanas, se hace patente que hay al menos un plano para cada uno de los habitantes de la casa, a excepción de Andrés. El niño, al ser un personaje intermedio, que habita entre el mundo jailón y el aymara, no es del todo víctima del encierro. Es por eso que no aparece pegado a los cristales, sino más bien en los techos. Así, a diferencia de todos los otros personajes descritos hasta aquí, su marginalidad le da ciertos beneficios. La posición de los personajes en el plano, por tanto, posibilitan comprender su funcionalidad dentro de la película. Es por eso que puede llegar a ser sorprendente la presencia en estos planos de Wilson y Marcelina (Viviana Condori), los habitantes aymaras de la casa, también encerrados en el castillo de cristal.

Es claro que ellos no compartirían en un principio la forma de ser del jailón y que incluso, hablando espacialmente, tanto Wilson como Marcelina son justamente el “afuera”, lo otro, a lo que se debe limitar la entrada. Con poquitísimos elementos, Valdivia muestra la estructura completamente contradictoria de la casa pues de alguna forma, Wilson y Marcelina también hacen parte de la esfera jailona y también, en cuanto habitantes de la casa, se encuentran limitados por los cristales.

Es necesario echar mano a un nuevo concepto de Sloterdijk para comprender estas relaciones. Según el filósofo alemán, la conformación de esferas, en cuanto limitación del mundo, en cuanto cortar un entorno para la creación artificial de climas, depende de nueve dimensiones espaciales. Una de ellas es el fonotopo. Para Sloterdijk⁷², toda espacio humano produce cierta tonalidad, por las voces de los habitantes, los sonidos de los hombres trabajando, las voces de las madres que consuelan, miman, regañan. Así, todo grupo se va impregnando de estos sonidos, los hace suyos y el individuo comprende que está en el lugar correcto, cuando logra sintonizar con su espacio propio⁷³. El ser humano se “engancha” con una voz, con una tonalidad. El espacio suena a sus habitantes, así, se convierte en una especie de caja de resonancia, en donde escuchamos nuestra propia voz en los otros. De ahí que los sonidos, el ambiente sonoro, es también conformador de espacios.

Esto lo comprende muy bien Valdivia y para mostrar justamente el carácter contradictorio de la casa jailona, se anima a insertar un ambiente sonoro diferente al que se espera en este espacio en particular. Los habitantes aymaras de la casa hablan en su idioma nativo, rompiendo con el ambiente hispanófono de la casa (en los planos: 1, 2, 23, 29, 37, 64, 67, 72, 73). Para comprender la importancia de este gesto que en una primera instancia parece tan banal, es necesario sentarse en la butaca de un cine en las zonas andinas de Bolivia. Ahí se encontrará a un público en su mayoría

⁷² *Esferas III*, *op.cit.* 290-296.

⁷³ *Esferas I*, *op.cit.*, “Estadio-sirena”

hispanohablante, que escucha de lejos las sonoridades aymaras todos los días pero no las comprende, al igual de lo que sucede con los personajes jailones de *Zona Sur*.

Valdivia, en la versión proyectada en las salas bolivianas, decide dejar estos diálogos sin subtitular, dejando en la incógnita no sólo para los personajes (Andrés, por ejemplo, exige siempre a Wilson que traduzca sus conversaciones con Marcelina) sino también para el público que se encuentra presente. Así, estos diálogos, son materialidad pura, el medio se convierte aquí en el mensaje. No importa realmente lo que digan, sino simplemente que lo digan. Hay una sonoridad diferente que invade o más bien, habita la casa del jailón.

Así pues, en la casa jailona ocurre algo bastante extraño: este espacio concreto produce sonidos y ambientes sonoros que no son comprendidos por los habitantes del mismo. Los dueños de casa se encuentran ante la imposibilidad de sintonizar con su propia esfera. En términos sociológicos se podría afirmar que: “Zona sur es una vitrina de la vida de los bolivianos que hasta hace poco manejaron un país que no podían traducir”⁷⁴. De ahí que el hecho de no subtitular los diálogos en aymara es un gesto político, un guiño a la estructura contradictoria del país.

De esta sintonización sonora entre Wilson y Marcelina se puede muy bien afirmar que estos forman también otro espacio, puesto que los sonidos que producen hacen referencia a un lugar diferente. De ahí que los personajes aymaras de la película habitan un espacio que no les pertenece, haciendo patente una nueva forma de exilio. Por consecuencia, al igual que en las películas de Mondaca se evoca un otro espacio a partir de un uso particular del lenguaje.

Estas relaciones sonoras contradictorias también aparecen en *Ivy Maraëy*, aunque de manera mucho menos sutil. En los planos 64-67, el vehículo en el que viajan Andrés y Yari se encuentra con unos campesinos aymaras que bloquean la carretera. Yari baja del

74 Machicado Monica, “El contrapunto” en *Zona Sur Pressbok*, op.cit, Pg 81

auto para tratar de convencer a los comunarios de que los dejen pasar. Ambos interlocutores hablan en sus idiomas respectivos. Esto, evidentemente, produce una cacofonía sonora. Esta vez, Valdivia decide subtítular los diálogos en guaraní de Yari, el cual, en medio de la discusión afirma: “no entiendo nada de su idioma, tiene una cultura de mierda.” Finalmente, el grupo de campesinos y Yari comienzan a hablar en español, un idioma que no es para ninguno de los dos el materno, única forma de comprenderse. Así, como afirma Mireya Sánchez:

“La posibilidad del encuentro comunicacional e interpretativo a partir del uso de la lengua es uno de los retos más importantes que circula en el relato expuesto. El desconocimiento de la lengua del otro separa, su comprensión acerca. Parece simple, pero la propuesta va más allá de veleidades políglotas. Por eso, creo que Carlos D. Mesa se queda corto cuando al momento de identificar el bloqueo en la carretera altiplánica dice: “Más que una metáfora es un momento demoledor que explica la naturaleza intrínseca de un país que, a pesar de la diferencia y de las identidades y de las reivindicaciones de la otredad, necesita de la lengua de los conquistadores para entenderse.”⁷⁵

Esta cacofonía políglota hace evidente que las relaciones con el otro indígena son mucho más complejas de las que parece en una primera instancia. En *Zona Sur* la instauración de un fonotopo aymara implica una doble marginalidad: la de Wilson y Marcelina que habitan un espacio que no les pertenece, pero también de los habitantes jailones de la casa, que viven en un lugar que produce sonidos que no logran entender.

Por su lado, en *Ivy Maraey*, las relaciones no son simplemente de dos partes: entre un karai y un indígena. Se trata de varios grupos que producen sonidos diferentes y por tanto, tienden a excluirse mutuamente. Sonoramente hablando, ya no se trata de espacios

75 Sánchez Mireya, “Ivy Maraey: el lenguaje como posibilidad de existencia”, *Opinión*, 17 de noviembre del 2013, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/1117/suplementos.php?id=2159>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

dicotómicos que se enfrentan, sino de espacios múltiples. Si bien, finalmente, en la secuencia comentada, los comunarios aymaras y Yari van a llegar a un acuerdo, lo hacen a partir de una sonoridad que no les pertenece a ninguno de los dos.

Ahora bien, podría parecer que estas relaciones sonoras son meramente jerárquicas. Efectivamente, en la pelea ente Yari y los indígenas deben echar mano al “idioma del conquistador” y Wilson y Marcelina hablan en una casa que pertenece a los jailones. Pero las relaciones son mucho más complejas que eso. Esto se hace evidente a la hora de analizar las relaciones amorosas entre Wilson y Carola y al reflexionar sobre el personaje de Andrés en *Ivy Maracay*.

3.3 Amar al otro: el conflicto por los espacios de confort.

Antes de entrar al análisis de las relaciones amorosas entre Wilson y Carola en *Zona sur*, es necesario hacer un pequeño rodeo para explicar las funciones de delimitación frente al otro que se desarrollan en el interior de la casa jailona.

La vivienda, según Sloterdijk, es un lugar de afirmación y autorealización de sí. Lo que implica también que en este espacio se impone una forma de vida que no necesariamente se comparte con el exterior. De ahí que en la modernidad, el derecho europeo desarrolla una noción jurídica para asegurar el no acceso de lo extraño en la casa, para hacer efectivo su potencial inmunizador:

“La institución del derecho del amo de la casa configura el ideal latente de toda inmunidad, suponiendo que se interpreta como poder de decisión sobre la admisión o no admisión de lo extraño en el ámbito de lo propio.”⁷⁶

En *Zona Sur*, es claro que Carola tiene la función de “ama de casa”, tal como entiende este concepto Sloterdijk. Es ella la que tiene la protestad de decidir sobre la admisión de lo extraño en la casa a la que pertenece. Ella tiene la tarea de asegurar el espacio de vivienda de los hijos, limitándola de un exterior en donde “no podría haber

76 *Esferas III*, op.cit. pg 410

vida”, entendiendo vida más bien como una forma en particular, como la forma que caracteriza en general al jailón. Si los cristales cumplen esta función desde un aspecto arquitectónico, Carola lo hace desde lo simbólico.

Ahora bien, ¿Cómo ejerce Carola su capacidad de delimitación frente a lo ajeno? Un ejemplo claro, aunque se podría citar algunos otros más, es la secuencia 62. Aquí se ve a Carola tomando el sol. Marcelina, la jardinera, se acerca y pide a la señora de la casa que se mueva para que pueda cortar el pasto. Carola se escandaliza de lo “insólito” de la demanda de Marcelina, que simplemente busca cumplir su trabajo. En términos espaciales, este pequeño altercado no es completamente banal: Marcelina exige un cambio en las limitaciones que hasta ahora habían existido entre los dos habitantes de la casa, lo cual, evidentemente, no puede ser aceptado por Carola.

Por otro lado, las peleas entre Bernarda y Carola tienen también este trasfondo. La hija busca quebrar los límites impuestos por la casa, mientras que la madre se esfuerza en no dejar entrar intrusos en la misma. De ahí que Carola no está de acuerdo con la relación entre Bernarda y Erika (Glenda Rodríguez), por el hecho de que esta última, no es considerada como parte de la misma clase social que la familia jailona. Según Sloterdijk, la inmunidad, la protección contra un exterior es también una afirmación de sí:

“El sí a sí mismo dibuja el perfil del espacio real de vida del afirmante, reconociendo el hecho de que ninguna esfera es omnicomprensiva, y que aunque no sea en el mismo sitio, siempre habrá suficiente espacio para lo otro y los otros, que también se quieren a sí mismos.”⁷⁷

No es que se niegue el espacio a los otros, (siempre hay lugar para el otro, pero en otro lugar) sino que más bien, se le niega la entrada al espacio al que uno pertenece. Es justamente por eso que Sloterdijk afirma que la inmunidad “es un hecho social”: la coherencia dentro de un espacio de confort se da en el momento en que hay cooperación inmunitaria entre los miembros que controlan adecuadamente sus

⁷⁷ *Ibid.*, pg 411.

fronteras. Es por eso que la petición de Marcelina, la jardinera, es insólita, aceptarla implicaría una especie de negación de sí, un fracaso en una especie de misión ontológica.

Este “limitar la entrada del otro” no es completamente posible. La estructura paradójica de la vivienda lo demuestra. La madre es la encargada de limitar los espacios de acceso, de asegurar un interior de comodidad, pero por el otro lado, parece desarrollar una relación amorosa con Wilson. En otros términos: a Wilson se le permite entrar en ciertos espacios de intimidad, que en teoría no debería tener acceso, a riesgo de que la barrera inmunológica de Carola termine quebrándose en mil pedazos.

Carola siempre termina evocando a Wilson, siempre esperando que él esté al lado de ella. Esto se hace por demás evidente en los planos en donde se ve a Carola alistarse; Wilson la secunda, le aconseja como si fuera su mejor amiga que ponerse, la ayuda, mientras que ella exige su presencia todo el tiempo en los espacios más íntimos (el cuarto de ella, el baño). Pero a la vez, Carola lo cuida, como si fuera uno más de sus hijos, pregunta por la salud de Wilson, no como lo haría un buen empleador a su empleado, sino como a una persona por demás querida.

Pero en donde más explícita se hace esta relación amorosa es en los planos 35, 45 y 58. En el primero, con el particular estilo de los diálogos del film, Patricio (Juan Pablo Koria), al recibir la negativa de que se le preste el auto porque es de Wilson, responde: “donde se ha visto que se trate así al empleado, carajo, parece tu marido”. Se hace claro pues aquí que Wilson no es simplemente un empleado como podría suceder en las clases altas de otros países, sino que también goza de privilegios que incluso se anteponen a la de los miembros de la casa.

Esta afirmación debe ser un poco matizada por el hecho de que en la secuencia citada y en las inmediatas anteriores se muestra que Patricio ha perdido el auto que le pertenecía apostando y que a lo largo del metraje, Carola terminará comprando un nuevo automóvil a su hijo. Pero esto no disminuye el hecho de que Carola parezca estar enamorada de Wilson y que se le permitan ciertos mimos.

El amor entre los dos no es algo que hace notar solamente Patricio. En el plano 45, cuando la señora de la casa y la Tía Rosario (Ximena Álvarez) pasean, las dos reconocen que Wilson es el amor de la vida de Carola. En la misma secuencia se afirma que es con él, cuando los hijos se vayan, que se va a quedar Carola. Ante la ausencia de un marido que parece ser muy importante para las dos hermanas en la secuencia comentada, Wilson se convierte en sostenedor emocional de Carola.

Finalmente, en el plano 58, los dos “enamorados” parecen estar muy contentos no sólo de terminar su vida juntos, sino que también hacen planes para dejar la casa jailona y trasladarse a las afueras de la ciudad para vivir sólo los dos. Es decir, es tan sólida la relación Wilson-Carola que es capaz de soportar la destrucción de este espacio de confort creado por los cristales.

Sin embargo, si bien es abiertamente expresado el amor que sienten ambos, se trata de una relación truncada. Esto se explica en la argumentación propuesta en las líneas anteriores. Carola sabe muy bien limitar los espacios y sabe muy bien que aunque ame a Wilson, él hace parte de otro espacio, y por tanto, una relación estrictamente amorosa es simplemente irrealizable, imposible. De ahí que las buenas intenciones de Carola y Wilson se convierten en una ilusión que muy bien hace notar Marcelina en el plano 23, en un diálogo en aymara con el mayordomo. Ahí la jardinera le dice a Wilson que tiene que ser muy iluso si piensa que la señora va a pasar efectivamente sus últimos días con él.

Se entiende pues que la relación Wilson-Carola vive siempre en una excesiva tensión: entre legítimas expresiones de amor pero al mismo tiempo llenas de actitudes que demuestran una inédita servidumbre de índole feudal. Esto último se hace patente en el plano 20. La señora bruscamente entra al cuarto de Wilson cortándole el sueño para reclamarle un traje. Se demuestra en esta secuencia que el mayordomo no tiene horarios (y de hecho no tiene paga como se hace notar en el plano 21) y debe estar siempre a disposición de la señora y de cada uno de los miembros de la casa. Así pues, Wilson no solamente no recibe un sueldo como cualquier empleado, sino que simplemente tiene los beneficios propios de vivir en una casa de jailones. Es decir,

Wilson tiene acceso a casa, comida y cierto grado de protección ante las amenazas del exterior. Similar al siervo en la edad media.

El estatus paradójico de Wilson, siendo al mismo tiempo considerado como un otro con respecto a la casa jailona pero al mismo tiempo parte fundamental de su estructura, se muestra espacialmente en los planos 10 y 64. Aquí, se ve al mayordomo aseándose en el baño de Carola y usando las cremas de ésta. Es decir, Wilson busca ocupar un lugar de centralidad y sobre todo de intimidad que no le pertenece (img.19). De ahí que ese plano es tan importante, puesto que es una especie de reclamo para nuevas configuraciones de espacio dentro de la casa. Es por eso que Carola, en el plano 68, se escandaliza al encontrar los calzoncillos de Wilson en su baño, por la transgresión de los límites, por amenazar de manera interna los lugares de confort reservados solamente para los jailones. Wilson, haga lo que haga, no va a poder encontrar un verdadero reconocimiento del otro, en este caso, del jailón, del k'ara, del blanco.



19 Entrar en espacios ajenos

3.4 El karai es el otro

En *Zona Sur* se hace patente desde elementos espaciales las complejas relaciones de los habitantes de la casa jailona. El indígena, el aymara, es presentado aquí como un *desterritorializado*, habitando un espacio que no le pertenece. Pero este sentimiento se extiende más allá de la caracterización del indígena en el cine boliviano.

Así por ejemplo, en *El corral y el viento* (2014) de Miguel Hilari, se cuestiona el lugar del realizador frente a una realidad que es suya y ajena a la vez. La película se adentra al pueblo de Santiago de Okola, a orillas del lago Titicaca, lugar de nacimiento del padre del documentalista. En el segundo plano de la película, se hace evidente la motivación del realizador para hacer el filme. Se ve a un campesino recorrer el Altiplano, filmado de espaldas y a una distancia considerable. La imagen se va repitiendo en bucle. Hilari, en una voz en *off* presenta al pueblo y afirma que algunos de sus familiares siguen viviendo ahí. Luego, comienza a leer un segmento de un diario que tenía de niño. Escrito en alemán, el texto muestra las dudas del documentalista acerca del pueblo de su padre : “Fuimos a Okola. He tenido una rara sensación, como si ya no pertenecería a este lugar. Me asusté, pero quizás desaparezca si venimos más seguido al campo.”

El plano muestra pues una distancia entre lo filmado y lo dicho en *off*, en un fuera de campo, entre el realizador y el espacio. No solo por el hecho de que las palabras de Hilari evocan otro espacio, como lo harían los cineastas aquí citados. Sino que también, se establece una relación de tensión en la película, de corte. Hay un cuestionamiento circular sobre la significación de lo que se ve en la pantalla a partir del recurso del bucle, que problematiza esencialmente la relación del realizador frente al espacio mostrado, la cual se traduce en un sentimiento de no pertenencia.

En efecto, en toda la película, Hilari va a filmar a sus parientes que todavía quedan en el pueblo. En algunos casos, el ejercicio observacional aparece con una enorme naturalidad, como cuando filma a unos niños que juegan con un gato, donde se establece una cierta relación de complicidad con el cineasta, que se encuentra detrás de las cámaras. Pero también, hay secuencias en donde se instaura un especie de muro entre Hilari y sus parientes. En una secuencia, se ve a un tío de Hilari, el cual parece sorprenderse por la cámara. El realizador, en *off*, trata de explicar al personaje lo que está haciendo, le muestra incluso la imagen que filma, pero el tío no parece comprender del todo lo que hace su sobrino, que termina mirándolo con una mezcla de extrañeza e incomodidad.

Así pues, desde el punto de vista de la puesta en escena, se trata de una película ecléctica: si bien Hilari adopta los presupuestos de un documental observacional, en cuanto retrata parte de su propio pasado que no logra (ni quiere) aprehender del todo, no es precisamente un observador externo que se limite a registrar lo que pasa en frente del foco de la cámara. De ahí que *El corral y el viento* es, además de una exploración de un espacio, una investigación sobre la mirada.

El corral y el viento es un intento de encontrar la mejor distancia para filmar, para mirar al otro que es parte constitutiva de uno mismo. Es una puesta en escena que expresa la situación ambigua del documentalista: filma parte de su pasado, intenta de alguna forma encontrar ciertas raíces suyas a partir de la cámara, pero al mismo tiempo, comprende que la distancia que separa a los personajes de él mismo, aún cuando sean familiares, es infranqueable. Hilari habita en un no-lugar y es por eso que el mero emplazamiento de la cámara en este espacio puede llegar a ser absolutamente problemático, en cuanto no es clara la distancia para observar al otro.

En *Ivy Maraëy* también hay la intención de preguntarse sobre la relación con el otro a partir de este no-lugar, desde un espacio conflictivo. En ese sentido, hay una intención de complejizar el mundo indígena frente a lo criollo. Pero este gesto no se limita al mero hecho de que Valdivia decida no explorar el mundo aymara, sino más bien el guaraní. Si las relaciones se complejizan, es porque ya no se trata de reflexionar de manera dicotómica entre un yo y un otro. Así pues, se trata de un “nuevo encuentro con el otro, que es uno y muchos.”⁷⁸

Pero para Valdivia, no se trata meramente de una simple multiplicación de los otros (indígenas), sino también de plantearse la posibilidad de ser uno mismo un otro, es decir, de ocupar un espacio de no-pertenencia. Si Sanjinés propone al indígena como parte de una nación *clandestina*, Valdivia extiende esta condición de

78 Mesa Carlos, “El desafío de encontrar al otro”, en *Ivy Maraëy*, dossier de prensa, op.cit., pg. 38.

desterritorialización también al karai. Así, en el plano 76, se propone el siguiente diálogo entre los dos protagonistas de la película:

“Andrés: Yo salgo de mi casa y me dicen “mister”. Hasta vos pensaste que era extranjero, ¿o no?”

Yari: No importa si nacional o extranjero, para nosotros si sos karai, sos no más karai y punto.

Andrés: Ahora en Bolivia los blancos somos los indios.

Yari: Si, definitivamente el mundo se ha dado la vuelta, hermano. Ahora les toca a ustedes los karai defender su identidad. ¿Qué se siente?”

El diálogo muestra la situación de desterritorialización de Andrés, que tiene el sentimiento de aparecer en los ojos de los otros como un extranjero, un gringo más. Pero además, se hace patente no solo las relaciones conflictivas con el otro, sino también del individuo frente al Estado. Si hay que preguntarse ahora por el lugar del karai (lo que sin duda sería extraño en los años en los que Sanjinés realiza el grueso de su filmografía), es porque Valdivia reconoce una nueva relación de fuerzas, haciendo patente su inclinación por el proceso de cambio.

La *desterritorialización* del karai también se hace evidente en los constantes soliloquios de Andrés, en donde se reflexiona sobre las tensiones que provocan el encuentro con el otro. Pero espacialmente hablando esta sensación de *desterritorialización* aparece con claridad en los planos 116-149. La secuencia pone en escena dos fiestas paralelas, la primera es la de los guaraní, mientras que la segunda es de los habitantes criollos de la zona. Ambas fiestas suceden al mismo tiempo y en espacios continuos. En la imagen, a partir del uso de la profundidad de campo, se hace evidente esta continuidad, en primer plano la fiesta de los patrones mientras que en el fondo se comienza a preparar la otra.

La secuencia abre a partir de un nuevo enfrentamiento entre Yari y Andrés, el guaraní le pide que compre alcohol al segundo y cuando este expresa su desacuerdo, Yari afirma: “si no quieres que te trate

como a mi banquero, aprende a comportarte en mi mundo”. Andrés, dubitativo, comienza a caminar entre los guaraní, trata de acercarse a un grupo, finalmente se incorpora a otro. Toma un poco de alcohol que le ofrece uno de los participantes de la fiesta y se aleja nuevamente, en dirección de la otra.

Valdivia hace un corte para mostrar en plano americano a un músico de la otra fiesta que canta una canción de estilo barroco. Es sin duda curioso que en la fiesta de los criollos se cante este tipo de música. Una interpretación posible de esta elección tenga que ver con un deseo de hacer patente una descontextualización temporal. Es como si en la fiesta de los criollos se viviera en otro tiempo. A su vez, Andrés parece también salido de otra época, usando una ropa que raya con lo ridículo (img.20) y que también parece hacer referencia a un tiempo diferente. Era importante para Valdivia mostrar que el personaje interpretado por el mismo se vea fuera de lugar, descontextualizado:

“Hablamos mucho del vestuario. Joaquín Sánchez lo diseñó de una manera. Yo me sentí incomodo con el vestuario pero accedí porque había un concepto detrás. El personaje debía verse fuera de lugar. Hay un momento en la película en la que Elio le dice a mi personaje: a nosotros nos gusta los karai como tú. No nos gustan los karai que se hacen pasar de indios, con su ponchito, su abarquita. Eso es lo que entendí y tiene que ver mucho con la esencia de mi película. La atracción que yo tengo frente al indígena, es que sea indígena. (...) Yo estaba buscando la pureza y ellos también quieren ver pues al karai, sino ¿Qué chiste tiene? Eso lo tenía que evidenciar en mi película. Entonces me tocaba no más hacer el ridículo en mi película. Pareciera que el tipo está muy “aquí” pero en realidad está fuera de lugar. “⁷⁹

Estos dos elementos de ruptura, la música y el vestuario parecen ir en contra de una continuidad temporal entre las dos fiestas,

79 Morales Sebastian, “Segunda entrevista a Juan Carlos Valdivia”, septiembre del 2015, inédito.

por más que en ciertos planos aparezcan juntas. Esto implica dos consecuencias. En primer lugar, es como si estos planos, emulando un plano secuencia integral, juntaran dos tiempos. Como el viaje de Sebastian, el de Andrés es un viaje mítico, en donde diferentes tiempos parecen yuxtaponerse de una manera casi sutil e imperceptible.



20 *Andrés: un «cowboy» desorientado.*

En segundo lugar, se hace evidente el sentimiento de Andrés de no pertenecer a ese mundo, de estar doblemente desfasado, tanto temporal, como espacialmente. Lo que se hace patente en la continuación de la secuencia aquí comentada. Andrés se acerca a una tienda, cercana a la fiesta criolla, para comprar bebidas para los guaraníes. Es detenido por uno de los participantes de la fiesta, “indignado” por el hecho de que los indígenas “hayan mandado a Andrés por trago”. Se acerca otra persona para apaciguar los ánimos. Más tranquilo, el primer interlocutor trata al protagonista de “mister”, a lo que Andrés responde: “boliviano, por si acaso”. La persona con la que habla no parece muy convencida por la aclaración de Andrés y le invita un trago, el cual es escupido por el protagonista.

Algunos planos más adelante, comienza la borrachera de Andrés. Como en los inicios de la secuencia, el personaje deambula por la fiesta, desorientado, llevado de un lado a otro por dos criollos. La cámara, al igual que en *Zona Sur*, describe en esta secuencia

movimientos circulares, que son interrumpidos por *jump cuts*. Así, la cámara hace patente el estado de desorientación de Andrés que apenas tiene conciencia de sí. Poco a poco, las tensiones entre las dos fiestas comienzan a notarse hasta el momento en que estalla una pelea, en la cual, sin saberlo, Andrés estaría metido. Ante el estado de borrachera del protagonista, Yari debe sacarlo de la trifulca.

La fiesta muestra la situación existencial del personaje de Andrés. En la secuencia, se lo ve transitar entre los dos mundos, de manera errática. En cada uno de los espacios en los que transita, los otros personajes expresan el hecho de que Andrés no es como ellos. Así, en el mundo guaraní no sabe comportarse, mientras que en el otro lado, Andrés no es reconocido como boliviano, es decir, como igual. El protagonista es entonces un extranjero en ambos mundos porque aparentemente no los comprende y tampoco lo reconocen. El movimiento errático, el de la borrachera, hace pues patente esta *desterritorialización*.

En ese sentido, los dos Andreses, el de *Zona Sur* y el de *Ivy Maracay* son muy similares. El primero no pertenece del todo a la esfera jailona y mucho menos al fonotopo aymara. De ahí que, los dos necesitan escaparse de alguna forma de la casa burguesa, para encontrar otra cosa, aunque evidentemente, este viaje no es tan simple como parece en una primera instancia.

Así, ambos personajes son marginales. Si *Zona Sur* describe el encierro por la negación del otro, *Ivy Maracay* es la búsqueda incesante para reconocerlo para a partir de ello ser uno mismo reconocido por el otro. Se trata de una dialéctica del amo y el esclavo en tintes criollos, en donde se propone que la negación de un otro, su marginalidad, solo puede implicar la negación de uno mismo. En ese sentido, también el karai puede ser un otro.

3.5 Habitar en el tiempo y lugar equivocado: La tragedia de lo cotidiano

Valdivia expresa las relaciones problemáticas con el otro a partir de un diálogo con cierta tradición cinematográfica boliviana, es decir, a partir del cuestionamiento sobre lo indígena. Tanto en *Zona Sur* como en *Ivy Maracay* se expresan estas relaciones a partir de consideraciones

lingüísticas y sobre todo, espaciales. En las tensiones propuestas por Valdivia, se encuentra por tanto una incapacidad, la de comprender al otro pero también la de comunicarse con él.

Boullocq, por su lado, también explora estas temáticas, aunque transita por caminos algo diferentes a los propuestos por Valdivia. Para el cineasta cochabambino, en el centro de las tensiones aparece la (im)posibilidad de las relaciones amorosas. Esto lo hace notar Laguna en su crítica de *Los viejos*:

“Si bien *Los viejos* es una historia sobre una generación “tocada” por las dictaduras, sobre todo es una historia de amor. Es una historia en la que el amor debe enfrentarse a un mundo permanentemente violento, que a pesar de los grandes pesares y dolores, permite momentos de absoluta felicidad.»⁸⁰

Si Toño decide volver de su exilio, si decide volver a la casa de su tío, es porque encuentra por una vez la oportunidad de recuperar el amor otrora perdido, el de su prima. Todo el film es la expresión de la tensión entre ambos enamorados y entre su contexto familiar. La violencia, el autoritarismo, sin embargo, evita que los personajes puedan desarrollar todo su potencial amoroso.

En lo más bonito, de manera menos obvia, también hay un discurso sobre el amor con tintes similares a los de *Los viejos*. Así pues, la película es el desarrollo de una idea concreta:

“Boullocq reconoció que para crear al personaje de Berto, se inspiró en el “Werther” de Goethe el célebre personaje que se suicidó por amor. El director se hizo la siguiente pregunta :¿Qué sucedería con un hombre tan apasionado como Werther viviendo en una época como la nuestra? Una época en la que el desinterés, la desesperanza y carencia de identidad lo contaminan todo.”⁸¹

⁸⁰ *Los viejos: una melancólica historia de amor, op.cit.*

⁸¹ Laguna Andrés, *Por tu senda, op.cit.* pg. 152.

En *Los sufrimientos del joven Werther*, Goethe, a partir de una novela epistolar, relata las desventuras amorosas del personaje cuyo nombre aparece en el título del libro. Werther cae terriblemente enamorado de Carlota, sin embargo, ella está comprometida con otro hombre, Alberto. A medida que pasan los días y los meses, el amor por Carlota va a terminar obsesionando a Werther, que bien sabe que nunca va a poder consumir sus deseos, no solo por respecto a Alberto, sino también porque Carlota está evidentemente enamorada de su prometido.

Aun cuando el amor por Carlota no es un secreto para nadie, Werther no puede expresarlo de la manera en que quisiera. De ahí que el personaje es el objeto de la compasión de todas las personas de su alrededor, incluso de Carlota. Así, ante una situación que aparece como insoportable para Werther, el único camino posible para él es la muerte.

Más allá de su imposibilidad de estar con la persona que ama, Werther encuentra la manera de expresar su pasión, de llevar hasta el último sus sentimientos. Si bien el personaje, en sus actitudes y pasiones parece exagerado, el sentimiento que siente parece justificar sus acciones. Werther, el que ama y que no es correspondido, encuentra entonces la salida a su dilema gracias al suicidio. Es decir que, finalmente, el personaje de Goethe puede expresar todas sus potencialidades trágicas. En el universo que propone el escritor alemán, la posibilidad de morir por amor no parece como algo descabellado.

Ahora bien, ¿qué sucedería entonces si Werther saldría de su contexto en donde sus actos son más o menos justificados? ¿Qué sucedería si el personaje sería insertado en la urbe cochabambina en los inicios del siglo XXI? Werther “es misterioso, melancólico, solitario, un romántico. No calza muy bien con su entorno.”⁸² Al no vivir en un tiempo ni en un espacio al que pertenece, este personaje no sabría cómo comportarse frente al otro, haciendo patente una incomodidad permanente, causando tensiones consigo mismo pero también con su alrededor.

82 Entrevista a Martin Bouloq, *op.cit.*

Víctor invita a una fiesta a Berto. En una secuencia anterior, Camila aconseja a Berto la ropa que debería ponerse. Sin mucho entusiasmo, el protagonista acepta la sugerencia de su amiga. Así, termina yendo a la fiesta con una camisa y una corbata. Corte brusco. Víctor afloja la corbata de Berto. Los dos ingresan a lo que aparenta ser un prostíbulo de mala muerte, en donde se encuentran los amigos de Víctor.

Uno de ellos, al ver la vestimenta de Berto comienza a molestarlo. Como lo que sucede con Andrés, la vestimenta de Berto, en el espacio en donde se encuentra, solo lo hace aparecer como ridículo. Las tensiones comienzan aumentar, las bromas contra Berto, el tímido, el desubicado, van subiendo de tono. El agresor lo fuerza a tomar, lo trata de “marica”, de poco hombre, le obliga a bailar con una prostituta. Finalmente, Berto debe escapar corriendo del lugar, ante las amenazas cada vez más fuertes de los amigos de Víctor.

Como en *Ivy Maraey*, una fiesta hace patente el sentimiento de no pertenencia a un lugar. Berto muestra aquí dos veces su incomodidad. En un primer momento, en los intentos de Camila para vestir a Berto, el cual está visiblemente perturbado, pero no se anima a expresar enfáticamente su desacuerdo. Esta incomodidad se va a extender en la fiesta, pero no simplemente por el hecho de tener una vestimenta poco adecuada, sino también por no saber cómo actuar en una situación que de por sí es complicada.

De ahí que Berto, en su contexto actual, es simplemente una nada, un vagabundo que parece ir de un lado para el otro, despertando la compasión de sus amigos más cercanos. Werther, si bien no lograba ocupar el lugar que deseaba, al menos parecía ser capaz de encontrar una salida a la altura de sus propias potencialidades. Berto, en cambio, no solamente no encuentra su lugar, sino que aparece como un sujeto absolutamente incapaz de actuar. Si Werther tenía a su Carlota, Berto no tiene nada.

Lo más bonito, es entonces una curiosa historia de amor, puesto que no hay nadie a quien amar. Pero es justamente un relato sobre esta imposibilidad. De ahí que, Werther-Berto, el eterno enamorado, no puede hacer nada más que deambular por la ciudad, añorando salir de su contexto, aspirando a otra cosa: vender su auto e irse a España. Sin embargo, la película no plantea un discurso sobre la migración como

gesto “político”, sino más bien existencial: se evoca un otro espacio, uno cualquiera, en donde uno pueda sentirse bien consigo mismo.

Así, Boullocq da la vuelta la historia trágica de Werther. En *Lo más bonito*, se trata de insertar un personaje trágico en una situación hiper-normal, en donde nada fuera de lo común va a pasar. De ahí que Berto esté castrado, imposibilitado de desarrollar todo su potencial trágico, de amar hasta la muerte si es necesario. Si, según Aristoteles⁸³, uno de los elementos de la tragedia, que desencadena los sentimientos de compasión propio de este estilo literario, es un error cometido por un personaje ni muy poco ni muy virtuoso, la errónea decisión de Berto es haber nacido aquí y ahora. El propio personaje, en un diálogo con Víctor, afirma que si habría algo que podría cambiar de su propia vida, que implicaría un cambio radical, sería el hecho de “vivir aquí”.

En el capítulo anterior, se había mencionado que las películas de Boullocq son la puesta en escena de una cotidianidad banalizada. Ahora se comprende, que al mismo tiempo, se trata de películas trágicas. En ambos filmes, los personajes hacen patente su sino trágico, en el hecho de que hacen parte de un contexto que no les pertenece, que no les permite desarrollar todas sus potencialidades. Berto es incapaz de amar porque no sabe cómo, no sabe hacerlo en un mundo que no entiende. De ahí su timidez, su torpeza en el trato con la gente. Toño, a su vez, ama a la persona equivocada, al igual que Werther.

Berto y Toño hacen pues parte de la misma condición, personajes exiliados, condenados a la no expresión de sus potencialidades amorosas. De ahí que los silencios largos de ambos son la manifestación de su condición. Su imposibilidad de amar necesariamente implica una cierta impotencia motriz y sobre todo, una incapacidad para comunicarse con el otro que los obliga a una vida de soledad. De ahí que, las películas de Boullocq constituyen: “un cine que siente el peso de las palabras, con personajes que han sufrido un doble destierro: el físico (familiar, geográfico) y el verbal (las palabras).”⁸⁴

83 Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974, pg. 171.

84 Espinoza Santiago, “El viento que agita los viñedos”, *Nueva Crónica y buen gobierno*, N°87, Primera quincena de julio 2011, pg. 18, extraído de: <http://www.plural.bo/editorial/images/pdfnuevacronica/nc87.pdf>, sito web consultado el 29 de mayo del 2015.

Hay, sin embargo, otra manera de expresar este doble destierro del que hace mención Espinoza en su crítica de *Los viejos*. Víctor, interpretado por Roberto Guillhon, el mismo actor que encarna a Toño, expresa su incapacidad de comunicarse de una manera opuesta. En *Lo más bonito*, Víctor habla mucho, pero no dice nada importante. Sus diálogos constantes son también una forma de guardar silencio, un mecanismo de defensa para no tener que enfrentarse él mismo a su condición de vagabundo, de espectro que hierra por la ciudad sin objetivo preciso, deseando todo, pero al mismo tiempo nada. Víctor y Berto, con personalidades extremadamente diferentes, son también parte del mundo descolorido que propone Boulocq en su primera película.

Es interesante hacer notar la evolución de los personajes interpretados por Roberto Guillhon. Ya en las películas de Boulocq muestra su versatilidad, al encarnar personajes con personalidades completamente diferentes, aunque siempre haciendo patente este sentimiento de encierro, de no pertenencia. Lo mismo sucede en *El olor de tu ausencia* de Eddy Vásquez.

Guilhon interpreta a Snake, un maleante que vuelve a Bolivia después de una migración fallida a los Estados Unidos. El personaje habla una mezcla de español e inglés. Snake es el personaje alienado por excelencia, lo cual se expresa en su uso del lenguaje que hace evidente el hecho de que no ha vuelto del todo de Estados Unidos, pero al mismo tiempo, rechaza todo lo que tenga que ver con el país del norte. Se encuentra pues en un no-lugar, lo que hace que el personaje sea violento, lleno de rabia. La construcción del personaje de Snake parece tener una íntima relación con Víctor o Toño:

“Las historias que interpretaron Snake (Roberto Guillhon) y Troy (Rodrigo Lizárraga) fueron construidas a partir de hechos que ambos vivieron después de la película de Boulocq. Yo usé sus experiencias para construir sus personajes. Ambos actores vivieron y trabajaron en el país del norte y eran conscientes del proceso de alienación que trae la migración, es por ello que son los dos únicos personajes que he ficcionado en la película

a partir de esas realidades migratorias que ambos actores experimentaron.”⁸⁵

En todos los casos, desde distintas aristas, se trata de una puesta en escena de movimientos fallidos, de viajes circulares, de caminatas erráticas, las que acentúan necesariamente la condición de encierro. En todos los filmes aquí citados, la tragedia consiste en una incapacidad: de moverse, de comunicarse, de estar en el lugar donde uno pertenece o debe estar. Así, Valdivia, al comentar *Ivy Maraey* afirma:

“La tragedia es querer cambiar y no poder. La tragedia es que a nadie le interesa el otro. Estamos encerrados en nosotros mismos, envueltos en la melancolía de la utopía. El encierro no permite conocer al otro y por ende a nosotros mismos. El viaje de Andrés es como el sueño de Narciso y la película entera un silogismo sobre la tragedia de no ser otro, sólo uno mismo. Ése es el mundo hoy, un espejismo narcisista donde terminamos ahogados a costa de invisibilizar al otro.”⁸⁶

Evidentemente, las afirmaciones de Valdivia son válidas para el cine de Boullocq. Pero también pueden valer para las películas de Mondaca: Cajías, al igual que Berto, no tiene las herramientas para desarrollarse en la sociedad del afuera.

Al ser la cotidianidad un espacio de encierro es claro que los personajes tienen un carácter trágico. Situación que en un momento u otro debe ser considerada por los protagonistas como insoportable. De ahí que es necesario tratar de moverse más allá de los límites impuestos por la condición de encierro. Ya Sebastian Mamani había hecho el ensayo de escapar de un mundo que no le pertenecía, pero para eso, debía pasar por un proceso de purificación, por la muerte. Los personajes mencionados aquí tendrán que seguir un camino similar.

85 Morales Sebastian, “El olor de tu ausencia: Cuestionar la migración (entrevista a Eddy Vasquez)”, *Cinemascine*, extraído de: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/EL-OLOR-DE-TU-AUSENCIA-Cuestionar-la-migracin>, sitio web consultado el 30 de mayo del 2015.

86 Valdivia Juan Carlos, “Bitácora de una obsesión”, en *Ivy Maraey, dossier de prensa*, op.cit, pgs. 174 -176.

CAPÍTULO IV

Salir del espacio de encierro

1. Feliz retorno

Como en todas las películas analizadas en el primer capítulo, es hora de operar un retorno hacia el principio, hacer una vuelta a la vuelta, movimiento circular, para preguntarse, ¿qué sucede después del regreso?

En los filmes propuestos en este texto, aparece un cierto optimismo frente a la condición de encierro y enajenación. En las películas “clásicas” el viaje permite un conocimiento de sí. Salir del espacio propio para ir al otro lugar implica un proceso de toma de consciencia, siempre y cuando se opere el desplazamiento de regreso. Ya no es necesario, después del viaje, evocar el otro espacio, fascinarse por una aparente prosperidad, porque lo más importante aquí es la recuperación de la identidad de uno, del espacio propio. Hay un proceso de desencanto, pero al mismo tiempo, esto permite a los personajes consolidarse como seres completos y realizados, gracias al retorno.

Si bien en los cineastas contemporáneos, como se ha tratado de demostrar en los capítulos anteriores, hay un movimiento circular, de vagabundeo, eso no implica necesariamente un desplazamiento hacia un otro lugar físico. En *El olor de tu ausencia* hay, en contraposición, este viaje circular, de ida y de retorno. Pero a diferencia de los filmes de Sanjinés o de Ruiz en los que se describe el desplazamiento físico, los personajes de la película de Vásquez son captados por la cámara después del viaje de retorno. Se trata pues de proponer este movimiento circular desde otra perspectiva, comenzar parte de la historia en donde los otros filmes terminan, con un final feliz. No es solo Snake que hace el camino de ida y vuelta, sino todo el filme

está marcado por ese desplazamiento. Las tres historias parecen representar diferentes momentos de este viaje de migración hacia otro espacio y su vuelta. Así, Criss aparecería como un antes, Deko como un ahora y Snake y Troy como un después. El filme entero puede ser entonces descrito a partir de este movimiento.

Pero aquí, en el retorno, no se opera una vuelta a sí mismo, no se recupera la identidad perdida. La película se promocionaba con un especie de lema, un programa que da cuenta del desencanto: sin identidad, sin futuro, sin política. Antes, durante y después del viaje no parece haber nada, no hay una vuelta al ser, una toma de consciencia y mucho menos una consolidación de una postura política, como podría pasar por ejemplo con Sixto de *Yawar Mallku*. Aquí, simplemente se vive entre restos, entre la basura, entre autos destartalados. Ir solo puede significar una cosa: empezar un proceso irreversible de alienación. La cual, en el caso de Snake y de Troy se hace patente en la forma en la que se expresan. Mientras uno no puede hacer dos frases sin mezclar el español y el inglés, el otro adquiere un curioso acento extranjero.

En ese sentido, la película es radical y pesimista. No solo existe un fantasma que evita el movimiento, un fuera de campo absolutamente grande frente a un interior reducido que encierra a los personajes. Si no que también, aquí, ya no se puede, como salida desesperada, pero salida al fin, evocar otro espacio, esta tierra prometida. Es la versión desencantada de los espacios dicotómicos. El viaje circular ya se ha realizado, se ha visto que en el otro espacio que se evoca como mejor, no hay nada, es alienante, autodestructivo, como lo menciona el propio Vásquez:

“la migración es un proceso autodestructivo. Las personas que migran van en búsqueda de mejorar su situación actual o para brindar mejores oportunidades a su familia en el futuro, pero, al mismo tiempo, esa separación de la familia destruye el presente, desintegra lo que se tenía.”⁸⁷

87 Espinoza Santiago, “El olor de tu ausencia refleja la contemporaneidad boliviana”, *Opinión*, 2 de junio del 2013, extraído de <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/0602/suplementos.php?id=878>, sitio web consultado el 12 de octubre 10 del 2015.

Así, tanto Snake y Deko, viven en un encierro, que los obliga a habitar en un limbo, en el vagabundaje. Snake no está ni aquí ni allá, nunca más va a encontrar su espacio propio, es violento, siente una rabia que no puede llegar a contener más.

A su vez, el nihilismo de Deko, le obliga a cortar todas sus relaciones con lo que tenga que ver con esta herida de la migración. La madre de Deko está ausente, porque decide migrar a España. Así, su presencia se limita meramente a una voz por teléfono que hay que contentar de vez en cuando contándole ciertas mentiras. Por consiguiente, el otro espacio que es todo el tiempo evocado en la película, aparece aquí en un fuera de campo absoluto, ni siquiera es una voz, es simplemente un silencio después de un diálogo por teléfono. Esto parece justificar en parte las acciones de auto-destrucción y automutilación de Deko, que no quiere saber nada de sus padres y en donde el mero hecho de preguntarse por su propia identidad es un absurdo. No hay una completitud del ser, sino simplemente una ausencia, se hace del vagabundaje una manera de ser, de existir, en un espacio en donde se sufre un exilio permanente.

Al final de la película, uno de los personajes cierra el filme con una nota de alto pesimismo. Se trata de Criss, personaje antagónico de Deko y Snake. Si bien viven en un mundo similar, el de la faz fea de una ciudad jardín, Criss parece tener una actitud diferente. Es un joven estudioso, trabajador, esforzado, cree en un futuro, en la patria. Aun así, es también un vagabundo. A lo largo de la película, se lo ve caminando, buscando trabajo, intentando contactarse por teléfono con la madre de su hijo, observando desde las alturas la ciudad, todas acciones infructuosas, inútiles.

Criss, en un intento de escapar de este círculo en el cual Deko y Snake se encuentran absortos, decide emprender un viaje a España. Su familia, incluyendo la madre de su hijo, lo despide en el aeropuerto. La secuencia termina cuando Criss comienza a hacer la fila para hacer el check-in. Con un paneo y un travelling brusco la cámara se acerca al rostro del hijo que llora. Corte a un paisaje oscuro, lleno de nubes que, como en todo el resto del largometraje, augura tiempos no muy prometedores. La banda sonora parece confirmar esta sensación, se escucha el llanto del niño, el sonido de un avión y

el de la lluvia. Criss se encuentra pues en la primera etapa del viaje que condiciona a tantos personajes en el cine nacional. Pero su viaje, como bien lo demuestra la herida de la migración que afectan a los otros dos protagonistas, no es un desplazamiento que asegure a la larga una plenitud, va hacia las ilusiones rotas, es despedido con el doloroso llanto de su niño, con los nervios de un incierto futuro.

Un nuevo corte transporta al espectador a la casa de Don Abad y Deko. En estos momentos de la película, el segundo ya ha abandonado la casa, marcando así este espacio con una ausencia insoportable. En la vivienda de Don Abad, solo quedan los signos de la vida punkera de Deko, una pared llena de inscripciones, una casa derruida. Con el ritmo de un tango y con la voz en *off* de los rezos de Don Abad, la casa se va de a poco vaciando y los techos comienzan a caer. (img.21). Finalmente, después de una imagen de paisaje, en



21. Los espacios de hábitat se derrumban.

donde otra vez, las amenazas de lluvia se hacen patente por el sonido, la cámara describe el fin de la historia de Snake y Troy. Los dos terminan atacando a un grupo de narcotraficantes, para robarles. A partir de una secuencia elíptica, el espectador comprende que el ataque fue todo un éxito. Se los ve simplemente en el salar de Uyuni, festejando. Mientras Snake maneja el auto en círculos alrededor de Troy, este se encuentra en el centro, gritando juntos. La trayectoria del auto dibuja un círculo rojo que se va acentuando por cada vuelta que el auto da (img.22).

Así pues, Vásquez hace también de la metáfora del círculo la figura principal para dar cuenta del estado de sus personajes. La cámara, cuando presenta a Criss y Chely, lo hacía a partir de un movimiento circular y ahora, la película cierra con un desplazamiento similar en la puesta en escena de Troy y Snake. Es un camino que delinea una marca roja, en donde el denominador común es la aparición de estos autos como metáfora de un movimiento que no lleva a ningún lado, mientras se augura una densa tormenta. Los círculos solo pueden llevar a más círculos, no hay posibilidad de salir, por lo que simplemente queda ser espectador del derrumbe de la vida de uno mismo. La nada simplemente produce más nada, hundiendo a los personajes en la ausencia, no solamente del otro, sino de uno mismo. *El olor de tu ausencia* es la expresión máxima del encierro.



22 Dibujar círculos rojos.

¿Cómo salir del encierro si es justamente el escapar el que en una primera instancia produce esta condición? No hay futuro, no hay identidad, solo queda la auto-destrucción, la auto-mutilación, la anulación de la vida a partir de diferentes gestos. Vásquez es pues un anti-Sanjinés, en donde se sustituye el optimismo revolucionario por la rabia pura, revolución sin causa, el nihilismo. Después del retorno, no hay plenitud, sino simplemente un limbo o más bien dicho, un infierno.

Se abre pues una pregunta, ¿es posible escapar de los espacios de encierro?, ¿todos los caminos implican salidas truncadas, vueltas a lo mismo o una situación que evidentemente aparece como peor que la del principio?, ¿es posible encontrar gestos de un optimismo

similar a los que aparecen en los filmes de Sanjinés en las películas más contemporáneas?

2. Anticipar la liberación

El encierro en lo cotidiano que obliga al movimiento circular de los personajes, su reclusión en sí mismos, su incapacidad de encontrar al otro, devela su condición trágica. Pero asimismo, el encierro invita a un último movimiento para salir de esa condición, un gesto desesperado para llegar a la tan ansiada liberación.

La secuencia final de *Lo más bonito* hace patente la posibilidad de salir, por más que se habite un tiempo y un espacio al que uno no pertenece. Aquí, la cámara de Boulocq vuelve a filmar el puente desplomado. Entre una muchedumbre, se ve a Berto, con una maleta a cuestas, tratando de cruzar hacia el otro lado. Baja unas gradas y comienza a caminar en la playa del río, tratando de pasarlo caminando. En ese momento, un fundido encadenado pasa directamente a los créditos. Así, el plano augura una posibilidad de liberación, aunque el gesto no llega a completarse, se mantiene en ciernes, denotando que el camino es difícil y que implica sacrificios, incomodidades. Puesto que, ¿de qué otra manera los personajes podrían salir del encierro, de lo cotidiano, sino es a partir de una acción que lo sobrepase, a partir de un gesto extraordinario?

2.1 Habitar los espacios fronterizos

La propia condición de *desterritorialización* de los personajes, los dota de la posibilidad de encontrar alguna válvula de escape. En este sentido, los que habitan en espacios fronterizos, entre el afuera y el adentro, tienen una cierta ventaja frente al resto. En una analítica de los espacios, se había demostrado como el personaje de Andrés de *Zona Sur* habita este tipo de lugares. De ahí que uno de los espacios privilegiados del infante son los techos de la casa, que en el film, van a servir como puertas de acceso al exterior. Esto se hace patente en el último plano de la película cuando la cámara abandona el mero registro de lo cotidiano, para resolverse hacia lo mágico, lo fantástico. La película termina con un plano subjetivo de Andrés volando por los techos de la casa, un vuelo que hace evidente una liberación en potencia, el cual va a tener un desarrollo más profundo en *Ivy Marae*y.

A su vez, este plano que evidencia el movimiento de liberación es también anticipado en otros momentos de *Zona Sur*. En varias secuencias, se muestra a Andrés en los techos agarrando unas alas de papel. Aparentemente, este elemento tiene una carga simbólica muy fuerte para el personaje. Así, en el plano 12, el niño habla con su amigo imaginario, Spielberg, quejándose por el hecho de que Carola trabaja mucho y que no se ocupa suficientemente de la casa. El plano denota la condición de encierro de Andrés, su soledad, su exigencia de cariño. La secuencia corta con un fundido encadenado a blanco, para después mostrar a Andrés y Carola jugando con unas alas de papel, haciendo como si ambos personajes volaran, corren de un lado a otro, se ríen. Por consecuencia, el corte muestra una cierta contraposición con la primera imagen de la secuencia, en tanto las aspiraciones de Andrés parecen ser cumplidas. Este contraste también tiene su correlato en la forma.

En esta secuencia, Valdivia cambia completamente los presupuestos iniciales de la película (y de hecho, lo hace de manera muy temprana). Esto por tres razones. En primer lugar, porque este pasaje de la película no se construye a partir de un plano secuencia, sino gracias a una serie de cortes. Además, la secuencia parece corresponder a un otro tiempo, constituyéndose en uno de los dos únicos *flashback* de la película (el otro también lo protagonizaran Andrés y Carola, jugando con las alas de papel).

Finalmente, hay un trabajo sonoro algo diferente a lo que se propone a lo largo del metraje. Se escucha en *off* las risas de Andrés. Si bien en el filme abundan las voces en *off* por el hecho de que la cámara se mueve constantemente, las voces siempre corresponden a las del espacio filmado. En cambio la risa de Andrés es claramente asincrónica. Además, hay un cierto *ralenti* en las imágenes. Ambos elementos acentúan el carácter onírico de la secuencia.

Así pues, estos elementos que rompen con la propuesta de base de la película hacen patente que esta secuencia en particular no solo evoca a un otro tiempo, un pasado cargado de nostalgia, al que se quisiera volver, sino también a otro espacio fílmico. En tanto la casa, con los muros, con los movimientos de cámara, denota un espacio de encierro, el gesto de jugar sin ataduras, de superar la soledad

intrínseca de los personajes al hacer como si se volara, también denota un espacio de libertad.

Después de la corta secuencia, un nuevo fundido encadenado a blanco transporta la cámara a los techos, para encontrar de nuevo a Andrés, que silba el himno nacional de Bolivia. Cerrar de esta manera una secuencia que tiene una cierta importancia desde el punto de vista de un discurso del encierro, puede tener dos interpretaciones posibles. En primer lugar, el himno boliviano es una oda a la libertad y a la independencia. ¿Silbar la canción, después de la secuencia comentada, no denota este anhelo de libertad, de escaparse hacia otro espacio, de evocar una otra cosa?

En segundo lugar, el himno necesariamente se liga con una idea de país, tiene pues un correlato político. Evidentemente, muchos elementos de la casa son una metáfora del país, como por ejemplo, los diálogos en aymara que hacen referencia a una nación que no entiende lo que dice. Estos elementos, evidentemente, permiten desbordar las fronteras de la casa, planteando un discurso que también vale de alguna forma para lo que se encuentra en el afuera. En *Zona Sur*, todos los elementos que aparecen en el campo, en tanto que hacen parte de un discurso sobre la negación del otro, remiten pues a un fuera de campo, a la idea de un país, de una *nación clandestina*.

Así pues, Andrés, como ser *desterritorializado*, que no encuentra su lugar dentro del seno de la familia jailona ni en el fonotopo aymara, parece ser un nexo entre ambos. Es por eso que el techo es el lugar privilegiado para el personaje. De ahí que, en tanto espacio fronterizo entre la casa y el afuera, el techo es el lugar perfecto para emprender un vuelo imaginario más allá de los límites establecidos por el hogar jailón. Es un lugar perfecto para evocar una otra cosa, una diferente forma de relacionarse con el otro, no solamente a lo que se refiere a la relación madre-hijo, sino también con lo que se encuentra afuera, lo cual, en este momento del film, solo es adivinado por Andrés.

De ahí que, todo espacio de encierro, por más férreo que sea, anticipa o permite espacios de libertad, al menos de una manera metafórica, a partir de un esfuerzo del espíritu para recordar dichos lugares, de

traspasar imaginariamente las fronteras. Pedro Cajias es sin duda experto en hacerlo, sus palabras recuerdan siempre un otro espacio, en el que, en ciertas ocasiones, se podía sentir bien consigo mismo. En *Ciudadela*, también se hace patente esta operación, a partir del mismo espacio fronterizo de *Zona Sur*. Así, como menciona Diego Mondaca:

“Pedro evoca su vida en la cárcel y la familia en Ciudadela evoca su pasado en la ciudad o su sueño de libertad, a donde volverían. Ahí los techos sirven para esto. (...) Observamos que muchos pasaban buenas horas ahí sentados en los techos, lo entendimos como un espacio de privacidad, de nostalgia. (...) la ciudad para ellos, el afuera, es una nostalgia. Algo que les resulta lejos, les resulta ya poco probable o angustiosamente cerca.”⁸⁸

Si Andrés juega a ser un ángel, un ser intermedio, jugando en el techo con sus alas de papel, otro Ángel, el personaje de Mondaca, también decide subir a los techos a recordar un espacio de libertad.

Los techos como espacio de libertad se muestran en *Ciudadela* a partir de dos elementos. El más evidente, son los diálogos de Ángel realizados en las partes altas de la cárcel. La película tiene muy pocos diálogos, pero tienen una importancia capital para comprender el discurso que propone Mondaca en su película. Así, Ángel llega afirmar:

“una vez a la semana, una vez al mes, nos subimos a los techos. Por lo menos se siente media libertad, se respira media libertad, estamos viendo la ciudad, algunas actividades. Es linda nuestra ciudad, pero lamentablemente estamos aquí presos”

El diálogo muestra el carácter paradójico del espacio carcelario y de sus habitantes. Como en toda la película, los personajes tienen

⁸⁸ Morales Sebastian, “Entrevista a Diego Mondaca”, junio 2015, inédito.

consciencia de su condición de prisioneros, pero al mismo tiempo, no dejan nunca de evocar los espacios de libertad, la ciudad. Ir a los techos, observar desde las alturas la hoyada pacaña es una válvula de escape para los protagonistas de este relato.

Ahora bien, el techo como espacio de libertad también se muestra desde los aspectos formales de la película. Si el espacio carcelario, que es por definición muy reducido, obligaba a Mondaca y a su fotógrafo, Andrés Boero, a hacer composiciones en donde se cruzaban líneas fuertes que cortan la imagen en dos o más partes, los techos permiten una mayor libertad en el momento de encuadrar.

Si bien en algunas imágenes se sigue todavía el principio de composición que se había descrito en el segundo capítulo, en los techos también aparecen otras en donde hay una clara evocación de libertad. Son imágenes filmadas en contra-picado, lo que no solamente da una fuerte preeminencia al personaje, sino que también otorga un lugar especial a los magníficos cielos pacaños. Así, el espacio arquitectónico, la construcción carcelaria da paso aquí a otra cosa. Se remplazan las líneas fuertes y opresivas, por colores vivos.

Si hay en los techos imágenes en las que la cámara o ciertos objetos cortan, es porque este espacio sigue siendo parte de la cárcel, del lugar del encierro. De ahí que la figura que utiliza Ángel para describir el sentimiento que se tiene al estar en los techos parece ser muy exacta: allí se respira una media libertad. Hay pues una cierta ambigüedad en relación a este espacio, como de hecho sucede en todo el metraje.

2.2 La fiesta como sacrificio

Ahora bien, el sentimiento de libertad buscado por los habitantes de la cárcel tiene también otro tipo de expresiones, se logra de otras maneras. La fiesta tiene una importancia capital para comprender ciertas características del espacio de encierro. La película pone en escena dos momentos de fiesta, uno en la apertura del film y otro en su epílogo, casi al final.

La primera secuencia describe una entrada folclórica en la cárcel. Estas imágenes son similares desde el punto de vista compositivo a las de los techos. De nuevo, la cámara se emplaza más abajo de los personajes filmados, lo que obliga el uso de un fuerte contra-picado. Otra vez, hay una gran preeminencia del cielo, en detrimento del espacio carcelario, que apenas se esboza en los costados de las imágenes. En este emplazamiento de la cámara, los músicos y los bailarines van pasando uno por uno al ritmo de una kullawada (aunque los trajes hacen referencia también a la morenada y al tinku).

Las imágenes de la entrada son intercaladas con un primer plano de Ángel que está en los techos de la cárcel (información que se confirmará a lo largo del metraje). El personaje que dialoga frente a la cámara, describe la cárcel como una pequeña ciudad. Así, se comienza a establecer la relación entre la fiesta, los techos y la evocación de los espacios de libertad.

Entre la serie de bailarines y músicos que atraviesan la cámara de Mondaca, hay uno que parece suscitar una atención especial. Se trata de una persona que baila el tinku (img.23), a la cual, se le concede un mayor tiempo en la pantalla que a todo el resto de los participantes de la entrada. Lo que sorprende de este bailarín en específico, son sus movimientos, sus gestos. Transmite mucha fuerza en sus movimientos, un despliegue enorme de energía. Su rostro tiene grandes signos de fatiga, pero el danzarín continúa en un ritmo frenético, desbordando toda dimensión lúdica del baile. Mondaca, describe el plano de la siguiente manera:

“es doloroso. Si ves bien los rostros no son felices, no es gente contenta bailando. Sino más bien es gente desfogándose. Sus rostros tienen cierto dolor. Una contención de dolor que trata de salir. No cobran el mismo sentido o fuerza que cobraría una fiesta fuera. O una procesión religiosa fuera”⁸⁹

89 “Entrevista a Diego Mondaca”, *op.cit.*



23 *Escaparse de sí,
bailando.*

No es pues la descripción de una fiesta normal. El baile no es la expresión de una alegría colectiva, sino que aparentemente, tiene incluso una dimensión metafísica. El bailarín de tinku, en su esfuerzo, parece ofrecerse a sí mismo como sacrificio. Así, este largo plano es completamente opuesto al baile del Jacha Tata Danzanti que realiza Sebastian de *La nación clandestina*, que danza hasta morir. Ambos son la puesta en escena de un sacrificio por el movimiento, pero los objetivos son diametralmente diferentes. En la película de Sanjinés, el gesto de bailar implica una muerte, es decir, una negación de una situación en concreto, de la individualidad de Sebastián. Pero ese es solo el primer momento del sacrificio, en un segundo, Sebastián va a poder recuperar su identidad, la que verdaderamente importa, la de su colectivo. El gesto del Jacha Tata Danzanti es la negación del individuo para la afirmación de sí en la comunidad. En el plano de Mondaca, en cambio, no parece existir ese segundo momento, es como si el personaje buscara simplemente la anulación de sí, un especial tipo de catarsis. Es como si se tratara de bailar hasta olvidar, de desaparecer del espacio carcelario, dejar de ser en la prisión.

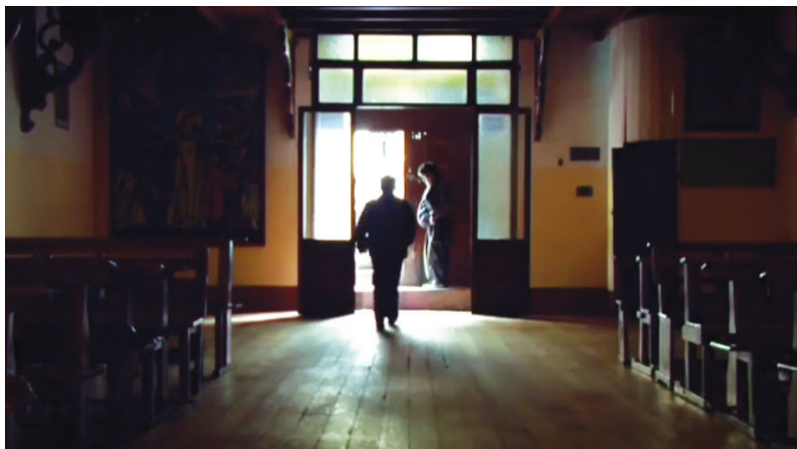
Si los techos se convierten en un lugar de evocación y de recuerdo del afuera, el baile parece tener una relación mucho más compleja. En una primera instancia, pareciera que la entrada busca hacer patente las relaciones entre el afuera y el adentro, mostrar el carácter de ciudad de la cárcel. Esta interpretación es ampliamente comprobada por los diálogos intercalados de Ángel. Pero al mismo tiempo, este plano muestra la especificidad de la cárcel. Aquí, no se baila por

alegría, sino para escaparse de uno mismo. Es pues un gesto de liberación que solo se puede dar en una situación de encierro que aparece como ineludible. De nuevo aparece el aspecto paradójico del espacio que describe Mondaca: un gesto de liberación, una actividad que tiene un correlato con el afuera (la entrada, la fiesta) hace patente la condición de encierro de los personajes.

Así, el juego de la disolución de las fronteras del afuera y el adentro, aparecen como ampliamente complejos, haciendo de la cárcel un laberinto con salidas a medias que llevan inevitablemente de nuevo al espacio de encierro. De hecho, ¿no es acaso ese el problema de *Cajías*? Incluso en el afuera, en su liberación física, no puede salir de la cárcel. La prisión está en todos lados y todos los caminos conducen a ella. Si los muros de la cárcel no cumplen su función de delimitación frente al afuera, es porque el afuera es en realidad el adentro de un espacio carcelario.

Por consecuencia, la ambigüedad de los espacios que se propone en *Ciudadela* no responde tanto a la descripción de la cárcel, sino más bien, a una cierta condición humana. Los juegos de evocación del afuera, los motivos que hacen referencia a la ciudad son la expresión sensible de esta visión del director. Esto se hace patente en la segunda secuencia en donde hay una puesta en escena de una fiesta, una procesión religiosa, que parece tener la intención de extender la descripción del espacio carcelario hasta lo más íntimo del ser humano.

Siguiendo el principio de *desterritorialización*, de descontextualización de la película, la secuencia abre con la figura de una persona en contra luz en una iglesia. La banda sonora se llena de sonidos agudos que evidentemente hacen referencia a la violencia intrínseca de la cárcel. En los planos subsiguientes, la cámara va a dedicarse a describir este espacio de tintes religiosos. La música de una banda comienza a sonar mientras que se ve al personaje del principio de la secuencia salir de la iglesia (img.24).



24 Espacios de esperanza/espacios de encierro

La cámara atraviesa la puerta en el plano siguiente para encontrarse con unos músicos en el patio de la cárcel. Con este gesto, se entra de nuevo en el penitencionario. El espacio de lo que aparentemente era parte del afuera se conecta rápidamente con el interior del espacio carcelario. La cámara empieza a seguir la procesión a partir de primeros planos de los fieles (incluyendo rostros de niños) y de la Virgen. Después, la cámara se emplaza detrás de la Virgen para mostrar uno por uno los rostros de gente rezando, en clara demostración de fe. Así, con encuadres muy cerrados, se hace complicado discernir el lugar en donde efectivamente tuvo lugar la filmación, a excepción de algunos indicios, como por ejemplo, un letrero que dice “Cancha”, un sector conocido de la cárcel.

Aquí, el acto festivo no parece circunscribirse a los cuatro muros del penal. Así, para Mondaca, la procesión es un gesto que hace patente un sentimiento común compartido por todos los seres humanos, la fe, la esperanza, y con ella, un nuevo intento de salida, un evocar un tiempo (y porque no, un espacio) mejor. Así pues, al preguntarle a Mondaca sobre los aspectos de la cárcel que hacen patente las imágenes de la procesión, respondía:

“De la cárcel ninguno. Muestran el impulso más puro de un ser humano: la fe. La esperanza. Creer en una posibilidad mejor. Mientras esa gente no pierda la fe puede seguir viva.

Pero esto no está condicionado por el espacio o su situación en la cárcel. Sino más bien es una condición que es humana, que es de todos. Ahí, en ese sentimiento, nos reconocemos todos. La virgen es un instrumento para manifestar la fe, como en toda religión existen “instrumentos” para manifestar la fe. Es una secuencia delicada y demoramos mucho en prepararla, en comprender que lo que verdaderamente debíamos mostrar era la fuerza de la Fe. *No* una procesión católica con una virgen”.⁹⁰

Evocar espacios de libertad no solo parece ser entonces una condición constitutiva del habitante de la cárcel. En la visión de Mondaca, en tanto la cárcel se extiende más allá de lo imaginable, las expresiones de libertad se convierten en un aspecto constitutivo del ser humano en general. No se trata de mostrar pues una procesión religiosa en un espacio por demás especial, sino simplemente de manifestar las esperanzas, el esperar un mejor futuro, gesto típico de cualquier ser humano.

Evidentemente, en *Ciudadela*, todos los intentos de salir del espacio de encierro, ir a los techos, bailar hasta olvidarse de uno mismo, mantener la fe, son ensayos que no permiten del todo salir de la situación penosa. Incluso en la fiesta hay sentimientos de tristeza, lo que hace evidente la condición trágica de los personajes de Mondaca.

Hay pues cierto pesimismo en la obra. Incluso en *La chirola*, puesto que el propio Pedro, hombre en libertad, no puede deshacerse de su condición de encierro. Sin embargo, existe el deseo de liberarse, de salir. Al final del cortometraje, ya en la pantalla en negro, antes de los créditos finales, se escucha una morenada, como un intento de subir los ánimos, gracias a un ritmo festivo. Ante las salidas a medias propuestas en las películas de Mondaca, la pregunta sigue abierta: ¿es posible salir de los espacios de encierro?

90 “Entrevista a Diego Mondaca”, *op.cit*

3. La liberación verdadera: encontrarse consigo mismo y el otro

3.1 Disolución de los espacios de confort

Todo intento de salir de los espacios de encierro, su disolución, son vividos como un momento trágico, pero al mismo tiempo de purificación. Todo cambio implica un sacrificio, un intento de dejar atrás lo pasado, mirar más allá de las fronteras que en una primera instancia parecían infranqueables. Pero a la vez, si es posible disolver los espacios de encierro, es porque estos develan una estructura frágil para los que están dispuestos a explorar el afuera, aunque eso implique conocer algún tipo de muerte.

Ya se había dicho que la metáfora del encierro en *Zona Sur* no pasaba tanto por los muros, sino más bien por los cristales. En el segundo capítulo, se había hecho un desarrollo de este material, en su capacidad reflexiva y al mismo tiempo en su característica de corte, de ruptura. Pero un cristal también es tal por su inminente fragilidad. Un ligero golpe es suficiente para hacer caer grandes superficies recubiertas de cristales. Análogamente, la cámara que parecía inflexible en su movimiento circular, se va desgastando en cada vuelta que opera, hasta el momento en que la fatiga se hace tal, que su trayectoria se detiene finalmente, aunque sea algunos segundos. La lenta decadencia de la familia jailona que habita en un espacio y un tiempo que no puede tolerar un estilo de vida tal, de negación del otro, de confort excesivo, debe llegar a su fin, para dar paso a otra cosa.

De ahí que la ruptura de la casa jailona se explica en parte por aspectos económicos y políticos. El plano 39, ya analizado, muestra que en el discurso de Juan Carlos Valdivia, la imposibilidad de la vida al estilo del jailón ya no es viable por el ascenso a la presidencia de Evo Morales. Por otro lado, varios planos hacen evidente que la familia atraviesa una enorme crisis financiera.

Así pues, en el plano 58, Wilson pide dinero a Carola para hacer varias diligencias. El mayordomo saca la billetera de la dueña de la casa y no encuentra plata. Carola le propone entonces que se preste de la señora de la tienda. Wilson afirma que la vendedora

ya no quiere fiar sus productos, porque se le debe mucho. Ante la situación complicada, al final del plano, Wilson le dice a Carola que ha conseguido a una persona que estaría dispuesta a prestar dinero a la familia. En consecuencia, el mayordomo, como se ha visto en el capítulo anterior, no solo no cobra su sueldo por falta de recursos, sino que también, es el encargado de conseguir dinero para los gastos cotidianos de la casa.

Es por eso que Wilson es parte esencial de la casa, puesto que permite con sus cuidados el desarrollo del confort propio de este espacio, tanto materialmente (con el hecho de cocinar o de conseguir el dinero para la manutención de la casa) como emocionalmente (en su relación amorosa con Carola). De ahí que el mayordomo permite dar unidad y sentido a la casa jailona. Sin embargo, aun cuando cumple una función primordial, no tiene acceso a los lugares de centralidad de estos espacios. Así, por ejemplo, el mayordomo supuestamente no tendría permitido usar los baños que no son destinados a él o a sentarse en la mesa a la hora del almuerzo con el resto de la familia. Por consecuencia, el plano 58 no solo muestra la curiosa situación de los personajes, sino que también vuelve a hacer patente la estructura contradictoria de la casa expresada alrededor del personaje de Wilson. La casa jailona devela pues una enorme cantidad de conflictos endógenos que hacen evidente que su estructura es imposible de mantener.

Si esto es así, entonces es claro que es Wilson el que opera la ruptura de la esfera-casa. Esto sucede por su condición de *desterritorializado*. Sin embargo, él no podría romper la esfera solo, el contexto en el que Valdivia enmarca la película favorece mucho al trabajo inconsciente del mayordomo. Las temporalidades diferentes entre el afuera y el adentro, el hecho que este último viva en destiempo en relación con el primero, propician los ingredientes para crear la bomba molotov que derrumbará las finas paredes de la casa jailona. De ahí que los conflictos endógenos y la amenaza del exterior, es decir, los cambios políticos que tienen que ver con el reconocimiento del otro, son expresiones para designar lo mismo. Dentro de la esfera jailona hay un especie de “exterior constitutivo”, que sostiene, pero al mismo tiempo amenaza al espacio de confort.

La disolución del espacio de encierro comienza hacerse más evidente desde los planos 64 y subsiguientes. Wilson, mientras termina de asearse en el baño de la señora, recibe una llamada que parece alarmarlo enormemente. En la secuencia siguiente, el mayordomo pide a Carola un permiso especial para ir a su pueblo, ubicado en algún lugar del altiplano, cerca del lago Titicaca. Ante la negativa de la patrona, Wilson toma el auto de escondidas y sale de la casa jailona, en el plano 69. Andrés, al ver la partida del mayordomo, decide meterse en el auto, sin que Wilson se dé cuenta. Cuando el vehículo parte, la cámara lo sigue en el camino.

Si bien no es la primera vez en la película que los personajes salen de la casa jailona, (se ve a Bernarda, por ejemplo traspasar los grandiosos muros de la construcción) nunca hasta ese momento de la película la cámara había abandonado los alrededores de la casa. Si el movimiento circular de la cámara tenía la misión de mostrar la casa en tanto espacio de encierro, se comprende bien que el gesto debe implicar una ruptura con esta proposición, posibilitada por los dos personajes *desterritorializados* del relato: Andrés y Wilson.

Si se compara el plano 72 con las secuencias en donde los personajes ven por los ventanales de la casa jailona, es posible mostrar, en términos formales, la importancia capital que implica la salida de Andrés, Wilson y la cámara de la casa jailona. Aquí, como en las otras secuencias citadas, se ve a Andrés mirando por la ventana del auto. El emplazamiento de la cámara tiene aquí una importancia vital: no filma de afuera hacia adentro, sino más bien de adentro hacia afuera (img.25). Así pues, por primera vez en el filme, después de casi una hora y media de metraje, hay al fin un contra plano de estas miradas inquietantes que aparecían pegadas a los cristales. Andrés, a diferencia de los demás, dirige su mirada hacia el exterior pero también lo observa, obliga a la cámara a mostrar eso que en otra ocasión estaba prohibido, echado al olvido. El fuera de campo, del que sólo se tenían indicios por ciertos guiños de los personajes, se actualiza finalmente aquí para mostrar un mapa más grande del espacio filmico.



25 Mirar afuera por la primera vez

Por consecuencia, finalmente, cuando la cámara puede filmar el afuera, es posible saber el contenido exacto de lo que hasta ese momento aparecía como fuera de campo. Esto se hace evidente, un poco antes del plano descrito, en el 71. La cámara está dentro del auto filmando a Andrés, afuera se ve toda la ciudad. Mientras el auto avanza, se topa con un grafitti en un muro de calamina: “¡Con Evo, el pueblo al poder!”. Así pues, se confirma lo que en el plano 39 aparecía como una mera sospecha, la posibilidad de la pérdida de ciertos beneficios de los jailones frente al Estado, haciendo manifiesto la predilección de Valdivia por el proceso de cambio.

Pero Andrés, en este ver afuera, también descubre otras cosas. Así por ejemplo, en el plano 71, mientras que el niño mira por la ventana, el auto llega a un peaje. El policía que controla pide al mayordomo los papeles del auto, insinuando que este último lo habría robado. Wilson se molesta y comienza a hablar al policía en aymara, reclamando su mal trato. Finalmente, el policía lo deja irse. El representante del Estado oficial tiene pues aquí una función ambigua: es a la vez fuente de exclusión (el policía no puede creer que Wilson, el indígena, sea dueño de un auto de lujo) pero al mismo tiempo él tiene orígenes indígenas, puesto que habla y comprende bien el aymara, hace por tanto parte del fonotopo aymara.

Así pues, en poco planos, se hace patente el exterior de la casa jailona, con sus aspiraciones y sus contradicciones propias. Andrés es entonces un privilegiado, en tanto tiene la capacidad de ver más allá del espacio de encierro. Sin embargo, en el afuera no solo se

encuentran las luchas políticas, el deseo de reconocimiento del otro, sino también, la muerte. Lo que provoca la salida de Wilson de la casa jailona es una terrible noticia del exterior: la muerte de su pequeño hijo. Así, en este movimiento hacia afuera, Wilson acompañado de Andrés, van a recoger un ataúd minúsculo, para llevarlo a lo que se supone es la comunidad de origen del mayordomo, donde, en el plano 75 va a ser velado.

El tamaño de la última morada del hijo de Wilson sin duda conmueve y parece hacer referencia también a cierto gesto de Sanjinés. Los ataúdes aparecen en *Yawar Mallku* y *La nación clandestina*. En la primera, se ve a Sixto que está a punto de entrar a un restaurant, para entrevistarse con su comadre y pedirle dinero para la operación de Ignacio. Evidentemente, el tono de la película está marcada por la angustia de Sixto y su carrera contra el tiempo. En ese instante, aparece en la imagen, atrás como de pasada, un aparapita que lleva un ataúd (img.26). No parece una casualidad la aparición de este personaje en un segundo plano, puesto que se podría asumir que cumple dos funciones en el relato. En primer lugar, muestra el tono general de la película, el anuncio de una muerte anunciada por el fracaso predecible de Sixto. Pero a su vez, parece ser una metáfora de las duras condiciones de vida, el aparapita lleva la muerte a cuestras. Así, se entabla una relación entre Sixto e Isico de *Chuquigato*.



26 Al fondo de la imagen, un hombre se lleva la muerte a cuestras.

La segunda referencia a los féretros y la más evidente, viene de la mano de Sebastian Mamani. En la ciudad, trabaja como carpintero de ataúdes. Así, el lugar donde habita (en el cual la cámara casi nunca entra) está rodeada de ellos. En una secuencia temprana, dos mujeres entran a la casa de Sebastian, dándole la noticia de un golpe de Estado y de la muerte del hermano de una de ellas. Le suplican a Sebastian que le den un ataúd. El personaje rechaza el pedido en una primera instancia afirmando que “solo tiene ataúdes pequeños”. Es como si Sebastian se habría especializado en muertes infantiles, como el del hijo de Wilson. En todo caso, la intencionalidad es clara con este motivo. Se busca mostrar las precarias condiciones de vida, en donde la muerte aparece en todos lados, incluso y sobre todo, en relación a los más pequeños.

Así pues, los ataúdes infantiles hacen patente que en el exterior las condiciones de vida no están necesariamente marcadas por el confort. En *Zona Sur* no todas las paredes permiten una buena protección contra las inclemencias del afuera, ya sea real o simbólico. Así pues, la muerte de un niño pequeño, una de las peores tragedias, es suficientemente fuerte para romper con una cotidianidad marcada por el confort o al menos para tomar consciencia de las dificultades de vivir en la intemperie. El ataúd, por tanto, en su aparición tangencial, tiene ciertamente una dimensión política. De ahí que, como menciona Sergio Zapata:

“La exterioridad, en esta excepcional puesta en escena, merodea los bordes, habita en el fuera de campo, como una voz, como una imagen, en un grafiti, en un velorio, pero se corporeiza en el único momento de conflicto del film, cuando acusa el cansancio de la introspección visual. En un movimiento dramático, Valdivia fuga hacia delante, con la muerte, como secreto y a la vez fisura de la burbuja, ascendemos hacia arriba, de forma lineal, para recordarnos dónde estamos y en qué momento estamos.”⁹¹

En el exterior habita lo otro, lo incomprensible, la muerte y por consiguiente, el vacío. Salir de la casa, del espacio de confort,

91 Zapata Sergio, “*El sur también existe*”, *op.cit*

implica pues enfrentarse a una visión traumática, haciendo evidente que en el fuera de casa no hay posibilidad de vida tal como la conoce el jailón. De ahí que esta visión del exterior no solo implica la obligación de reconocer el tiempo histórico en el que se circunscribe el relato, el cual habría sido negado por los habitantes de la casa, sino que también debe forzar a romper con los movimientos circulares, avanzar hacia otra cosa, más allá del espacio de encierro.

Así pues, Wilson y Andrés terminan siendo los mensajeros de las malas noticias del exterior cuando regresan a la casa jailona. El estado de luto en el que se encuentra Wilson se transmite en todos las esquinas de la vivienda. Para connotar este encuentro con la muerte, Valdivia cambia la paleta de colores de la película. Si hasta el plano 69, las vestimentas claras y sobre todo el blanco predominaban, en esta segunda parte, son los colores oscuros que invaden la pantalla.

Por otra parte, al mismo tiempo en el que los personajes *desterritorializados* tienen esta visión del exterior, las capacidades de delimitación operadas tanto por la cámara y los espejos y las de Carola se desgastan tanto, que el afuera entra por la puerta grande, destruyendo por completo este esplendido castillo de cristal. Estas noticias del exterior que auguran la caída del espacio de confort se complementa con otro elemento más: el acceso de habitantes del exterior a la casa. En los planos 78, 79 y 80, el espectador es testigo de algo que resultaría insólito para la dueña de la casa. Carola invita a su comadre, la chola Remedios (Juana Chuquimia), al interior de su hogar. Es la primera vez que alguien externo a la familia puede atravesar los muros, lo que hace evidente que este espacio ya ha dejado de ser un lugar de aislamiento frente a lo extraño.

En el principio de la secuencia, Carola, como parece natural para ella, tiende a tratar a su invitada y su comitiva con cierto aire de paternalismo, el cual no aparenta molestar del todo a Remedios, puesto que le sigue el juego. Esto es así, hasta que se devela la verdadera razón de la visita: Remedios, con dinero en efectivo en mano, le pide a Carola que le venda la casa. Así pues, el otro al que hay que limitar la entrada, no solo accede a la casa, sino que también es capaz de comprarla, de habitarla y si quiere, destruirla con todo lo que ello implica.

Pero aquí no interesa tanto el gesto social, sino el espacial. Al ser la casa un espacio de confort propio al estilo de vida jailona y también un espacio de delimitación frente al otro, grupo al que justamente pertenece la chola Remedios, se comprende muy bien que este gesto implica para Carola y para los demás miembros de la familia una situación extremadamente complicada. Así, como menciona Zapata:

“Esta exterioridad, que podríamos denominar otredad alineándonos con una ética diferencialista, se inmiscuye en los encuadres y cobra forma y existencia desde el quiebre de la relación de subordinación de Wilson con Carola, o la oferta, en ese amargo lenguaje del capital, de una señorona a Carola, para comprarle su territorio, su intimidad y recuerdos, la esfera donde siempre vivió: su casa.”⁹²

Zapata logra expresar de una manera bellísima el gesto de vender la casa: significa para Carola el abandono de sus recuerdos, de un pasado que se relaciona con el hogar el cual no solamente la vio crecer a ella, sino también a cada uno de los miembros de su familia. Abandonar la casa no implica pues dejar un espacio arquitectónico neutro, sino también deshacerse de su pasado, de su espacio propio. Carola, con la oferta de Remedios, corre el riesgo de hacer parte del extenso grupo de personajes *desterritorializados*. Pero lo peor de todo, es que Carola no está en posibilidades de rechazar la oferta. Así, el espacio de encierro y de confort ya no es pues posible, dando cuerpo aquí a la pregunta del plano 39 ¿qué pasa cuando los jailones pierden sus beneficios?

Inmediatamente después de la venta de la casa, vuelve Wilson, perturbado por la visión del exterior, perturbado por la muerte, por el vacío. Es el plano 81 el que confirma finalmente la ruptura, la explosión. Carola interpela al mayordomo por el hecho de haberse ido de la casa junto a Andrés. Wilson, por su lado, intenta explicar la situación, pero los gritos de la señora no se lo permiten. Exasperado, levanta la mano amenazando con golpear a Carola (img.27). En ese momento, la cámara se mueve más lento, aunque sin detenerse de

92 *Ídem*.

todo, como si la maquinaria que permitía su funcionamiento idóneo dejara por algunos segundos de funcionar. Asimismo, se comienza a oír una música electrónica y ambos personajes, como si se hubieran dado cuenta de que algo terrible habría pasado, también se quedan inmóviles.



27 Levantar la mano/romper relaciones

Ambos personajes parecen darse cuenta de la imposibilidad de las relaciones que mantenían hasta ese momento. Se hace pues necesario una huida de la casa, buscar otros espacios más acordes a la situación actual, haciendo patente que no es sostenible por más tiempo la negación del otro. Es pues hora de mudarse de casa.

El espacio de confort ha muerto. Lo que necesariamente debe implicar una apertura, pero en una primera instancia significa una infinidad de interrogantes. En gran parte del metraje, la lluvia caía por los ventanales de la casa, mostrando que los cristales eran protectores buenos contra el frío y otras inclemencias del clima. ¿Qué hacer cuando las ventanas se rompen en mil pedazos? ¿Cómo vivir en la intemperie? La salida de la casa jailona ha sido propiciada en parte por una muerte y ha implicado la muerte de un estilo de vida y con ella, un denso pasado ha quedado atrás. Mudarse de la casa es adentrarse al desierto, implica pues un fin trágico para los habitantes jailones de la casa.

Es esta situación incógnita el punto de partida de *Ivy Maraey*, al encontrarse con un Andrés adulto, el cual no puede negar por más tiempo lo que aparece en el exterior de la casa jailona. Si bien Andrés empieza su periplo en su hogar, uno similar al de *Zona Sur*, es evidente que este espacio ya no permite la protección contra las inclemencias del tiempo. De ahí que la casa solamente conserva su aspecto negativo: su condición de encierro. Es por eso que Andrés, a como dé lugar, debe encontrar una salida real. En las palabras de Luis Brun:

“Las primeras secuencias de *Ivy Maraey*, recientemente estrenada, sin mucho esfuerzo dialogan con las últimas secuencias de *Zona Sur*, porque es, a través de este espacio aséptico (una burguesía ciega y aislada) al extremo de lo patético, que surgió finalmente la gran contradicción de una clase social en crisis. Esta crisis, en *Ivy Maraey*, posee definitivamente al director/narrador/personaje –para nada neutro– desnudando completamente la carga idiosincrática y cultural de esta clase (su clase), que deja de ser tal para dar paso a algo más grande.”⁹³

Si en *Zona Sur* la muerte, la disolución de los espacios de encierro solo pueden ser vividos como un momento trágico, en *Ivy Maraey* el escape va requerir de un registro que bien se podría llamar mítico. Las diferencias formales entre las dos películas se deben encontrar en la manera en que ambas filman los rituales que se relacionan con la muerte.

3.2 El ritual de la muerte

En el plano 75 de *Zona Sur*, Wilson, Andrés y algunos comunarios indígenas se sientan alrededor de un apthapi, todos vestidos de negro, con gestos que connotan una enorme tristeza, con un cielo encapotado anunciando una fuerte tormenta. Los personajes están callados, algunos comiendo, pero todos con la mirada baja. La cámara gira en círculos en torno a los comensales, hasta que da

93 Brun Luis, “*Ivy Maraey*, desmontando la mirada “, *Opinión*, 20 de octubre del 2013, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/1020/suplementos.php?id=1919>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

una vuelta completa y luego se eleva para mostrar el lago Titicaca. La banda sonora llena el silencio de los personajes con el sonido de un tambor. Todo aquí es de una solemnidad calculada, ¿de qué otra manera se podría filmar un acontecimiento tan triste como la muerte de un hijo? Formalmente, el plano anuncia los momentos trágicos que vive Wilson, pero también los que van a vivir el resto de la familia en las secuencias posteriores.

En *Ivy Maracay* hay también una muerte solemne, pero las circunstancias son tan distintas que el registro debe necesariamente cambiar. Andrés se enferma gravemente, aparentemente de una apendicitis. Yari, junto a los cineastas ayoreos que acompañan a los protagonistas de la película, deciden llevarlo donde un brujo guaraní (Felipe Román). Después de varios planos en donde se muestra el trayecto en auto hacia el destino, una voz en *off* comienza un discurso en guaraní sobre la importancia de la muerte.

Un fundido encadenado liga este discurso con lo que aparenta ser un plano subjetivo. La cámara se adentra de manera errática en un paisaje seco. En *off* se escucha la voz de Yari cantando en guaraní: “Morimos para vivir, morimos para volar, morimos para vivir, morimos para brillar”. Finalmente, el movimiento de la cámara encuentra al grupo de personajes. Andrés apenas puede caminar y los otros lo llevan con mucho esfuerzo. Con un travelling la cámara se acerca y muestra una cabaña y al brujo que habita en ella. El brujo no parece querer cooperar en la curación del enfermo.

En la secuencia siguiente, Andrés está echado en el interior de la cabaña, protestando contra Yari por haberlo llevado a ese lugar y no donde un médico. Mientras tanto, el brujo y Yari comienzan el ritual de curación. El curandero le dice a Andrés: “Has venido a dejar algo, si la muerte te alcanza debes dejarte llevar sin resistencia. Estas lejos de tu mundo, por lo menos hazlo por tu amigo, no seas egoísta”. Después de decir estas palabras, el brujo se va, furioso, dejando solo a Yari, mientras que este último comienza a cantar la canción del principio de la secuencia.

Un corte abrupto deja en suspenso el destino de Andrés. Ahora la cámara se emplaza en un desierto de noche. El brujo, los cineastas

ayoreos y unos perros aparecen en pantalla. El primero comienza a contarles historias sobre el origen y el final del mundo según la visión guaraní. Les comenta la importancia del canto para evitar que la tierra se vuelque, la llegada del tiempo calamitoso, la gran oscuridad y con ello, el fin del mundo.

Mientras el brujo dialoga con los cineastas ayoreos, la cámara comienza a bajar en picado y de manera circular en dirección a los personajes. Cuando llega a cierta altura, la cámara cambia de dirección, filma el piso, luego se vuelca, para mostrar a los personajes al revés (img.28) Este movimiento, en donde el cielo termina abajo y la tierra arriba, es acompañado con un cambio en la luz. De repente la noche es remplazada por el día. En ese momento, el brujo termina su diálogo. En la secuencia siguiente, los personajes vuelven a la cabaña, en donde encuentran a un Andrés finalmente recuperado.



28 *El mundo se vuelca.*

Lo que parece ser un final feliz para la enfermedad de Andrés, no es tan sencillo. Andrés, si bien no muere físicamente, si lo hace espiritualmente, para renacer. Así pues, en el ritual de curación, Yari le habría cambiado de nombre, ya no se llamaría Andrés, sino más bien “perro negro”. Desde el momento de su re-bautizo, Yari será el “Sein” de Andrés, es decir, su “otro yo”. Finalmente, después de un ritual, después de la muerte, se hace posible el encuentro con el otro. Andrés, sin dejar de ser un karai, ha sido capaz de guaranizarse.

Para comprender lo que aparece en una primera instancia como una paradoja, vale la pena citar ampliamente la interpretación de Elio Ortiz sobre el filme, desde una perspectiva guaraní:

“La comprensión isoseña del mundo, entonces, sugiere que la totalidad existencial está supeditada a esta extraña configuración dual, bipolar y contradictoria del ordenamiento cósmico y en el que el isoseño, y el guaraní en general, está obligado a ajustarse en su ser y actuar. La realidad actual indica que el Guaraní es incapaz de sostener el sistema sin su opuesto el Karai, que necesita de él no sólo para asegurarse la subsistencia socio-económica sino cultural e identitaria, en otras palabras, para seguir sintiéndose más guaraní frente a él. (...)”

La paradoja se explica a partir de la antigua idea guaraní sobre la ausencia de lo absoluto como sustancia de todo cuanto existe, lo que hace que éste se sienta íntegro únicamente cuando está frente a su opuesto y en su no ser absolutamente guaraní cuando actúa. Sucede, por ejemplo, que cuando se trata de enfrentar y de resistir al mundo Karai, la estrategia guaraní le sugiere valerse de dos alternativas: a) convertir al mismísimo Karai en instrumento de defensa contra su propio mundo de origen, situación que ocurre cuando el Karai desciende al ambiente guaraní y termina impregnándose de esa cultura y guaranizándose un poco para servir de protector o defensor guaraní; o en su defecto, b) convertirse él mismo en Karai, adquiriendo sus potencialidades y aprendiendo a valerse de sus instrumentos, que es lo que le sucede al guaraní que invade el mundo Karai y termina akaraizándose un poco.”⁹⁴

En este sentido, las secuencias descritas son la puesta en escena de una muerte o más bien dicho, de la muerte de una parte de Andrés. En efecto, a partir del ritual, Andrés comienza a guaranizarse un poco, convirtiéndose en un opuesto complementario de Yari, el guaraní akaraizado. La liberación de Andrés, por tanto, pasa por una superación dialéctica de sí. Andrés muere para ser otro, su opuesto, sin dejar de ser él mismo.

94 Ortiz Elio, “Isoso, en el contexto nacional y su visión del contexto”, *Yvy Maraey*, dossier de prensa, pg. 146-150

Este complicado juego de opuestos tiene su correlato formal en el plano ya descrito, en donde la cámara, a partir de un movimiento circular “vuelca” la tierra y el cielo, el día y la noche. En palabras de Carlos Mesa:

“La cámara gira y vuelca el mundo, el cielo es el agua, la vida puede mirarse de diversos modos, los ojos caen en la trampa y construyen mundos nuevos y diferentes. Allí, seres humanos y entorno, tierra, agua, aire, fuego, son uno, no hay un solo referente ni un solo eje ni una sola posibilidad de ser, allí está resumida la búsqueda sin solución de continuidad que encara el hombre en cualquier lugar del planeta.”⁹⁵

Como toda la secuencia descrita lo hace notar, aquí los opuestos se vuelven uno, la muerte es a la vez la vida, el guaraní necesita al karai, como el karai necesita al guaraní. Este juego constante de opuestos que el plano comentado hace patente, obliga pues a una puesta en escena de la circularidad, en tanto que hay un vaivén entre los opuestos complementarios. De ahí que, en este plano en particular, la circularidad hace patente su aspecto positivo, en tanto encuentro entre opuestos, permite pues al mismo tiempo el encuentro con el otro.

Si *Zona Sur* es el relato de la anulación del otro a partir de medios arquitectónicos y formales (el movimiento de la cámara), *Ivy Marey* es el reconocimiento de este otro a partir de medios similares. Si los espejos tenían funciones contrarias en las dos películas, que hacen recalcar dos momentos del encuentro con el otro, no resulta extraño que Valdivia utilice la figura de la circularidad en dos sentidos diferentes.

Asimismo, un motivo que se relacionaba con un movimiento circular en otros filmes, como el auto destartalado, aparece con una significación completamente diferente gracias al encuentro real con el otro. En la secuencia final, unos indígenas juegan con el preciado auto de Andrés. El medio de transporte está completamente destartalado, las llantas por un costado, las puertas por el otro, mientras que los indígenas juegan con las luminarias. Andrés se acerca al auto, en donde se encuentra una niña. La infante pregunta al protagonista: “¿de qué color ves las cosas?”, Andrés le responde:

95 “El desafío de encontrar al otro”, *Ivy Marey*, dossier de prensa, *op.cit.*, pg. 38

“del mismo color que las ves tu”, la réplica de la niña no se hace esperar: “¿y cómo sabes de qué color veo las cosas?”

La secuencia, con el diálogo, con el auto destartalado, hace patente un cambio profundo en Andrés, un reencuentro con el otro, aceptando y compartiendo sus diferencias. Aquí el auto destartalado no hace patente una imposibilidad de movimiento, sino un auténtico momento para salir del encierro de sí o por lo menos la exigencia de que eso suceda. El vehículo es pues metáfora de un pensamiento que se destruye, que se libera. Metáfora no solamente de un reencuentro, sino también de la posibilidad de superar el estatuto de *clandestino* de una nación: “Me gusta el auto desarmado como metáfora de la Bolivia que hemos desarmado y que tenemos que volver a armar. Me gusta que los indios desarmen el auto no para robarlo, sino para jugar con él.”⁹⁶

Por supuesto, estos cambios en la significación de ciertos elementos, también se muestran en el movimiento circular. Así por ejemplo, en el plano 75 de *Zona Sur* la cámara rodea a los comunarios que están sentados en círculo, como si quisieran evitar el acceso de lo extraño al interior íntimo del grupo. Aquí la cámara aparece como una exterioridad, marcando su distancia con los personajes. En *Ivy Maraëy*, en cambio, el movimiento circular es acompañado con la revelación de un secreto, con la narración de un mito fundamental para la comprensión de la cosmovisión guaraní. El brujo en el diálogo, transmite sus enseñanzas pero también sus miedos, a medida que el mundo se vuelca. Así pues, el movimiento de la cámara hace patente todo el peso de la cosmovisión guaraní. De ahí que el movimiento circular implica aquí una apertura, un reencuentro, abre pues la posibilidad de acceder, a partir de la palabra y del canto, a la intimidad del otro, conocer desde dentro su cosmovisión.

3.3 Atravesar el tiempo

Laguna afirma⁹⁷ que en el plano del entierro del hijo de Wilson hay un homenaje hacia *La nación clandestina*. El diálogo entre los dos

96 “Segunda entrevista a Juan Carlos Valdivia”, *op.cit.*

97 *Por tu senda*, *op.cit.* pg. 226

filmes pasa en primer lugar por la centralidad que ambos otorgan a los movimientos circulares. Pero además, hay pequeños detalles en la película de Valdivia que evocan el filme de Sanjinés. En uno de los chullos de los comunarios, se puede leer claramente la palabra “Mamani”, que recuerdan al personaje de Sebastian (img.29)



29 Solemnidad en el entierro, homenaje a Sanjinés.

Pero más allá de ciertos detalles, es claro que la película de Valdivia que más se relaciona con *La nación clandestina* es *Ivy Maraey*. El plano secuencia integral junta dos tiempos en uno para hacer patente la cosmovisión de los indígenas de tierras altas. En cambio, el plano de *Ivy Maraey* junta todos los opuestos en uno solo movimiento de cámara, eliminando momentáneamente toda referencia espacial: el cielo abajo, la tierra arriba, todo se confunde con todo. Pero a partir de este movimiento circular, Valdivia encuentra una solución formal a la comprensión del mundo del guaraní. Así pues, en ambos filmes, se cristaliza lo más íntimo de un pueblo, su cosmovisión, su identidad.

Si en Sanjinés hay una *espacialización* del tiempo, en tanto que la PSI tiene como bases presupuestos espaciales, en *Ivy Maraey* hay una temporalización del espacio. Ya en el tercer capítulo se había visto que el desplazamiento de Andrés no puede limitarse a un mero viaje físico. La película realiza movimientos en espiral que permiten el diálogo entre los opuestos complementarios. Pero este viaje parece también implicar un desplazamiento temporal. Ciertos detalles

sutiles hacen pensar en esta hipótesis, elementos que aparecen como descontextualizados, extraños a la narración lineal. La fiesta descrita en páginas anteriores es bastante rica en dichos elementos.

Pero en donde se hace más evidente que el viaje de Andrés implica un desplazamiento temporal, es en las secuencias finales de la película. Después de la enfermedad, Yari ofrece al grupo de viajeros adentrarse a un profundo bosque para pasar la noche. Es una prueba que aparece como un rito final de iniciación. Momento oportuno para Andrés de guaranizarse completamente, haciendo honor a su nuevo nombre.

Comienza en ese momento de la película un viaje alucinatorio. Andrés aparece francamente perdido en la selva, como un ser absolutamente *desterritorializado*. El protagonista se adentra en la oscuridad, se cae, vuelve a pararse, comienza a correr, intenta encender sin mucho éxito unos fósforos. Finalmente, cae en un río. Oportunidad para Valdivia de volver a uno de los primeros planos iniciales del film, en donde se veía un cuerpo caer en el agua. Ahora se entiende que ese cuerpo es el de Andrés. El personaje se sube a una canoa y comienza a adentrarse al río con ella. Unos momentos después, Andrés se encuentra con indígenas en taparrabos. Es como si el viaje en canoa implicaría un retorno a un pasado mítico.

Estas imágenes son similares a su vez a las que Andrés proyecta en su casa, las realizadas por el explorador noruego Erland Nordeskiöld. Es como si este retorno al pasado mítico solo pueda ser operado gracias al cine. Y sin embargo, el cine entabla una relación problemática, tanto con la memoria como con la representación del otro. La imagen es a la vez la única prueba de la existencia de este pasado, pero al mismo tiempo, es también la causante de su destrucción. A medida que el guaraní se akariza olvida a su vez su historia. Así pues, en el olvido del guaraní, este debe revisar la memoria, las imágenes que el karai ha producido sobre él.

Hay pues en la película una cierta nostalgia frente al pasado. La imagen en *Ivy Maraëy*, como de hecho sucede en los filmes de Bouloucq, evoca siempre un otro tiempo. Así, las fronteras entre un pasado y un presente no son tan claras como en un momento parecen. Hay entonces, como en el plano secuencia integral, un diálogo constante

entre el pasado y el presente, que implica a su vez una reflexión sobre la representación del otro en el cine.

Valdivia y Sanjinés, por consecuencia, ponen en juego las mismas variables en la construcción de sus discursos. Una estética de la circularidad se relaciona en la puesta en escena con la muerte, la identidad y el tiempo. Morir permite ser uno con la comunidad. Evidentemente, en Sanjinés, el renacimiento de Sebastian es la muerte del individuo como tal, disolviéndose en un otro más grande, su comunidad, su pueblo. En cambio, en Valdivia, sin dejar de lado este registro mítico, la muerte solo se opera en una parte de Andrés. Él nunca va a dejar de ser un karai, pero a partir del ritual puede encontrarse con el otro, estableciendo una relación íntima e incluso cósmica, escapando finalmente del encierro.

Si hay un renacer en los personajes, una liberación de sus respectivos pesos, este se opera gracias al ritual, que tiene a su vez un carácter festivo. En este sentido, las secuencias que se relacionan con la muerte en *La nación clandestina* e *Ivy Maraey* son muy diferentes a la de *Zona Sur*. En esta última, para mostrar el carácter triste y solemne de la muerte, Valdivia intercala escenas en el Altiplano, las ya comentadas, con una fiesta de los amigos de Patricio en la casa jailona. La segunda aparece como la expresión de la banalidad por excelencia, lo que evidentemente contrasta con la oscuridad del velorio del hijo de Wilson.

En cambio, en *Ivy Maraey* y *La nación clandestina*, la muerte se da por intermedio del baile (el del Jacha Tata Danzanti) y de la música (los cantos de Yari) que anuncian la relación entre los opuestos. De ahí que se hace evidente un nexo entre los momentos auténticamente festivos con el registro mítico. Pero también en *Zona Sur*, hay verdaderos momentos de fiesta que anteceden el vuelo final de Andrés por los techos de la casa jailona.

3.4 La fiesta verdadera

La tragedia de la disolución del espacio de confort en *Zona Sur*, el riesgo de quedar momentáneamente en la intemperie, da paso en el filme a otro momento, que augura la liberación de los personajes, al menos de Andrés. En los planes finales de la película, después

del amago de pelea entre Carola y Wilson, todos los personajes, incluyendo el mayordomo y la jardinera Marcelina, se sientan en una mesa en los jardines de la casa, con todas las cosas embaladas, para disfrutar un último almuerzo.

En tanto que hasta ese momento, el filme se había contentando en hacer una descripción de la cotidianidad del espacio jailón, es evidente que no es la primera vez que la cámara registra uno de los almuerzos familiares. Sin embargo, en esta última comida hay un cambio de cualidad, no se trata de un momento meramente cotidiano, sino de uno genuinamente festivo.

Es la primera vez que Wilson participa de la comida, no como parte de la servidumbre, sino como un comensal más. Al sentarse en la mesa, recupera pues un espacio de centralidad, su calidad de ciudadano de primer grado en las ruinas de la casa jailona. Además, por única vez en la película, todos los que se sientan en la mesa comen lo mismo. Hasta ese momento, cada uno de los personajes, según sus gustos y situaciones particulares, comía distintas cosas, obligando evidentemente a Wilson cocinar de más.

Este almuerzo, con su plato único, con su diferente repartimiento del espacio, permite pues el encuentro con el otro. La comida, tiene un lugar central e incluso implica algo así como un gesto político. El propio Valdivia establece esta relación: “Existen cosas en las que los bolivianos estamos de acuerdo: nuestra magnífica gastronomía (...) Creo que no hay cosa más deliciosa, más boliviana y más democrática que el Ají de Fideo.”⁹⁸

Así pues, después de los intensos intentos de negar al otro en el espacio de confort, se encuentra algo que permitiría hacer un nexo entre los jailones y el afuera de la casa. Al final de cuentas, cada uno a su manera disfruta de un Ají de Fideo o en el caso de esta escena en concreto, de un Chairo. Es por eso que Valdivia puede llegar a afirmar que la escena describe “una especie de última cena. Una especie de tomar conciencia de su condición y de abrazar el cambio.”⁹⁹

98 Valdivia Juan Carlos, “Homenajes: la comida boliviana” en *Zona Sur*, pressbook, op.cit. pg 17.

99 “Entrevista a Juan Carlos Valdivia”, op.cit.

Es un almuerzo que implica pues una comunión, un reconocimiento del otro, pero a la vez, Valdivia se alinea de nuevo con el proceso de cambio. En épocas de Evo Morales, según el cineasta, no parece ser posible seguir viviendo en la negación del otro. De ahí que la película no puede terminar en una tragedia, en la muerte del hijo de Wilson o en la venta de la casa. El film gana pues aquí un enorme optimismo. Aunque el abandono de la casa puede implicar una estancia en el desierto (como sucederá en *Ivy Marae*) también, con toda la nostalgia a cuestas, es un momento para mirar hacia adelante o más precisamente, hacia afuera. Es un momento de celebración, aunque el futuro se vea un poco incierto.

Así, toda muerte implica un renacer y a su vez, un encuentro con el otro. La muerte del espacio de confort, aunque en una primera instancia aparezca con el signo de lo trágico, permite pues un momento de reencuentro. No hay mejor forma de expresar la disolución de los espacios de encierro que con una fiesta, con un encuentro alrededor de una mesa, en donde el tono general de las secuencias esté marcado por la alegría y por lo lúdico.

Es también por eso que después de un poco más de una hora de encierro, de silencios, de cosas que no se dicen porque aparecen como muy pesadas, *Los viejos* se decide finalmente por la fiesta. De ahí que, tanto Boulocq como Valdivia, finalizan sus películas con un registro diferente al que se había plasmado en el resto del metraje.

Como en las películas de Valdivia, el momento de redención o de reencuentro en *Los viejos* pasa por la muerte, por un momento trágico. Después de la secuencia ya comentada en el segundo capítulo en donde se escucha en *off* el discurso de García Mesa, la cámara se adentra a la casa familiar. Se escucha, de nuevo en fuera de campo, rezos colectivos, mientras se ve a Ana y a los familiares del tío recibiendo los pésames. Otra vez, el emplazamiento de la cámara marca el espacio en cuanto lugar de encierro. La escena es filmada de lejos y fuera de la casa. Así, entre la cámara y los personajes se interpone un cristal que no permite verlos de manera límpida. En el reflejo del vidrio, parece asomarse el rostro de Toño que observa desde afuera lo que sucede. (img 30). Fiel al estilo elíptico de la película, la muerte del tío se anuncia en un fuera de campo, en los rostros de los personajes, en los rezos, en el ambiente de luto que invade de repente la escena.



30 *El luto, el encierro.*

Unos planos más adelante, Ana camina por el bosque, se arrodilla y se hecha en llanto. Corte a Toño en la ducha con el mismo gesto de su prima. Él también comienza a llorar. Son momentos densos dentro de la película. Hay que admitir también que desde la escena del velorio del tío, el silencio se comienza a romper de a poco, aunque sea para expresar una infinita tristeza. Los paisajes también parecen ser contaminados por el estado de ánimo de los personajes, como lo hacen evidente los planos subsiguientes, en donde se ve la vegetación cubierta de nieve, descolorida. La muerte, como en el caso del hijo de Wilson es mostrada aquí con una enorme solemnidad, como el clímax de una situación excesivamente pesada.

Pero la muerte es aquí solamente un momento de transición hacia una otra cosa. En la penúltima secuencia de la película, Toño y Ana se encuentran en la cocina, silenciosos. Ella pone un casete en la radio y comienza a sonar un rock noventero. Ambos personajes comienzan a bailar, a jugar. La secuencia se llena así de una alegría y una nostalgia impensable hasta ahora, con el ritmo de una música pasada de moda, que refiere a otros tiempos, pero justamente por eso, es emotiva. En ese momento, como dos niños, comienzan a jugar con la comida, con los fideos, que se supone que debían cocinar. La tía entra en el plano para poner orden, pero sus reprimendas no son suficientemente como para parar estos gestos de auténtica libertad. Mientras la tía en vano riñe a los personajes, aparece el título de la película y una canción de los Ronisch, una cumbia muy movida, lúdica, festiva.

Toda la tensión de la película se resuelve así, en un momento lúdico, en una fiesta para dos, que sella finalmente el encuentro entre los dos personajes, olvidando el pasado autoritario, para entregarse a los buenos tiempos, en donde Toño y Ana se podían amar, antes del exilio. De nuevo, la muerte da paso a un renacer. Así, como menciona Ricardo Bajo en su crítica de la película:

“los dos protagonistas juegan como niños en la cocina arrojándose fideos y harina, en una secuencia divertida, hedonista, alegre y esperanzadora de un futuro mejor, sin traumas, sin autoritarismos, sin tradicionalismos castradores. Una escena de amor sin complejos. Es la vuelta a la vida y a la juventud de dos “treintagenarios” avejentados, que resucitan por amor.”¹⁰⁰

Así, la fiesta aparece como una verdadera salida. Aquí, se está muy lejos de los movimientos del bailarín de *Ciudadela*. La danza y el juego de los dos enamorados es un verdadero festejo, es un gesto para romper todas las ataduras y entregarse al otro, en un gesto amoroso. En el último plano de la película, ambos personajes, junto a su hijo, abrazados, viajan en una motocicleta por los bellos paisajes del sur de Bolivia. Aquí ya no hay movimientos circulares, erráticos, de retorno, se trata ahora de avanzar en línea recta, con el destino hacia adelante.

De ahí que, al final de las películas de Boulocq y de Valdivia, después de los infinitos movimientos circulares de los personajes, después de transitar por un espacio mítico, transportarse a un otro tiempo, morir (o presenciar la muerte), los espacios de encierro se van disolviendo. En un viaje en moto en *Los viejos*, en el cruzar los puentes de Berto, en la muerte de Andrés, en el emprender el vuelo del otro Andrés (después de un almuerzo de reconciliación). De ahí que, en ambos cineastas, hay un especie de toma de consciencia: incluso en los espacios de encierro más férreos, incluso en los pasados más pesados, incluso en las construcciones formales y arquitectónicas más cerradas, es posible bailar y cantar como gesto último de liberación.

100 Bajo Ricardo, “Los viejos de Boulocq: la derrota del pasado”, *Opinión*, 12 de junio del 2011, extraído de: <http://opinion.com.bo/opinion/ramona/2011/0612/suplementos.php?id=960>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

Abrir los puentes

A lo largo del ensayo se han desarrollado cuatro conceptos concernientes al espacio. Al hablar del cine de Sanjinés se han planteado las nociones de espacios dicotómicos y la figura del círculo. Los personajes hacen movimientos circulares, de ida y vuelta hacia un espacio considerado como propio y otro pensado como ajeno. Asimismo, este desplazamiento se hace patente también en las estructuras circulares de las películas y en ciertos movimientos de cámara, en especial con el PSI, el cual permite juntar en un solo plano una serie de opuestos complementarios.

A su vez, en el cine más reciente, se han planteado los conceptos de encierro y de vagabundaje. Los personajes por alguna u otra razón, se encuentran encerrados en sus espacios cotidianos. Esta condición se muestra formalmente en la manera de encuadrar, en motivos reiterativos como los autos destartados, en los vidrios, en los movimientos de cámara. Si lo cotidiano aparece como espacio de encierro, entonces es claro que el único movimiento que los personajes pueden realizar es el de vagabundaje, de desplazamiento circular en un mismo espacio, buscando una salida que parece ilusoria.

Los cuatro conceptos llegan a ser complementarios. Dos se refieren a espacios similares y los otros dos a movimientos también parecidos. En el encierro, en el viaje truncado o en el mal viaje (como sucede en *El olor de tu ausencia*) se evoca siempre un otro espacio con particularidades diferentes al cual se habita. Este otro espacio, según los cineastas analizados aquí, puede aparecer con características diferentes. Berto y los personajes de Mondaca evocan un espacio de libertad que les permita salir del laberinto de soledad en donde pasan sus días. En Valdivia, ya sea por negación o por la necesidad

imperiosa de salir del espacio de encierro, se evoca el lugar en donde habita el otro. El caso de *El olor de tu ausencia* es más radical, puesto que en la película ha habido un viaje a este lugar que se evoca constantemente, uno que aparece con los signos de la enajenación y a su vez llega a contaminar lo que en Sanjinés sería un espacio propio. En Vásquez no hay salida posible porque el espacio otrora prometido aparece como peor, como lugar de negación absoluta.

En todos los casos, se trata de personajes marginales, encerrados, por una relación conflictiva con el otro. Los personajes con sus movimientos de vagabundaje, como bien afirma Laguna, no tienen como intención escapar, sino más bien, integrarse a un grupo más amplio. Romper las cadenas de la soledad. ¿No es acaso la situación propia de Sebastian Mamani? ¿Su movimiento circular no tiene la intencionalidad de ser reconocido por el otro? En efecto, Sebastian, en su viaje de ida a la ciudad, busca el reconocimiento del blanco, mientras que en el retorno a su pueblo, pretende volver a ser aceptado por su comunidad.

La diferencia esencial es que los personajes del cine actual están en tal estado de encierro y marginalidad, que el viaje de reconocimiento se hace imposible. Es por eso que el fuera de campo tiene una fuerte preminencia. Este otro espacio es siempre evocado por los diferentes mecanismos comentados a lo largo del ensayo. A su vez, la figura del círculo y el vagabundaje comparten una característica en común: en ambos casos se trata de movimientos circulares. Los personajes en el cine boliviano nunca se quedan quietos, siempre se mueven, aspiran a algo, independientemente de su situación existencial.

Ahora bien, ¿Hay una ruptura en el cine nacional producida por lo digital? Sí y no. Evidentemente, hay nuevas búsquedas, nuevas temáticas que salen a la luz, multiplicando el campo de acción del cine boliviano. A su vez, desde el punto de vista formal, hay una enorme preminencia del fuera de campo en el cine reciente. Su presencia condiciona los encuadres, los pasados de los personajes, definiendo absolutamente toda la narrativa propuesta. Es verdad que en Sanjinés se juega mucho con narraciones elípticas que evidentemente implican la toma en consideración del fuera de campo, pero este no parece tener necesariamente un espacio central en la narrativa.

Asimismo, es posible admitir que hay una nueva forma de pensar lo político en el cine nacional. Ya no se trata de poner en escena meta-relatos. Todos los personajes de Sanjinés son la metáfora de un pueblo, es la llamada a la toma de conciencia política de un grupo marginal. Es por eso que se explica esta obsesión de Sanjinés por los espacios dicotómicos, porque hacen patente una cierta forma de comprender lo político. La marginalidad, el encierro de los personajes solo puede desarrollarse en el sentido de una liberación, de un emprender la lucha. Se trata de un optimismo revolucionario.

En cambio, en el cine contemporáneo, los personajes apenas se representan a sí mismos. No son metáfora de nada, a excepción de su propia soledad, de su propio malestar. Pero aun así, se hace patente sus relaciones conflictivas con el otro. Lo político es vivido en una dimensión existencial, como un conflicto cotidiano con el otro. Toño es tal vez el ejemplo paradigmático: su experiencia de la dictadura se transforma directamente en una tragedia personal e íntima, la desaparición de sus padres. Aquí no hay un discurso sobre la nación, sino simplemente, un hacer patente la forma en que lo político marca en la intimidad a los personajes.

Así, no es que el cine boliviano sea excluyente, sino que comprende que el otro aparece como un profundo problema. Es por eso que la cuestión de la identidad parece ser el tema más presente en el cine nacional. Evidentemente, las variables han cambiado y probablemente, se remplace el optimismo revolucionario de Sanjinés por un desencanto existencial, pero todavía la pregunta sigue en pie. Sebastian Mamani sigue siendo el personaje prototípico del cine boliviano, por más que aparezca en la cárcel, en la ciudad o en el viñedo.

Más allá de estas búsquedas temáticas diferentes, hay pues ciertos gestos que se siguen manteniendo. No es posible pues hablar de un “nuevo” cine boliviano. En todo caso, se podría hablar de un cine de transición, en tanto que estos gestos buscan encontrar nuevos mecanismos formales para expresarse. El uso de la circularidad en tanto metáfora de la marginalidad, en tanto búsqueda de identidad y encuentro con el otro, por ejemplo, siguen apareciendo como una constante. Hay pues una necesidad de poner en escena ciertos

conceptos formales, los cuales han sido desarrollados en este ensayo.

El estudio ha intentado alejarse de una perspectiva histórica del cine boliviano, alejarse de la obsesión por marcar etapas a partir de criterios cronológicos o tecnológicos. Se ha pretendido un análisis estético, de la forma, para tratar de encontrar Ideas, vías de interpretación. Esto también quiere decir poner en duda ciertas concepciones del cine boliviano pero también abrir puentes entre películas que aparentemente son diferentes entre sí.

Se ha tomado como concepto englobante de todo análisis el de espacio filmico y se han escogido películas que según nosotros, aparecían como importantes para el desarrollo de dicha noción. Pero evidentemente, es posible leer el cine nacional a partir de otros conceptos, crear nuevos puentes, nuevas relaciones. Se trata de invitar al diálogo, a la creación de miradas. Lo importante aquí, es pensar el cine a partir de una forma que contiene Ideas, conceptos cinematográficos que son posibles de trabajar gracias a una analítica formal.

Hay muchas cosas que cuestionar sobre el cine boliviano. Su bibliografía es escasa. Por lo mismo, es necesario problematizarlo, demostrar que tiene un valor y que puede decir mucho sobre el cine y sobre la sociedad boliviana en general. Es necesario todavía hacerle muchas preguntas al cine contemporáneo, que muestra su buena salud a partir de propuestas e ideas emergentes. Hay que pensar desde otras aristas lo digital, pensar en los modos de producción, su relación con la estética de los filmes. Hay que pensar en metodologías de trabajo en un contexto en donde las películas parecen correr el riesgo de ser marcadas por el signo del olvido.

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974.

Asamblea Constituyente de Bolivia, *Nueva constitución política del Estado*, 2008, extraído de: http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/bolivia/bolivia_newconstitution_spaorof.pdf, sitio web consultado el 27 de diciembre del 2014.

Aumont Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.

Aumont et al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2008.

Aumont Jaques, *Les théories de cinéastes*, segunda edición, Armand Colin, Paris, 2011.

Bergson Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, 2006, Buenos Aires.

Bordwell David y Thompson Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000.

Chuquimia Edwin, Jemio Ronal y López Alex, *Ñailones: En torno a la identidad cultural de los jóvenes de la élite paceña*, PIEB, La Paz, 2003.

Deleuze Gilles, *Estudios sobre el cine 2: Imagen-tiempo*, Paidós Comunicación, Barcelona.

Espinoza Santiago y Laguna Andrés, *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematografía boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*, Gente común, Cochabamba, 2009.

Espinoza Santiago y Laguna Andrés, *Una cuestión de fe: Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*, Nuevo Milenio, Cochabamba, 2011.

Gómez Tarín Francisco, *Análisis de textos audiovisuales: significación y sentido*, Shangri-LA Ediciones, Madrid, 2010. En su versión digital: [/www.shangri-laediciones.com/Materiales3-El-Analisis-Textos-Audiovisuales.pdf](http://www.shangri-laediciones.com/Materiales3-El-Analisis-Textos-Audiovisuales.pdf).

Gómez Tarín Francisco, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, Universitat de Valencia, Valencia, 2003.

Husserl Edmund, *Meditaciones cartesianas*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1996.

Kenny, Sofia, *Buscando el otro cine: un viaje al cine indigenista boliviano*, Editorial de la facultad de filosofía y letras-UN Cuyo, Mendoza, 2009.

Laguna Andrés, *Por tu senda: Las "road movies" bolivianas, crónicas de un viaje de un país*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.

Mariaca Iturri Guillermo y Souza Crespo Mauricio (dir), *Cine boliviano: historia, directores, películas*, UMSA, La Paz, 2014.

Martin Jessie, *Décrire le film de cinéma : au départ de l'analyse*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011.

Mesa, Carlos, *La aventura del cine Boliviano*, Gisbert, La Paz, 1979.

Morales Sebastian, *La concepción del espacio en el film Zona Sur de Juan Carlos Valdivia: una interpretación filosófica* (tesis de licenciatura en filosofía), UMSA, La Paz, 2013. Es consultable en línea en: <http://es.slideshare.net/SebastianMorales31/la-concepcin-del-espacio-protégida-48222621>

Rohmer Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2000.

Rohmer Eric, *Le goût de la beauté*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

Sanjinés Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo Veintiuno, México DF, 1979.

Sloterdijk Peter, *Esferas I: Burbujas, microesferología*, Siruela, Madrid, 2009.

Sloterdijk Peter, *Esferas II: Globos, macroesferología*, Siruela, Madrid, 2005.

Sloterdijk Peter, *Esferas III: Espumas, esferología plural*, Siruela, Madrid, 2005.

Valdivia Juan Carlos (dir), *Zona Sur: Pressbook*, La Paz, 2009.

Valdivia Juan Carlos (dir), *Ivy Maraey: tierra sin mal, Dossier de prensa*, Fundación Cinenómada para las artes, La Paz, 2013

Artículos, críticas y entrevistas

Bajo Ricardo, “Los viejos de Boullocq: la derrota del pasado”, *Opinión*, 12 de junio del 2011, extraído de: <http://opinion.com.bo/opinion/ramona/2011/0612/suplementos.php?id=960>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

Brun Luis, “Ivy Maraey, desmontando la mirada”, *Opinión*, 20 de octubre del 2013, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/1020/suplementos.php?id=1919>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

Córdova Verónica, “Del indigenismo a la globalización”, *Cinemascine*, extraído de: <http://www.cinemascine.net/dossier/d/Del-Indigenismo-a-la-Globalizacin>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

Espinoza Santiago, “El viento que agita los viñedos”, *Nueva Crónica y buen gobierno*, N°87, Primera quincena de julio 2011, pg. 18, extraído de: <http://www.plural.bo/editorial/images/pdfnuevacronica/nc87.pdf>, sito web consultado el 29 de mayo del 2015.

Espinoza Santiago, “El olor de tu ausencia refleja la contemporaneidad boliviana”, *Opinión*, 2 de junio del 2013, extraído de <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/0602/suplementos.php?id=878>, sitio web consultado el 12 de octubre 10 del 2015.

Espinoza Santiago, “Diego Mondaca: La cárcel de San Pedro está llena de vida”, *Opinión*, 27 abril del 2014, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2014/0427/suplementos.php?id=3355>, sitio web consultado 7 de noviembre del 2015.

Espinoza Santiago, “Miradas que migran. La interacción campo-ciudad en el cine boliviano reciente”, *Opinión*, 26 de septiembre 2015, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2015/0726/suplementos.php?id=6837> sitio web consultado el 30 de octubre 2015.

Laguna Andrés, “Bolivian Road Movies, Travel Chronicles”, en Desser David, Falkowsa Janina y Giukin Lenuta (dir), *Small Cinemas in Global Markets : genres, identities, Narratives*, Lexington Books, Maryland, 2015, pg. 87-107.

Laguna Andrés, “Los viejos una melancólica historia de amor”, *Opinión*, 5 de junio del 2011, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2011/0605/suplementos.php?id=893>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015

Laguna Andrés, “El olor de tu ausencia (2013) de Eddy Vásquez: el territorio que nunca abandona”, *El tiempo recuperado*, extraído de <http://tiemporecuperado.blogspot.com/2013/08/el-olor-de-tu-ausencia-2013-de-eddy.html>, sitio web consultado el 12 de octubre del 2015.

Miranda Mijail, *La felicidad está en el bocho*, *Opinión*, 4 de octubre del 2015, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2015/1004/suplementos.php?id=7430>, sitio web consultado el 6 de noviembre del 2015.

Molina Mary Carmen, “Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano en los últimos 50 años (1964-2014)”, *Ciencia y cultura*, n°32, Junio 2014, pgs. 153- 182.

Molina Mary Carmen, “Pedro Susz : Estamos en un momento desafiante del cine boliviano”, *Cinemascine*, extraído de: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Pedro-Susz-Estamos-en-un-momento-desafiante-del-cine-boliviano>, sitio web consultado el 4 de enero del 2016.

Morales Sebastian, “Destruir los puentes”, en Díaz Mariscal Franchesco (dir), *El nuevo cine boliviano: coloquio crítico en torno a la obra de Juan Carlos Valdivia y Martín Boulocq*, Simón I Patiño, La Paz, 2013, pgs. 49-59.

Morales Sebastian, “Un cine mediterráneo: el espacio filmico en las películas bolivianas”, *Punto cero*, año 20, n° 30, junio 2015, pg. 69-80.

Morales Sebastian, “El corral y el viento”, *Cinemascine*, extraído de: <http://www.cinemascine.net/criticas/critica/El-corral-y-el-viento>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

Morales, Sebastian, “Conociendo un país por sus espacios e imágenes”, *Cinemascine*, 2011, extraído de <http://www.cinemascine.net/historia/conociendo-un-pas-en-sus-espacios-e-imagenes--26>, sitio web consultado el 22 agosto del 2012.

Morales Sebastian, “El olor de tu ausencia: Cuestionar la migración (entrevista a Eddy Vasquez)”, *Cinemascine*, extraído de: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/EL-OLOR-DE-TU-AUSENCIA-Cuestionar-la-migracin>, sitio web consultado el 30 de mayo del 2015.

Morales Sebastian, “Norte estrecho : plano/contra plano”, *La llegada del tren*, extraído de: <http://llegadadeltren.blogspot.com/2015/10/norte-estrecho-planocontra-plano.html> sitio web consultado el 6 de noviembre del 2015.

Morales Sebastian, “La magia del plano”, *Cinemascine*, extraído de: <http://www.cinemascine.net/criticas/critica/La-magia-del-plano-La-Chirola>, sitio web consultado el 12 de enero del 2014.

Morales Sebastian, “Los espacios en el cine boliviano: búsquedas problemáticas”, *La llegada del tren*, extraído de: <http://llegadadeltren.blogspot.com/2013/11/los-espacios-en-el-cine-boliviano.html>, sitio web consultado el 11 de enero del 2014.

Morales Sebastian, “Ciudadela de Diego Mondaca: Entre la libertad y el cautiverio”, extraído de: <http://www.cinemascine.net/archivo/tiracables/Ciudadela-de-Diego-Mondaca-entre-la-libertad-y-el-cautiverio>, consultado el: 12 de enero del 2014.

Sánchez Claudio, "Norte estrecho", *La Razón*, 4 de octubre, 2015, extraído de http://www.la-razon.com/la_revista/cultura/Norte-estrecho_0_2355964467.html página visitada el 6 de noviembre del 2015, sitio web consultado el 8 de diciembre del 2015.

Sánchez Mireya, "Yvy Maraey :el lenguaje como posibilidad de existencia", *Opinión*, 17 de noviembre del 2013, extraído de: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/1117/suplementos.php?id=2159>, sitio web consultado el 9 de diciembre del 2015.

Souza Mauricio, "Manual de Zombies" *La Razón*, 13 mayo 2012, extraído de: www.la-razon.com/index.php?url=/suplementos/tendencias/Manual-Zombis_0_1612038852.html, sitio web consultado el 25 marzo del 2015.

Susz Pedro, "Norte estrecho", *La Razón*, 11 de octubre del 2015, http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/Norte-estrecho_0_2359564135.html, sitio web consultado el 7 de noviembre del 2015.

Zapata Sergio, "El sur también existe", *Cinemascine*, extraído de <http://www.cinemascine.net/criticas/critica/El-sur-tambin-existe-Zona-Sur>, sitio web consultado el 23 de junio del 2012.

Entrevistas realizadas especialmente para la elaboracion de este texto

Morales Sebastian, "Entrevista a Juan Carlos Valdivia", junio del 2012, Inédito. (Entrevista realizada también para la elaboración de la tesis de licenciatura; *La concepción del espacio en el film Zona Sur de Juan Carlos Valdivia: una interpretación filosófica*).

Morales Sebastian, "Entrevista a Diego Mondaca", junio 2015, inédito.

Morales Sebastian, "Segunda entrevista a Juan Carlos Valdivia", septiembre del 2015, inédito.

Morales Sebastian, "Entrevista a Martin Bouloucq", noviembre del 2015, inédito.

Morales Sebastian, "Entrevista a Juan Álvarez-Durán", octubre 2015, inédito