

Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas

A Mediterranean Cinema: About the Filmic Space in Bolivian Films

Sebastian Morales Escoffier

Boliviano, licenciado en Filosofía por la Universidad Mayor de San Andrés. Estudiante en la maestría de Estudios Cinematográficos en la Université Rennes II, Francia. Crítico de cine, ha publicado en varios medios comunicación escritos en Bolivia (La Razón, Opinión, Nueva Crónica, Pulso). Sus investigaciones se centran en el análisis del espacio fílmico en el cine boliviano. El autor declara que no tiene conflicto de interés con ningún miembro del comité editorial de Punto Cero o de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo".

sebastian.morales.escoffier@gmail.com

MORALES ESCOFFIER, Sebastián (2015). "Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas". Punto Cero, Año 20 – N° 30 – 1° Semestre 2015. Pp. 65-76. Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Cochabamba.

RESUMEN

El ensayo propone un acercamiento al cine boliviano a partir de su particular utilización del espacio fílmico. En esta perspectiva, se propone comprender el desarrollo de nuestra cinematografía basándose en dos conceptos: el de estética de la circularidad y el de espacios dicotómicos. Ambas nociones hacen parte de la categoría general de cine mediterráneo. Estos tres conceptos, que se extraen de un análisis de índole estético de las obras más representativas del cine boliviano, permiten comprender sus continuidades y rupturas.

Palabras clave: Cine boliviano, estética, espacio, análisis fílmico.

ABSTRACT

The paper proposes an approach to the Bolivian cinema from his particular use of space. In this perspective, it propose to understand the development of our cinematography based on two concepts: the aesthetics of circularity and dichotomous spaces. These two notions are part of the general category of Mediterranean cinema. The concepts that are extracted from an aesthetic analysis of the most representative works of Bolivian cinema provides insight into their continuities and ruptures.

Keywords: Bolivian cinema, aesthetics, space, film analysis.

RÉSUMÉ

Cet article propose un regard du cinéma bolivien à partir de sa façon particulière d'utiliser l'espace fílmique. Dans cette perspective, on propose de comprendre le développement de notre cinématographie sur la base de deux concepts : celui d'esthétique de la circularité et celui des espaces dichotomiques. Tous les deux aperçus font partie de la catégorie générale du cinéma méditerranéen. Et ces trois idées, qui ont été extraites d'une analyse de caractère esthétique des œuvres les plus représentatives du cinéma bolivien, permettent de comprendre ses continuités et ses ruptures.

Mots-clés: Cinéma bolivien, esthétique, espace et analyse fílmique.

Introducción

Las historias del cine en Bolivia son muy escasas y en general se basan en criterios de índole cronológicos para su construcción. Si bien la descripción de este tipo es muy importante en un país de reducida investigación cinematográfica, es claro que es necesario hacer un paso hacia una comprensión más crítica sobre nuestro cine.

Esto implica poner más atención hacia los elementos inminentemente cinematográficos de las películas bolivianas pero también tratar de construir puentes con otras expresiones culturales, en busca de encontrar nuevas relaciones e incluso nuevas rupturas en la historia de nuestro cine. No se trata pues de quedarse con lo meramente cinematográfico (aunque el análisis parta siempre de consideraciones de tipo formales), sino de tratar de comprender el porqué de ciertos elementos reiterativos o no dentro de nuestro cine.

Sólo así es posible encontrar el valor simbólico de la crítica de cine: no como un mero juego intelectual, sino también como un intento de construir ciertos discursos desde lo cinematográfico sobre la vivencia de lo boliviano. Si esto es realmente posible, es necesario entonces comenzar a esbozar una historia del cine en Bolivia que tenga como punto de partida una búsqueda de elementos en común en las películas más importantes de nuestro cine.

En este sentido, la propuesta de este texto es comenzar a esbozar una historia crítica del cine Boliviano, que permita una mejor comprensión del séptimo arte de nuestro país, pero que también ponga énfasis, desde la práctica misma del análisis, en la importancia de la construcción de textos sobre cine en Bolivia. Para esto, se ha tomado como punto de partida la utilización del espacio en las películas más importantes bolivianas.

El cine clásico boliviano

La filmografía clásica del país puede definirse desde un criterio temporal y desde uno temático. Sus inicios se remontan a la imprescindible *Vuelve Sebastiana* (1953) de

Jorge Ruiz y termina en lo que se ha denominado como el boom del 95.

El cortometraje que inicia esta etapa también marca los puntos temáticos que serán trabajados por el cine nacional en los próximos 40 años. Es claro que una de sus características más visibles es el hecho de que todas estas películas tienen un marcado interés por el mundo indígena (más específicamente: por el indígena que vive en las zonas altas de Bolivia). Si bien hay películas en este período que no comparten este elemento común, los filmes que se analizarán más adelante han sido los más importantes en el cine boliviano tanto por sus influencias posteriores como por su calidad estética. Son estas películas que han aportado en la comprensión del boliviano en sus respectivas épocas históricas. Pero también han ayudado a lograr un cierto renombre internacional e incluso (como en el caso de *Yawar Mallku* (1969) han influenciado en políticas gubernamentales.

2. La búsqueda de identidad

En *La aventura del cine Boliviano*, Carlos Mesa (1979) afirma que la historia del cine de este país puede ser comprendida como una constante búsqueda de nuestra identidad nacional. Si se limita esta afirmación al cine producido en el siglo pasado (puesto que en el digital es casi imposible hacer este tipo de generalización, por la pluralidad de temas que toca) se la puede aceptar de muy buen grado. Es más, es probable que la gran mayoría de los esfuerzos intelectuales del siglo pasado en el país hayan tenido que ver con la búsqueda de nuestra tan esquiva identidad nacional.

El conflicto de la identidad boliviana se traduce en la confrontación entre una mayoría indígena pero relegada (lo que Sanjinés llamará más tarde "la nación clandestina") y una minoría blanca y privilegiada. El cine ha procurado (al menos desde su etapa parlante) 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. 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. En primer lugar, al privilegiar al indígena, la mirada de estos cineastas se ha interesado por sus espacios. Así pues, el espacio en el cine boliviano es eminentemente 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 centro político del país: La Paz (MORALES, 2011). De ahí que el espacio más común en este cine sea el Altiplano, pero también las laderas de la ciudad. Es necesario hacer una caracterización de estos dos espacios.

3. 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 (1996) en *Meditaciones cartesianas*. Según el filósofo alemán, 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. Los espacios del yo y del otro, en el cine boliviano, se identifican con el altiplano y la ladera de 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. El film narra el viaje de Sebastiana, una niña *Uru* a un pueblo *Aymara*, en donde las condiciones de vida son ciertamente mejores. Sin embargo, a lo largo de la película, la niña se da cuenta de la necesidad de volver, porque es sólo en su comunidad que puede ser realmente lo que es.

El tema del viaje, el alejamiento 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). El viaje que emprende Andrés a la feria del pueblo, dejando sola a su esposa a merced de un mestizo que termina violándola y matándola, simbólicamente implica la pérdida de lo que es propio al indígena, como menciona Kenny (2009):

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 (KENNY, 2009: 111).

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 sólo puede darse en el espacio propio del indígena, en el campo. Es decir, en el lugar en donde el indígena es dueño de sí.

La separación entre campo y ciudad, que se traduce espiritualmente en la dicotomía de lo ajeno y lo propio, atraviesa toda la filmografía de Jorge Sanjinés. En *Yawar Mallku* (1969),

por ejemplo: “La ciudad, hábitat de Sixto, es el lugar donde se respiran frustraciones, violencia, racismo y soledad” (KENNY, 2009:128). 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 ábitat, 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 (131).

Las laderas de la ciudad, los caminos enredados, las casas pequeñas y amontonadas se convierten en toda la filmografía de Sanjinés en el lugar en donde el indígena no puede ser realmente lo que es. Esta idea se hace mucho más fuerte en *La nación clandestina* (1989). Sebastián, el personaje principal, inicia un viaje espiritual y físico hacia su pueblo, en donde busca encontrar sus orígenes. En la ciudad no sólo ha perdido sus nexos culturales, sino que también los niega (deja de ser Mamani para llamarse Maisman) y justamente por eso necesita volver a su comunidad, para que a partir de una muerte simbólica, pueda nacer de nuevo como parte integral de su comunidad. Según Andrés 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 (LAGUNA y ESPINOZA, 2011: 243).

El tema del retorno en el cine nacional es de mucha importancia en la forma en que se estructuran los filmes en esta concepción clásica del cine boliviano. 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 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 podemos encontrar esta noción en películas diametralmente opuestas a esta concepción como *Rojo, Amarillo y Verde* (2009), en donde la patria es el seno materno que nos recibe. Tal vez nuestro nexo con la nación tenga que ver con relaciones espaciales:

[...] 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* (LAGUNA y ESPINOZA, 2011: 196).

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”. Laguna y Espinoza definen de la siguiente manera la innovación de 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 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 (LAGUNA y ESPINOZA, 2009:167).

Ahora bien, esta técnica no puede ser utilizada en cualquier lugar ni momento. En cuanto representa la forma de ver el 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. Sólo aquí puede aparecer la concepción del tiempo circular de la cultura *Aymara*, concepción que debe hacerse

presente en el manejo de la cámara. Así pues, no se puede hacer un plano secuencia integral en otro lugar:

[...] 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 (LAGUNA Y ESPINOZA, 2009:169).

Por tanto, el plano secuencia integral tiene reglas para su utilización que sobrepasan las consideraciones meramente fílmicas. En primer lugar, se debe filmar en los espacios propios del *Aymara* (el altiplano) y en segundo lugar debe usarse cuando este espacio tenga un poder emocional para el personaje. De ahí que su uso sea limitadísimo, Sanjinés sólo lo emplea tres veces y sólo para mostrar el estado psicológico de Sebastián con relación a su pasado. Así pues, la construcción interior del personaje está ligada a su propia cosmovisión, la forma en que comprende su vida no puede estar alejada de los espacios que lo vieron nacer, de sus creencias, de su forma colectiva de entender el mundo y el cosmos.

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 una discursividad sobre el espacio, relacionada siempre a una afirmación de una cierta identidad. Así pues, como bien dice Kenny:

Los límites geográficos son límites, marco referencial significativo 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 (KENNY, 2009: 277).

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.

Ahora bien, hasta aquí se ha analizado el espacio predominante del cine boliviano, se ha descrito como es visto por el cine indígena en los espacios que ocupa. Sin embargo, se debe decir algunas palabras sobre el otro espacio, ese que no aparece con frecuencia en el cine nacional y que Juan Carlos Valdivia busca describir con una minuciosidad nunca antes vista en nuestras pantallas.

4. El espacio del burgués: la casa.-

Siendo el cine boliviano un cine eminentemente político y en muchos casos de denuncia es claro que el espacio del burgués aparece en oposición a los espacios indígenas, intentando establecer relaciones dialécticas entre las dos clases:

Tal vez la primera vez que se intentó de manera indirecta acercarse a la zona sur, fue en *Yawar Mallku* (1969) de Jorge Sanjinés. En esta película, un indígena desesperado va en busca de un médico que suponemos que vive en la zona sur (aunque no hay una mención directa), va a la casa enorme del galeno y no lo encuentra, entonces, pide que lo lleven al club de tenis, donde estaría el susodicho. Ahí, vemos al médico interesado más en negocios ilícitos que en ayudar a su gente. El burgués en esta película es representado como un tipo sin escrúpulos que es capaz de todo para seguir enriqueciéndose, es un tipo grotesco, vende patria. Esta representación, por supuesto, tiene que ver mucho con la ideología del propio Sanjinés. Así, este personaje es simplemente un accesorio, una especie de muletilla que le permite al director expresar cierto estado de cosas.

Sería ocho años después, cuando finalmente el cine boliviano se apodera de la ciudad y entre con mucha fuerza, intentando descubrir lo que encierra ese intrincado mundo. En *Chuquiago* (1977) se menciona por primera vez directamente la zona sur. Patricia, la protagonista de la cuarta historia, ya no sirve como una especie de muletilla en la narración, ya tiene voz propia y es un personaje redondo. A partir de este punto, se puede hacer un análisis de lo que significa la zona sur para los cineastas bolivianos.

A diferencia del espacio del indígena, cuando se trata de filmar la geografía burguesa, el cine nacional se interesa más en los espacios interiores. En las películas indigenistas, la cámara sigue a los personajes en las laderas, se entra en los pequeños recovecos y se queda en los umbrales de la puerta o se exhibe con largas panorámicas del Altiplano boliviano. En contraposición, la Zona Sur no es descrita en sus exteriores. Un ejemplo paradigmático es *Chuquiago* (1977). Cuando se comienza a narrar la cuarta historia, la cámara sigue a Patricia (una universitaria burguesa) que toma un bus para volver a su casa. Ahí podemos ver algunas vistas de la zona sur, a vuelo de pájaro, para ingresar inmediatamente después a su casa, en donde sucede la gran parte de la acción. En el guión de la película escrito por Oscar Soria se puede leer:

[...] el vehículo (un micro que transporta a Patricia a su casa) recorre unas calles de Sopocachi bajo, toca San Jorge y sigue bajando hacia Obrajés y Calacoto. A medida que desciende, hay más árboles, las calles se muestran cuidadas y las viviendas denotan mejor condición económica (SORIA, 1988: 60).

La intención del paneo que describe Soria, tiene simplemente la funcionalidad de hacer notar mejores condiciones de vida de los personajes, sin que estos exteriores tengan verdaderamente, como en el caso de los indígenas, una significación simbólica y potencialmente filosófica.

Así pues, el lugar privilegiado del burgués, en el lugar en el que es lo que es, según el cine, es en su hogar. Esta representación del burgués no es propia de la filmografía nacional, sino que es una constante en el cine mundial. Hay que pensar por ejemplo en películas latinoamericanas como *Chance* (2009) o *Dioses* (2008), pero también en los trabajos de Chabrol e incluso de Bergman, películas en donde se busca retratar personajes burgueses y en donde la casa cumple una función primordial y en muchos casos se convierte en la única locación de este tipo de filmes.

Juan Carlos Valdivia, por ejemplo, recurre en *Zona Sur* (2009), como muchos otros, a la idea

de usar la casa para representar a su familia burguesa. Sin embargo, la descripción de este espacio simbólico, desde los aspectos formales de la película bebe de dos fuentes: los trabajos de Sanjinés pero también los del filósofo alemán Peter Sloterdijk.

La innovación formal de Valdivia en la película es el uso de una cámara que gira en 180 grados, independientemente de lo que hagan los personajes dentro de la película. Esta curiosa elección en uno de sus aspectos, responde a la lógica circular del mundo andino. 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 (LAGUNA y ESPINOZA, 2011: 244-245)

Pero la comprensión de los espacios como círculo también tiene que ver con la concepción del retorno a la que se ha hecho referencia más arriba:

[...] ambas cintas- continúan Laguna y Espinoza- 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 (LAGUNA y ESPINOZA, 2011: 245).

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. Pero como bien afirma Espinoza, *Zona sur* es una anti-nación clandestina. Esto es así porque Valdivia se esfuerza en insertar planos secuencias integrales,

“descontextualizándolos” de su origen, dotándolos de otras significaciones. Pero sin embargo, la idea de la construcción circular de los espacios sigue presente. Aunque es también cierto que la circularidad en la puesta en escena, bebe de pensamientos diametralmente opuestos a la tradición cinematográfica boliviana. 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 (Varios, 2009: 29).

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 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 “burbujas”. En palabras del propio Sloterdijk:

Esferas son creaciones espaciales, sistema-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior” (Sloterdijk, 2009: 37).

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* (2009) tiene justamente las características de una esfera, tal como la describe Sloterdijk. Los muros altos, los cristales y los espejos (motivos reiterativos en la película) funcionan como la membrana que evita las molestias del exterior, pero que a la vez permiten una vida suficientemente cómoda de los habitantes jailones de la casa.

Si la esfera, la casa, tiene una capacidad inmunológica, es decir, es capaz de delimitar un exterior de un interior, para crear en este último un espacio de confort, es claro que siempre hay una evocación a dos espacios. El afuera de la casa jailona (lo no-jailon), aparece evocado en toda la película de Valdivia, ya sea gracias a las puertas, los planos en donde los personajes ven desde su encierro hacia fuera y por noticias del exterior (periódicos o vistas del afuera). En *Zona sur* (2009), el encierro siempre evoca hacia lo que está más allá de las paredes. Lo que está más allá, es justamente el espacio que antes se había caracterizado como lo propio frente a lo ajeno.

5. El encierro, el vagabundeo, la evocación

El uso de un espacio evocado e incluso anhelado también aparecen en cineastas más jóvenes, demostrando que más que una ruptura con una tradición (como los propios realizadores suponen), se trata de retomar un mismo tema desde otras perspectivas, desde otros “ahí”. Evidentemente, la evocación del espacio de lo propio y de lo ajeno ya no va a hacer referencia al mundo indígena frente al mundo K’ara, pero el tema de un espacio en donde uno “no se encuentra” frente a un espacio anhelado, sigue apareciendo en estos autores. Así lo demuestran Martín Boulocq, Eddy Vázquez y Diego Mondaca.

Lo más bonito y mis mejores años (2005) puede ser considerado como una *road movie*.

En efecto, Berto y Víctor no cesan de moverse, siempre andan transitando en el viejo auto del primero. Pero a diferencia de las películas clásicas del género, en la película de Bouloq, nunca se llega a ningún lado. Se trata meramente de un vagabundear por la ciudad, sin ningún destino, sin ningún objetivo. Pero aun así, Berto siempre anda evocando un espacio en donde según él, podría de alguna manera encontrarse:

Lo más bonito y mis mejores años (...) es la radiografía de un fragmento de una generación que parece deambular por el mundo sin un objetivo concreto más allá del seguir existiendo de la única forma que sabe hacerlo, desmarcándose de todo, tratando de encontrarse. (...) Berto carga con algo pesado, algo que nunca se hace evidente, necesita salvarse a toda costa. Está convencido de que la respuesta a todos sus problemas está en el viaje, en el desplazamiento, en salir del encierro (ESPINOZA Y LAGUNA, 2011: 137).

Así pues, la primera secuencia de la película es reveladora: un puente situado en el río Rocha se desmorona sin más. Los puentes y la caída de estos demuestran una imposibilidad de pasar al otro lado, imposibilidad de estar en tierra firme o menos exactamente; imposibilidad de trascender. El cineasta cochabambino, en *Lo más bonito y mis mejores años* (2005), emplaza a sus personajes en un entorno o más bien dicho en un tiempo, en donde lo que reina es más bien el desinterés y el vacío existencial. Ante esta situación, en donde no hay forma de encontrarse en el lugar en el que uno está, parece que la única solución es el viaje. De ahí que Berto, el vagabundo, decide vender su viejo auto heredado, con toda su carga de pasado, para emprender un viaje a una tierra que es también vieja: España.

El "fantasma español" aparece también en *El olor de tu ausencia* (2013), especie de continuación de la película de Bouloq. Al igual que en *Lo más bonito...*, Vázquez explora lo que bien se podría llamar una "estética del deambular". Los cuatro personajes que propone el cineasta parecen responder a diferentes momentos de esta doble caracterización del espacio, como lugar de vagabundeo o de encierro y como evocación de otras tierras.

Así por ejemplo, Deko, un joven punk representa la primera instancia, es la versión más joven y más nihilista de Berto. Despojado de todo interés por una búsqueda de identidad o de un encontrarse a sí mismo, Deko simplemente deambula, sin interesarle lo que sucede a su alrededor, vencido en una lucha que ni siquiera empieza. Aquí, el viaje, la migración, no es un camino de salida, aunque sea evocado todo el tiempo en la película.

Snake y Troy son los encargados de una segunda etapa en la caracterización de este espacio doble. El primero, interpretado por Roberto Guilhon (Víctor, en *Lo más bonito*) es un boliviano marcado por una experiencia mala de migración. Ambos personajes hablan en una combinación entre el español y el inglés, haciendo denotar que el viaje hacia el espacio de un otro se ha dado de una manera similar que la de Sebastián Mamani/Maisman:

Las historias que interpretaron Snake (Roberto Guilhon) y Troy (Rodrigo Lizárraga) fueron construidas a partir de hechos que ambos vivieron después de la película de Bouloq. 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 (MORALES, 2013).

Así pues, el espacio evocado, aparece ya no como un aparente futuro, como sucede no sólo en la de Bouloq, sino también en las películas clásicas. Sin quererlo, Vázquez vuelve a plantear una estética de la circularidad, en donde es siempre necesaria una vuelta al punto de origen. Pero es claro que Snake no se parece a los Sebastianes del cine clásico, puesto que esta vuelta hacia los espacios que a uno le pertenecen (después de recorrer los caminos de la enajenación, del ocupar de manera errónea el espacio del otro) no asegura un (re)encuentro con uno mismo. Los filmes de los cineastas cochabambinos en cuestión, por tanto, desarrollan en códigos postmodernistas las premisas que de alguna manera están presentes en el cine clásico boliviano.

6. Evocar el espacio de la libertad.

Desde otra arista, Diego Mondaca vuelve desde el documental a trabajar en el espacio evocado y en el espacio en donde “uno no se encuentra”. En *La chirola* (2008), Mondaca sigue los pasos de un ex convicto, en la intención de demostrar que los límites entre los dos espacios en los que habitaba y habita este personaje no son tan fáciles de discernir. En el cortometraje, el director boliviano busca poner en duda nuestro concepto de libertad, o más bien dicho, intenta mostrar que los límites entre la libertad y el cautiverio no son tan bien definidos como uno podría creer.

Esta amalgama entre la casa en libertad del ex convicto y la prisión se hacen sobre todo patentes en un plano secuencia. En el plano, se ve al personaje actuando una escena que al parecer era cotidiana en su vida como prisionero: la espera eterna por la llegada del abogado defensor, visita que jamás se realizará. En la secuencia, la cámara simplemente se limita a seguir los pasos del personaje.

El ex convicto crea un mundo pero también lo habita, lo interpreta porque lo conoce, lo ha vivido y por tanto entiende la emoción que conlleva el momento. La pequeña cabaña, en donde se filma la escena, podría entenderse como el pedazo de libertad del personaje, es decir, es la (aparente) anti-tesis de otro espacio al cual sólo se llega a evocar: la prisión. En el plano sucede una especie de transformación: la pequeña cabaña se convierte, sólo por el uso del espacio que hace el personaje en la actuación, en su contrario. Se crea, a partir de la connotación, un espacio que contiene en sí mismo a otro. Hay la constatación, de que tal vez, los dos espacios no sean del todo diferentes o que la línea divisoria de uno y el otro no sería tan marcada como se podría pensar o que al menos nuestro concepto de libertad no está bien definido. Esta constatación se hace más fuerte cuando se escucha esa voz de nostalgia y de cariño que usa el personaje para referirse a la cárcel, pero también por sus duros comentarios sobre la sociedad y por su decisión de alejarse de la ciudad, para quedarse solo con sus amados perros.

Así pues, en el cortometraje, se evoca con nostalgia un espacio que ya no se puede tener e incluso es dudoso que se pueda desear. Sin embargo, la evocación sigue existiendo, mientras que el personaje, no se encuentra del todo cómodo en el espacio que habita. De ahí que la cabaña a su manera, evoca un espacio de encierro, que sólo puede encontrar una línea de fuga a partir de la convivencia del personaje con sus perros.

La ambigüedad de los espacios en Mondaca, sin embargo, requieren un mayor desarrollo. Es necesario adentrarse a la cárcel, para mostrar la otra cara de la moneda, la prisión no como un espacio punitivo, sino más bien, como una *Ciudadela* (2011). A Mondaca le faltaba todavía mostrar la otra parte de la temática, ya no los sentimientos de cautiverio de un hombre libre, sino más bien presentar la cárcel en una faceta inusual: como una pequeña orbe cerrada, como una ciudad inmersa en otra.

En efecto, Mondaca a partir de una poética de la forma se esfuerza en mostrar la cotidianidad del convicto, su vida en familia, sus pequeños negocios, la fiesta, el partido de fútbol. Además, inserta en su narración, elementos que parecen absolutamente descontextualizados si se piensa que se está frente a la imagen de una cárcel. El mejor ejemplo de esto es tal vez cuando la cámara de Mondaca sigue a un niño en los recovecos de la prisión de San Pedro, mostrando la inmensidad del lugar. Sin embargo, aun cuando el motivo filmado aparezca en una cotidianidad absoluta, las imágenes del film aparecen con una enorme violencia subyacente, haciendo patente el sentimiento de peligro e inseguridad que sin duda invade a cualquier cárcel.

Doble movimiento (o tal vez triple) el que realiza Mondaca en su documental; en primer lugar emplaza al espectador en una cárcel, en donde se aspira a ver lo que normalmente se muestra en un establecimiento de este tipo. Pero la cámara intenta por todos los medios posibles desplazar, descontextualizar, sólo para volver a recordar que se está dentro de una institución punitiva.

Es así como el director invierte pero al mismo tiempo complementa formalmente el discurso

de *La Chirola*. La cárcel es más que cuatro paredes sustraída del régimen de visibilidad, se extiende en los recovecos de la sociedad, en cada uno de sus miembros. Pero a su vez, el sentimiento de libertad puede surgir de las formas más inéditas, en la vista del techo de la cárcel (*Ciudadela*) o a partir del amor a los perros (*La chirola*).

Así pues, desde propuestas formales diferentes, Mondaca se identifica con los cineastas jóvenes contemporáneos vistos en el otro acápite. El sentimiento de cautiverio está presente en los personajes, tanto si están como si no están dentro de las cuatro paredes de la institución carcelaria. Pero al mismo tiempo, la evocación de los espacios de libertad significa de alguna manera pensar en un lugar en donde no se puede estar. Se vuelve pues a una comprensión existencial de los espacios, caracterizados aquí ya no como lo propio y lo ajeno, sino más bien, como no-lugares.

Este pequeño recuento del espacio en el cine boliviano, da cuenta de ciertas tendencias y ciertas búsquedas en la cinematografía nacional. Así pues, en una primera instancia, se nota que todos los cineastas mencionados, entablan relaciones problemáticas con su entorno, en la intencionalidad de dar cuenta de las dinámicas de los espacios. Mientras el cine clásico trabaja la dicotomía indígena/propio – no-indígena/ ajeno, el nuevo cine intenta encontrar nuevas aristas. Nuevos espacios que constatan que el país no se limita a esta dicotomía básica, sino que hay también otras relaciones problemáticas espaciales que también deben recibir un tratamiento cinematográfico en busca de dar cuenta de la vivencia del ser boliviano. Estos cambios en los emplazamientos de la cámara demuestran evidentemente nuevas formas de comprender la existencia desde Bolivia, pero al mismo tiempo, se hace patente que hay ciertas temáticas constantes en la cinematografía nacional.

Conclusiones

Si bien en el cine boliviano es posible encontrar diferencias en los ejes temáticos e incluso formales que tienen que ver con los contextos de producción de los filmes, también

es plausible encontrar en el séptimo arte boliviano ciertos elementos de continuidad.

El cine boliviano es un cine de lo mediterráneo. En dos sentidos del término. En primer lugar, es mediterráneo porque es un cine en donde los personajes se encuentran siempre entre dos tierras. El tema del viaje hacia el retorno a los orígenes es algo recurrente en los cineastas clásicos. Mientras que en autores más jóvenes, la mediterraneidad se expresa en la evocación de otros espacios, con diferentes características. Así por ejemplo, En *Lo más bonito y mis mejores años* (2005), está siempre presente el tema de la migración en busca de encontrar un nuevo comienzo o de encontrarse a uno mismo. Si bien en el fondo, los personajes saben que el viaje no es solución para el vacío existencial, para el vagabundear sin más, la idea no cesa de rondar por las cabezas de los protagonistas. Evidentemente, el tema de la migración en los dos autores cochabambinos mencionados más arriba es visto con el sello del desencanto. De ahí que hay un puente de unión entre los autores más actuales con los cineastas clásicos: el único viaje positivo es el del retorno.

En la obra de Mondaca sucede algo parecido: en *La chirola* (2008), el personaje que vive fuera de la cárcel no cesa de evocarla, incluso con nostalgia. En *Ciudadela* (2011) se muestra la prisión como un espacio completamente diferente al que supuestamente es, para construir un discurso sobre los límites de la libertad. En *Zona Sur*, los personajes no cesan de negar lo que está afuera de la casa, pero justamente haciendo esta operación, acentúa la presencia de lo que está fuera de campo, lo no-jailon.

Esta idea de añorar, negar, evocar, se complementa por una imposibilidad de viajar, de conectarse. De ahí la presencia de ciertos motivos en estos cineastas: los muros (Mondaca, Valdivia); los puentes que se caen (Boullocq); la cámara que ahoga y los cristales (Valdivia)

Es ahí donde aparece el segundo sentido de mediterraneidad: como algo que falta en el espacio en donde los personajes están. Por supuesto, lo que falta no es el mar, pero vale como metáfora. En *La nación clandestina*

(1989) y *Vuelve Sebastiana* (1953): hay dos viajes, uno de ida y otro de vuelta. Si se viaja para no volver (como son las intenciones de los dos protagonistas) es porque en otro lugar hay una promesa de algo que falta en el espacio de origen. Es claro que después, ambos Sebastianes se dan cuenta que en su lugar de origen estaba lo que realmente buscaban en su movimiento de traslación y emprenden el viaje de vuelta, circular.

Estos elementos hacen un discurso sobre la inmigración muy interesante: se quiere viajar, se busca algo mejor, algo que falta, pero al mismo tiempo hay algo que lo evita. Es como si, a pesar de todo, habría una fuerza en la tierra que evite emprender el viaje. Los dos espacios evocados en las películas citadas tienen pues un alto grado de ambigüedad. Siempre está presente el tema del círculo, del retorno a lo mismo, ya sea desde el punto de vista de la narrativa como desde el de la puesta en escena. Tal vez la vivencia del espacio para el boliviano está ligada a una estructura circular.

La reiteración de estos motivos en los cineastas bolivianos más representativos, permite llegar por otros medios a la tesis final del libro de Espinoza y Laguna, *El cine de la nación clandestina*:

El cine boliviano de los últimos 25 años es el cine de la nación clandestina, el cine que se ha forjado a partir de la relación constante –de negación, de reinención, de reconocimiento, de continuidad, etc.- con la obra de Jorge Sanjinés (LAGUNA Y ESPINOZA, 2009: 189).

En efecto, el discurso más elaborado sobre la circularidad, sobre la mediterraneidad en el cine boliviano es la obra maestra de Sanjinés. De ahí que el diálogo con sus películas del siglo XX sigue siendo imprescindible para comprender la estética boliviana actual y tal vez decir algo sobre lo que significa ser boliviano, desde la puesta en escena de ciertas vivencias.

¿Puede decir algo esta estética de la circularidad de lo que somos? Se ha tratado de emprender un análisis estructural del tiempo y del espacio en el cine boliviano en la intencionalidad de desbordar las

consideraciones meramente estéticas o coyunturales sobre las películas. El valor simbólico de la crítica y el análisis cinematográfico reside justamente en la posibilidad de una comprensión de nuestro contexto a partir de ciertas vivencias constitutivas.

Bibliografía

- HUSSERL, Edmund (1996). *Meditaciones cartesianas* (Traducido por José Gaoz y Miguel García-Baro). México DF, Fondo de Cultura Económica.
- KENNY, Sofía. (2009). *Buscando el otro cine: un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza, Editorial de la facultad de filosofía y letras-UN Cuyo.
- LAGUNA, Andrés y ESPINOZA, Santiago (2011). *Una cuestión de fe: Historia (y) crítica del cine Boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba, Nuevo Milenio.
- ESPINOZA Santiago y LAGUNA Andrés (2009). *El cine de la nación clandestina: Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Cochabamba, Gente común.
- MESA, Carlos (1979). *La aventura del cine Boliviano*. La Paz, Gisbert.
- MORALES, Sebastian. (2009). *La magia del plano*. <http://www.cinemascine.net/criticas/critica/La-magia-del-plano-La-Chirola> (Extraído el 12 de enero, 2014).
- MORALES, Sebastian (2010). *La zona sur en el cine boliviano*. <http://www.cinemascine.net/dossier/la-zona-sur-en-el-cine-boliviano-6> (Extraído el 15 de septiembre, 2012).
- MORALES, Sebastian (2011). *Ciudadela de Diego Mondaca: Entre la libertad y el cautiverio*. <http://www.cinemascine.net/archivo/tiracables/Ciudadela-de-Diego-Mondaca-entre-la-libertad-y-el-cautiverio> (Extraído el 12 de enero, 2014).
- MORALES, Sebastian. (2011). *Conociendo un país por sus espacios e imágenes*.

<http://www.cinemascine.net/historia/conociendo-un-pas-en-sus-espacios-e-imagenes—26>. (Extraído el 22 agosto, 2012).

MORALES, Sebastian (2013). El olor de tu ausencia: Cuestionar la migración (entrevista a Eddy Vásquez). <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/EL-OLOR-DE-TU-AUSENCIA-Cuestionar-la-migracin> (Extraído el 10 de enero, 2014).

MORALES, Sebastian (2013). La concepción del espacio en la película Zona Sur de Juan Carlos Valdivia: Una interpretación filosófica. Tesis de Licenciatura. La Paz. Universidad Mayor de San Andrés.

MORALES ESCOFFIER, Sebastián (2015). "Un cine mediterráneo: el espacio filmico en las películas bolivianas". Punto Cero, Año 20 – N° 30 – 1° Semestre 2015. Pp. 65-76. Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Cochabamba.

MORALES, Sebastian (2013). Los espacios en el cine boliviano: búsquedas problemáticas. <http://llegadadeltren.blogspot.com/2013/11/los-espacios-en-el-cine-boliviano.html> (Extraído el 11 de enero, 2014)

SLOTERDIJK, Peter (2009). Esferas I: Burbujas, microsferología (Traducido por Isodoro Reguera). Madrid, Siruela.

SORIA, Oscar (1988). Chuquiago, guión del film. La Paz, Don Bosco.

VARIOS (2009). Zona sur: pressbook. La Paz, Cinenómada.

Recepción: 1 de marzo de 2015.
Aprobación: 20 de abril de 2015.