



# Por tu senda. Las ‘road movies’ bolivianas, crónicas de viaje de un país

José Andrés Laguna Tapia

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



**Facultad de Geografía e Historia**

**Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y de África**

**Programa de Doctorado Sociedad y Cultura**

**Por tu senda**  
*Las road movies* bolivianas, crónicas de  
viaje de un país

José Andrés Laguna Tapia

Tesis doctoral dirigida por  
JOSÉ LUIS RUIZ PEINADO  
JOSEP MARIA CAPARRÓS LERA

Octubre 2010-Noviembre 2013



## **Agradecimientos**

Cuando se escribe jamás, se lo hace solo. Acompañan, sostienen la mano, todas las personas que han determinado la vida. Por eso, este texto es obra de muchos. Aunque no tienen responsabilidad sobre él, comparten el crédito de todos sus aciertos. Quiero hacer manifiesto mi sincero agradecimiento a todos.

A José María Caparrós Lera, su generosidad, su buena disposición y su cinefilia inabarcable jamás me dejaron de sorprender. Su compromiso y su ética de trabajo son ejemplares, han sido algunas de las lecciones más importantes que me ha dado la academia. A José Luis Ruiz-Peinado, Luigi, su hospitalidad incondicional, su lúdica rigurosidad y sus atentas lecturas han sido genuinos e inesperados regalos. Siempre me consideraré un afortunado por haber contado con su apoyo, guía y amistad.

A Germán Monje, Eddy Vásquez, David Busto, Diego Mondaca y Héctor Cadena, que tuvieron la amabilidad de facilitarme material que ha sido imprescindible para esta investigación, me confiaron sus obras inéditas sin hacer grandes preguntas. A Alba María Paz Soldán, una de las personas claves de la creación en Bolivia, que siempre ha sido una lectora entusiasta y cariñosa de mi trabajo, tuvo el amabilísimo gesto de pasarme algunos de los cortometrajes que realizaron los alumnos de la Licenciatura en Dirección de Cine de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, lo que me permitió ampliar mi visión del cine boliviano. A Pedro Susz, Alfonso Gumucio Dagrón, Marcos Loayza, Sebastián Morales y Andrea Camponovo, que respondieron de manera rápida, amable y honesta a todas las preguntas que les hice, lo que permitió profundizar mi reflexión.

A Martín Boulocq, por haber sido un excelente compañero de formación cinematográfica, por *2001: Una odisea del espacio*, por todo el material y los diálogos compartidos, por la gran amistad. A Alba Balderrama, por su sensibilidad, por su compromiso con el cine, por las reflexiones intercambiadas, por las películas que me facilitó, por su amabilidad incondicional. A Santiago Espinoza, por su complicidad, por el trabajo a cuatro manos, por las tardes de vermouth y las noches de gin, por las incontables horas de diálogos cinematográficos. A Javier Rodríguez Camacho, por

responder siempre a mis preguntas, por todas las charlas y los links, por su melomanía feroz, por los conciertos y las sesiones de filmoteca, por la amistad incondicional. A las chicas Guardia, a Sergio de la Zerda Veizaga, a MinMin Zhong Zhu de Jun y a Demis Baldivieso Savva, por ser los mejores y más fieles amigos que se pueda pedir.

A Alfredo Domínguez, por, entre otras cosas, inspirar el título de este texto y por proporcionar las canciones principales de su banda sonora. Por completarla de manera generosa, a Bob Dylan, Johnny Cash, Juan Cirerol, Leonard Cohen, Miles Davis, Emma Junaro, Thelonious Monk y Neil Young.

A Edwin Tapia Frontanilla, por hacer que todo sea posible, por ser el gran aliciente para teclear el punto final de esta tesis, por ser mi seguridad y el ejemplo más tangible de la bondad. A Vilma Anaya Oblitas por haber despertado mi cinefilia y mi sed de aventuras. A Yves Froment por haber cuidado y refinado cinefilia. A Karina y Paola Tapia Anaya, por haber sido las mejores guardianas y compañeras de mi infancia, por su amor sin condición. A Luis Enrique Badani, por estar siempre atento, con el consejo listo, con el enorme abrazo. A Laura, Diego, Luciano y Adriano, por sus sonrisas, por su presencia, porque si vale la pena hacer un esfuerzo por transformar este mundo es por ustedes. A José Luis Laguna Quiroga, por todas las carreras y las pichangas de básquet, por las canciones cantadas a dos voces, por las charlas que nos permitió Barcelona, por su compromiso con los más desvalidos. A Norah Freire Arze, por considerarme un hijo más, por estar siempre atenta y preocupada, porque siempre me celebra y nos celebra. A Fabián, Ricardo y Conchi Freire, por ser la genuina familia en Barcelona, con las puertas siempre abiertas, ofreciendo siempre ayuda y cariño. A toda la familia Freire Arze, por ser mi familia. A Vilma Beatriz Tapia Anaya, por sostener mi mano siempre, por vivir cada una de mis experiencias, por leer cada línea que escribo, por las líneas que ella escribe, por enseñarme a descubrir y apreciar la humanidad del hombre, por la vida que me ha ofrecido. A Vania Camila Landívar Freire, por ser la más perfecta compañera de viaje, la que siempre me abriga, mi maestra en el arte de la hospitalidad y de la responsabilidad, la que se llena de emoción y orgullo con mis gestos, la que me llena de emoción y orgullo, la que inspira mis momentos más inspirados, la que ordena mi desorden, porque la vida junto a ella es algo que se debe agradecer.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	9
Justificación del trabajo.....	14
Fundamento teórico y metodología.....	16
Itinerario de viaje.....	20
<b>1. Reflexiones en torno al género, ¿qué es la <i>road movie</i>?</b> .....	23
1. 1. Cruzar fronteras, la transgresión.....	32
1.2. El género <i>agénero</i> .....	36
1.3. Aproximación a la <i>road movie</i> boliviana.....	41
<b>2. Imaginando el camino y recorriendo las sendas del cine boliviano</b> .....	47
2.1. Por tu senda: breve cartografía del cine boliviano.....	56
<b>3. La <i>buddy road movie</i>: Socios y compadres, amistades de carretera</b> .....	73
3.1. La amistad filial: <i>Mi socio</i> .....	79
3.2. Sé mi amigo en nombre de la amistad: <i>Cuestión de fe</i> .....	87
<b>4. El <i>chase film</i>: Buscados vivos o muertos, la película de persecución</b> .....	97
4.1. Forajidos bolivianos.....	108
4.2. Marginales con la cara pintada. El triste caso de <i>La bicicleta de los Huanca</i> .....	121

4.3. Maquillaje más o menos sofisticado: <i>¿Quién mató a la llamita blanca?</i> .....	131
<b>5. La antiroad movie: conducir en círculo</b> .....	141
5.1. Atrapados sin salida: <i>Lo más bonito y mis mejores años</i> .....	148
5.2. El otoño del patriarca: <i>Los viejos</i> .....	153
<b>6. Migraciones</b> .....	163
6.1. Migraciones internas: <i>En camino, una historia boliviana</i> .....	168
6.2. Migraciones externas: <i>El olor de tu ausencia</i> .....	184
<b>7. El camino de retorno</b> .....	205
7.1. Lo viejo y lo nuevo: <i>Vuelve Sebastiana</i> .....	217
7.2. Viaje a la patria profunda: <i>La Nación Clandestina</i> .....	221
<b>8. La road movie boliviana épica: Evo Morales</b> .....	233
8.1. La no intencional parodia biográfica: <i>Evo pueblo</i> .....	250
8.2. El individuo como metáfora de lo colectivo: <i>Cocalero</i> .....	254
<b>Conclusiones</b> .....	261
<b>Bibliografía</b> .....	271
<b>Filmografía</b> .....	297







## Introducción

- *Quelle définition pourrait convenir à l'hospitalité? – demanda, à son maître, le plus jeune de ses disciples.*

- *Une définition est, en soi, une restriction et l'hospitalité ne souffre aucune limitation – répondit le maître.*

Edmond Jabès (*Le Livre de l'Hospitalité*)

Como casi todas las especies del planeta, por cuestiones relacionadas a la supervivencia, el ser humano migra, se desplaza, se debate entre el nomadismo y el sedentarismo. Esa es una dinámica que se mantendrá mientras el ser humano conserve la naturaleza predominante que lo ha definido como tal. En su trayecto, en su camino, en su senda, deja marcadas sus huellas. El viaje también deja huellas en él. Cuando el ser humano busca registrar esas experiencias de manera consciente, lo hace a través de los diferentes soportes que tiene al alcance. Dentro de lo que podemos denominar “narrativas de viaje”, en las sociedades logocéntricas, el registro literario tiene un lugar privilegiado. Títulos fundacionales como el *Poema de Gilgamesh*, el *Poema de Parménides*, *La Odisea* de Homero, el *Popol Vuh*, *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, el *Ulises* de James Joyce, *En el camino* de Jack Kerouac o *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño son algunos ejemplos de la constante “transcripción” de desplazamientos geográficos que, por diferentes razones, terminan transformado a sus protagonistas, iniciándolos, llevándolos a límites desconocidos y, en muchos casos, conduciéndolos a su trascendencia. Esas experiencias subjetivas influyen a un colectivo, a un grupo determinado. Cuando son registradas y reproducibles afectan al oyente, al lector, al espectador, al público, al testigo de la narración, al *otro*. Cualquiera que lea, que se deje seducir, “contaminar”, por la narración se transportará en el espacio/tiempo, e inmediatamente viajará en busca de la inmortalidad, de la verdad, del lugar de origen, de la tierra en la cual establecerse, de las aventuras legendarias, del añorado ser amado, de sí

mismo o del destino. El viaje lo refuerza como a un individuo, solo o acompañado, pero ese trayecto puede ser experimentado por un colectivo mediante la narración.

Evidentemente, el registro literario escrito alfabéticamente no es la única forma que ha encontrado la humanidad para recordar, narrar y compartir sus periplos, sus desplazamientos, sus experiencias vitales. Los ejemplos abundan, pensemos en las cuevas de Altamira y Chauvet, en las pinturas en los muros de Pompeya, en las danzas y la música masái, en los juglares medievales, en los tejidos jalk'as, en el teatro kabuki, en los mándalas tibetanos, en el folk estadounidense, en la danza derviche, en los narcocorridos o en el llamado *nuevo periodismo*. Desde diferentes espacios geográficos y culturales se han encontrado diferentes formas de “crónicas” de la vida cotidiana de los seres humanos, de su ritualidad y de sus desplazamientos por el mundo. Como parte del quehacer creativo de la humanidad, también en el cine ha jugado un rol esencial el viaje, ha sido uno de sus argumentos y preocupaciones más recurrentes. Cuando los hermanos Lumière filmaron en 1895 *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, la celeberrima llegada del tren postal a la estación, se nos remitía a un viaje, desconocido y fuera de campo, pero por eso mismo muy sugestivo. La llegada del tren es el fin de un recorrido, pero ante todo la imagen y el movimiento de la cinta de los Lumière contienen un periplo, que a pesar de no estar filmado, de no estar mostrado de manera expresa, está presente. Esta película, que dura más o menos un minuto, conjugada con nuestra imaginación y nuestra experiencia singular, puede detonar y construir la más fabulosa aventura, la más fabulosa narración, una que comienza por el final y se desarrolla internamente en los espectadores. Seguramente, uno de los viajes más inolvidables y extremos es esa aventura cinematográfica llamada *Le voyage dans la lune* (1902), el viaje a la luna de Georges Méliès. Uno de los viajes más radicales del ser humano, que nos desplaza fuera del único planeta conocido apto para nuestra forma de vida, es uno de los gestos inaugurales y fundamentales de la historia del cine. Al viajar se transgreden fronteras. En una entrevista para *Cahiers du cinéma*, Jacques Derrida dijo: “Ir al cine era la organización inmediata de un viaje” (DERRIDA 2001). La experiencia cinematográfica es un viaje en sí mismo, en cuanto las luces de la sala se apagan y las imágenes comienzan a proyectarse en la pantalla de plata, desde su butaca, el espectador se transporta a los lugares en los que

sucede la acción cinematográfica. Además, buena parte de sus argumentos, de sus temas, de sus ideas, se desarrollan en torno al viaje.

Una de las manifestaciones más evidentes y representativas de la relación cine/viaje son las *road movies*, las películas de carretera. En este género cinematográfico los protagonistas se desplazan en una carretera, en un camino, pero el movimiento no es meramente geográfico, tiene muchas posibilidades. Es una travesía hacia uno mismo, hacia lo más profundo del ser, hacia la posibilidad de descubrir al *otro*. Es una experiencia iniciática. Algunos ejemplos son muy sugerentes: *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, *Stranger than paradise* (1984) de Jim Jarmusch, *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, *Thelma & Louise* (1991) de Ridley Scott, *My Own Private Idaho* (1991) de Gus Van Sant, *Central do Brazil* (1998) de Walter Salles, *The Straight Story* (1999) de David Lynch, *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, *Familia rodante* (2004) de Pablo Trapero, *Little Miss Sunshine* (2006) de Jonathan Dayton y Valerie Faris, *Into the wild* (2007) de Sean Penn o *The Road* (2009) de John Hillcoat, entre muchísimas otras.

En el cine boliviano el viaje y, especialmente, el que se hace cruzando un camino, una carretera o una senda, es un elemento constante. Los procesos migratorios han sido atendidos con frecuencia, muchas cintas implícita o explícitamente se sostienen narrativamente en algún tipo de expedición, en algún tipo de viaje: los personajes y los cineastas se desplazan constantemente. Estas reinterpretaciones locales de la *road movie* y del cine de viaje, como pocos soportes, han sabido registrar fenómenos determinantes que ayudan a comprender también la coyuntura boliviana: la migración interna, los movimientos indígenas, la descentralización del poder y del protagonismo político, la relación entre lo rural y lo urbano, entre otros. En las obras de realizadores como Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Marcos Loayza, Paolo Agazzi, Jesús Pérez, Rodrigo Bellott, Martín Boulocq y Eddie Vásquez, entre otros, se encuentran elementos que pueden iluminar fragmentos determinantes de la historia boliviana. Desde hace más o menos 20 años, con la llegada del neoliberalismo, Bolivia ha vivido cambios radicales, muchos de ellos tienen como actores protagónicos a nuevos movimientos sociales: los cocaleros de las Seis Federaciones del Trópico, la Federación de Juntas Vecinales (Fejuve) de la ciudad de El Alto, la Central Obrera Boliviana (COB), la Confederación

Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), entre otros. Estos movimientos son responsables y/o protagonistas de varios hechos importantes de la historia de Bolivia: la Guerra del agua y la Guerra del gas, la renuncia de varios expresidentes de la República, la visibilización del indígena y el ascenso al poder del Movimiento al Socialismo (MAS) de Evo Morales, entre otros. Lo que es curioso y relevante para mi investigación es que muchos de los movimientos sociales mencionados están compuestos por individuos con una historia migratoria. Evo Morales es el gran paradigma de este fenómeno: nació en un pueblo del altiplano, por cuestiones de supervivencia primero migró a la ciudad más cercana y, luego, en búsqueda de prosperidad, al trópico, donde se convirtió en líder del movimiento social más poderoso del país en la actualidad, fue precisamente a través de la actividad sindical que tuvo los medios para llegar al gobierno. La historia del Presidente, como la de la mayoría de los habitantes del país, es una historia de migraciones, de desplazamientos constantes. El cine boliviano es consciente de eso y prácticamente desde sus comienzos ha estado grabando las diferentes maneras en que se produce este fenómeno. Aun considerando que el arte refleja una visión particular y específica del tema que trata, entiendo que el cine es una herramienta fundamental para leer la importancia de los procesos migratorios y los desplazamientos geográficos en la historia y en la coyuntura boliviana. Pues al narrar experiencias singulares y/o particulares, contiene el espíritu de un tiempo y la esencia de algunos fenómenos determinantes para la conformación del país que Bolivia es. Me interesa hacer una lectura de las películas de viaje, de los filmes de viaje bolivianos y de sus discursos para, a través de ellos, entender la importancia de estos en la construcción del pensamiento boliviano y de lo que hoy se conoce como el Estado Plurinacional de Bolivia.

La pregunta de investigación es la siguiente: ¿Son o no las películas de viaje y de carretera bolivianas crónicas de la historia contemporánea del país? La hipótesis es que el cine boliviano efectivamente ha sabido retratar, describir, comprender y narrar muchos de los movimientos y los gestos que han definido la historia del país. De manera especial lo han hecho las obras que pueden ser clasificadas bajo la etiqueta de *road movie* boliviana. A través de lecturas atentas y rigurosas de diferentes cintas es posible develar elementos que son imprescindibles para intentar comprender la configuración del actual Estado

boliviano, del Estado Plurinacional. Desde diferentes subjetividades, la tradición cinematográfica boliviana ha registrado de muchas formas estos fenómenos, con diferentes objetivos y discursos, con más o menos rigor, con mayor o menor seriedad, constituyéndose en una compleja, múltiple y extensa crónica susceptible a muchas interpretaciones. Lo que intento hacer es una lectura de los múltiples registros del viaje en el cine boliviano, deshilvanar y rehilvanar el “tejido”, que se debe lo que no es evidente, lo que está en los márgenes, lo que ha sido ignorado o invisibilizado.

Por tanto, el objetivo principal de la investigación es intentar comprender a través de esta lectura cómo el cine boliviano de carretera ha observado a su país. Dilucidar si las películas permiten entender cuestiones determinantes en la constitución del país, en especial, las relacionadas con la importancia que tienen los procesos de migración interna y externa para los procesos políticos, sociales y culturales. Este trabajo pretende confrontar a la cinematografía boliviana con documentos históricos, literarios, filosóficos, políticos y, principalmente, con algunas otras tradiciones fílmicas. Busco someter a los filmes a una lectura que permita develar algunos de los múltiples registros que se han hecho de la realidad boliviana, de su historia, de sus proyecciones y de sus problemáticas. Partiendo de una premisa básica, que los procesos migratorios, los procesos de desplazamiento geográfico, son constitutivos de la historia de Bolivia, del espíritu nacional, de los sentimientos de pertenencia y de identidad. Desde visiones singulares, tanto el cine documental como el de ficción han registrado los desplazamientos geográficos, hecho que nos ayudará a dilucidar sobre su importancia en la construcción de lo que hoy llamamos Estado Plurinacional de Bolivia.

Mi investigación tiene varios niveles. Pretende contribuir, desde una perspectiva nueva, al estudio, a la comprensión y a la reflexión sobre el cine boliviano, sobre su rol, sobre sus posibilidades y sobre sus pretensiones. Y también quiere demostrar de qué manera el registro cinematográfico de la migración puede ser un elemento fundamental a la hora de estudiar la historia política, social y cultural de Bolivia. En ese sentido, me interesa que el cine boliviano comience a ser utilizado como una herramienta, como un recurso, como un documento, en el mundo académico, en especial, el de Bolivia. Como Marc Ferro lo señala, las funciones principales del historiador son cuestionar a la

sociedad, escucharla, ayudarla a tomar conciencia, registrar el testimonio de los que no han podido hablar, confrontar los discursos dominantes y, ante todo, develar lo no-visible. El cine es una de las fuentes esenciales para cumplir con esas responsabilidades (FERRO 1977: 72-73).

### **Justificación del trabajo**

Desde hace casi una década practico la crítica de cine para diferentes medios de comunicación, uno de los primeros textos que escribí, precisamente el tercero, fue sobre el largometraje de ficción *Los hijos del último jardín* (2004) de Jorge Sanjinés, que acababa de estrenarse comercialmente en Bolivia. Desde entonces hasta la actualidad he reseñado buena parte de las películas bolivianas que se han estrenado o reestrenado. Los años de práctica profesional me enseñaron a observar el cine boliviano de manera más íntima y sistemática, yendo más allá de la mera cinefilia. Comencé a reflexionar sobre sus límites y alcances, sobre su importancia en la constitución del “espíritu nacional”. El cine boliviano ha sido poco estudiado, los especialistas en su historia no abundan y existe un número muy reducido de investigaciones sobre ella. Basta mencionar que hasta hace unos años, el último texto de corte más o menos académico sobre su historia era *La aventura del cine boliviano (1952-1985)* de Carlos D. Mesa. Aunque existen textos de difusión y didácticos, así como importantes monografías dedicadas a autores o a cuestiones muy específicas, durante más de dos décadas no se había hecho un esfuerzo por reflexionar sobre su significado de conjunto, tomándolo en cuenta como un gran *corpus* coherente. Respondiendo a esa necesidad, junto al crítico de cine Santiago Espinoza Antezana, comenzamos una investigación que pretendía actualizar la historiografía del cine boliviano. El resultado de ese trabajo son los libros *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)* y *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. En ellos intentamos hacer una lectura global y provocar una revitalización del estudio del cine boliviano. Más allá de que los objetivos de ambos libros se hayan cumplido o no a cabalidad, durante la investigación llamó nuestra atención la importancia que tiene el tema del viaje en muchas de las películas que revisamos. De hecho, uno de

los capítulos del primer libro mencionado trata sobre la *road movie* boliviana. Ese trabajo despertó en mí un mayor interés por el tema y me llevó a revisar filmes anteriores al periodo de nuestra investigación. Mientras más escarbaba, se confirmaban mis sospechas, el viaje es un tema recurrente desde el nacimiento del cine boliviano. Intuí que utilizando algunas herramientas que nos proporcionan la historiografía, la antropología, la crítica cinematográfica y literaria, la sociología y la filosofía, a través de las obras audiovisuales, se puede entender la importancia de los procesos migratorios en la dinámica constitutiva de la sociedad boliviana.

Aunque el cine boliviano está lejos de ser la tradición más prolífica e influyente de Latinoamérica, tiene relevancia, en especial por su contribución al cine indigenista y a lo que se conoció como Nuevo Cine Latinoamericano –contribución que podría resumirse en la figura de Jorge Sanjinés y del grupo Ukamau-. Justamente por eso, la mayor parte de estudios que existen sobre cine boliviano se concentra en torno al indigenismo, al cine de denuncia social y política, y a la obra de Sanjinés. Esta investigación pretende trabajar un tema que es transversal en la filmografía boliviana, desde una perspectiva relativamente novedosa, que busca trascender las limitaciones y constantes que han tenido los estudios previos. Aunque el viaje, la migración y cualquier desplazamiento geográfico son actividades sociales, aunque tienen un trasfondo político y muchas veces son protagonizadas por indígenas, no me interesa limitarme a hacer una lectura desde el prisma de la “denuncia” y del “discurso político” militante. El mensaje manifiesto de las películas será tratado de manera más o menos secundaria, pues me concentraré en lo subordinado, en lo escondido, lo no evidente. Que, a su vez, debería revelarnos “las zonas no visibles del pasado de las sociedades” (FERRO 1977: 27). Como apunta Marc Ferro, el cine: “No vale sólo por lo que testimonia sino por la aproximación socio-histórica que permite” (FERRO 1977: 41). Vale la pena recalcarlo, lo que se busca es ver lo invisible a través de lo visible (FERRO 1977: 42).

Por consiguiente, el interés de este trabajo no sólo radica en realizar una investigación meramente cinematográfica, aunque el objeto de estudio sea principalmente un grupo de películas que llevan la etiqueta de “*road movies* bolivianas”. Lo que se busca es revelar los espectros que estas películas ocultan en la estructura de sus discursos, se



intentará rastrear las raíces y los frutos de estos, sus fundamentos y sus efectos. Se debe considerar que el cine no sólo es la traducción de los hechos vitales en imágenes en movimiento, ante todo es al mismo tiempo resultado y detonador de ideas, de sensaciones y de actos. En ese sentido, la lectura de las películas que han tratado temas relacionados con el viaje pretende revelar las experiencias de los bolivianos, con su complejidad y sus contradicciones. Otra de sus intenciones es identificar elementos que nutren ciertos discursos que se encuadran en lo que podría denominarse un pensamiento nacional. Para ello, corresponde confrontar las cintas con algunos documentos históricos, filosóficos, literarios, cinematográficos, sociológicos y etnográficos. El cine boliviano y su historia será una suerte de guía, de bitácora, que sirva para aproximarse a la Bolivia imaginada, representada, anhelada y registrada por un conjunto de singularidades que configuran una amplia imagen colectiva. Pues como lo define Ferro: “(...) el filme, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia”. Y continúa: “Lo que no ha sucedido (y porqué no, lo que ha sucedido), las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre, es tan la Historia como la Historia” (FERRO 1977: 40).

### **Fundamento teórico y metodología**

En el libro *Cine e imaginarios sociales*, Gérard Imbert escribe:

La base de este texto son las películas y en ellas me he apoyado para articular el presente estudio: las películas como unidad significativa, producto de una autoría. Lo he hecho de acuerdo con el principio de inmanencia: la primacía dada al texto porque el texto (con sus subtextos) contiene todo –lo visible y lo invisible-, es un conjunto de enunciados que nos informa implícitamente sobre sus condiciones de producción, sobre el contexto –pragmático e imaginario- en el que ha surgido. Todo texto es un indicador social y filmico más que otros por su capacidad de recoger los imaginarios colectivos (IMBERT 2010: 12).

Aunque no es de mi interés concentrarme específicamente en los “imaginarios colectivos”, pues considero que es un concepto ambiguo y muy difícil de delimitar, esta investigación coincide con el trabajo de Imbert, pues se basa en las películas, se sostiene

en “la primacía dada al texto” que contiene todo –lo visible y lo invisible-. Esta investigación es sobre cine boliviano, sobre películas, y ellas son la fuente principal, el sustento y el fundamento. Pero, es importante aclarar que toda valoración puramente técnica es secundaria para esta investigación. Lo que se considerará como más relevante es lo argumental, el discurso ético y estético. Aunque estas cuestiones están directamente relacionadas con la utilización correcta de los medios técnicos y dependen de ella, por cuestiones de delimitación del objeto de estudio, se ha optado por dejar en segundo plano la valuación de los recursos puramente formales. Por tanto, hay un cierto distanciamiento de lo que podría considerarse una investigación meramente encuadrada por la historia del arte y por la crítica de arte. Como ya se apuntó, al utilizar herramientas y conceptos de la antropología, la crítica cinematográfica y literaria, la sociología y la filosofía, lo que se busca con esta tesis es que la lectura de ciertas películas permita hacer una revisión crítica de la historia boliviana contemporánea desde una perspectiva multidisciplinar. Comprendiendo, como lo apunta Ferro, que la historia que: “(...) se creía científica cuando en realidad sólo era erudita, culta. No demostraba nada, pero contaba ‘lo que había pasado’, y podía haber versiones diferentes de lo narrado” (FERRO 2008: 6).

Esta investigación se hace desde la experiencia deconstructiva, tiene por fundamento teórico, por marco teórico esencial, a la obra del filósofo Jacques Derrida<sup>1</sup>. Principalmente se nutre de sus textos: *De la gramatologie*, “Carta a un amigo japonés”, “Mallarmé”, “Ante la ley”, “La ley del género”, *Politiques de l’amitié*, “Psyche: Invenciones del otro”, “Signéponge” y “Ulises Gramophone: Escuchar decir Sí en Joyce”. Se parte de una decisión ética: ejercer la menor agresión posible a/sobre/contra los objetos leídos. Para ello, se necesitaba de una estrategia de aproximación que no condicione a aplicar un método rígido, una serie de reglas fijas y potencialmente arbitrarias. Al ser una experiencia móvil, la deconstrucción es singular en la relación con cada objeto al que se aproxima. Busca develar una forma de leer particular para cada

---

<sup>1</sup> El término francés “déconstruction”, de acuerdo al traductor al castellano, ha sido escrito como “deconstrucción” o como “desconstrucción”. Cuando cito alguna obra de Derrida traducida por otra persona respeto la ortografía original de esa versión, cuando utilizo el término fuera de una cita o cuando las traducciones son mías he optado por utilizar el término “deconstrucción”, porque la sonoridad se parece más a la del término francés original y porque es una palabra que existe en castellano, a diferencia de “desconstrucción”.

objeto, las reglas no se imponen, se descubren al adentrarse en la obra. Si bien durante la investigación se buscaba películas que registraran o sugirieran algún tipo de viaje, se intentó no partir con prejuicios respecto de ellas, se pretendió no clasificarlas, subclasificarlas, enlistarlas u ordenarlas de manera arbitraria. Al experimentar cada película, se revelaron ciertas claves para aproximarse a ellas y situarlas dentro del texto.

A pesar de que no sea fácil de definir, vale la pena aclarar de ante mano que la deconstrucción no es un método en el rigor del término, ni una tesis, ni un sistema filosófico, ni una técnica. La deconstrucción no es una aplicación de reglas, no es desde ningún punto de vista una pauta normativa. La deconstrucción es, en efecto, una interrogación sobre todo lo que es más que una interrogación (DERRIDA 2004). Si bien en algunas oportunidades Derrida afirmó que la deconstrucción es un tipo de análisis, en la “Carta a un amigo Japonés” explica que tampoco lo es precisamente: “En cualquier caso, pese a las apariencias, la desconstrucción no es ni un *análisis* ni una *crítica*, y la traducción debería tener esto en cuenta. No es un análisis sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el *elemento simple*, hacia un *origen indescomponible*. Estos valores, como el de análisis, son, ellos mismos, filosofemas sometidos a la desconstrucción. Tampoco es una crítica, en un sentido general o en un sentido kantiano. La instancia misma del *krinein* o de la *krisis* (decisión, elección, juicio, discernimiento) es, como lo es por otra parte todo el aparato de la crítica trascendental, uno de los «temas» o de los «objetos» esenciales de la desconstrucción”. En otro párrafo del mismo texto Derrida afirma que no se puede decir que la deconstrucción sea un método ni se la puede transformar en un método. Sobre todo porque esta palabra, este concepto, el de método, está absolutamente relacionado con el “procedimiento” y con la técnica. Por tanto, podríamos decir que para Derrida la deconstrucción no puede ser un método de lectura o de interpretación, no puede ser domesticada por las instituciones académicas. No se puede decir que la deconstrucción se reduce a un instrumento metodológico, ni tampoco a un conjunto de reglas y de procedimientos transportables. Es decir, un método debería ser universalmente aplicable, sus reglas y procedimientos deberían poder transportarse a las más variadas condiciones, a cualquier objeto, en cualquier contexto. Eso es precisamente lo que la deconstrucción

no es. Pero, tampoco es suficiente, reconoce Derrida, decir que todo “evento” de deconstrucción es singular, se debe también precisar que la deconstrucción no es un acto o una operación. No sólo porque esto contendría algo de “pasivo” o de “paciente”, no sólo porque no vuelve a un sujeto (individual o colectivo) que tendría la iniciativa y la aplicaría a un objeto, un texto, un tema, etcétera. La deconstrucción tiene lugar, es un evento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni la de la modernidad. *Ça se déconstruit* (eso se deconstruye). El *ça* (eso) no es aquí una cosa impersonal que pondríamos a cualquier subjetividad egológica. *C'est en déconstruction* (*Está en deconstrucción*) (El Littré decía “deconstruirse... perder la construcción”). El “se” de “deconstruirse”, no tiene la reflexividad de un yo o de una conciencia, contiene todo un enigma (DERRIDA 1985c).

Fundamentalmente, siguiendo ese gesto deconstructivo, se parte de lecturas individuales de cada película, se intermediará en una reescritura de las obras, se permitirá que se revele lo que está en sus estructuras, tanto lo que es evidente como lo que está escondido. Para después encontrar los elementos que tienen en común unas obras con otras, los elementos transversales; se propiciará que se hagan manifiestas sus diferencias y se confrontará sus discursos, sus propuestas estéticas, éticas e históricas. La lectura de cada obra no será un mero análisis, ni se limitará a ser un ejercicio crítico. Debe respetar y develar la singularidad de cada película que, a su vez, debe ser confrontada con otros discursos, documentos y textos. El texto está dispuesto en capítulos con ciertas delimitaciones, pero se ha “ordenado” las películas a partir de criterios que forman parte de su estructura, sin recurrir a criterios externos. Es decir, lo que se ha buscado es que sean las obras las que develen los criterios de lectura, se ha evitado tanto aplicar una serie de reglas externas a la lectura de cada una de ellas, como que cada obra se someta a una única forma de lectura. Las comparaciones o relaciones que se han hecho de ciertas obras con otros discursos, han tenido la intención de rastrear su propia relación “filial”, buscando no estar determinadas por etiquetas de “autor”, “nacionalidad” o “escuela artística”. Es decir, la estrategia de aproximación a las obras que protagonizan esta investigación, fundamentalmente, ha pretendido respetar su singularidad y encontrar las claves de lectura en ellas mismas. Cada aproximación ha desarrollado en su camino una serie de reglas distintas.

Las fuentes primarias de esta investigación son las películas bolivianas de viaje y las *road movies*. Revisé la mayor parte de las cintas relacionadas con el tema que se conservan y se conocen, ellas están mencionadas en la filmografía de este trabajo. Por haber sido tratadas con mayor atención, considero que el material fundamental de esta investigación son las siguientes obras: *Wara Wara* (1925) de Jose María Velasco Maidana, *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz, *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969) y *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés, *Chuquiago* (1977) de Antonio Eguino, *Mi socio* (1982) de Paolo Agazzi, *Cuestión de fe* (1995) de Marcos Loayza, *En camino, una historia boliviana* (1996) de Jesús Pérez, *Dependencia sexual* (2003) y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellott, *Lo más bonito y mis mejores años* (2006) y *Los viejos* (2011) de Martín Bolulocq, *La Bicicleta de los Huanca* (2007) de Roberto Calasich, *Cocalero* (2007) de Alejandro Landes, *Evo pueblo* (2007) de Tonchy Antezana, y *El olor de tu ausencia* (2013) de Eddy Vásquez. Accedí a las películas de diferentes formas, compré todas las que están disponibles y editadas en DVD, vi otras en salas de cine comerciales o en muestras especiales, algunas me fueron facilitadas directamente por sus realizadores y también descubrí varias que son casi desconocidas en el sitio web YouTube y en la red social Vimeo. La lectura de las películas se complementó con entrevistas y diálogos con los directores Martín Boulocq, Héctor Cadena, Alejandro Landes, Marcos Loayza y Diego Mondaca, con la productora Alba Balderrama, con los actores Roberto Guilhon y Andrea Camponovo, con los críticos Javier Rodríguez Camacho y Sebastián Morales, y con los historiadores de cine boliviano Santiago Espinoza Antezana, Alfonso Gumucio Dagrón y Pedro Susz.

### **Itinerario de viaje**

Para poder llegar a un buen puerto, lo más práctico es partir con un itinerario que marque los caminos que se deben tomar y las paradas que se pueden hacer. Puesto que se trata de la sucesión, la “secuela”, de una serie de investigaciones previas, al comenzar este trabajo se trazó un mapa que sirvió para comenzar el trayecto. A lo largo del camino, los planes cambiaron radicalmente. Justamente por el hecho de intentar respetar la singularidad de las obras, se terminó reordenando la estructura varias veces, re-trazando

el plan de viaje, se hizo camino al andar. Cuando algún aspecto de una película se develaba, el itinerario cambiaba. Hasta llegar al destino.

El punto de partida fue la única certeza, fue invariable. Al ser un concepto amplio y móvil, se vio por conveniente dedicar el primer capítulo a la descripción del género, a develar las características imperantes de la *road movie* que permitan distinguir las obras que se ajustan o no a las reglas de su “filiación”. Más que el medio de transporte, el elemento imprescindible para todo viaje es el camino, ya sea como elemento objetivo y físico o como gran metáfora e imagen, por tanto, en el segundo capítulo se hizo una aproximación muy general a la percepción del camino en el pensamiento boliviano y a los caminos que ha emprendido el cine boliviano a la hora de registrar los desplazamientos geográficos. Estos dos primeros capítulos son una aproximación teórica y general, que permite aclarar algunos conceptos recurrentes a lo largo de la investigación. Desde el tercer capítulo se ha trabajado con una suerte de “subgéneros” de la *road movie* y de las películas de viaje, que sirven como matrices generales para tratar ciertos temas de relevancia. En el tercer capítulo, a partir de lo que se conoce como *buddy road movie*, se hace un repaso de las películas de carretera que se centran en las relaciones de amistad forjadas en un viaje. Lo que en principio parece una cuestión inofensiva, termina revelándose como una gran muestra de las relaciones fraternales en la sociedad boliviana contemporánea. El cuarto capítulo está dedicado a lo que se conoce como el *chase film*, la versión delincencial de la *road movie*, que permite ciertas reflexiones sobre la legalidad/ilegalidad, sobre la marginación y el racismo. En el quinto capítulo se trata un “subgénero” que se ha denominado como *anti-road movie*, en el que los protagonistas se desplazan en movimientos casi circulares y erráticos, no salen de un circuito, son una aproximación a la clase media urbana boliviana, a temas introspectivos y a la relación violenta del individuo con el orden social. El sexto capítulo está dedicado a las películas sobre migraciones, tanto a las internas como a las internacionales, se hace una lectura de las diferentes formas de registro que ha tenido este fenómeno social, y a temas como la xenofobia, la alienación social y el desarraigo. El séptimo capítulo está dedicado a los viajes de retorno, a los trayectos que se realizan después de la experiencia iniciática y/o traumática, que pretenden ser una reconciliación con el origen cultural, familiar y social, con el punto de partida. Finalmente, el último capítulo está dedicado a

lo que se ha denominado como la *road movie* boliviana épica, dedicada a las diferentes representaciones de Evo Morales en el audiovisual, asumiendo que la representación que se ha hecho de su vida puede ser una suerte de biografía coral, en la que la mayoría de los bolivianos se pueden ver reflejados e interpelados.

## 1. Reflexiones en torno al género, ¿qué es la *road movie*?

Imagino a los hombres primigenios, a toda la tribu, alrededor de la hoguera escuchando con fascinación las aventuras que narra el más valiente, el más intrépido, el más ingenioso, el más histriónico, el más elocuente, el más creativo o el más sabio. Su voz, las sombras que se proyectan gracias a la luz del fuego y los espectadores constituyen la evasión por excelencia, el viaje extremo, la transportación a otro tiempo, a otro espacio. Muchísimo antes de la invención de la Linterna Mágica, de la fantasmagorie, del fantascopio, del zoopraxiscope y, por supuesto, del cine, ya se proyectaban historias, se narraban viajes y se registraban narraciones. Eso no es ninguna novedad. Evidentemente, el género está relacionado con la génesis, con el comienzo de todo. Ir al cine, sentarse en una sala junto a otros espectadores, tener una experiencia individual mientras otras experiencias individuales –que pueden afectarnos o no– se dan al mismo tiempo, es un gesto movido por la nostalgia, un gesto de retorno a la tribu, a los tiempos en los que nos sentábamos junto a la hoguera, a escuchar, a ver, a creer, en las aventuras, en la magia, en el *otro*<sup>2</sup>. En ese sentido, la *road movie* no hace más que

---

<sup>2</sup> Uno de los términos más recurrentes en este trabajo es “*otro*”. Cuando utilizo esta palabra me refiero a una persona o a una cosa distinta de la que estoy hablando o escribiendo. Pero, como todo lo que se dice y escribe, el término no es tan inofensivo y estrecho. El *otro* es el que se diferencia de uno mismo, con el que se difiere de antemano. Nosotros mismos marcamos, retenemos, al *otro* como *otro*. Hay una jerarquía violenta cuando se califica a alguien como *otro* al distinguirlo, al reconocerlo, como alguien de quien se disiente. Ese gesto violento es una de las preocupaciones esenciales de este trabajo, ese gesto que diferencia al local del extranjero, al legal del ilegal, al migrante del no migrante, al ciudadano ejemplar del delincuente, al integrado del marginal, al bárbaro del civilizado, al amigo del enemigo, al amado del odiado, al orgánico del mecánico. Como lo señala Derrida “*todo otro es todo otro*” (DERRIDA 1994: 232). Con frecuencia ese *otro* es marginalizado y aniquilado, justamente, por su condición de *otredad*. En la relación con el *otro* la posibilidad de ir hacia lo peor siempre es tangible, próxima, acechante. Lo que me interesa, de manera general, es reflexionar sobre esas relaciones opuestas, que son tan complejas. Se debe buscar desmontar ese sistema de oposiciones duales que marcan nuestra forma de pensar. Pues uno mismo y el *otro* no están disociados, no están desconectados, hasta sus diferencias los unen. Uno está inmerso en el otro, a pesar de no ser el *otro*. La relación con el *otro* siempre es problemática, pues incluso cuando se siente piedad o se tiene identificación con él, siempre se mide su veracidad y su legitimidad a partir de uno mismo. Pero, como dice Derrida: “No hay ética sin la presencia del *otro*” (DERRIDA 1967: 202). La única posibilidad de relacionarse éticamente con el *otro* es lo que a lo largo de su obra Derrida ha llamado la “hospitalidad incondicional”. Las puertas, las fronteras, deben estar totalmente abiertas al *otro*. Derrida asegura que la representación es ser uno mismo y otro. Lo propio de la representación es no ser propio, no estar próximo de sí mismo (DERRIDA 1967: 72). “Y sólo un ser capaz de simbolizarse, es decir, de autoafectarse, puede dejarse afectar por el *otro* en general” (DERRIDA 1967: 236). Justamente, al ser un arte de la representación, el cine debería ser una herramienta privilegiada para descubrir y develar al *otro*, para ser *otro*. Aunque no siempre lo haga, cuando la propuesta es ética, una película puede ser una forma de dejarse autoafectar por eso que uno no es. Creo que el cine debe proponer la “hospitalidad incondicional”, debe buscar la apertura radical e incondicional al *otro*.



remitirnos al pasado, a la caverna, a la hoguera en la que se compartían las experiencias iniciáticas. Hay algo primigenio en la *road movie*, pues nos devuelve a ese impulso y a ese hábito vital del ser humano, viajar para sobrevivir, desplazarse para poder seguir existiendo.

Como ha sido aclarado, este trabajo, esta investigación, trata de las *road movies* bolivianas. De un género y de una nacionalidad específicos. Por tanto, es imperante hacer un intento por definir lo que es una *road movie*, mejor, por aclarar lo que se entiende por *road movie* en este texto específico, en este texto singular. Además, es importante delinear los criterios que nos permitirán calificar a una película como “*road movie* boliviana”, pues si hay algo complejo y delicado es eso de determinar lo que un cine nacional realmente es, pues existen importantes dificultades y múltiples criterios para trazar sus límites.

El cine es, por definición, el arte de la imágenes en movimiento. Por tanto, parece evidente que sea un narrador privilegiado de todo tipo de movimiento. En su interesante libro *The Figure of the Road: Deconstructive Studies in Humanities Disciplines*, a partir de una lectura derridiana, Christopher D. Morris señala con inteligencia algo muy importante:

Los *road films* han sufrido más que otros la aporía del género, algunos autores dudan de su existencia y nadie los ha definido. Por ejemplo, el estudio de Barry K. Grant sobre géneros y el *Handbook* de Wes Gehring lo omiten. En *Driving visions* de David Landerman, así como en el estudio de Eyerman y Lofgren, realizan su trabajo sin una definición. De manera similar, los contribuyentes al libro *The Road Movie Book* compilado por Steven Cohan e Ina Rae Hark tampoco definen al género, no se refieren a los problemas de delimitación señalados por Altman y Derrida (MORRIS 2007: 147-148)<sup>3</sup>.

---

3 Casi todas las fuentes bibliográficas dedicadas a las *road movies* están disponibles en inglés, las citas de todos los títulos que en la bibliografía figuran sin un traductor, fueron traducidas especialmente para este trabajo por mí, para facilitar la lectura.

Los textos especializados, al proceder de la crítica de cine, de la historia del arte o de los estudios culturales, se detienen poco en la reflexión sobre el género, lo sobreentienden, a veces incurriendo en imprecisiones y contradicciones. Esto es lo que se quiere evitar, es así que creo pertinente hacer una lectura de algunos textos relevantes e intentar develar lo que está implícito o escondido en ellos, para confrontar lo encontrado con algunas ideas del filósofo Jacques Derrida sobre la cuestión del género. Si bien resulta especialmente difícil y esquivo poder definir y delimitar a la *road movie*, al menos se debe hacer el mínimo esfuerzo por intentar aclarar y describir lo que suele interesarle, sus terrenos más frecuentados, aunque por su naturaleza tenga una forma cambiante y un alma nómada. Derrida sugiere que el género está relacionado con la filiación de un nombre, con los orígenes comunes, con genes compartidos, con una genealogía, es una suerte de “dramaturgia de la familia” (DERRIDA 2003: 16). En el caso de la *road movie* todo comienza con el viaje, con el camino, con el vehículo y con el destino. Con el cine. Más precisamente, con el gesto creativo. Mejor, con el registro de ese gesto creativo.

En su libro, rastreando el origen del género, Morris afirma que se puede entender que las películas de trenes son algo así como las grandes predecesoras de las *road movies* (MORRIS 2007: 150). De ser así, *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter, esa fundamental obra de la factoría Edison, puede ser algo así como la *Piedra de Rosetta* de nuestro objeto de interés. En esta bella cinta, de narrativa lineal y simple, efectivamente, se encuentran algunos de los intereses y elementos recurrentes de lo que la crítica suele denominar como *road movie*. *Western* primigenio, en apenas once minutos y como su título lo anuncia, este filme narra el robo a un tren por un grupo de forajidos, su persecución por hombres que representan a la ley, con un final vertiginoso y aleccionador. El viaje, la transgresión de lo legal, los personajes marginales, el asechamiento y la tragedia. Exactamente, esas son las mismas líneas maestras de *road movies* clásicas y ejemplares como, por ejemplo, *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn, *The Getaway* (1972) de Sam Peckinpah, *The Sugarland Express* (1974) de Steven Spielberg o *Thelma and Louise* (1991) de Ridley Scott. Ahí parece estar la luz, el inicio. Todo parece comenzar con un viaje en tren que cruza la pradera y con un robo. Pero basta recordar que, cinematográficamente, un tren llegó antes que el de Edison, el de los hermanos Lumière en *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896). Esa locomotora remitía a

un viaje, después de generarnos asombro, nos obligaba a pensar en el lugar del que había salido, en su trayecto, en sus paradas. Su llegada implica una aventura. Lo que nos indica que siempre hay algo antes. Si no nos dejamos deslumbrar con los artificios tecnológicos y nos remetimos a los elementos puramente argumentales y discursivos, podríamos hacer eco de lo que aseguró en una entrevista el reconocido escritor mexicano Juan Villoro y decir que *El Quijote* es la primera *road novel*, por tanto, antecedente de la *road movie* en otro soporte. Y podríamos seguir, hasta llegar hasta el *Éxodo* bíblico, *La Odisea* o al *Poema de Gilgamesh*. De pronto, el árbol genealógico del género parece tener raíces demasiado profundas. Los genes de la *road movie* se remontan a la primera vez que un hombre narró a su comunidad un viaje suyo.

En casi todos los libros consultados, pero en especial en *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam* de Timothy Corrigan, así como en el *The road movie book* editado por Steven Cohan e Ina Rae Hark, se pueden encontrar muchos argumentos que describen la condición “estadounidense” del género. Lo que evidentemente me parece una lectura restrictiva, pero como Orgeron lo reconoce hay poquísimos trabajos que hagan una revisión del género más amplia, histórica, geográfica y temáticamente (ORGERON 2008: 6). Por tanto, ensayaré resumir los argumentos que hacen que los académicos afirmen que la *road movie* es estadounidense por antonomasia.

Como Morris lo señala, en el sugerente libro *Driving visions* de David Laderman, no se ensaya propiamente una definición del género, pero se puede leer una muy iluminadora genealogía que reposa en el gran mito de los Estados Unidos de América, en esa visión que parece rezar que todo comienza y termina ahí. Laderman apunta: “La *road movie* creció de la larga tradición literaria, que de manera general refleja la historia de la cultura de Occidente” (LADERMAN 2002: 6). En lo que podemos estar de acuerdo si asumimos, por ejemplo, que los babilonios también han nutrido a la cultura de Occidente. Lo curioso está en que para Laderman, esa larga tradición se limita a libros como *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, *On the Road* (1957, *En la carretera*) de Jack Kerouac, *Rabbit Run* (1960, *Corre, Conejo*) de John Updike, *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971, *Miedo y asco en Las Vegas*) de Hunter S. Thompson, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (1974, *Zen y el Arte del Mantenimiento de la*

*Motocicleta: Una Indagación sobre los Valores*) de Robert Pirsig, *The Eden Express* (1975) de Mark Vonnegut, *Americana* (1971) de Don DeLillo, *In Cold Blood* (1965, *A sangre fría*) de Truman Capote y *The Getaway* (1958, *La huida*) de Jim Thompson. Es decir, todos libros estadounidenses y/o escritos por estadounidenses y/o escritos en Estados Unidos y/o escritos en inglés<sup>4</sup>. Se nos sugiere que el género tiene un lugar de nacimiento y/o una nacionalidad y/o una lengua propia, un acta de nacimiento. De manera tendenciosa hacen uso de algo incontestable, que Howard Cunnell señala con precisión en su puntillosa introducción a *On the Road. The Original Srcoll*: “Desde *Song of the Open Road* de Whitman hasta la desoladoramente radiante novela post-apocalíptica, *The Road* (2006) de Cormac McCarthy, la narrativa de carretera siempre ha sido central para la autorepresentación de la cultura de los Estados Unidos” (CUNNELL 2008: 7).

Aunque la mayoría de los académicos elude dar fechas exactas, muchos autores concuerdan con que una de las películas pioneras que encarna la condición del viaje como un camino revelador e iniciático, que tiene un discurso social transgresor, sin duda, es *The Grapes of Wrath* (1940, *Las uvas de la ira*) de John Ford. Por su parte, sin negar la importancia de los antecedentes, Corrigan se aventura a afirmar que: “la road movie es un fenómeno de postguerra” (CORRIGAN 1991: 143). Laderman incluso da una fecha en la que comienza la proliferación de la *road movie*: 1967 (LADERMAN 2002: 24). Apunta que existen dos obras determinantes para su construcción, dos hitos que determinan la estética, la temática, las reflexiones y las preocupaciones: *On the road* (1957), como esa especie de gesto literario predecesor y *Bonnie and Clyde* (1967), la película-género, una suerte de “tipo ideal” weberiano, que servirá para comparar a otras obras y mientras más puntos en común tengan, más pertenecerán al género. En lo que buena parte de los autores estadounidenses están de acuerdo es en la importancia que tendrá la llamada “contracultura” de los años 1960 en la constitución de la *road movie* moderna. Pues, al ser un género que trata sobre viajes, en los que se cruzan fronteras, en las que con frecuencia se rompen convenciones y se transgrede la ley, se nutre de esa

---

<sup>4</sup> Incluyo a Vladimir Nabokov que aunque no era estadounidense de nacimiento, se nacionalizó.

corriente que cuestionó la moral, la ética y las costumbres que la precedieron. La *road movie* se forjó a partir del cuestionamiento de la cultura dominante, por lo que se conocería como la “contra cultura”. Pero, hay algo más que no se puede ignorar, como ya lo apunté, para la mayor parte de los expertos es un género nacional nutrido de preocupaciones nacionales y de manifestaciones culturales nacionales con una tendencia revisionista y transgresora.

Tanto la novela de Kerouac, como la película de Penn, siguen el mismo esquema que habíamos identificado en *The Great Train Robbery*. Historias protagonizadas por personajes transgresores, que se embarcan en un viaje en el que esperan develar sus destinos y que, en mayor o menor medida, rompen la ley y las convenciones morales de la sociedad en la que viven. Laderman apunta: “No todo viaje literario se resuelve en torno a la crítica cultural, pero la revisión de algunos textos importantes revela la utilización general de la estructura narrativa del viaje como vehículo para algún tipo de crónica social” (LADERMAN 2002: 6). En *The road movie book* se apunta algo importante: “mucho más significativo es que la *road movie* provee un espacio preparado para la exploración de las tensiones y las crisis del momento histórico en el que ha sido producida” (COHAN y HARK 1997: 2). Al retratar viajes que, de diferentes formas, están relacionados con la supervivencia, hasta cuando no lo hace de manera expresa, la *road movie* es cine social, que registra hechos coyunturales y visiones del mundo. En su casi canónico artículo titulado “Crossing The Frontiers”, Michael Atkinson apuntó:

Las *road movies* son demasiado *cool* para tratar problemas socio-políticos seriamente. En cambio, expresan la furia y el sufrimiento en los extremos de la vida civilizada, y le dan a sus infatigables protagonistas la falsa esperanza, un pasaje de ida a ninguna parte... las *road movies* están cubiertas de una amenaza que acecha, la violencia espontánea y el fatalismo inevitable, están a unas paradas de la más abyecta ilegalidad, de un azaroso derramamiento de sangre... las *road movies* siempre han sido canciones de los condenados, advertencias que rezan que una vez que se entra a las tierras que están en medio de las ciudades, estás a tu suerte (ATKINSON 1994: 16).

Atkinson prefiere optar el modelo de *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, en el que la búsqueda de libertad individual, la condición de ser excluido y marginal, la mera

voluntad de no querer encuadrarse ante las normas sociales, terminan siendo un gesto transgresor y rebelde, aunque sea muy *naïf* y hasta inofensivo. Se pretende que sean un llamado de lo salvaje, en el que el buen salvaje termina desenmascarándose como un caníbal. Lo paradójico de esta lectura es que termina proponiendo que ante los peligros de la transgresión, la *road movie* podría ser un elogio al estatismo, en sus dos significados, un elogio de la no-movilidad y del Estado represor. Sin lugar a dudas esa lectura es tendenciosa. En la misma senda de Atkinson, en su libro *Films by Genre*, Daniel López escribe: “los protagonistas en esta clase de filmes ya sea son individualistas toscos que hacen de la carretera su hogar y la usan para algún propósito temerario o algún reto, o son individuos solitarios que adoptan a la carretera como una forma de vida” (LÓPEZ 1993: 256–257). Se hace la lectura del género como una especie de glorificación del “rebelde sin causa”, del romántico pusilánime, que en muchos casos no está dentro de la sociedad más por una suerte de ineptitud social, que por un gesto crítico. Se identifica a la *road movie* como un género sobre marginales que viajan, pero que no tiene gran capacidad crítica y que son meramente temerarios. Se ridiculiza al transgresor hasta normalizarlo y/o asimilarlo a un sistema de valores.

De manera más sugerente y lúcida, en su libro *100 Road Movies*, Jason Wood, escribe:

Frecuentemente, la *road movie* comienza con la expresión de búsqueda del ser de un individuo o de un grupo de individuos excluidos por la sociedad, social, económica, racial o sexualmente –los criminales también están muy presentes–, pero al final el viaje pocas veces conduce a la paz o a la alegría, más bien suele conducir a más sufrimiento o incluso a la muerte en manos de la vida cotidiana” (WOOD 2007: XV).

En *Sight and Sound A-Z of Cinema*, Leslie Dick ha definido a la *road movie* como la intersección entre el *film noir* y el *western*. Lo que es altamente interesante, pues evidentemente tiene la carga de crítica social del primero, el espíritu de aventura y de búsqueda de un lugar mejor del segundo. Es decir, la búsqueda del ser de los personajes, con frecuencia termina siendo la búsqueda de una sociedad mejor, que muchas veces termina siendo una comunidad imaginada, imposible y que niega a los excluidos.

En un artículo titulado “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road-Movie”, Santiago García Ochoa hace una buena revisión de la bibliografía especializada, intenta la siguiente definición: “El término “Road Movie” comienza a ser utilizado por los críticos norteamericanos para describir una serie de películas realizadas entre finales de los 60 y principios de los 70, sin haber conocido antes el reconocimiento de la industria y el público. No en vano, estos primeros ejemplos aparecen vinculados a otras muchas etiquetas: contracultura, Youth Culture o Youth-Cult, New Hollywood Cinema, Noir (Gangster Film) para el caso de *Bonnie and Clyde*, etc.” (GARCÍA OCHOA 2009: 190). Podríamos convenir en que el término nace en los años 1960, pero es imposible identificar el verdadero nacimiento del género. Convengamos que crear no sólo es nombrar, el bautizo del género es muy posterior a su nacimiento.

Como lo escribe Orgeron, la reflexión sobre las *road movies* está íntimamente relacionada con la movilidad y con la función de crítica social que tienen las imágenes del movimiento humano (ORGERON 2008: 2). Ahí radica su naturaleza, en ese gesto reposa su génesis, eso es lo que intentaremos desarrollar en los siguientes puntos.

Aunque nos cueste aceptar los apuntes cronológicos de Corrigan, señala ciertas cuestiones que asumimos de gran relevancia en relación a lo argumental en la *road movie*:

En consecuencia, el viaje histórico de las *road movies* puede ser descrito a través de un itinerario obsesivo, que se mueve por los relatos proféticos de Ulmer y Lang –*road movies* prototípicas que, a pesar de ello, no eran genéricas–, cruzando la formulación post-Segunda Guerra Mundial del género, caracterizada por la amnesia, las alucinaciones y la crisis de la representación. A mediados de los setenta y en los ochenta, el género convirtió en su acción y materia su propia historia histórica: si el género es el prototipo de la interpretación y de la clasificación, ahora se convierte en la *mise-en-abyme*, el reflejo abismal de una audiencia que ya no es capaz de imaginar una historia naturalizada (o naturalista). El ambiente, condiciones y acciones de la *road movie* se han convertido en una papelera de deshechos sin límites (CORRIGAN 1991: 152-153).

La *road movie* es el género que constantemente se piensa a sí mismo, que reflexiona sin descanso sobre el viaje transgresor de seres marginales, por su condición misma lo aguanta todo, contiene mucho, diluye los límites, por tanto, las categorías nacionales pierden cierta pertinencia. ¿Es la *road movie* un género meramente estadounidense? No lo creo, pues eso implicaría que se mantenga dentro de unos márgenes, los márgenes del Estado-nación<sup>5</sup>. ¿Tiene la *road movie* estrategias narrativas recurrentes? Tampoco, pues como el mismo Laderman lo confiesa: “Generalmente se distancia de las unidades dramáticas aristotélicas, y opta por el estilo episódico de Cervantes<sup>6</sup> o Brecht” (LADERMAN 2002: 17). Un estilo que permite cualquier tipo de estructura narrativa, que construye un todo a partir de pedazos, que construye un viaje a partir de breves trayectos y de fugaces paradas.

En el prefacio de *100 Road Movies*, el realizador Chris Petit escribe: “Las *road movies* son cinematográficas porque no son un sustituto de otra cosa. No son teatro filmado, como muchas películas. A pesar de la limitación de ángulos por filmar en un carro, me fascina una cámara dentro de cualquier vehículo, así como no lo hace una dentro de una habitación” (PETIT 2007: XII). La *road movie* en todas sus formas es cine, es movilidad, no tiene ni tramas fijas, ni condiciones innegociables, a lo único a lo que no renuncia es a atravesar al *status quo*, a criticarlo a través de ese movimiento que lleva a salir de él. Tal vez el movimiento de cámara más característico de la *road movie* es el *travelling*, la evolución de esta técnica ha acompañado a la evolución del cine de carretera. Justamente, este movimiento de cámara remite a un viaje, siempre es un

---

<sup>5</sup> Aunque es cierto que: “Una de las tareas más complejas de las *road movies* es, de hecho, examinar la movilidad de la cultura estadounidense en sí misma, especialmente, al cine estadounidense y a la seducción de los mitos que contiene esta forma cultural altamente móvil. Como veremos, esta misma seducción, el atractivo de ciertos mitos estadounidenses, ha servido para formar las aproximaciones críticas a la *road movie*, hasta ahora” (ORGERON 2008: 3). Esa misma tarea compleja de la *road movie* se ha trasladado para examinar la movilidad de otras tradiciones culturales. Por su condición móvil, la *road movie* es una herramienta de fácil exportación y adopción.

<sup>6</sup> Lo que no debe extrañar, pues como ya fue apuntado, *Don Quijote* es definitivamente uno de los pilares de todo el arte dedicado al viaje, al nomadismo existencial.



desplazamiento, un desplazamiento que trasciende la normalización del discurso, del arte, del discurso del arte y de la lectura de la historia a través del cine.

Devin Orgeron asegura que históricamente las *road movies* han girado en torno a dos tecnologías fundamentales del siglo XX: el automóvil y el cine (ORGERON 2008: 2). Pero la reflexión que pretende el presente capítulo va más allá de cuestiones relacionadas con la tecnología. La condición que me interesa de la *road movie* es la de “película de viaje”, en el sentido más amplio del término. Además, si bien mi trabajo estará concentrado en el siglo XX, es importante tener la libertad de transitar algunos territorios más extensos. Pues, en un país como Bolivia muchas veces el siglo XX convive con el siglo XVI, pues la modernidad convive con su más profunda ausencia.

### **1.1. Cruzar fronteras, la transgresión**

Como ya ha sido desarrollado, el viaje es la constante fundamental de la *road movie* y su copiloto fiel es la transgresión social. David Laderman señala algo muy sugerente: “la road movie se distingue de todos los géneros clásicos gracias a su retrato literal (opuesto al figurativo) de la rebelión” (LADERMAN 2002: 35). Tanto Laderman, como Orgeron coinciden en que las *road movies* por lo general son sobre rebeldes, que se enfrentan a un orden establecido, político, tecnológico, social, cultural, religioso o moral (ORGERON 2008: 7). Aunque corra el riesgo de recordarnos a Lorenzo Lamas, es legítimo decir que los protagonistas de la *road movie* suelen ser renegados. Seguramente, uno de los ejemplos más obvios de las afirmaciones anteriores es la clásica cinta de László Benedek, *The Wild One* (1953)<sup>7</sup>. Como Laderman lo reconoce, el núcleo de la

---

<sup>7</sup> La cinta gira en torno a las aventuras de una pandilla de motociclistas, los Black Rebels, liderados por Johnny Strabler (Marlon Brando), un joven que siente repulsión por toda forma de autoridad, en especial, por la policía –aunque curiosamente ocupa el lugar más alto en la jerarquía de su grupo-. Cuando llegan al pueblito de Wrightsville, se dirigen al bar. Uno de los chicos está bailando con una linda lugareña que le pregunta el significado de la sigla que todos tienen escrita en la espalda, en sus chaquetas de cuero, él le responde: “Black Rebels Motorcycle Club”. Ella mira al personaje de Brando, que está parado en una esquina, y le pregunta: “Ey, Johnny, ¿Contra qué se rebelan?”. Desganado, pensando en otras cosas, le responde: “¿Qué me ofreces?”, dando a entender que se rebela contra lo que tenga enfrente. La cinta se complica cuando una pandilla rival, The Beetles, liderada por el desaforado Chino (Lee Marvin), llega al pueblo. Después de una pelea entre los dos cabecillas se arma gran revuelo, se enfrentan con las fuerzas de la ley y con los personajes más conservadores del pueblo, se enfrentan a lo legal y a lo moral. Pero lo que

*road movie* es: “la rebelión contra las normas sociales conservadoras” (LADERMAN 2002: 1). Otro ejemplo que me parece interesante es el de la saga futurista *Mad Max* de George Miller, tal vez la serie de *road movies* distópicas por antonomasia. En este curioso caso, la sociedad conservadora contra la que se revela el héroe tiene una moral totalmente corrupta, en la que prima la voluntad del más fuerte y violento, una sociedad que quiere mantener su decadencia, pues en ella los más desamparados están al servicio incondicional de ciertas élites impiadosas. Aunque muy posiblemente, lo único que diferencia al mundo de *Mad Max* con el mundo contemporáneo solamente sea su dominante estética *Cyber-punk*, lo que se busca es un mundo normal, la rebeldía está en la normalización. El personaje que da título a la saga es un ex policía que ha visto cómo su vida se caía en pedazos y se sumergía en el caos, asesinaron a su familia, la vengó de manera sangrienta y desde entonces estuvo en la carretera, tratando de sobrevivir, sin querer ni poder pertenecer a nada. Hasta que en la tercera y más floja película, *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985), al encontrarse con un grupo de huérfanos, Max el loco, decide ser Max el padre. E intenta construir un espacio normalizado, renuncia a su nomadismo. En ese sentido Orgeron apunta algo muy interesante:

(...) nos encontraremos con que los filmes mismos, constantemente, se enfocan en las consecuencias de una cultura que se mueve, a menudo rápidamente, lejos de las estructuras estabilizadoras de la comunidad y de la comunicación. Lo que argumento es que las *road movies* amplían una larga tradición cinematográfica que postula una desesperada y lamentable movilidad, que se esfuerza por elogiar o encontrar *estabilidad* (ORGERON 2008: 2).

---

es interesante es que Johnny cambiará su actitud gracias a Kathie (Mary Murphy), una dulce chica que trabaja en el bar, hija del jefe de policía local (Robert Keith). Ella redescubrirá la ternura del motociclista y transformará su rebeldía rabiosa. Como en muchas películas clásicas de Hollywood, por ejemplo, *The Lady from Shanghai* (1947, *La dama de Shanghai*) de Orson Welles o *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, no se nos revela mucho del pasado del protagonista, sabemos que una serie de eventos traumáticos los han llevado a ser como son, pero nunca se nos aclaran del todo, en *The Wild One* se deja entender que Johnny confió una vez en un policía, pero que jamás lo volverá a hacer. Intuimos que una vez creyó en la ley, pero, seguramente, por una traición, jamás volverá a hacerlo, vivirá fuera de sus márgenes. Aunque el amor haya logrado enternecer a Johnny y lo haya hecho comprometerse con algo, no lo doma del todo, no le permite renunciar a su condición de rebelde a ultranza. Termina volviendo al espacio al que pertenece: la carretera. La rebelión es una forma de vida. Y eso es literal.

En los dos ejemplos que acaban de ser expuestos esto es evidente, de alguna forma se muestran las terribles consecuencias de vivir en el camino, en un espacio que elude el “vigilar y castigar”, que está fuera de los márgenes del Estado. *The Wild One* tiene un claro mensaje aleccionador, es más, comienza con una leyenda que dice: “Esta es una historia escandalosa. En la mayoría de los pueblos estadounidenses jamás podría suceder, pero sucedió en éste. Es un reto público que no vuelva a suceder”. Aunque lo que se narra en la cinta poco tiene de escandaloso para los parámetros actuales, el mensaje que se quería dar es que “la rebeldía no paga”. Pero la seductora y sensible imagen de Brando terminó imprimiendo un mensaje mucho más indeleble, a veces no hay otra alternativa más que la rebeldía, que la carretera y que siempre se anhelará la estabilidad, aunque esta sea imposible, utópica. En el caso de *Mad Max* la cuestión es mucho más clara, enloquecido, el héroe se enfrenta a un mundo que también ha enloquecido, añorando un poco de cordura. En películas como *A Perfect World* (1993) de Clint Eastwood o *The Getaway* (1972) de Sam Peckinpah, a pesar de ser protagonizadas por personajes que están al margen de la ley, por delincuentes, lo que se busca es una tierra prometida en la que se pueda tener estabilidad y, por tanto, felicidad. Ya sea en Alaska o en México, lo que buscan los seres de la carretera es encontrar un lugar en el que puedan tener lo necesario, en el que sus deseos se cumplan, quieren terminar el viaje, quieren entrar en los márgenes de una sociedad, pero de una sociedad que sepa cobijarlos y acogerlos. Sin embargo, con lo que suelen encontrarse es con que las puertas suelen estar cerradas para los marginados. Y su destino suele ser trágico.

Hay algo que también caracteriza a la *road movie*, el hecho de que el viaje no sólo se realiza en busca de algo, el hecho de aventurarse a la carretera, por lo general, implica un escape, de la ley –como *Thelma & Louis* o en *The Sugarland Express*-, de las convenciones sociales –como en *Easy Rider* o en *Stranger Than Paradise* (1984)-, incluso, de la ley más implacable, el paso del tiempo – como en *Straight Story*-. Además del anhelo de llegar a algún lado, en algún momento, siempre está la necesidad de dejar algo atrás, de dejar una pesada carga en el camino, de olvidar y/o superar lo que atormenta.

Las traducciones raras, frecuentemente poco apropiadas y despojadas de belleza, que tienen los títulos de las películas –y que podrían ser el tema de otra tesis doctoral, de una investigación académica o, mejor, de una investigación policial-, muchas veces son un verdadero crimen contra la creatividad y el ingenio. Por ejemplo, las traducciones del título de una de las *road movies* más emblemáticas, *Easy Rider*, son francamente poco interesantes, poco sugerentes. En Latinoamérica se la conoció como “*Busco mi destino*”, en España como “*Easy rider. Buscando mi destino*”. La belleza literaria se ausenta de estas mal llamadas “traducciones”. Sin embargo, logran describir parcialmente la esencia del género, más precisamente, develan una cuestión fundamental: el destino. Pero, intuyo que en la *road movie* más que una búsqueda de él, hay un encontrarse con él. En un gesto casi borgiano, a través del viaje, en la carretera, los protagonistas encuentran su destino, en el camino se encuentran con el destino, como una especie de tranca, de obstáculo que no se puede evitar. El destino se manifiesta y desde entonces deben vivir con él, deben cargar con él, deben acomodarlo en el asiento trasero para que termine siendo, primero, un compañero, y finalmente el lugar de llegada, que pocas veces es el lugar planificado. Pese a que en los primeros minutos de metraje las posibilidades son múltiples, existen muchas alternativas, los protagonistas terminan sometiéndose a la condicionalidad absoluta: su destino. No hay alternativa, pudo haber habido otras, pero ya no las hay. La *road movie* termina siendo un género de *lo incondicional de lo condicional*. Ese destino al que siempre se termina llegando, incondicionalmente condicional. Lo complejo es que dicho destino muchas veces es trágico, lo *incondicional de lo condicional* implica ciertos eventos que pueden entristecer, aunque muchas veces la tragedia termina liberando de maneras mucho más trascendentales que cualquier tipo de evasión, es el caso de *Easy Rider*, de *Thelma & Louise* o de *Into the Wild*.

De ninguna manera debemos distanciarnos de algo que apunta con lucidez Laderman: “La fuerza motriz que propulsa a la mayor parte de las *road movies*, en otras palabras, es asumir al viaje como una forma de crítica cultural” (LADERMAN 2002: 1). Por su parte, Orgeron sugiere que a pesar de ser una forma que puede ser engañosa, por la presencia privilegiada de objetos tecnológicos como el automóvil, la *road movie* propone una visión profundamente escéptica de la modernidad y de sus costos sociales (ORGERON 2008: 2). Tal vez la cinta de Sean Penn, *Into The Wild*, sea la que lleve esta

proposición a su punto más extremo. Basada en hechos reales, la película cuenta la travesía de Chris McCandless (Emile Hirsch), un joven que después de terminar sus estudios universitarios decide renunciar a todo lo que la vida parecía prometerle, renuncia a su carrera, dona sus ahorros y se embarca en un viaje hacia las raíces de lo humano, en busca de una vida con lo estrictamente necesario, sin propiedad privada y recurriendo lo menos posible a cualquier artificio tecnológico<sup>8</sup>.

Con inteligencia Orgeron apunta que el cine tiene una condición transnacional, transhistórica y transgenérica (ORGERON 2008: 2), justamente, esos son excelentes calificativos para la *road movie*, es un género que transgrede, que responde a la naturaleza del arte al que pertenece.

## 1.2. El género *agénero*

La condición transgresora de la *road movie* puede entrar en conflicto con el género como concepto. Tanto Jacques Derrida como Christopher D. Morris advierten que se debe ser cuidadoso a la hora de aproximarse a los géneros, pues, se sabe, ningún texto está fuera del género, pero tampoco ninguno pertenece realmente a un género. Esto no se debe a una simple apuesta, porque toda obra es inclasificable, ni a un mero lugar común, sino a que los rótulos de los géneros no son más que signos que no pueden, a fin de cuentas, abarcar otros signos, o convertirse en su significado referente (MORRIS 2007: 147).

Para reflexionar sobre el género eludiré hacer una revisión sobre su historia de manera específica, no me remitiré a sus orígenes, ni a las discusiones que ha generado desde los tiempos de Platón y Aristóteles, aunque seguramente el espectro de ellos está presente en este texto. Pero, lo que hay que señalar es que, como Gerard Genett apunta, la

---

<sup>8</sup> En *Into The Wild*, el protagonista se topará en su camino con grandes maestros que le develarán diferentes rostros de la humanidad: la solidaridad, la hospitalizada y el afecto. Pero, cuando entienda que lo más humano de lo humano es la vida en comunidad, tal vez sea demasiado tarde. En su camino de negación de la sociedad contemporánea, McCandless descubrirá que no necesita negar a la sociedad, que lo que se debe hacer es intentar forjar otro tipo de sociedad. Cuando ya es muy tarde entiende que no debe escapar, que debe intentar transformarla.

historia de los géneros está llena de citas heteróclitas. Es decir, de lo irregular, lo extraño y lo fuera de orden. La historia del género está llena de rupturas del género mismo. En ese sentido, la *road movie* encuentra su normalidad, su regularidad, en la heterocclisis, en la bifurcación del camino. Genette continúa con una reflexión por demás interesante:

estos archigéneros son tipos ideales o naturales, que no son y que no pueden ser: no hay archigéneros que escapen a la historicidad y que conserven una definición genérica. Hay modos, por ejemplo: el relato. Hay géneros, pero ejemplo: la novela, la relación entre los géneros y los modos es compleja, y sin duda no es, como lo sugiere Aristóteles, simplemente de inclusión (GENETTE 1979: 76-77).

Aunque los estudios sobre los géneros cinematográficos no tengan el rigor, la hondura y la tradición de los realizados sobre literatura, creo que hay puntos y reflexiones comunes. Pues, jamás se debe olvidar que por lo general uno de los gestos primordiales del cine es literario: el guión. Además, debemos partir de un principio derridiano: el cine, como una obra literaria, es un texto, un tejido. Por tanto, no deberá extrañar que muchas veces me refiera a las películas como textos o como tejidos. Tomando en cuenta lo que se acaba de leer, la reflexión de Genette es pertinente, pues nos permite entender que, por distintas cuestiones, toda definición genérica sufre permanentes desacatos.

Derrida sugiere que el género siempre implica homogeneidad (DERRIDA 2003: 100-101). Sin duda, pocas cosas son menos precisas que el término “homogeneidad” para describir a la *road movie*. En su importantísimo texto “La loi du genre”, Derrida señala que el género implica, connota y denota, un “se debe” y un “no se debe”, ahí radica su valor, su sentido. Desde que pronunciamos la palabra, un límite se dibuja. Se hace escuchar, con autoridad, la voz de la ley del género. Lo que es más interesante, como señala Derrida, es que las determinaciones genéricas o generales pueden ser tanto del orden de la *physis*, de la naturaleza, como cuestiones de una tipología, digamos, no-natural (DERRIDA 1986: 252-253). Derrida apunta:

Desde siempre el género en todos sus géneros pudo jugar el rol de principio de orden: parecido, analogía, identidad y diferencia, clasificación

taxonómica, planificación y árbol genealógico, orden de las razones, sentido del sentido, verdad de la verdad, luz natural y sentido de la historia” (DERRIDA 1986: 287).

Las *road movies* son películas de viaje, en las que los personajes son seres que van en busca de algo, que por alguna razón han renunciado al sedentarismo y a un cierto orden. Por tanto puede ser paradójico o necio intentar encontrar leyes en un género que se resiste a tenerlas. En un género que, además de la característica suprema de realizar cierto tipo de deslizamiento –que permite una serie de movimientos internos–, se libera de toda reglamentación, de todo sedentarismo, de todo estatismo. Nunca mejor utilizado el término, la *road movie* es el antiestatismo por excelencia, pues además del perpetuo desplazamiento geográfico, por lo general, también implica una suerte de escape de la fuerza del Estado, de la autoridad, de la violencia del poder. En ese sentido, posiblemente, si nos limitáramos a asegurar que es un género estadounidense por excelencia, estaríamos asegurando que la *road movie* tiene un impulso liberal. Creo que la cuestión va mucho más allá, en las historias de viaje lo que hay es un rústico impulso libertario.

Por lo general se nos ha impuesto, como lo señala Derrida, que:

Más rigurosamente, los géneros no deben mezclarse. Si llegaran a mezclarse, por accidente o por transgresión, por error o por falta, entonces debe confirmarse, porque hablamos entonces de “mezcla”, la pureza esencial de su identidad. Esta pureza pertenece al axioma típico, es una ley de la ley del género, sea o no, como creemos por decir, “natural” (DERRIDA 1986: 253)

Hay un impulso que raya en lo reaccionario, en lo autoritario, en la aplicación rígida de los géneros, en la búsqueda de su pureza. Hay una imposibilidad fáctica y práctica. Existe una línea, un trazo, que separa a lo que hace parte del género de lo que no, Derrida apunta, las “anomalías que perturban”, que lo transgreden: “[...] división interna del trazo, impureza, corrupción, contaminación, descomposición, perversión, deformación, incluso cancerización, proliferación generosa, degeneración” (DERRIDA 1986: 254). Lo que Derrida llama “la ley de la ley del género”: “Es precisamente un

principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito” (DERRIDA 1986: 256). El resultado de esta contaminación es una especie de mestizaje, de “choleaje” (evidentemente, Derrida no ha utilizado estos términos en relación al género). La ley fundamental del género es ser transgredido, así como la ley está hecha para ser rota. En esta ley que transgrede las leyes de pureza, la *road movie* encuentra su pertinencia como género, su razón de ser, su realización.

El género no es más que la encarnación de esa necesidad humana de clasificarlo todo. Derrida escribe: “Del mismo modo, fuera de la literatura y las artes, si clasificamos debemos referirnos a un conjunto de rasgos identificables y codificables para decidir que esto o aquello, que tal cosa o evento pertenecen a tal conjunto o a tal clase. Lo que parece trivial. En tanto que marca, un rasgo tan distintivo siempre es *a priori remarcable*” (DERRIDA 1986: 262-263). Podríamos aventurarnos a asegurar que las constantes, las características que definen a la *road movie* son el automóvil, el viaje y la carretera. Pues además de que una obra puede, casi siempre lo hace, pertenecer a muchos géneros, lo más preocupante o paradójico es que por lo general, la marca, re-marcada, que distingue a una obra y hace que se la pueda clasificar en un género, describe un elemento superficial, cuando mucho, de la forma de la obra (DERRIDA 1986: 263-264).

Lo irrefutable parece ser que: “Todo texto participa de uno o más géneros, no hay textos sin género, siempre hay género y géneros pero esta participación jamás es una pertenencia” (DERRIDA 1986: 264). Consecuentemente, aunque todas las películas tratadas en esta investigación compartan un rasgo, una marca genérica, cada una es una singularidad, con diferentes raíces, con diferentes deudas genéticas, por tanto, genéricas. Pese a que cada obra haya sido marcada por el género, también cada una se desmarca. Pues en este caso, el rasgo genérico, ser una “*road movie*”, es una marca móvil, que se desplaza, que se transforma, que permite que ninguno de los objetos sean idénticos. El mismo hecho de estar marcados hace que ninguna película sea un reflejo de la otra, la marca las libera y reafirma su singularidad. Siguiendo la marca, el trazo de Derrida, podemos decir que la hermeticidad del género desclasifica lo que debería calificar. Entonces, ¿qué es una *road-movie*? Toda película que implique un viaje. Pero al ser el cine un viaje en sí mismo, podríamos concluir con que toda película tiene algo de *road-*



*movie*. Pero, más por cuestiones prácticas que por genuino rigor teórico, me remitiré a trabajar sobre películas que impliquen algún tipo de viaje o desplazamiento geográfico, frecuentemente, con la implicación de algún tipo de medios de transporte, de carreteras, de caminos o, en su defecto, de circuitos.

La *road movie* en tanto género, termina siendo el final del comienzo (DERRIDA 1986: 265). Al final, parafraseando a Derrida, toda película es una suerte de *road movie*, de película de viaje y, al mismo tiempo, ninguna lo es del todo (DERRIDA 1986: 274). Cada una responde a sus propios arraigos, a diferentes anhelos, a diferentes destinos, a diferentes cosmovisiones. Cada una es un registro específico de una coyuntura específica, a partir de una visión específica. Toda *road movie*, como cualquier pieza creativa, contiene una ética y una estética, un visión del mundo. En ese sentido Derrida apunta:

Pero esta ley, en tanto que ley del género, no comanda solamente al género entendido como categoría del arte o de la literatura. La ley del género comanda también, y también paradójicamente, y también imposiblemente, a lo que comporta el género en el engendramiento, en las relaciones, en la genealogía, en la degeneración (DERRIDA 1986: 277).

El género implica una génesis, el comienzo del camino, el comienzo del viaje, el “se hizo la luz”, el “se encienden los motores”. Es el comienzo de un registro singular de la historia, de historias singulares que construyen al gran relato histórico.

Se debe entender que la *road movie* supera esa falsa rigidez de los géneros. No sólo por sus múltiples temáticas y sus diferentes aproximaciones, también –lo que es de gran relevancia– por su constante referencialidad. Y esas referencias no distinguen listas o clasificaciones más o menos artificiales y forzadas, responden a una cuestión más pasional y emotiva, a una cuestión nutritiva, a una cuestión de herencia, de orígenes y de genes. Lo que permitió, en un gesto amoroso, la configuración de la obra, se convertirá en referencia. Como Derrida lo reconoce en *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, su bella reflexión sobre la obra de Hélène Cixous, la generalidad del género se opone, más precisamente, es superada, por la singularidad de lo genial. La ley del género siempre es transgredida por el genio (DERRIDA 2003: 9-10). Hay algo de genial en el gesto transgresor, en la rebelión contra la normalización, contra el estatismo.

Como Derrida señala, lo que separa a la genialidad de todo lo que podría emparentarla al género, a la génesis, a lo genérico, a la genealogía, es su condición “todo poderosa”. Derrida hacía referencia a la literatura, pero creo que la misma reflexión se ajusta al cine, la genialidad está en esa condición omnipotente que nos hace imposible dissociar a la ficción de la realidad, incluso cuando intuimos que la realidad no es más que una hipérbole de la ficción (DERRIDA 2003: 57-59). Esto hace que sea imposible dissociar lo literario de lo no literario, lo cinematográfico de lo no-cinematográfico y, por tanto, el registro ficcional del registro documental. Así, he optado por hacer una distinción nada más que informativa, casi anecdótica, de películas documentales y ficciones, digamos que este género no-género que denominamos *road movie* termina diluyendo los límites que distinguen a estas dos categorías.

La *road movie* es un género que se rebela al género. Por ejemplo, puede haber sido categorizada, clasificada, como un género nacional, pero constantemente intenta destruir los mitos nacionales, transgrede las fronteras y rompe con las leyes impuestas por el Estado. Por tanto, lo más propio sería decir que la *road movie* es un no-género antinacional. Rigurosamente, no se debería hablar de la *road movie estadounidense*, así como no se debería hablar de la *road movie boliviana*. Pero ese término impreciso y arbitrario, como tantos otros, servirá para nombrar a todas las películas que tratan sobre un viaje y que reflexionan sobre el ser boliviano, que son testigos y cronistas de un pedazo de la historia de un país, que contienen una forma de pensar y de registrar los hechos, una interpretación de la realidad y de la coyuntura. Nada más, y nada menos. La *road movie boliviana* es un concepto *aconcepto*, un nombre, una convención, una nomenclatura, una herramienta práctica que sólo es pertinente y justificable a partir de lo expuesto con anterioridad.

### **1.3. Aproximación a la *road movie* boliviana**

Soy consciente de que existe un cierto peligro en la utilización del término “*road movie*” para trabajar al cine boliviano. Muchas veces, a los que hacemos crítica sobre el quehacer creativo de los países llamados tercermundistas o periféricos, se nos cuestiona

la incapacidad de utilizar categorías o metodologías propias, olvidando que también hemos sido impregnados, “contaminados” por Occidente y su cultura. Estas también son nuestras categorías. Lo que nos corresponde es enriquecerlas, darles nuevos rostros y facetas, diversificarlas, hacerlas más complejas. Puede resultar curioso, poco preciso o incorrecto que haya optado por utilizar un género frecuentemente estadounidense para hacer una lectura del cine y de la historia de Bolivia; pero creo que así como se ha calificado de manera precisa y lúcida a *Los ríos profundos* de José María Arguedas –una de las novelas más latinoamericanas de la historia– como una *bildungsroman*, haciendo uso de una “clasificación” occidental, se puede construir un diálogo transnacional, transgenérico y transdisciplinar, rico y fértil.

Como ya lo hemos señalado, la *road movie* es por tradición un género muy estadounidense adoptado por cineastas bolivianos, poco importa si de manera expresa o casual. Es evidente que muchos de ellos han sido contaminados por el cine de Hollywood. Lo que en sí no tiene nada de malo, lamentable sería que fueran incapaces de asimilar ese modo de filmar y sólo intenten copiarlo. El cine boliviano está lejos de ser un mero remedo estéril. Por el mismo hecho de que los realizadores pertenecen a una cultura mestiza, terminan haciendo un cine muy mestizo, lo que tal vez se pueda denominar como *road movies* cholas.

Si es cierto, como lo reconocen autores como Morris y Orgeron, que la *road movie* clásica, la *road movie* estadounidense, es la representación de la modernidad, de los problemas e incomodidades que esta causa, podríamos decir, parafraseando ahora a Baudrillard, que la *road movie* europea ha girado sobre esa cuestión continental profunda: la incapacidad de domesticar a la modernidad (BAUDRILLARD 1988: 79). En esa misma senda, se puede decir que la *road movie* boliviana no está más que apenas contaminada por la modernidad, su espectro está presente, pues Occidente es dominante y la técnica está detrás de todo. Pero la modernidad siempre llega agotada a nuestras tierras, nuestros caminos no son obras de arte imponentes, son trazos de nuestra ligereza, de la necesidad y de la posibilidad de siempre acceder a lo indispensable. Nuestros caminos están lejos de ser un trazo grueso en un mapa, son líneas que apenas se divisan de una montaña a otra, son líneas que se difuminan en la inmensidad del resto del paisaje.

Nuestros vehículos, sean o no motorizados, parecen más bien ser vestigios de la modernidad, han terminado siendo la encarnación de la antimodernidad.

Evidentemente, también existe una larga tradición de *road movie* europea que, pese a haber sido esquiva a los estudios académicos y con frecuencia parecer un apéndice de la *road movie* estadounidense, tiene una enorme importancia dentro de la historia del cine, no por nada la compañía de producción de Wim Wenders se llama “Road Movies”. En el estudio que Laderman ha dedicado al género, escribe que la pertinencia de estudiar esta tradición radica en que:

Esta exploración ayuda a “definir” al género por contraste con la formativa versión estadounidense. Aventurándose a Europa, se puede apreciar más lúcidamente las especificidades culturales del género, la influencia y el desarrollo estadounidense. De hecho, muchas *road movies* europeas contemporáneas parecen ser una reacción o una reformulación del género estadounidense (LADERMAN 2002: 247).

Es decir, el autor asume que al estudiar esta versión “adaptada” del género, por comparación, se puede definir con mayor nitidez al género original y a sus características “americanas”, a la influencia de la cultura estadounidense en el mundo. Nada más alejado de lo que este texto pretende, si bien las comparaciones, más bien, el diálogo entre diferentes tradiciones será una constante fundamental, lo que nos interesa encontrar son las diferencias. No lo que construye al género, sino más bien lo que lo desconstruye, me interesa develar lo que hace singular a una tradición, mejor, lo que hace singular a cada obra. A partir de la categoría común, intentaré/ quiero/ busco encontrar las diferencias.

El nombre del género, “*road movie*”, es extranjero. Puede ser traducido, pero prefiero mantenerlo en su lengua original, pues recuerda a esa adopción y apropiación de algo que originalmente no era nuestro, pero que a partir de la diferencia es acogido, es asumido como propio. La *road movie* boliviana exige una especie de proceso de mestizaje, en la que un género foráneo adquiere una categoría singular. Las ficciones constituyen al nombre, al género, al objeto de estudio, al objeto de lectura. Pero así como la tecnología, la técnica cinematográfica, se convirtió en una herramienta, en una parte imprescindible de los bolivianos, el género terminó ajustándose a lo boliviano.

El género, en el sentido que será utilizado en este trabajo, es poco más que un nombre propio. ¿Quién lo puso? ¿la crítica? ¿los académicos? ¿el público? Poco importa, no es más que un hecho anecdótico. Aunque puede influir, jamás será determinante. Por el contrario, un cambio de nombre sí puede significar mucho, sería una ruptura. No creo que el cine boliviano haya roto con el cine mundial, no tiene por qué hacerlo. Por tanto, el nombre de familia, la herencia, el lazo, se mantiene. No por alienación o por mera imposición de una cultura dominante, más bien por una cuestión de legado.

En Bolivia, el cine, el que se proyecta en salas y tiene alguna repercusión en los medios de comunicación, es un arte casi exclusivamente mestizo, en su gran mayoría realizado por mestizos, con tecnología occidental y con un lenguaje mestizo. Incluso lo que se conoce como vídeo indígena, que tiene un muy limitado circuito de distribución, termina siendo un arte mestizo porque por lo general utiliza lenguajes cinematográficos propios del cine hollywoodiense –obviamente, el más difundido–, además de utilizar herramientas técnicas foráneas. Por cierto, esto me lleva a preguntar: ¿Es acaso música autóctona la que se toca con instrumentos que nos son autóctonos? Es decir, por lo general, cuando se incluye una guitarra o más recientemente, un bajo o una batería eléctrica para tocar ritmos andinos, la música en el mejor de los casos es denominada folclore o “fusión”. Algo parecido ocurre en el cine. Aunque Jorge Sanjinés haya hecho el esfuerzo de construir una estética y una ética cinematográficas que responden a la cosmovisión andina, siempre ha echado mano de todo su background occidental, de su tecnología y de sus recursos. Pero la riqueza, la fertilidad, lo verdaderamente interesante, no está en los puntos en común que tienen el vídeo indígena o la obra de Sanjinés con el cine de Occidente. Lo relevante está en la diferencia, en lo que los distingue.

Seguramente, una de las alegorías que más se ajusta a lo que afirmo es la de *Wara Wara* (1930) de José María Velasco de Maidana, la gran “joya de la corona” del periodo silente boliviano. La cinta, ambientada en el siglo XVI en las cercanías del lago Titicaca, cuenta una historia de amor en medio de la invasión colonial. A pesar de que un pueblo lucha por no ser sometido por otro pueblo, una princesa inca y un conquistador *generan* una historia alternativa en la que se aman, en la que otra relación es posible. *Wara Wara* es pionera en la asimilación de la técnica cinematográfica en Bolivia, pero también

plantea algo sugerente: la posibilidad de una cultura mestiza, es la génesis del sujeto nacional. Pero a su vez también puede ejercer de fundadora del género que nos compete, la *road movie boliviana*, pues aunque la cinta no sea sobre un viaje, la historia solo es posible gracias a un desplazamiento, ese movimiento hacia la conquista y la dominación del otro, que resulta en un encuentro. Lo interesante está en que ese movimiento termina transformando a uno de los conquistadores, da lugar a algo nuevo. *Wara Wara* es una obra *naïf* y está marcada por el proyecto nacional de principios del siglo XX, justamente por eso, también inaugura un discurso repetitivo en el cine boliviano, la búsqueda del sujeto nacional, la búsqueda del boliviano, ese género en el que se deben fundir todas las etnias, todas las lenguas, todas las culturas de ese territorio que hoy día se llama Bolivia. Aunque ese tipo ideal del sujeto nacional boliviano sea imposible, los intentos por llegar a él están presentes y registrados. Aunque todo mestizaje, toda contaminación de la pureza, toda diferencia, implique la singularidad, también representa violencia, una serie de traumas y conflictos, que el cine boliviano ha sabido retratar con lucidez.

En ese sentido, posiblemente el silencio de *Wara Wara* sea lo más próximo que hayamos estado de encontrar esa lengua boliviana, que nos es tan esquiva, esa lengua con la que podemos dialogar todos, que todos conocemos, dominamos y poseemos, esa lengua propia que no es impuesta por un invasor. Tal vez, al plantearnos ese amor idílico, en el que ambos protagonistas se entienden, Velasco de Maidana nos está planteando el nacimiento de una nueva lengua, la lengua cinematográfica, la del movimiento, las luces y las sombras, la que es decodificable por cualquier humano dotado del sentido de la vista.

Laderman escribe:

La *road movie* se revela como una manifestación dinámica de la fascinación de la sociedad estadounidense por la carretera. La comprensión de una intrincada matriz de predilecciones culturales, el género de la *road movie* explora las fronteras (las convenciones del status quo) de la sociedad estadounidense. Frecuentemente desde una perspectiva cultural crítica, la *road movie* se pregunta, ¿Qué quiere decir exceder los márgenes, transgredir los límites, de la sociedad Americana?" (LADERMAN 2002: 2).

Creo que el gesto es distinto en lo que llamamos *road movie* boliviana, al menos en las cintas que nos competen en esta tesis. Pues sus protagonistas no quieren exceder los límites, están fuera de ellos, en una sociedad que constantemente ha excluido a sus mayorías. De alguna forma, los bolivianos no quieren salir, quieren entrar, tal vez no hacer parte del *status quo*, pero ser parte de un país que les ha sido negado, de un bienestar que les ha sido prohibido. Lo que muchos buscan es estabilidad, quieren renunciar a la aventura de la vida cotidiana, a la aventura por la sobrevivencia. Si bien lo que importa es la narración del viaje, a nuestros personajes les importa el destino, el encontrar una tierra prometida, un lugar para poder envejecer sin sobresaltos. Tal vez eso es algo que intentaremos desvelar. 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 una maquinaria que ha marginado, que ha expulsado. Atravesar una ley que niega.

## 2. Imaginando el camino y recorriendo las sendas del cine boliviano

*La piste que nous suivions docilement nous rassurait.*

*Nous ne pouvions pas nous perdre.*

Edmond Jabès (*Le Livre de l'Hospitalité*)

En la *road movie* lo verdaderamente esencial es el viaje. Para que el protagonista y su medio de transporte –que puede llegar a ser su extensión- se puedan embarcar en su aventura necesitan irremediabilmente del camino. Al respecto, David Laderman apunta:

Pero antes de pensar en la *road movie*, reflexionemos sobre la carretera: un elemento esencial de la sociedad y de la historia estadounidense, pero también un símbolo universal del curso de la vida, del movimiento del deseo, del llamado de la libertad así como del destino. Como la rueda, la carretera nos distingue como seres humanos, encarnando la cuestión esencial que hace posible a la civilización humana. Conjugando una colección de connotaciones utópicas (de manera más general, la “posibilidad” en sí misma), la carretera nos asegura una dirección y un propósito. Sin embargo, la carretera también puede producir ansiedad: Tomamos la carretera, pero también ella nos toma. ¿Sobreviviremos a la próxima curva cerrada? ¿Estamos en un extenso desvío, lleno de desilusiones? ¿Debemos girar hacia una nueva carretera? Frecuentemente, la carretera provee una salida a nuestros excesos, tentando a nuestros deseos de emoción y misterio. El horizonte atrae de manera auspiciosa, pero también ominosa. Excediendo las fronteras de la cultura que la hacen posible, para bien o para mal, la carretera representa lo desconocido (LADERMAN 2002: 2).

Ya sea como elemento físico/objetivo o como metáfora, la carretera no es más que la forma moderna del camino, es la ruta que posibilita el viaje. Es el espacio geográfico o simbólico que permite la conexión con otros universos, con la promesa de libertad, con la alternativa que nos podría permitir mejorar nuestra vida. Conceptualmente es muy interesante, como Imbert apunta: “Constituye un espacio *sui generis*, utópico (*ou-topos*, en griego, quiere decir en ningún lugar): atemporal, incorpóreo, es el lugar de la evasión por excelencia” (IMBERT 2010: 67). El camino que se pierde en el horizonte puede dirigir a la trascendencia, a lo infinito, nada lo garantiza, pero el viajero siempre tiene fe



en llegar a buen puerto. Genera grandes expectativas, pero también puede ser aterradorante, amenazante.

Christopher D. Morris asegura que: “La figura de la carretera es la primera encarnación fenoménica de las líneas abstractas, la primera vez que logran tener ancho o ‘significado’”. Y continúa: “Existe algo de arbitrario en un camino”. Es decir, la construcción, el trazado, de un camino es una forma de escritura, evidentemente no alfabética, pero que comunica mucho: intenciones, pretensiones, búsquedas, proyecciones. El hecho de hacer camino, de abrir sendas, es trazar líneas que quieren decir algo, son líneas que conducen hacia algo. Los caminos de los pueblos son textos que pueden y deben ser leídos. Son textos que aguantan una infinidad de lecturas (MORRIS 2007: 1).

Sabemos que dos de los imperios más extensos y poderosos de América y Europa, los Incas y Roma respectivamente, tuvieron como una de sus características fundamentales una compleja y sofisticada red caminera<sup>9</sup>. Era un rasgo de su civilización, de su sociedad, a través de ella se pueden develar sus proyecciones, sus imaginarios, sus necesidades. Desde sus inicios, en sus diferentes manifestaciones a lo largo de la historia, el Estado se ha preocupado de construir caminos para cuidar sus fronteras, sus márgenes, su unidad, para poder llegar a todos los rincones de lo que consideraba su territorio, para evitar las “invasiones bárbaras” o los desmembramientos. Lo que puede resultar interesante es que por lo general los protagonistas de las *road movies* quieren trascender las fronteras, utilizando los caminos que fueron construidos, trazados, para resguardarlas. Quieren utilizar los textos fundamentales del orden establecido, aunque no sean alfabéticos, para transgredirlo.

Si bien las *highways* impulsadas con el gobierno de Dwight D. Eisenhower hoy conectan a los Estados Unidos y garantizan una suerte de libertad de movimiento, posibilitan desplazamientos rápidos y fluidos, como Kolker apunta: “En el cine

---

<sup>9</sup> Más adelante prestaré un poco más de atención a la relación de los Incas con su red de caminos.

estadounidense la carretera es más que una presencia física; es un signo, una presencia cultural comunicativa que connota libertad de movimiento, aventura, descubrimiento, peligro, fuga” (KOLKER 1983: 228-229). Pero curiosamente, los trazos de esas autovías son fijos y muy bien delimitados, esenciales para el proyecto de una nación. Son caminos que se deben seguir en una dirección predeterminada por el Estado. A su manera, definen el lugar de llegada, el destino del trayecto. Lo que está unido por el camino existe, es prospero, está conectado a la civilización, al desarrollo y al progreso. En cambio, lo que se aleja del asfalto está condenado a la anomia, a la exclusión, a la marginalidad. Eso es algo que se ha registrado con recurrencia en el cine en general y en la *road movie*<sup>10</sup> en particular. En *Thelma & Louise* (1991) de Ridley Scott se nos plantea el verdadero problema cuando las protagonistas del título (Geena Davis y Susan Sarandon) deciden transgredir las convenciones y los márgenes impuestos por una sociedad machista y violenta, las fuerzas del orden y de la represión las persiguen y les comienzan a cerrar las vías de escape, las autopistas, los caminos. Hasta dejarles una sola alternativa, una senda abierta por ellas mismas: el abismo. Conducir su automóvil hacia un acantilado se convierte en el genuino y único camino que garantiza la liberación total, el triunfo sobre el Estado y las estructuras que las agredieron constantemente.

---

<sup>10</sup> Una de las indiscutidas obras maestras de Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960), tiene una parte que se aproxima a la *road movie*, cuando Marion Crane (Janet Leigh) emprende el viaje para escapar con el dinero que robó de su oficina, que le permitiría casarse con su amante, Sam Loomis (John Gavin). La fuga es tortuosa, pues el arrepentimiento y el miedo a que la Ley la atrape y la castigue trastornan a Marion. Las condiciones climatológicas, el contacto con la policía y su frágil estado mental, la obligan a alejarse de la carretera y detenerse en un motel. En el tenebroso y celeberrimo motel Bates. Ahí conocerá a Norman (Anthony Perkins), el perturbado propietario, que aparentemente vive bajo la sombra de su controladora madre. El alojamiento prácticamente ha dejado de tener clientes porque construyeron una gran autopista, una *highway*, que desvió a los huéspedes potenciales. Aunque no es lo central, ni lo más importante de la película, se puede entender que esa desconexión con la civilización, con el Estado y su Ley, permiten que el motel Bates sea un lugar brutal, horroroso, en el que la única norma válida es la que impone la madre de Norman. Como se ha visto en películas como *Straw Dogs* (1971) de Sam Peckinpah, *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) de Tobe Hooper, *The Hills Have Eyes* (1977) de Wes Craven, *I Spit on Your Grave* (1978) de Meir Zarchi y *Children of the Corn* (1984) de Fritz Kiersch, entre tantas otras, pocas cosas son más atemorizantes para el hombre contemporáneo occidental que apartarse de la autopista, del asfalto, del cemento y, por tanto, de la civilización. Además, nos recalcan que estar desconectados de la carretera es vivir al margen de la sociedad y de sus códigos más básicos, es estar condenados a lidiar con el más brutal “salvajismo”, con el *otro* absoluto, con el ser precultural y precivilizado.

Por su lado, con mucha más frecuencia que en el cine estadounidense o europeo, los caminos en el cine latinoamericano no están asfaltados. Esto se debe a la pobreza y a la negligencia de los Estados que están muy poco presentes fuera de los focos urbanos. Al no ser demarcados por ese liso y gris símbolo de la modernidad, esos senderos ofrecen otro tipo de libertad. Más lenta, menos eficiente que la de las *highways*, pero tan amplia y accidentada como el horizonte, como las llanuras, las cordilleras, las pampas, las selvas o el altiplano. Esos caminos de tierra conectan vidas, formas de ser, singularidades, cosmovisiones, con los beneficios y perjuicios que todo eso implica. Igual que los de las *road movies* estadounidenses y europeas, pero a diferencia de los que se extienden en ellas, no tienen una dirección tan rígida, ni una concepción del tiempo tan lineal y estrepitosa. Esas sendas no tienen la dirección que un Estado civilizador ha imaginado. Frecuentemente, son construidas por el pueblo y para el pueblo, para resolver sus necesidades más básicas. Incluso si la senda no ha sido abierta, simplemente, el caminante hace camino al andar, parafraseando a Machado. Los ejemplos abundan, pero creo que uno de los más explícitos es la poética película del colombiano Ciro Guerra, *Los viajes del viento* (2009), en la que los protagonistas se desplazan geográficamente, cruzan prácticamente toda la Costa Atlántica, cinco departamentos del Caribe colombiano, desde Sucre hasta La Guajira, pasando por la imponente Sierra Nevada de Santa Marta. Siempre a su ritmo, que es el del vallenato, con un objetivo pero con un itinerario determinado por ellos mismos y sus necesidades, tan accidentado como el camino que trazan con su andar<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> *Los viajes del viento* cuenta la historia de Ignacio Carrillo (Marciano Martínez), un viejo y respetado juglar vallenato, un maestro de la improvisación cantando y tocando el acordeón, que decide realizar un largo viaje en busca de su mentor: el maestro Guerra. Quiere devolverle el instrumento musical que le regaló, pues dice que ya no puede controlarlo. A pesar de haber potenciado su talento, le atribuye sus males y pesares. Ignacio quiere realizar un viaje que concluya con su liberación, con la liberación de esa esclavitud al vallenato a la que una vez se sometió encantado. Contra su voluntad, lo acompañará en su travesía Fermín (Yul Núñez), un muchachito que quiere aprender las artes del juglar y que seguiría al maestro hasta al fin del mundo. Ambos aventureros realizarán la travesía montados en un burrito, cruzarán montañas y ciénagas, riberas, planicies, montaña y bosques, construyendo el camino con su determinación, abriendo senda impulsados por su objetivo. Como si hubiesen tomado el camino que conduce al Monte del Destino, a *Orodruin*, la Montaña de Fuego de *El señor de los anillos*, para deshacerse del objeto poderoso, deberán enfrentarse a una serie de dificultades que convierten a su aventura en una genuina epopeya.

Entrando al tema que me concierne específicamente, como todo país, Bolivia tiene características muy singulares y estoy convencido de que el trazado de sus caminos permite una de las más complejas e interesantes formas de leer su historia. No es el objetivo de este texto ensayar hacer esa lectura, pero me parece pertinente apuntar algunas cuestiones que develan la importancia histórica del camino para los bolivianos. Como John Murra lo reconoce, los primeros cronistas europeos, que pocos años después de la invasión de América en el siglo XVI publicaron sus testimonios en la península ibérica, entre otras cuestiones, daban fe de la existencia de un complejo sistema de caminos y de centros de peregrinación (MURRA 1975: 24). Haciendo referencia al Tawantisyu –el Estado Inca-, del que hacía parte el territorio que hoy es Bolivia, Murra apunta:

El vasto territorio y las muchas etnias incorporadas por conquista, diseminadas en múltiples pisos ecológicos, entre serranías, desiertos y quebradas profundas, requirieron de algún sistema que relacionara la periferia con el centro y la costa con el altiplano, que mantuviera a los rebeldes potenciales bajo la observación de las guarniciones cuzqueñas; que permitiera al *kipu kamayoq* anudar en su *kipu* la información necesaria para informar a sus superiores de la burocracia administrativa. La red de caminos incaicos servía para todo esto y mucho más (MURRA 1975: 23).

Lo que Murra califica como “control de pisos ecológicos”, como su nombre mismo lo indica, implica: comprobación, inspección, fiscalización, intervención, dominio y mando. Es decir, se produce, se explota y se trabaja en diferentes pisos ecológicos para garantizar la producción de lo que la comunidad y, principalmente, sus élites necesitan. Sirven para la agricultura y la ganadería, pero fundamentalmente implican el dominio sobre la geografía. La compleja red de caminos del incario posibilitó algo esencial para el imperio: “La percepción y el conocimiento que el hombre andino adquirió de sus múltiples ambientes naturales a través de milenios le permitió combinar tal increíble variedad en un solo macro-sistema económico” (MURRA 1975: 59). Murra es más específico cuando asegura que: “(...) el control simultáneo de tales ‘archipiélagos verticales’ era un ideal andino compartido por etnias muy distintas geográficamente entre

sí, y muy distintas en cuanto a la complejidad de su organización económica y política” (MURRA 1975: 60).

Más allá de su importancia y gran interés, no me es posible trabajar con mayor profundidad la importancia que tiene este gran “tejido” de caminos en la constitución del Tawantisuyu, pero es pertinente recalcar que fue esencial para consumir la unidad del imperio incaico. Entendamos que la construcción de ese extenso y complejo Estado se posibilitó gracias a la interconexión y al control de sus partes. Además de sus usos prácticos, el camino es un gran símbolo, un gran ícono de la unidad nacional. Puede ser tentador intentar ajustar las ideas y hallazgos de John Murra, en especial lo relacionado con el “control vertical de un máximo de pisos ecológicos”, a reflexiones en torno a la migración boliviana contemporánea. Es tentador tratar de encontrar constantes culturales y una suerte de “pasado mítico” de los movimientos migratorios actuales. Pero, debe recordarse que Murra realiza sus investigaciones en pueblos y comunidades muy específicas, en periodos de tiempo igual de específicos, de realidades socioeconómicas muy precisas, de casos puntuales, es más, nos previene de aventurarnos a hacer generalizaciones (MURRA 1975: 66-71). Lo que es irrefutable y me interesa es que sus investigaciones nos iluminan a la hora de entender la importancia de los caminos, son herramientas de control social, de desarrollo socioeconómico, de gestión política y de construcción de imaginarios, determinantes para la construcción de un país.

Los caminos tuvieron una función muy similar, igual de compleja y de determinante, en tiempos coloniales<sup>12</sup> y en la República<sup>13</sup>. Como lo reconoce Hans Van den Berg, no fueron hechos al andar, se hicieron “con fuego y otras invenciones” (VAN DEN BERG 2008: 17), sirvieron para la constitución de un proyecto económico, social y

---

<sup>12</sup> Dos textos fundamentales para entender la importancia de los caminos durante la colonia son los estudios: *Trajinantes: caminos indígenas en la sociedad colonial: siglos XVI-XVII* de Luis Miguel Glave y Sariri. *Los llameros y la construcción de la sociedad colonial* de Ximena Medinacelli G. Ambos textos se concentran en el manejo de la red caminera por parte de comerciantes y ganaderos indígenas, en la sociedad colonial. Estos estudios son muy iluminadores para entender los movimientos insurgentes de la época.

<sup>13</sup> Por ejemplo, en varios pasajes del *Diario de un combatiente de la Guerra de Independencia (1814-1825)* del tambor mayor José Santos Vargas, él da testimonio de la importancia que tuvo el control de los caminos y las sendas para la guerra de Independencia.

político. Pero no le compete a este trabajo entrar en detalles, ni me conviene desviarme del objeto de estudio. Aunque me interesa recalcar algo más, desde hace siglos, en el territorio que hoy se conoce como Bolivia, muchos grupos sociales entendieron que una de las únicas formas de lograr visibilidad, de interpelar al Estado y/o al orden establecido, de lograr estar presentes en la historia y en el relato nacional era irrumpir los caminos, bloquear las carreteras. Los indígenas de tierras bajas, los mineros, los fabriles, los cocalleros, todo sector social ha encontrado en el bloqueo de caminos la herramienta más efectiva para el cambio social, para conseguir sus demandas, para la insurgencia. Existen numerosos ejemplos de la utilización del bloqueo como medida de presión en Bolivia. Sin duda, el más icónico y legendario es el relacionado con la rebelión indígena de 1781, liderada por Julián Apaza –más conocido como Tupac Katari-, cuando cercaron a la ciudad de La Paz en dos ocasiones, en respuesta a las políticas borbónicas implantadas desde 1750 (RIVERA 2011: 63). Otros notables ejemplos son el masivo bloqueo del camino Tikina-Copacabana en 1979<sup>14</sup> y el de las rutas que van desde la ciudad El Alto hasta la zona residencial del sur de La Paz en 2003<sup>15</sup>. Como Silvia Rivera Cusicanqui apunta:

Ambas movilizaciones se nutren del proceso desatado en 1781: las marchas, bloqueos, tomas de cerros y cercos a los centros de poder, tanto como la represión y la violencia desatada en contra de la multitud insurgente, tienen esa raíz histórica y forman parte de la memoria colectiva de todas y todos los participantes (RIVERA 2011: 64).

Como lo menciona Rivera Cusicanqui, esas rebeliones fueron reprimidas con violencia por el poder establecido, todas fueron aplacadas con “sangre y fuego”, aunque no son idénticas tienen un gesto común, bloquear la comunicación, interrumpir el tejido caminero, ser un borrón en ese texto que constituye a un país que se niega a incorporar a los sujetos marginalizados con todos los derechos y privilegios que tiene un ciudadano

---

<sup>14</sup> Estas movilizaciones sociales fueron una respuesta al paquete de medidas económicas dictado por el gobierno de Lydia Gueiler (CHOQUE 2011: 33).

<sup>15</sup> Estos bloqueos se realizaron en el contexto de la “Guerra del Gas”. Bajo ese nombre se conocen los conflictos sociales provocados por la administración de Gonzalo Sánchez de Lozada, que pretendía exportar gas natural a Estados Unidos y México, vía Chile.

cualquiera. Lo que me interesa resaltar es que parece haber una especie de “memoria colectiva” de la movilización social. El bloqueo es uno de los recursos esenciales del pueblo boliviano a la hora de exigir sus derechos, justamente porque las carreteras son el sistema vascular del Estado. En el cine boliviano más actual se ha mostrado de manera caricatural la importancia del bloqueo en la vida cotidiana nacional, dos ejemplos son las *road movies* cómicas *Sena Quina* (2005) de Paolo Agazzi y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellott. Esta última, que constantemente hace un esfuerzo por tipificar “lo boliviano”, dedica un breve momento al tema, y concluye afirmando algo así: “Bolivia es un país de bloqueadores”. Sabemos que las generalizaciones son tan odiosas, como poco precisas. Los bolivianos, constantemente, se han visto obligados a bloquear los caminos porque ha sido la única forma de hacerse visibles para el Estado, pero esa no es una condición cultural.

Tampoco es gratuito que una de las mayores polémicas que ha tenido el gobierno de Evo Morales está relacionada justamente con la construcción de una carretera. El gobierno de Morales tuvo que lidiar con el enfrentamiento entre el desarrollismo y los intereses de importantes sectores de los indígenas de tierras bajas. En 2011 se realizó la VIII Marcha Indígena en defensa del Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro-Sécure (TIPNIS), en la que sus pobladores y diferentes sectores sociales marcharon hasta La Paz pidiendo que se detuviera la construcción del tramo II de la carretera Villa Tunari-San Ignacio de Moxos, que debía pasar por el TIPNIS (DE SOUSA SANTOS 2012: 27). Se convirtió en uno de los conflictos más intensos y complejos que ha vivido el país en la última década. Como Boaventura de Sousa Santos señala, esta carretera hace parte de un proyecto de gran envergadura, que afecta a buena parte de Sudamérica:

IIRSA es la Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Suramericana. Fue iniciada en 2000 por iniciativa del presidente Fernando Enrique Cardoso de Brasil y hoy tiene doce proyectos de Estado, uno de los cuales es Bolivia, con el propósito de integrar toda Suramérica con carreteras, hidrovías, telecomunicaciones, gasoductos, etcétera. Esta iniciativa tiene cosas muy positivas, por supuesto, no se puede demonizar la integración regional que es muy importante, pero el modo como se está haciendo es totalmente errado, porque no es para integrar los territorios a sus pueblos, sino para integrar el Atlántico y el Pacífico, o sea, para llegar a China rápido. Y la carretera por el TIPNIS hace parte de esa iniciativa. (DE SOUSA SANTOS 2012: 28).

Evo Morales, que en su tiempo de dirigente del movimiento cocalero recurrió a las marchas y a los bloqueos como medio de protesta y de demanda, ya en el poder, como presidente de Bolivia, se encontró en una importante disyuntiva. Tuvo que decidir entre realizar un proyecto que podría garantizar el “desarrollo” de ciertas regiones del país y su incorporación a la sociedad mercantil, o respetar la voluntad de los pobladores del TIPNIS y dialogar con ellos sin condición. Su resolución develaría el proyecto de nación del Movimiento Al Socialismo, el partido de gobierno. Aunque no me concierne analizar este tema, vale la pena mencionar que la apuesta por la construcción de la carretera, por conectarse al mundo y por integrar regiones a una red de carreteras regional, implica incorporarse plenamente a la economía mundial, al capitalismo, a sus mercados y a sus reglas. Es decir, construir un camino o dejar de hacerlo es la manifestación de un proyecto, de una proyección, de algo que se imagina, que se anhela. Por otro lado, la marcha, la toma de la carretera por sectores de la sociedad civil, nuevamente es una forma de protesta, que fue reprimida por el Estado con una muy cuestionable violencia. Como vemos, a lo largo de la historia boliviana los bloqueos de caminos son constantes que no pueden ser ignoradas, son síntomas de la coyuntura nacional. Por tanto, es pertinente afirmar que siendo los caminos determinantes para Bolivia, como para cualquier país, el hecho de “trajinarlos” o de bloquearlos nos sitúa en un lugar determinado de la historia.

Las *road movies* bolivianas, en su conjunto, son el gran registro de esos *trajines* y de lo que los rodea. Algunas películas sobre la importancia que tiene la apertura de rutas hacia la amazonía boliviana son *Un poquito de diversificación económica* (1955), *Primero el Camino* (1972) y *Marcha hacia el Norte* (1977), las tres de Jorge Ruiz. Giran sobre la importancia de colonizar la región, de controlarla (GUMUCIO DAGRÓN 1980: 240-242), son testimonio de un proyecto nacional<sup>16</sup>. Pero, probablemente, uno de los

---

<sup>16</sup> La “conquista” de la Amazonía es un tema de gran importancia para el cine producido en Latinoamérica desde sus comienzos. La “selva” se convierte en la frontera extrema, en el territorio inhóspito que promete grandes riqueza y aventuras, que parece esconder a El Dorado. Existe relativamente poca información fiable sobre las primeras empresas y los proyectos cinematográficos pioneros en esta zona, mucho material se ha perdido, pero hay pruebas y testimonios de su gran importancia. Por ejemplo, el interesante artículo



productos audiovisuales bolivianos que utilizó al camino y al viaje por la carretera como las grandes metáforas de la integración nacional, no fue una película sino más bien una ingeniosa campaña publicitaria de la Corte Nacional Electoral, para el referéndum de 2006, en el que se decidiría sobre la Asamblea Constituyente y las autonomías regionales. En forma de miniserie, utilizando un minibús –un trufi<sup>17</sup>- como medio de transporte y elemento conglomerante, protagonizada por personajes con historias singulares que representan a distintos sectores sociales del país, interpretados por actores muy conocidos o que llegarían a serlo, la campaña tuvo gran influencia en la cultura popular<sup>18</sup>. En breves spots, cada uno comenzaba contando su historia personal, siempre relacionada con el viaje para poder sobrevivir. El minibús es el vehículo que llevará a los bolivianos hacia la Asamblea Constituyente, a la refundación del país. Todos juntos, con sus grandes diferencias, por fin en un mismo viaje, surcando un mismo camino. Esa es la gran metáfora del proyecto común, de lo que terminaría llamándose Estado Plurinacional de Bolivia.

## 2.1. Por tu senda: breve cartografía del cine boliviano

Así como el camino ha sido un elemento fundamental para la construcción de reinos, imperios y estados, también lo ha sido para la construcción de los distintos cines

---

“El imaginario en las imágenes: Ramón de Baños, pionero del cine mudo en América” de Pere Petit y José Luis Ruiz-Peinado, repasa la carrera de un cineasta catalán que realizó cerca de 30 filmes documentales en Brasil en un corto periodo de dos años (1911-1913). Aunque su obra rodada en América se ha perdido, quedan algunas imágenes fotográficas, información impresa y sus memorias. Su trabajo ayudó a construir un imaginario en torno a la Amazonía brasileña (PETIT & RUIZ PEINADO 2010: 107-22).

<sup>17</sup> En Bolivia, “trufi” es un acrónimo que significa, según diferentes versiones, “Taxi de ruta fija” o “Transporte de ruta fija”. En La Paz son exclusivamente automóviles similares a los taxis, que están afiliados a líneas de transporte que hace rutas fijas y determinadas. En Cochabamba, por ejemplo, a ese tipo de transporte se les dice taxi-trufi, el trufi es un minibús, que puede hacer rutas dentro de la ciudad, su periferia y puede funcionar como transporte interregional.

<sup>18</sup> Los personajes eran: Cleber Camino (Ever Camino protagonista de *Licorcito de coca*) es afroboliviano y el conductor del vehículo, Delfina Poma (Teresa Gutiérrez) es una comerciante del occidente de Bolivia, Dionisio Huarachi (Reynaldo Yujra protagonista de *La nación clandestina*) es un pintor de murales de origen aymara, Don Salomón (Cacho Mendieta protagonista de *El corazón de Jesús*) es un anciano, Zanahoria Ramos (Andrea Camponovo protagonista de *Los viejos*) es la joven tarijeña, el Camba (José Veliz protagonista de *Sena quina*) es el cruceño prototípico. Todos ellos se convirtieron en grandes referentes de prototipos nacionales.

nacionales. El cine boliviano ha buscado distintos caminos que lo lleven a ser y a existir. Esta tesis gira en torno a una observación: uno de los caminos privilegiados del cine boliviano ha sido la *road movie*. Esta afirmación nace de años de investigaciones relacionadas con el tema, pero es una afirmación singular. La única referencia bibliográfica a la *road movie* boliviana, como género, que existe es la que se encuentra en el libro *El cine de la nación clandestina*, escrito por Santiago Espinoza y por mí. Por tanto, para justificar mi investigación y para estimular mi reflexión, me pareció fundamental entrevistar vía correo electrónico a algunas personas que conocen bien el cine boliviano, realizadores, historiadores y críticos.

Es elemental tratar de identificar cuáles son los temas más recurrentes del cine boliviano. Para el decano de la crítica de cine en Bolivia, Pedro Susz<sup>19</sup>:

Si bien en los últimos años hemos advertido una diversificación temática, narrativa y estética, me atrevería a decir que en las películas más representativas del cine boliviano prevalece una temática “social” y/o “política”, aunque ello no signifique decir demasiado tampoco, puesto que toda película tiene esos alcances, sea por acción u omisión. Precisando un poco, entonces, la temática relacionada con la deuda social pendiente-discriminación, exclusión, desintegración- ha tenido una fuerte presencia, explícita durante los años setentas y ochentas, menos conspicua después, en el cine boliviano, especialmente en aquel cine marcado por la impronta de Oscar Soria, el guionista que fue una suerte de puente entre tres generaciones de realizadores nacionales. Sin embargo, esa mirada crítica o autocrítica ya mostró algunos ejemplos importantes incluso en la época del cine silente, como si el cine siempre hubiese sido especialmente sensible a los muchos problemas irresueltos en un país a medio hacer.

Alfonso Gumucio Dagrón<sup>20</sup>, autor de *Historia del cine en Bolivia*, el primer libro publicado sobre el tema específico, complementa:

---

<sup>19</sup> Pero Susz fue director ejecutivo de la Cinemateca Boliviana, de 1976 hasta 1985 compartió el cargo con Carlos D. Mesa, desde ese año hasta 2003 lo ejerció solo. Es autor de los libros: *Medios audiovisuales* (1983), *El cine brasileño* (1984), *La vanguardia cinematográfica* (1985), *La pantalla ajena* (1985), *Cine y educación en Bolivia* (1989), *La campaña del Chaco. El Ocaso del cine silente boliviano* (1990), *Filmografía Video Boliviana Básica 1904-1990* (1991) y *Poder y moral en el cine de Buñuel* (2007), entre otros. Respondió a mis preguntas vía correo electrónico el 2 de junio de 2013.

La temática social es sin duda la que ha caracterizado desde sus orígenes al cine boliviano, desde *La profecía del lago* (1925) de José María Velasco Maidana, hasta *Zona Sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia, pasando por *La vertiente* (1958) o *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz, y las películas de Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Marcos Loayza, Paolo Agazzi y tantos otros importantes realizadores bolivianos. Ese cine social ha sido dominante sobre todo con una temática vinculada a los indígenas de las zonas altas del país y a los desplazamientos de la población de las zonas altas a las zonas bajas, o desde el campo a la ciudad, con todo lo que ello implica como análisis de la desigualdad económica, la lucha de clases, el racismo y la discriminación, etc. Solamente la irrupción de nuevas tecnologías que permiten abaratar los costos de producción ha dado lugar a un cine menos responsable socialmente y más proclive a la mera distracción o diversión, cuya preocupación ya no es mirar la realidad nacional, sino la de grupos humanos aislados en espacios igualmente aislados.

Un poco en la misma línea, el crítico de música Javier Rodríguez Camacho<sup>21</sup> sostiene que los más recurrentes son: “Los temas políticos, las tensiones entre clases sociales y grupos étnicos (en especial desde la dicotomía de lo indígena y lo blanco), de cierto modo el conflicto entre lo moderno y la tradición”. Como lo apunta Rodríguez Camacho, y se puede leer en las afirmaciones de Susz y Gumucio Dagrón, el cine boliviano trata un conflicto sociopolítico que busca resolverse. Esa es una constante.

---

<sup>20</sup> Alfonso Gumucio Dagrón es autor, entre otros, de *Cine, censura y exilio en América Latina* (1979), *El cine de los trabajadores* (1981), *Historia del cine en Bolivia* (1982), *Aporte de la experiencia a la teoría de la comunicación alternativa: Bolivia, radios mineras y Nicaragua, cine obrero sandinista* (1983), *Luis Espinal y el cine* (1986), *Comunicación alternativa y educación en Bolivia* (1989), *Las radios mineras en Bolivia* (coautor con Lupe Cajías, 1989), *Comunicación alternativa y cambio social* (1990), *Antología de comunicación para el cambio social: Lecturas históricas y contemporáneas* (2008). Ha dirigido las películas *Señores generales, señores coroneles* (1976), *Comunidades de trabajo en Izozog* (1978), *Domitila chungara: la mujer y la organización* (1978), *El ejército en Villa Anta* (1978), *Tupaj Katari. 15 de noviembre* (1978), *La voz del minero* (co-realizada con Eduardo Barrios, 1983), *Luis Espinal* (1985) y *Primo Castrillo, poeta* (1985). Respondió a mis preguntas vía correo electrónico el 19 de junio de 2013.

<sup>21</sup> Javier Rodríguez Camacho es autor de, entre muchos otros, los textos “Kosmische cumbia”, publicado en la antología *Bolivia a toda costa*, de “De ‘Soledad’ a Las Conquistadoras: Hacia una arqueología del huayño zapateado” y “Apuntes sobre sensualidad, política y representación en el huayño zapateado: Bailando para olvidar el sufrimiento incluso cuando aparece” incluidos en libro *De Bolivia con amor: el huayño zapateado*. Respondió a mis preguntas el 2 de junio de 2013.

Por su parte, el crítico de cine Sebastián Morales Escoffier<sup>22</sup> señala algo que también es sumamente interesante:

Al cine boliviano le gusta mucho trabajar el tema del espacio. Si hay algo recurrente en la filmografía boliviana es el tema del viaje y la evocación de espacios que no necesariamente están al alcance de los personajes. Siempre son viajes de retorno. Es en el origen donde se encuentra lo que buscan los personajes, en donde pueden ser lo que realmente son.

Justamente, esos viajes intentan resolver los conflictos sociopolíticos que acosan a la historia boliviana, que giran en torno a la reivindicación social, a la insurgencia, a las tensiones étnicas, a los conflictos relacionados con el origen. La productora de cine Alba Balderrama<sup>23</sup> apuntó algo contundente: “Los temas más trabajados por el cine boliviano son tres: los sociales, los históricos y los políticos. Siempre relacionados con uno solo y abarcador: el ‘ser nacional’, la ‘identidad del boliviano’ o la búsqueda de la misma”. El cine boliviano siempre se ha preguntado por lo boliviano y el viaje ha sido uno de los grandes recursos para buscar las respuestas. Balderrama explica:

Quizá no sea mero azar que el tema que se “desovilla” en la variada e inexplicable cinta que es el cine nacional está impreso en la película *Wara Wara* (1930) de José María Velasco Maidana. Ambientada en la época de la conquista española, refleja los contrastes culturales, emocionales, sociales, entre conquistados y conquistadores, pero además el sometimiento de un pueblo y las consecuencias de tal avasallamiento. Ochenta y tres años después, en *Insurgentes* (2012) de Jorge Sanjinés, el tema histórico y político de la conquista se yergue y se consolida como una preocupación que hace a la identidad del cine nacional. Con algunos matices, la película de Sanjinés toca el tema de la colonización, muestra que esos conquistadores españoles han dejado su semilla en la clase alta y

---

<sup>22</sup> Crítico de cine, redactor de la revista on-line *Cinemas Cine*. Es autor del artículo “*Insurgentes: Pensar el cine boliviano*” que hace parte del libro *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés*. Co-fundador y co-programador del cine-club “La mirada de Ulises”. Respondió a mis preguntas vía correo electrónico el 3 de junio de 2013.

<sup>23</sup> Alba Balderrama produjo los largometrajes *Lo más bonito y mis mejores años* (2005), *Los viejos* (2011) y el segmento *Rojo* de la película *Rojo Amarillo y Verde* (2009), todas ellas de Martín Bouloq, y el documental *Beatriz. Junto al Pueblo* (2010) de Sergio Estrada, entre varios otros proyectos cinematográficos. Es coordinadora cultural del Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño. Respondió a mis preguntas vía correo electrónico el 12 de junio de 2013.

oligárquica del país, que siguen avasallando y conquistando al ser boliviano, a través de una distorsión de la historia y de sus actores.

El ser nacional, la identidad del boliviano, la búsqueda de esa identidad, en el cine boliviano se han planteado como constantes enfrentamientos entre dos mundos. La gran reflexión gira en torno a las “tensiones entre clases sociales y grupos étnicos”, al enfrentarse y lidiar con el *otro* –que por un lado puede ser ejercer la dominación y por el otro puede ser ensayar la insurgencia y anhelar la emancipación-. Para registrar una cuestión de tal gravedad y complejidad, el cine boliviano ha recurrido a los caminos más variados, a diferentes géneros. Gumucio Dagrón apunta que el más transitado ha sido el documental:

Si nos limitamos a los largometrajes, obviamente el cine de ficción supera en número al cine documental, experimental o de animación, pero si analizamos el conjunto de la producción incluyendo la enorme producción de cortometrajes, el género documental es el que se ha cultivado con mayor constancia y en mayor cantidad, quizás por dos razones. Por una parte, la producción documental es más barata y sencilla, no requiere de todo el armazón del cine de ficción o del cine de animación; y segundo, porque los cineastas bolivianos han mostrado siempre un deseo ferviente de mostrar e interpretar la realidad social, cultural y política, y para ello el documental ha sido el género idóneo.

Más allá de que haya un importante número de filmes documentales, por las características que tienen los circuitos de distribución y las tendencias de consumo del público, los largometrajes de ficción han tenido una mucho mayor difusión a nivel nacional e internacional, han sido más influyentes y populares. Según Susz, los géneros más frecuentados por la ficción boliviana han sido: “Tradicionalmente el drama, con cierta recurrencia el musical –entendiendo generosamente que la película con mucha gente que canta o baila es un musical, aunque *stricto sensu* no lo sea- y en los últimos años la comedia –más o menos costumbrista-”. Todos los encuestados coinciden de

manera general con esta apreciación, pero el director de cine Martín Boulocq<sup>24</sup> matiza con una afirmación muy pertinente: “Pienso que, en general, no ha habido una necesidad en el cine boliviano de regirse a los géneros estrictamente. Es por eso que nuestras películas toman elementos de unos y de otros, los mezclan. Por eso a veces es difícil clasificarlas”. En gran medida, por la ausencia de una industria seria y mecánica, que determine de manera rígida las tendencias de producción, las películas se han realizado con relativa libertad creativa, a pesar de estar muy limitadas materialmente. Lo que parece que merece ser resaltado es que, como el país mismo, los géneros cinematográficos que buscan la identidad boliviana son muy mestizos. No creen en la pureza y en la unicidad del género.

Según lo visto en el capítulo anterior, la *road movie*, ese género agénero, móvil y contaminado, que transgrede constantemente las reglas con las que se rige, que entra en contradicción con su naturaleza misma, es un vehículo que en teoría parece apto para recorrer los caminos del cine boliviano. La cuestión está en determinar si verdaderamente es un género representativo. Susz es contundente:

No, aun cuando hubo algunos ejemplos que se podrían adscribir al género en cuestión, no alcanzan como para considerar que es representativo. Entre otras cosas porque no siempre el desplazamiento –geográfico- corre en paralelo con el desplazamiento interior, con la transformación profunda de comportamientos, modos de ver, actitudes, que es la esencia del género, donde lo primero pretexto lo segundo.

Por su parte, Rodríguez Camacho, matiza: “Sí y no. Es un motivo recurrente, pero se lo encuentra y aplica de forma excéntrica; no siempre con las referencias y características arquetípicas del género”. En ese mismo sentido, Morales Escoffier argumenta:

Habría que hacer una diferenciación entre la *road movie* tradicional y la que se da en Bolivia. La primera es siempre lineal: se va de un punto a

---

<sup>24</sup> Martín Boulocq dirigió los largometrajes *Lo más bonito y mis mejores años* (2005), *Los viejos* (2011) y el segmento *Rojo* de la película *Rojo Amarillo y Verde* (2009). Respondió a mis preguntas vía correo electrónico el 5 de junio de 2013.

otro, no sólo físicamente, sino espiritualmente también. Películas bolivianas que siguen este esquema sólo hay dos: *Cuestión de Fe* (1995) y *Mi Socio* (1982). En Bolivia hay una innovación y creo que tiene mucho que ver con la forma de ser del boliviano. Los viajes en nuestra filmografía son siempre circulares, no se necesita llegar realmente a un lugar. Tenemos aquí varios casos. Películas como *Vuelve Sebastiana* o *La nación clandestina* (1989) son un viaje de retorno hacia los orígenes, a lo que uno es, después de haber pasado un tiempo en un lugar en donde el personaje estaría enajenado. Se comprende que en las dos películas hay una dicotomía entre dos espacios. Por otro lado también está *Lo más bonito y mis mejores años* (2003), donde los personajes no cesan de “moverse”, siempre están en un auto, pero nunca van a ningún lado. Se ve claramente la diferencia con las *road movies gringas*: no se trata de linealidad, sino de circularidad. Si se acepta que es posible viajar en círculos, no llegar a ningún lado, se puede admitir no sólo que la *road movie* es un género representativo del cine boliviano, sino que también es el más importante.

Evidentemente, de manera general, concuerdo con Morales Escoffier. Pero, como lo apunté en el capítulo anterior, creo que por su condición misma, es difícil tipificar de manera rígida a la *road movie*, ya sea a la estadounidense, a la boliviana o a cualquier otra. Justamente por eso, a diferencia de lo que sostienen Susz y Rodríguez Camacho, dudo de que, más allá del viaje, se puedan considerar verdaderos arquetipos del género. La *road movie* es un *agénero* que los rompe, los transgrede. Como lo apunta Bouloq, creo que: “Quizás este (sub)género atraviesa más películas bolivianas que otros. Aunque no sea muy evidente. Es decir, quizás la gran parte de las películas bolivianas tiene en algún porcentaje, menor o mayor, elementos de la *road movie*”. Alba Balderrama lo confirma y hace una lúcida reflexión:

Como el asiático, el boliviano ha llevado a este género a un nivel más elevado y profundo. Hay que aclarar que no es representativo por la cantidad de películas que se sirven de este género, sino por la contundencia de unas cuantas de ellas, que han llevado a la *road movie* a un estado casi sublime. Es el caso de la película boliviana más importante de la historia: *La Nación Clandestina* de Jorge Sanjinés. Esta película cuenta el viaje de un hombre de su comunidad a la ciudad, donde pierde toda su identidad. Para conquistarla de nuevo, debe volver y morir, en un ritual bailado, para que su alma siga perteneciendo a la comunidad. El viaje lo realiza no en una movilidad, como se lo haría una *road movie* tradicional, sino a pie, que es como tradicionalmente se viaja en la parte rural de Bolivia. Por la falta de carreteras, pero también de transporte. El

viaje que el personaje realiza es físico y emocional como en una *road movie*.

Aunque Pedro Susz y Alfonso Gumucio Dagrón no lo hagan, la mayoría de los entrevistados concuerdan conmigo, la *road movie* es un género representativo, incluso para algunos es el más representativo. Pero si este género es un vehículo apropiado para surcar el cine boliviano, también debe contener el discurso que este ha tenido del camino. Para Gumucio Dagrón:

El camino, la carretera, la senda, son en el imaginario nacional símbolos de la integración y del progreso. Y esto vale no solamente para Bolivia sino para cualquier país del mundo. El hecho de vencer con un camino o carretera a una cordillera escarpada o a una zona selvática virgen tiene como significado la integración del hombre a través de la naturaleza. La vinculación cultural, social, económica y política de un país pasa por su integración física a través de vías que permitan el traslado de ciudadanos de un lugar a otro. En el cine que describe o representa ese ideal de progreso, las imágenes de sendas abiertas con machete o caminos que abren los tractores son recurrentes. El cine boliviano posterior a 1950 ha sido testigo de ese gran proceso de integración de nuestro país.

En el mismo sentido, Susz apunta que el camino representa: “La búsqueda (de una identidad individual y/o colectiva), la persecución del sentido de las cosas y de un sentido para las cosas, la exploración de un horizonte indescifrable pero hacia el cual se enrumba movido por la insatisfacción, la incertidumbre, el desarraigo, el desacomodo”. Alba Balderrama entiende que en el cine boliviano lo que abunda:

Es el camino de retorno, de vuelta. No el de salida, el iniciático. Creo que el camino está representado como aquél que hay que recorrer hacia la liberación, ya sea como nación, como ciudadano comprometido, o como grupo. Son pocas las *road movie* bolivianas que muestran el viaje de alguien solo. Este camino a la liberación supone que se parte de un precepto que es: el hombre boliviano no es libre; sigue siendo preso del occidente, de lo que dejó la conquista en nosotros, tanto social, política, económica, espiritual y religiosamente. El camino, la carretera o la senda, se extienden para el boliviano como lo que hay que transitar para dejar de ser oprimidos, para dejar de estar colonizados. En películas más recientes, como *Lo más bonito y mis mejores años* o *Perfidia* (2009), el camino que se recorre hacia lo incierto, hacia la nada, está mostrando la incapacidad



del boliviano de decidir un camino hacia sí mismo, pues es consciente de que desconoce su identidad, esa que se piensa duerme gracias a la conquista, a la colonización, a los medios masivos de comunicación. Una de las razones por las que los cineastas han retratado muy poco la historia del país, tal cual, con películas históricas digamos o adaptaciones literarias, fuera del costo de producción, es que no confían en esa historia oficial, la historia “escrita”, no la miran como propia y es por eso que el cine boliviano ha escrito una historia de Bolivia, muy particular y propia que se puede pensar que va paralela a la historia oficial. Como lo hace la oral.

Por su parte, Javier Rodríguez Camacho hace un apunte crítico sumamente interesante, sobre el significado del camino:

Podría decir algo pomposo como que representa la búsqueda de un ser nacional aun en construcción, pero sería arriesgado y posiblemente poco ajustado a la realidad. Tampoco tengo un dominio profundo de los imaginarios de otros países, para saber cuán importante es el camino en cada uno de estos. De cualquier forma, me parece que el del viaje y el camino es un recurso universal, muy empleado desde la Grecia clásica, si no antes. Puede que la popularidad y recurrencia de este tropo se deba más bien a que este método narrativo es relativamente cómodo. De cierto modo, el camino sirve como el sucedáneo de una trama. Mientras tus personajes tengan que seguir la ruta, ya tienes cierta coherencia garantizada en tu historia –por defecto. Claro que la diferencia entre una buena *road movie* (o *road narrative* para ser más amplios) y una que simplemente explota ese recurso formal, está en lo que pasa durante el viaje, en y al margen del camino. Lamentablemente no estoy tan seguro de que sea el caso de todo el arte nacional que trabaja la idea del camino.

Evidentemente, ser *road movie* no garantiza la calidad y la profundidad de la obra de arte, no garantiza que sea una búsqueda genuina de nada y, mucho menos, de un “ser nacional”. De hecho, en el cine boliviano abundan películas que han utilizado al camino como el gran hilo que une a un puñado de situaciones poco coherentes o a sketches, que instrumentalizan a la narrativa de viaje y de camino, que la convierten en un facilismo. Justamente en ese sentido, con relación al viaje en el cine boliviano, Pedro Susz apunta:

No lo veo como un tema recurrente, si bien ya se dijo, ha estado presente en varios emprendimientos, últimos especialmente. Pero, reitero también, no se trata tanto del viaje entendido como desplazamiento físico –al fin y al cabo el cine “vive” del desplazamiento de sus personajes, sea en el

tiempo o en el espacio, o en ambos-. El viaje, entendido como un periplo “iniciático”, al estilo de Wenders, demanda bastante más que el puro traslado en cualquiera de los ejes recién señalados.

De ninguna manera el “camino” y el viaje son exclusividad del cine boliviano. Tampoco creo que sea un requisito para ser *road movie*, realizar un verdadero “periplo iniciático”. Como todo en el cine, hay muchas cintas que son triviales, pero que hacen parte del género. Aunque el camino y el viaje muchas veces son elementos que han sido utilizados con poca pericia y alcance, lo verdaderamente relevante para mi trabajo es que también funcionan como el gran tándem detonador de la experiencia transformadora en algunas de las películas bolivianas fundamentales. Por las características históricas, socioeconómicas de este país, el camino de ida y de vuelta han marcado la vida de sus habitantes. La experiencia vital está íntimamente relacionada con el viaje, eso ha afectado a su tradición creativa. Las condiciones materiales de los personajes los fuerzan a una especie de seminomadismo. En ese sentido, Rodríguez Camacho plantea que:

Vivimos en un país en el que los medios de transporte y la infraestructura caminera son precarios, si no inexistentes. Contradiendo mi argumento anterior, si bien es fácil escribir una historia en torno al viaje, filmarla está lejos de ser sencillo. Tal vez se deba a una intención de emplear la exuberancia natural del paisaje como parte del lenguaje visual de las películas, pero no estoy seguro. Si bien el viaje es un tema común del cine mundial, tampoco lo es tanto como para ser uno de los principales en el cine boliviano. En línea con lo anterior, la cultura mestiza/urbana boliviana tiene mucha menor movilidad que la de otros países. Estados Unidos, por ejemplo, tomando el paralelismo con Hollywood y la popularidad de sus *road movies*. Al contrario, la movilidad es una estrategia de supervivencia de los segmentos más pobres de nuestro país. El hecho que el comercio, y no la producción de bienes de valor agregado, sea una de las actividades económicas principales –amén de las agrícolas- nos habla de una población dispuesta a cubrir distancias para garantizar su subsistencia. Esto sin tocar siquiera el tema de la migración interna. De cualquier modo, no soy especialista en culturas nativas en Bolivia, por lo que no puedo afirmar si hay algún trasfondo mayor a ese pragmatismo –en busca de la supervivencia–, detrás de la movilidad de la cultura boliviana.

Lejos de pretender demostrar que la migración constante, que ese viaje perpetuo, es una mera constante cultural o que está relacionada con hábitos y costumbres, concuerdo con Rodríguez Camacho en que siempre es una estrategia de supervivencia y que está relacionada con las actividades económicas. Con lo que no estoy de acuerdo es que sea una característica exclusivamente de los pobres. Lo que intentaré develar es que en buena parte del cine boliviano el viaje está presente, está relacionado a motivaciones económicas, en diferentes sectores sociales, y siempre se manifiesta de manera interpellante, es un espectro latente.

Como ya lo he apuntado, el viaje ha determinado la vida del boliviano. Y el cine simplemente lo ha registrado de las diferentes formas que ha podido. Gumucio Dagrón asegura que:

En un país despoblado, con un territorio inmenso y una baja densidad poblacional, es natural que una de las grandes preocupaciones del cine sea reflejar los desplazamientos de la población. No es el cine el que inventa el tema, es la realidad que lo impone como uno de los rasgos más importantes de las transformaciones que vive el país en las últimas seis décadas.

Según Morales Escoffier, el viaje como elemento constituyente del imaginario boliviano:

Es algo que desborda al cine. Es algo así como un mito profundo de la nacionalidad boliviana y creo que es de larga data. Si hacemos una revisión de la literatura boliviana, es probable que también se encuentre este motivo. En el pensamiento está muy presente: en Franz Tamayo o en Fernando Diez de Medina, hay esta dicotomía entre una energía que nos liga a la tierra (inmovilidad), pero también hay esta idea de cambio en las directrices del país (de alguna forma, implica un viaje). En el imaginario boliviano hay siempre esta idea de migrar, de irse, porque aquí las cosas no funcionan. Pero hay algo que detiene a la mayoría de la gente a emprender el viaje. Si aparece el motivo en cineastas tan diferentes es porque es algo que nos configura de alguna manera.

El viaje, como experiencia personal o como experiencia de los *otros* con los que nos relacionamos más o menos íntimamente, nos afecta. Es obvio, por ejemplo, la

migración no sólo afecta a los emigrantes sino también a la gente que se ha quedado en el país de origen y a los pobladores de los lugares de acogida. Esto no es algo exclusivamente boliviano, pero sí característico de un país como Bolivia. Según el director de cine Marcos Loayza<sup>25</sup>, en el arte boliviano: “Hay mucho acerca del marcharse: ‘Ya me voy, ya estoy yendo’, ‘mañana, cuando me vaya muy lejos de acá’, ‘cartita recibirás’, ‘con qué yerbas me cautivas’”. Y cree que seguramente se debe a que:

No hay una consolidación como nación. Muchos no se consideran incluidos. Otros consideran que ciertas prácticas y personas no deberían estar incluidas en la nación. Por eso tenemos una cierta visión pajuerana de mirar afuera. Somos hinchas del Barça o de Boca y no de Oruro Royal. Oímos a Charly García o a Pedro Guerra. Además, casi el 40% de la población se fue, volvió o piensa irse, en su gran mayoría son exiliados económicos.

Se debe repetir una de las frases de Gumucio Dagrón: “No es el cine el que inventa el tema, es la realidad que lo impone como uno de los rasgos más importantes de las transformaciones que vive el país en las últimas seis décadas”. Es el filme el que registra los desplazamientos geográficos, los viajes, las migraciones. Alba Balderrama plantea algo importante:

La historia oficial de este país se ha escrito desde la voz oficial. En general, el cine nacional habla del viaje hacia uno, hacia la identidad propia que puede darse o no. Debe hacerse pero siempre para volver, para regresar a lo que somos, a la comunidad, al hogar, a la casa. Lo que hace el cine es permitirle al espectador hacer ese viaje sin moverse, pues se sabe que esos viajes son costosos, a veces son imposibles, y también se sabe que el hombre boliviano ansía salir, viajar, moverse de su mediterraneidad.

Con relación a esa necesidad de salir, de naturaleza económica o meramente existencial, Martín Boulocq sugiere:

---

<sup>25</sup> Marcos Loayza ha escrito y dirigido *Cuestión de Fe* (1995), *Escrito en el agua* (1998), *El corazón de Jesús* (2003), *El Estado de las Cosas* (2007) y *Las bellas durmientes* (2012). En 2012 fue presidente de la Fundación Cinemateca Boliviana. Respondió a mis preguntas vía correo electrónico, el 31 de mayo de 2013.

Bolivia limita con varios otros países. Tiene varias puertas y, paradójicamente, no tiene una gran puerta (salida al mar), sólo puertas traseras. Eso nos provoca la necesidad de movernos. Lo económico puede ser un gran factor, pero también puede haber una necesidad de afirmación de identidad. Aquí no soy, voy a buscar allá afuera, a ver qué soy.

Más o menos en la misma línea de razonamiento, Morales Escoffier asegura que:

En el cine boliviano el tema de la mediterraneidad juega mucho. En primer lugar, es un cine mediterráneo porque los personajes se encuentran siempre entre dos tierras. En *Lo más bonito y mis mejores años* se evoca siempre a España, aunque es claro que los personajes no quieren realmente viajar. En *La chirola* (2009) de Diego Mondaca, el personaje que vive fuera de la cárcel no cesa de evocarla, incluso con nostalgia. En *Ciudadela* (2011), también de Mondaca, se muestra la prisión como otra cosa (justamente como una pequeña ciudad) y a partir de aquello se construye un discurso sobre los límites de la libertad. En *Zona Sur* de Valdivia, los personajes niegan lo que está afuera de la casa, pero justamente haciendo esta operación, acentúa la presencia del fuera de campo (un poco como Hitchcock, según Deleuze). Esta idea de añorar, negar, evocar, se complementa por una imposibilidad de viajar. De ahí la presencia de ciertos motivos en estos cineastas: los muros (Mondaca y Valdivia), los puentes que se caen (Boulocq), la cámara que ahoga y los cristales (Valdivia). El segundo sentido de la mediterraneidad es como algo que falta. Por supuesto, lo que falta no es el mar, pero vale como metáfora. En *La nación clandestina* y *Vuelve Sebastiana* hay dos viajes, de ida y 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. Después se dan cuenta de que en su lugar de origen estaban mucho mejor 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 sí, 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.

Aparentemente algo le falta al boliviano, al migrante, al que emprende el trayecto. Se viaja en busca de eso que no se tiene y que se necesita, ya sea algo económico o simbólico. El viaje no es fácil y la tierra de origen llama, pero hay cuestiones que deben ser cumplidas, que no pueden ser pospuestas. La migración ha sido la estrategia de

supervivencia más representada en el cine boliviano, con diferentes tenores, pero siempre con un halo de urgencia. Alba Balderrama sostiene que:

La migración campo-ciudad, ciudad-mundo, Bolivia-España, ciudad-ciudad, se ha retratado de una manera constante y natural, pues al reflejar las realidades nacionales nos encontramos con que el hombre boliviano tiene una pulsión fuerte a la migración. Quizá esté condicionado por la mediterraneidad del país, que lo hace sentir “atrapado”, pero hay una necesidad de transitar, de ir a otro lugar en busca de mejores oportunidades, o al menos eso es lo que se dice oficialmente, cuando también pueda ser que simplemente necesita salir y respirar. La migración en el mundo andino se la ha reflejado en el cine siempre como el movimiento hacia la pérdida de la identidad, de la enajenación. En este tipo de películas el salir de la comunidad significa ir al territorio del “conquistador”, por tanto, querer ser conquistado. En algunas películas menos logradas, la migración se la ha retratado de manera simple, como el movimiento hacia un lugar mejor y que resulta, trágicamente, uno peor. Pero, por debajo, también hay este reclamo de que se deja al país abandonado, para ir a los brazos del conquistador, en este caso, España.

Hay algo paradójico, muchas veces se deja el país o el lugar de origen para integrarse a la sociedad. Se abandona la patria para incorporarse al mundo moderno, al desarrollo y al progreso. El camino debería conducir a una vida que promete ser mejor, siempre se lo imagina construido de esas baldosas amarillas que llevaban a Ciudad Esmeralda, el lugar en el que se cumplirán nuestros anhelos y sueños. Aunque ese viaje pueda implicar la traición a los orígenes, la alienación social, la negación de lo que se fue. Pedro Susz sugiere que en el cine boliviano la migración ha sido tratada:

Siempre como una colisión, un choque, el estallido de los conflictos implícitos en la desvertebrada multiplicidad cultural, idiomática, geográfica, social. Y eso vale tanto para la conquista –si consideramos que se trató de la primera inmigración (*Wara Wara*)-, cómo para el desplazamiento interno desde las áreas rurales a las urbanas (*Yawar Mallku*, la primera historia de *Chuquiago*, *Mi Socio*, *La Nación Clandestina*, etc.).

Si entendemos que toda colisión, todo choque, todo estallido, todo conflicto, se resuelve con la imposición de una fuerza sobre otra, de una cultura sobre otra, de un sistema de símbolos sobre otro, la migración en el cine boliviano ha sido retratada como

un juego de poderes. Javier Rodríguez Camacho sistematiza de manera lúcida el tratamiento de este tema:

Al tratar fenómenos sociales y políticos, el cine boliviano ha tenido que lidiar con la migración, en sus distintas facetas y formas, desde siempre; pues es uno de los rasgos definitivos de nuestra esencia histórica. El tema de la migración interna se ve ya desde muy temprano, de forma más representativa en películas como *Vuelve Sebastiana* o *Chuquiago*. Por otra parte, y quizás con menos notoriedad, también se toca mucho el tema de la migración al oriente, comenzando con *La Vertiente* (1958) en la etapa post-Revolución Nacional, entrando en una segunda época con *Jonás y la ballena rosada* (1995, correlacionada ésta última con la llegada de la democracia). Quizás incluso se puede hablar de una tercera etapa, con las películas rodadas después de 2006, que incluyen de manera común el roce entre regionalismos, tanto como la transición de un costumbrismo cruceño hacia temas y formas posmodernas. De forma más reciente, pero todavía un poco pueril, se ha comenzado también a tocar el tema de la migración fuera de Bolivia, como en *No veo España* (2009), aunque también de forma colateral a otra historia principal, como *American Visa* (2005) o como símbolo de algo más grande, en *Lo más bonito y mis mejores años* (2006). Tal vez el único trabajo exclusivamente dedicado al tema sea *Un día más* (2009), un filme de mayor valor sociológico y documental que cinematográfico.

Según lo que hemos visto, al parecer, la gran mayoría de los entrevistados coinciden en que se puede hablar de una suerte de cultura de la movilidad retratada en el cine boliviano. La migración interna y externa es una constante, la necesidad de desplazarse geográficamente por diferentes motivos es algo que es muy importante. Para Alba Balderrama: “el cine boliviano da fe de una ‘cultura de la migración’ en la que se realiza el viaje para volver, para encontrar las raíces”. Y es que ese movimiento, en busca de algo mejor, como se lo ha anotado, muchas veces termina con el retorno al origen. Aunque pueda sonar caricaturesco: “No hay lugar como el hogar”. Y es que ese punto de partida es mucho más que un mero espacio geográfico, es el vientre materno en el que se ha configurado nuestro ser. Volver al origen es recuperar el tiempo perdido. En ese sentido, Marcos Loayza señala que:

La cultura en general es muy dinámica. Sociedades como la occidental valoran eso mucho (tendencias modas, olas, cánones y barroquismos) y otras no (como la hindú o ciertas culturas originarias). Los bolivianos

estamos al medio. Todo se mueve, pero sigue siendo lo mismo (como la morenada) lo que nos da una manera extraña de movilidad. Bailamos caporales en Oslo<sup>26</sup>. Pero creo que eso no es por un sentido de colonización, anticolonización o resistencia: sino por una manera de entender nuestras cosas.

A partir de lo que apunta Loayza, podríamos intuir que el viaje de retorno no es necesariamente geográfico, nos movemos, nos desplazamos y encontramos diferentes caminos al origen, recreando y bailando, incluso en Oslo. Muchas veces el arte y las manifestaciones culturales son lo único que nos posibilita el retorno. Aunque Gumucio Dagrón afirme con razón que:

El cine no está todavía dando cuenta de la interculturalidad y de los procesos de transformación social que se han acelerado en años recientes. La realidad está todavía delante de su representación en el cine. Puede haber películas que desde una perspectiva política hayan tratado de retratar a la Bolivia de hoy, pero a veces su discurso no pasa de un nivel de constatación, o peor aún, de un nivel panfletario. Más allá de problematizar el contexto social, necesitamos más películas documentales o de ficción que sepan mostrar la riqueza o el conflicto de las relaciones interculturales.

También es muy cierto lo que Pedro Susz sostiene:

Si por “movilidad de la cultura boliviana” comprendemos la dinámica del cambio, de la transformación y, en nuestro caso muy puntualmente del diálogo intercultural, es indudable que el registro cinematográfico es el “vehículo” por antonomasia para dar cuenta de esa dinámica y lo ha sido, críticamente sobre todo, en los trabajos más redondos, por armónicos entre el qué y el cómo, de nuestra historia.

Con todas las limitaciones que tiene, el cine boliviano ha registrado, como ningún otro soporte, ese constante movimiento que ha definido al país, a esa cultura dinámica, móvil y múltiple, que al mismo tiempo siempre intenta volver a su origen. Como

---

<sup>26</sup> La morenada y los caporales son bailes folclóricos bolivianos.



Rodríguez Camacho lo señala: “Durante casi todo el Siglo XX, el cine fue el arte nacional por antonomasia, el material y su riqueza son enormes. El detalle está en saber entender y definir qué es esa movilidad, qué la motiva y cómo se muestra en otras facetas del arte y de la cultura nacionales”. Justamente, a lo largo de esta tesis intentaré develar algunas de las diferentes formas de movilidad representadas en la cinematografía boliviana, recorreré sus diferentes caminos, para intentar llegar a ese punto que siempre se anhela, el origen mítico, la patria que nos sirve de referente y de consuelo. La patria a la que siempre se vuelve, que se recupera emprendiendo el camino, viajando, desplazándose geográficamente, cantando una canción, bailando folclore, comiendo un platillo típico, mirando fotografías o películas que retratan experiencias que de una u otra forma nos representan.

### 3. La *buddy road movie*: Socios y compadres, amistades de carretera

El subgénero conocido en el mundo angloparlante como *buddy movie*, “película de amigos”, muchas veces se ha cruzado en el camino con la *road movie*. Se han contaminado mutuamente. Es más, lo que se podría denominar como la *buddy road movie*, la película de carretera de amigos, es uno de los grandes arquetipos del género<sup>27</sup>. Como lo señala Laderman, es muy frecuente que los protagonistas de las *road movies* estén unidos ya sea por relaciones fraternales, filiales o románticas (LADERMAN 2002: 17). Muchas veces, como parte de las motivaciones que propician el viaje, son relaciones que comienzan con enemistad, indiferencia o tensión, pero que evolucionan en ciertos afectos y apegos. En la carretera se construyen lazos fuertes, caminos perpendiculares que unen vidas que sin la aventura que se narra, probablemente, podrían haber sido paralelas, jamás se habrían tocado. Una variable también frecuente en las *buddy road movies* es que estén protagonizadas por personajes que ya tienen una relación, pero que será puesta a prueba a lo largo de la narración.

Como el género del que deriva, este subgénero es muy versátil, aguanta muy bien tenores cómicos y/o dramáticos, asimismo, los combina con gran facilidad. La dinámica de las películas está determinada, por lo general, por personajes protagónicos que suelen tener personalidades opuestas, radicalmente distintas o “complementarias”, con frecuencia tienen formas de ser dialécticas, que en mayor o menor medida, son antagónicas. Entendemos que, con frecuencia, el contacto con la *otredad* es antagónico. Si enumeramos algunos títulos que pueden ser etiquetados como *buddy road movies*, la lista es cuando menos variopinta: *Easy Rider* (1969), *Planes, Trains & Automobiles* (1987), *A Perfect World* (1993), *Tommy Boy* (1995), *Dutch* (1991), *A Life Less Ordinary*

---

<sup>27</sup> Más allá de la importancia del trabajo de especialistas estadounidenses como David Laderman o Devin Orgeron, entre varios otros, intuyo que su lectura de la *road movie* y específicamente de su variante *buddy*, se ve sesgada por una tendencia chauvinista en su interpretación de la historia, en la que los Estados Unidos de América es la medida de todas las cosas. Pues aunque varias de las más conocidas y, tal vez, más memorables *road movies* hayan sido rodadas y desarrolladas en su país, que afirmen constantemente que la narración de la aventura reveladora de unos amigos se funda, en la literatura, con *On the road* de Jack Kerouack y, en el cine, con *Easy rider* (1969) de Dennis Hopper, es cuando menos impreciso. Pues desde *El poema de Gilgamesh*, pasando por los textos védicos o por *Don Quijote de la Mancha*, ya se tenía por protagonistas a amigos que realizaban un viaje accidentado que los transformaría por completo.

(1997), *Kikujiro* (1999), *Y tu mamá también* (2001), *Due date* (2010), *On the road* (2012), entre tantas otras.

Haciendo referencia a *Thelma and Louise* (1991) de Ridley Scott, David Laderman apunta: “Conduciendo, se han redescubierto, han renacido, ayudadas por esa partera que es su viaje desesperado. Trascendiendo la mera amistad o el romance, ahora son colegas, camaradas, almas gemelas” (LADERMAN 2002: 1). Esa es una descripción que, en líneas generales, se podría aplicar a cualquier *buddy road movie*. La aventura forja relaciones que rompen las convenciones sociales más rígidas, las distancias y las formalidades, se tienden lazos complejos, incluso puede que lleguen a ser más complejos que lo que la historia narrada originalmente pretendía. Una película que considero es una muestra sugerente de estas afirmaciones es la mexicana *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón. Comienza siendo una típica cinta de viaje protagonizada por dos jovencitos descerebrados (los actores Diego Luna y Gael García Bernal), que están a la pesca de nuevas experiencias y de diversión, que están empeñados en conquistar a su objeto del deseo (la actriz española Maribel Verdú), pero termina siendo un agudo retrato del México contemporáneo, de su estratificación, de sus taras, de la moral ambigua de una sociedad “falocentrista”<sup>28</sup>, del precio que puede tener romper ciertos tabúes, de la

---

<sup>28</sup> Jacques Derrida señaló: “Con este término -falocentrismo- trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, logocentrismo y, por otra, allí donde opera, la estratagema falocéntrica. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como «significante privilegiado» (Lacan). En los textos que publiqué entre 1964 y 1967, el análisis del falocentrismo estaba únicamente preparado. Siempre va de la deconstrucción práctica del motivo trascendental en sus formas clásicas (significado trascendental, idealismo trascendental) o modernas (el falo o significante trascendental del psicoanálisis lacaniano o el «materialismo» «trascendental», incluso el «inconsciente trascendental» de El Antiedipo)” (DERRIDA 1997a: 46-7). En ese sentido, Terry Eagleton apunta: “La sociedad moderna, como dirían los postestructuralistas, es ‘falocéntrica’, también es, como ya vimos, ‘logocéntrica’, pues cree que su discurso nos permite el acceso inmediato a la verdad total, a la presencia de las cosas. Jacques Derrida combinó ambos términos y acuñó el término “falocéntrico” que sin matizar mucho, podríamos traducir como ‘fanfarrón, seguro de sí mismo’” (EAGLETON 1988:115-6). Lo que se debe recalcar es que el término siempre describe alguna forma de marginación de los femenino, de la mujer y del *otro*. En Bolivia, Silvia Rivera Cusicanqui ha hecho referencia de este término, cuando hace: “una lectura de ‘género’ de la historia de la juridicidad boliviana, para proponer algunos temas de debate que considero pertinentes a la hora de discutir los ‘derechos de los pueblos indígenas’, y su estrecho vínculo, tal como yo los veo -con el tema de los ‘derechos de las mujeres’ (indígenas, cholos, birlochas o refinadas)” (RIVERA 2004: 1).

sexualidad en una país machista, de la condición inefable de la psiquis humana, de la fragilidad de los sentimientos y las emociones.

Otro elemento característico de la gran mayoría de las *road movies*, que complejiza las relaciones que se entablan en las *buddy road movies*, Laderman lo resume con especial pericia: “Los automóviles y las motocicletas frecuentemente evolucionan en la narrativa en una especie de prótesis o de ‘amigo’ del conductor” (LADERMAN 2002: 17-18). Tal vez el ejemplo más obvio en la cultura popular de esta cuestión es la íntima relación que mantienen Michael Knight y K.I.T.T., en ese clásico de la decadente televisión estadounidense de los años ochenta, llamado *El Coche fantástico*. Ambos dependen el uno del otro, parecen tener personalidades tan independientes, como complementarias y parecen estar ligados de manera afectiva.

Si convenimos que la *road movie*, como el cine en su totalidad, es una gran crónica de la modernidad, es más fácil comprender la fascinación por registrar relaciones humanas que no se limitan a ser simplemente eso. Pues con frecuencia nuestro objeto de atención es esa muy curiosa intimidad que hemos desarrollado con la tecnología, con las máquinas y con la propiedad privada<sup>29</sup>. Mi máquina es mi mejor amigo, mi confidente, mi compañía y mi *socio*<sup>30</sup>. Esta no es más que otra cara de ese fenómeno que atestiguamos de manera empírica en la vida cotidiana, cuando observamos el tiempo y el deseo que hordas de consumidores dedican a, entre otras cosas, sus teléfonos móviles o a

---

<sup>29</sup> Este último elemento no debe pasar desapercibido, pues creo que la propiedad privada ha dejado de ser un mero derecho garantizado por el Estado, hoy cumple un rol emocional en nuestras vidas, lo que tal vez pueda anunciar una nueva etapa del capitalismo o una nueva forma del fetichismo que es a partes iguales sofisticada y vulgar.

<sup>30</sup> Una relación igual de compleja es la que mantiene un marinero ruso (Victor Gourianov) y su viejo barco, un hombre y una máquina, en el cortometraje argentino-boliviano *Uno* (2010) de Pablo Paniagua y Nicolás Taborga. En las palabras del protagonista, el ancla caída del barco, que le impide zarpar, es un “arma de tortura”. Pero al mismo tiempo, reconoce que: “Hay algo en estas cadenas y en estos tubos que me retienen para poder partir. Lo único que queda es aferrarse a los barandales y esperar el fin”. La máquina lo tiene cautivo, pero por algo que no es definible, distinguible o fácilmente identificable. Lo que tiene unido al marinero y al barco es un contradictorio sentimiento de pertenencia.

cualquier otro juguete sofisticado<sup>31</sup>. De pronto, bajo esa lógica, el fetichismo termina siendo una forma contemporánea de la amistad, del afecto. La patología o, más precisamente, la parafilia, se convierte en hábito que termina, en gran medida, normalizándose y siendo aceptado.

El cine, en su forma más rígida y convencional, desde su nacimiento, depende de las máquinas, de los artefactos, de la tecnología. El creador necesita de ellas, son su apéndice, su compañía, sus amigas y, lo que es más relevante, las intermediarias imprescindibles entre su visión y la obra, las que la posibilitan<sup>32</sup>. Pocas películas proyectan de manera más bella y romántica esta relación que *El hombre con la cámara* (1929) de Dziga Vertov, y lo hace de manera inherente, velada y elegante. El hombre puede registrar la vida cotidiana en su memoria, pero para atesorar, conservar y, posteriormente, compartir ese registro necesita del artefacto, de su extensión tecnológica, de su apéndice mecánico, del intermediario artificial. Por tanto, no debe extrañar que un arte que depende profundamente de la máquina, preste mucha atención a otras manifestaciones de esa misma parafilia<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Exactamente sobre esto trata el cortometraje boliviano *Libertad condicional* (2012) de Jorge Campos Baldivieso. La protagonista (Camila Levy) ignora al mundo, toda su concentración está enfocada en su Blackberry, circula por la ciudad, camina por las calles, pero todo es un fondo borroso sin mayor importancia. Hasta que la batería se acaba. Entra en pánico, está desamparada, pero al mismo tiempo es libre. Al menos, hasta que consiga recargar su teléfono móvil.

<sup>32</sup> De hecho, la falta de prestigio que sufrió el cine durante décadas en gran medida se debió a su “dependencia” de la tecnología. Como los señala Marc Ferro, al igual que la fotografía, el cine no podía ser considerado como obra de arte o como documento, pues se suponía que era un mero producto de una máquina (FERRO 1977: 65-66).

<sup>33</sup> *Crash* (1996) de David Cronenberg es una de esas obras brillantes que exploran la relación humano/tecnología de manera extrema y radical. Su personaje más enigmático y trágico, Vaughan (Elias Koteas), es el que plantea las cuestiones más inquietantes. En un comienzo confiesa que tiene por gran proyecto registrar “el rediseño del cuerpo humano a través de la tecnología moderna”. Evidentemente, no se refiere a la cirugía estética o a algún tratamiento vanguardista similar. Le interesan las cicatrices y las amputaciones que puede provocar un choque, un accidente de tránsito, las huellas que deja un siniestro en la piel humana. Pero, irá mucho más allá, Vaughan terminará proponiendo al choque, al accidente de tránsito, al maltrato y a la amputación del cuerpo y de su apéndice mecánico –el carro-, como la suprema liberación sexual y espiritual. Un ejercicio que está entre lo erótico y lo tanático, entre lo bello y lo grotesco, entre el culto y el intento de exterminio de lo tecnológico. Con la violencia y el trauma que pueden implicar, la relación sensual y a la vez torturante entre el acero y la piel, se convierte en un verdadero paradigma tanto de la modernidad, como de la postmodernidad. Ambas materias pretenden fundirse para imponerse como un ideal de la sensualidad contemporánea. Esta cuestión está explotada de manera casi pornográfica en la publicidad y en productos tan vulgares como la primera película de una de

La *buddy road movie* se desarrolla a partir de ciertos códigos sociales básicos y fácilmente distinguibles, regidos por las relaciones fraternales y filiales, retratan tipos de relaciones/dependencias afectivas que mantiene el individuo con el o lo *otro*. Lo que podría llamar la atención es que ese o eso *otro* no necesariamente es humano. Como si se tratara de películas de ciencia ficción al estilo de *Metropolis* (1927), *TRON* (1982), *Blade Runner* (1982), *Terminator* (1984), *RoboCop* (1987) o, más cercana a los artefactos que nos interesan, de la saga de *Herbie*, la máquina fría termina siendo humanizada y se convierte en la legítima depositaria de sentimientos que sólo se podrían dedicar a un semejante<sup>34</sup>. Algo característico del tema que nos interesa es que ese *otro* amigo es un vehículo creado por el ser humano, no a su imagen y semejanza, y que aparte de cumplir con sus funciones muy específicas de transporte, tiene una carga simbólica importante. Pues, además del estatus social que implica poseer un automóvil, también puede significar para su propietario tener la posibilidad tangible de la liberación de las ataduras sociales, del regreso al lugar añorado, del llegar a la tierra prometida, del recuperar el paraíso perdido o del retornar a la patria, al vientre de la madre<sup>35</sup>.

---

las sagas cinematográficas más rentables y decepcionantes de los últimos tiempos, *Transformers* (2007) de Michael Bay. En ella, el cuerpo de Mikaela Banes (Megan Fox) y los automóviles relucientes son la mancuerna sexual por excelencia que hace fantasear y soñar al frágil hombre contemporáneo.

<sup>34</sup> Este tipo de relaciones contemporáneas creo que, cuando menos, podrían problematizar con dos de los textos que han determinado nuestras formas de entender el amor y la amistad en occidente, el *Banquete* y el *Lisis* de Platón. Por ejemplo, recordemos una de las frases que Derrida cita de este último texto: “Si son amigos los unos de los otros, es porque de alguna manera son parientes (familiares, emparentados, próximos, íntimos) por naturaleza (phúsei pē oikeioi)” (DERRIDA 1994: 159). En principio, esta proximidad, esta “familiaridad”, nos puede hacer intuir que uno de los imprescindibles de una relación “fraternal” o “amistosa” es la condición humana o, al menos, la de ser vivo. Lo que une y relaciona debería ser una “naturaleza” compartida, que en un comienzo parece ser meramente biológica. Pero, en cuanto comprendemos que en el mundo contemporáneo una máquina, en este caso un automóvil, no es más que la materialización de ciertas necesidades, proyecciones y deseos del ser humano, también entendemos que está emparentada con el ser humano de una forma “natural”, aunque no sea carnal, ni sanguínea. Hay un fuerte lazo simbólico, inmaterial, utópico y hasta erótico. La máquina es o se transforma en lo que deseamos, es un símbolo de prestigio, es un objeto de afecto, es una verdadera compañía que reconfigura nuestra relación con la sociedad y el mundo. La máquina se transforma en una prótesis que está “más cerca” de nosotros que nuestros brazos o nuestras piernas. Paradójicamente, ese objeto material, esa posesión, se conecta con lo inmaterial. En muchos casos, esa máquina hecha a nuestra “imagen y semejanza” se transforma en el gran amigo y el “parentesco” que hace posible toda amistad se recodifica.

<sup>35</sup> La íntima relación que tiene el hombre con su vehículo está tratada de manera emotiva e interesante en el corto documental boliviano *El Inmortal* (2006) de Gabriela Paz. Aunque desprolijo técnicamente, se debe considerar que fue un trabajo estudiantil, realizado en el programa de Licenciatura en Dirección de Cine de la Universidad Católica Boliviana, muestra la vida de los conductores de transporte público en la ciudad de

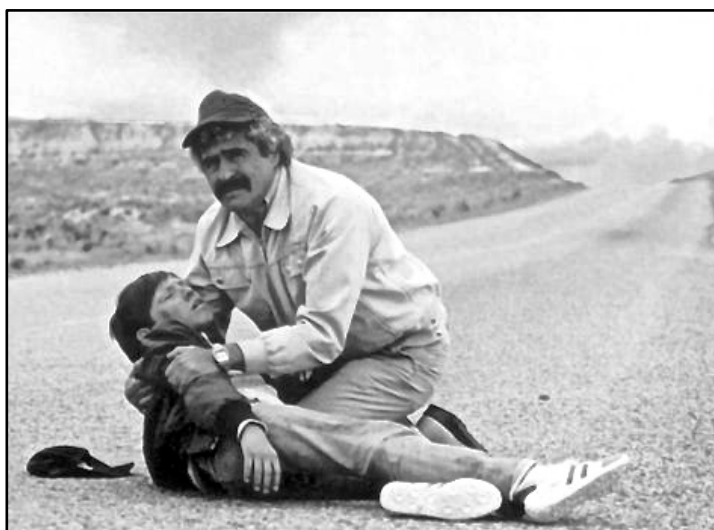
Las cuestiones expuestas en este punto son especialmente importantes en cintas bolivianas como *Mi socio* (1982), *Cuestión de fe* (1995) y *Lo más bonito y mis mejores años* (2006), *buddy road movies* que considero especialmente representativas e importantes. En este capítulo me ocuparé con mayor atención de las dos primeras, pues la tercera será tratada en uno posterior. Curiosamente, ambas son comedias, que además de tener en común un viaje en camión, están llenas de enredos, se sostienen argumentalmente en la relación de unos amigos y el vehículo que los transporta, un personaje más, que guarda una conexión especial con el conductor. Por su dinámica y estilo narrativo, ambas podrían estar emparentadas con películas de carretera como *Breaking the Rules* (1992) de Neal Israel, *Dumb and Dumber* (1994, *Dos tontos muy tontos*) de Peter Farrelly, *My Fellow Americans* (1996, *Mis queridos compatriotas*) de Peter Segal o *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998, *Miedo y asco en Las Vegas*) de Terry Gilliam.

---

La Paz. Más allá de que hay escenas en las que, por ejemplo, se los ve jugando fútbol o comiendo, en lo que se concentra principalmente es en la relación que los personajes tienen con sus vehículos. Vale la pena aclarar que, aunque suene paradójico, en Bolivia el transporte público es privado. Pero tampoco es una gran empresa la que lo maneja, sino está organizado en sindicatos que controlan las líneas, los afiliados son los dueños de los vehículos y muchos de ellos también son los conductores. Es decir, sus vehículos son su herramienta de trabajo, su posesión más preciada, pero también su gran compañía. Uno de los entrevistados, confiesa: “Es como tener una mascota, similar a eso”. Esa es la justificación que da a que casi todos los buses, los *micros* (como se les dice allá), tengan nombres. Nos dice que los apelativos escogidos suelen tener alguna relación con una característica del dueño. Por la pantalla desfilan algunos de esos apelativos: Papá soltero, Superman, Superboy, Gonzitours, Zapatito del amor, Zorro, Papucho, Milagro, Lobito cazador, Skipper, Joyita y, el que le da el título al documental, el Inmortal. El nombre deriva del mote, de la personalidad o de la historia del conductor, es una herencia. Como si fuese un nombre de familia, los une, hay algo más que una mera amistad, es una extensión de la personalidad, de las proyecciones, de los anhelos. Además, los narradores cuentan que su bautismo no es pedestre, sino sagrado, religioso. Con regularidad hacen que los curas los bendigan. El hombre y su máquina son devotos de la Virgen de Copacabana (en las orillas del lago Titicaca) y de la Virgen de Urkupiña (en una población cercana a la ciudad de Cochabamba), juntos peregrinan en las fechas indicadas, buscan la bendición. Los conductores hacen bendecir a sus compañeros, los hacen *challar* (una ceremonia andina, con elementos sincréticos, que implica una ofrenda a la Pachamama –la madre tierra-). Pero, además, al ser dueños de los vehículos, los pueden decorar con lo que sea, los pueden “personalizar” y poner el hilo musical que más les guste. Convierten a su máquina en una verdadera proyección de lo que son. Así como los buses de las grandes ciudades tienen gigantografías publicitarias, algunos de ellos han pintado en los laterales de sus vehículos el rostro del Che Guevara o el de Osama Bin Laden, de gente que según uno de ellos: “Mata a los corruptos”. Otros pegan palabras con su mensaje personal, con su credo: “Paz”, “Amor”, “Forever”, “Volveré”, “Sin llorar”, “Siempre te amaré”. Sus *micros* son su voz. Otro de los entrevistados dice: “Yo no me menosprecio por ser chófer. Soy conductor y tengo mis responsabilidades”. Poco después continúa y sentencia: “Es importante el transporte”. Es difícil disentir con estos hombres y sus máquinas, esa afirmación prácticamente resume lo que esta tesis propone.

Supongo que cualquiera que haya tenido un amigo puede confirmarlo, no hace falta más que compartir una serie de enredos, problemas y aventuras extremas para marcar de manera definitiva una relación. Por lo general, las películas que nos interesan en este capítulo justamente tratan de eso, de esas peripecias y experiencias, de ese gesto que nos conduce a vivir para contarlas.

### 3. 1. La amistad filial: *Mi socio*



Fotograma de *Mi socio* (1982) de Paolo Agazzi, aparecen Don Vito (David Santalla) y Brillo (Gerardo Suárez).

Desde un sentido estricto, si la presencia de un automóvil y de una carretera es un requisito ineludible para el género, cronológicamente, la primera *road movie* boliviana es *Mi socio* (1982) de Paolo Agazzi, que además es una de las primeras comedias nacionales<sup>36</sup>. La *opera prima* de este realizador ítalo-boliviano es la obra mayor de su

---

<sup>36</sup> Llama la atención que Agazzi reconozca que: “Sin embargo, a *Mi Socio* no la considero una película cómica. Algo que ocurre de manera sistemática es que cuando viajo en flota [bus] pasan *Mi Socio*, es una cosa casi obligada tener que ver la película, me llama mucho la atención que sin querer ser cómicos, la película a la gente le causa mucha reacción en ese sentido, es algo que no logro entender muy bien” (ZAPATA 2013). Según lo que reconoce el director fue una incursión y, es más, una fundación del género no intencional. Más adelante continúa: “Pero creo que el éxito radica en que no se pretendió hacer una comedia, incluso hay situaciones que en términos de comedia no están bien resueltas, es como cuando tu cuentas un buen chiste y te falta justo el final, de eso hay mucho en *Mi Socio*; por eso, desde mi punto de vista no es una película cómica. Sin embargo, la observación de la realidad le da la importancia social a



filmografía, una de las piezas más influyentes, fundacionales y relevantes del cine boliviano de las últimas tres décadas. *Mi socio* es una de las primeras películas que se aleja del cine “serio”, político y social, que hasta entonces había marcado a fuego al cine boliviano<sup>37</sup>. Pero, aunque intentaba ser un producto de entretenimiento, no puede apartarse del todo de una de las huellas del género en el que se enmarca: es una película con cierta crítica social, que utilizando recursos de la comedia costumbrista esboza un ligero, a veces estereotipado, retrato de características sociológicas<sup>38</sup>.

La cinta cuenta la historia de un camionero, Don Vito (interpretado por uno de los actores más queridos del teatro y del cine bolivianos, David Santalla), que debe viajar de Santa Cruz a La Paz, llevando mercancía en su viejo vehículo, en su querido *socio*. Poco antes de salir, su ayudante le falla, no aparece. Pero se encuentra con Brillo (Gerardo Suárez, que no ha vuelto a trabajar en cine, al menos, en un papel importante), un niño que trabaja como lustrabotas, que quiere llegar a la sede de gobierno y que se ofrece a ocupar el lugar del ausente. Con reparos y después de verse casi forzado, el curtido conductor acepta la propuesta del muchachito, será su “ayudante”, su compañero en el desenlace de la cinta. La película sigue los moldes y los arquetipos característicos de películas como *A Perfect World* (1993) o *Kikujiro* (1999). El tipo endurecido por la vida, matrero y tramposo, y el chiquillo inteligente, avisado y tierno, están marcados por la

---

esta película. Además creo que ayuda que yo tenía una visión diferente del país: aún con dictaduras, lo duro ya se estaba diluyendo. Hay dos visiones del país en la película: una muy profunda, que es la de Oscar Soria [el guionista], que tenía una profunda sensibilidad social; y esa otra visión, la mía, que todavía conservaba el encanto o la inocencia de descubrir otras cosas” (ZAPATA 2013).

<sup>37</sup> Aunque muy probablemente, la primera película boliviana de aventuras, con meras pretensiones de entretenimiento, es muy anterior y se llama *Mina Alaska* (1968) de Jorge Ruiz.

<sup>38</sup> Curiosamente, como muchos de los personajes que nos interesan en este texto, Paolo Agazzi es un migrante, un italiano que al afincarse en Bolivia y adoptar la nacionalidad, su biografía personal es próxima al género que nos ocupa en su cuestión más relevante, el viaje configurador. Pero existe otro dato que parece curioso, Agazzi tiene el mismo origen que uno de los absolutos pioneros del cine boliviano, Pedro Sambarino, director de *Corazón Aymara*, cinta estrenada en 1925, posiblemente el primer largo argumental boliviano, hoy día perdido (GUMUCIO DAGRON 1980: 69). En su libro Carlos D. Mesa apunta: “La película tiene éxito y llama a la reflexión en torno a la presencia del indio en la sociedad de esos años” (MESA 1985: 30). Es un dato llamativo que dos realizadores de origen italiano hayan realizado películas muy bien recibidas por el público y que hayan logrado detonar reflexiones que en su momento eran tan incómodas como necesarias.

soledad, por la falta de amor. Pero terminarán encontrándose, acompañándose, salvándose, el uno al otro<sup>39</sup>.

Lo que tal vez no sea obvio para espectadores que no son bolivianos es que Don Vito es oriundo de la parte occidental del país, probablemente, de La Paz, y Brillo del oriente, seguramente, de Santa Cruz de la Sierra. Ambos son mestizos, pero de culturas muy distintas. No pretendo hacer un esbozo de las diferencias entre el occidente y el oriente bolivianos, pues es un tema para por lo menos una serie de tesis más, pero es pertinente recalcar que para llegar de una ciudad a otra, en el tramo más corto, se debe recorrer poco menos de 900 kilómetros. Las geografías son radicalmente distintas, casi opuestas, la primera es altiplánica, próxima a los Andes, la otra es una zona casi tropical, cercana a la cuenca amazónica. Como es de suponer, los habitantes de ambas zonas tienen diferencias considerables. La cultura andina tienen una fuerte y clara presencia de lo aymara y lo quechua. En cambio, la cultura oriental es muy mestiza, tiene influencia no muy intensa de las etnias de tierras bajas –en especial la cultura guaraní- y de las relativamente recientes migraciones nacionales e internacionales. Los acentos, las formas de decir y de hacer son muy distintas, pero es muy difícil describirlas sin caer en clichés y apreciaciones regionalistas. En una entrevista que Paolo Agazzi le concedió a Sergio Zapata para la revista digital *Cinemas Cine*, afirmó: “Con *Mi Socio*, por primera vez se vio el país en términos geográficos y en términos sociales y digamos que de forma cultural, entre oriente y occidente” (ZAPATA 2013).

---

<sup>39</sup> Una película boliviana que está próxima a este tipo de cintas por la relación adulto/niño, en una dinámica de aprendizaje emocional mutuo, y que merece ser mencionada es el cortometraje de Juan Pablo Richter, *¿De qué color es el cielo?* (2009). Realizada también en el cuadro del programa de Licenciatura en Dirección de Cine de la Universidad Católica Boliviana, en ella, un padre (Bernardo Arancibia Flores) que no vive, ni mantiene muy buenas relaciones con su pequeño hijo (Diego Montes), es diagnosticado con una enfermedad que lo dejará inminentemente ciego. Decide realizar un viaje en carretera a un lugar del que le hablaba su padre, en el que se supone se puede ver en el cielo todos los colores imaginables. Necesita que su hijo lo acompañe, que comparta esa experiencia con él. Básicamente, lo rapta en sueños. La relación comienza siendo muy tensa. Pero, poco a poco, con altibajos, el afecto borra todas las asperezas. El padre frágil, desvalido y en crisis, necesita refugiarse en su hijo pequeño, que tiene la fortaleza que brota de la juventud y de la inocencia, pues todavía no ha sido debilitado o aterrorizado por la vida. En la escena más conmovedora de la película el padre le dice al niño que quiere aprender de él, que quiere ser como él, que quiere hacer las cosas siempre bien. Es la declaración más manifiesta de humildad y de sometimiento que un adulto le puede hacer a un niño. Sin darse cuenta, con esa declaración, le está enseñando al niño la complejidad de la vida.

Siguiendo una tendencia un poco machacona y cuestionable del cine boliviano, el cariño que nace entre Don Vito y Brillo, esa relación que comienza con fricciones y que termina pretendiendo emular la dinámica padre/hijo, una relación en la que se olvidan las diferencias socioculturales, es una rústica metáfora de la tan ansiada unión entre el occidente y el oriente bolivianos. Incluso, una de las canciones de la película explícitamente alienta a la comunión entre *cambas* y *collas*<sup>40</sup>. El camión que recorre las carreteras troncales del país, une a la patria, diluye los desencuentros<sup>41</sup>. Aparentemente, Don Vito y Brillo, al quererse, también lo están haciendo. Como en una especie de fábula del asfalto, los dos personajes terminan olvidando sus grandes diferencias y problemas, todo lo que podría dividirlos. Carlos D. Mesa escribió sobre la película:

---

<sup>40</sup> A nivel popular y coloquial estos apelativos se usan para diferenciar a los bolivianos del oriente de los del occidente. Aunque es imprecisa, arbitraria, polarizante y se olvida de otras identidades culturales bolivianas, está muy extendida. Para no dilatar mucho este tema no me detendré en los orígenes de ambos términos, pero es pertinente aclararlos de manera general. El origen del término “camba” es incierto, pero se utilizaba para denominar a los campesinos del oriente del país. Hoy se utiliza para denominar a todo aquel que vive en la parte oriental del país. De acuerdo al contexto tener connotaciones peyorativas y racistas, se usa la palabra para describir a alguien que tiene rasgos o “comportamientos” de indígena de tierras bajas, es decir, se usa como un sinónimo de “incivilizado”. Desde 2001, este término ha sido reivindicado por el Movimiento Nación Camba de Liberación (MNC-L), entre otras organizaciones autonomistas, para ellos se ha convertido en un término que conglomeraba todo lo que se supone es el oriente de Bolivia (NACIÓN CAMBA 2001). Por su lado, el término “colla”, tiene su origen en el reino aymara homónimo. En la actualidad, se lo utiliza para denominar a todos los que viven en la zona andina y en los valles que no “orientales”. Es decir, con frecuencia su delimitación se hace a partir de la otredad, los “cambas” le dicen “colla” a todo boliviano que no hace parte de su colectivo. También lo utilizan peyorativamente, de forma racista, para referirse a todos los que tienen rasgos físicos y/o culturales aymaras o quechuas.

<sup>41</sup> Tratar de unir al occidente con el oriente de Bolivia, a través de caminos convencionales, se remonta a tiempos coloniales. Como lo señala Hans Van Den Berg en su cuidadoso estudio *En busca de una senda segura. La comunicación terrestre y fluvial entre Cochabamba y Mojos (1765-1825)*: “los jesuitas, que habían establecido en los siglos XVII y XVIII un conjunto de misiones en Mojos, ya habían abierto a comienzos del siglo XVIII una comunicación entre estas Misiones y Cochabamba, pero no lo habían usado por mucho tiempo. Además, en el siglo XVII el llamado gobernador del Gran Paitití, Benito de Ribera Quiroga, junto con el fraile dominico Francisco del Rosario, había tratado de abrir un camino desde Colomí, cerca de Cochabamba, hacia el río Beni. Sin embargo, en este caso la exploración no se dirigió hacia las montañas de Yuracarés, sino hacia el río Cotacajes y de allá hacia el río Beni, es decir al oeste de lo que hoy es el Chapare” (VAN DEN BERG 2008: 10). Las razones para comunicar estos territorios eran muchas, entre otras cosas, había motivos económico comerciales y evangelizadores, pero lo determinante, que hizo que la Audiencia de Charcas se embarcara en la construcción de caminos hacia la zona de Mojos, fue la necesidad de marcar límites entre las zonas de dominación de la Corona Española y la Portuguesa, la necesidad de expulsar a invasores de su territorio. En 1763, la Real Audiencia de Charcas decidió expulsar a los portugueses del margen izquierdo del río Iténez y para eso necesitaba caminos que comunicaran la zona con las ciudades y poblaciones más cercanas, entre ellas Cochabamba y Tarata (VAN DEN BERG 2008: 9-12)

Por encima de la problemática colectiva está la relación entre el camionero y el niño (La Paz vs. Santa Cruz) que, portadores de una intensión simbólica (clara para el espectador boliviano, entendible para el espectador extranjero) en relación a la integración, podrían desprenderse del contexto-Bolivia y mantener su vigencia por la relación universal del proceso de rivalidad-amistad que plantea el argumento, pero resulta que en este caso específico una gran parte de la estructura está apoyada en ingredientes del localismo o costumbrismo (palabras que conllevan para nosotros un juicio de valor implícito) sin los cuales probablemente la historia quedaría despojada de su sentido básico (MESA 1985: 151).

En la entrevista ya mencionada Agazzi afirma: “Creo que esta película va más allá de lo cinematográfico, los personajes trascienden, son como íconos de la idiosincrasia boliviana, ese es el gran valor” (ZAPATA 2013)<sup>42</sup>. El ser bolivianos, pobres, solitarios y excluidos los une. El personaje de Santalla que representa a los “collas”, al país viejo, a los que fueron protagonistas casi exclusivos de la historia nacional hasta los años 1980. El personaje de Suárez representa al oriente boliviano, joven y pujante, lleno de esperanzas, empeñado en ser distinto a Don Vito, pero siguiendo algunos de sus pasos. Como si se pretendiera simbolizar que el protagonismo se desplaza, que las cosas ya no suceden sólo en la sede de gobierno, otros territorios también son válidos<sup>43</sup>. En el trailer de la versión restaurada de la película, que está incluido en la edición DVD, se pueden escuchar frases categóricas, desmedidas y demagógicas, que contienen algunas de las pretensiones del film: “dos seres humanos que son la síntesis del país”, “*Mi socio es el país*”<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> *Mi socio* comparte ciertos elementos con *Central do Brasil*. Ambas son *road movies* y están protagonizadas por adultos mayores que reencaminan sus vidas a partir del encuentro con niños. Pero, además, tienen algo que Caparrós identificó en la cinta de Salles: “esa búsqueda de la identidad personal y nacional” (CAPARRÓS 1999:157).

<sup>43</sup> El progreso del oriente boliviano es un tema que se trata en *Mi socio* de manera más o menos secundaria, pero que es muy interesante desde un punto de vista histórico y ha sido una preocupación retratada en el cine desde hace mucho. Por ejemplo, Hugo Roncal realizó dos cintas sobre el tema, *Mutún* (1970), sobre las reservas de hierro (que recién se están comenzando a explotar) y *Viva Santa Cruz* (1971) (GUMUCIO DAGRÓN 1980: 244-245)

<sup>44</sup> En especial, en el cine estadounidense de los '70 y de los '80 las *buddy road movies* se habían centrado en mostrar parejas de hombres blancos heterosexuales (HARK 2001: 226), hay un ejercicio uniformador, homogeneizador, lo que es un claro ejercicio de exclusión. Como vemos, no pasa exactamente lo mismo en el cine boliviano que se inscribe en este subgénero. Pues lo que se busca emparejar, juntar, es a

Algo que se debe anotar es que *Mi socio* no sólo inaugura la tradición de las películas de carretera, no sólo es pionera en incluir elementos claros de comedia en la filmografía nacional. Lo que tal vez es más relevante para la historia del cine boliviano es que funda un discurso algo artificial, repetitivo y populista, típico del cine de los primeros años de democracia, a principios de los años 1980, ése que recita más o menos lo siguiente: “más allá de nuestras diferencias, los bolivianos siempre estamos unidos”. Varias cintas posteriores, inscritas en los mismos géneros, aunque son de mucha menor factura, tienen un discurso muy similar y evidentemente son deudoras directas de *Mi socio*. Los ejemplos más populares y obvios en forma y fondo *Sena quina* (2005) del mismo Agazzi y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellott, pero *I am Bolivia* (2006) de Anche Kalashnikova, que es casi todo lo contrario a una *road movie* (salvo por la última secuencia), también es un ejercicio de nacionalismo demagógico construido a partir de arquetipos y clichés<sup>45</sup>.

*Mi socio* tiene desaciertos, en especial, la utilización de voces en off –que simulan los pensamientos de los personajes-, la falta de fluidez de algunos diálogos y un muy mal sonido (aunque su banda sonora original es absolutamente entrañable). Curiosamente, la mayoría de sus problemas están relacionados con la comunicación de los personajes. La privacidad de su pensamiento es violada –con la voz en off que escucha el espectador-, esa transgresión nos permite conocer de manera rápida, poco sutil y poco cinematográfica, lo que sienten y reflexionan: primero dudan el uno del otro, luego se

---

representantes de diferentes sectores, con diferentes contextos sociales y culturales. Cuando en Hollywood se mostraba la unión entre seres iguales, lo que se trataba de mostrar en algunas películas bolivianas era la unión entre diferentes. Aunque ambos proyectos pueden destilar una gran artificialidad y violencia, pues son signos de imaginarios nutridos por ideas políticas muy específicas. En los Estados Unidos se buscaba excluir a todo lo que no sea ese hombre blanco y heterosexual, una versión extendida de su célebre WASP (“White, Anglo-Saxon and Protestant”, “Blanco, anglosajón y protestante”). En Bolivia se pretendía unir a los dos polos del país, aparentemente opuestos, pero productivos y criollos. Bajo la premisa de que “la riqueza está en la unión de las diferencias”, se excluye a todos los que no hacen parte de esas dos categorías, a occidente y oriente. Las otras identidades regionales y culturales, las etnias indígenas con todos sus matices, no hacen de ese sucedáneo de “síntesis del país”.

<sup>45</sup> Aunque se pueda acusar a Agazzi de haber sido el pionero en el cine boliviano de una comedia popular, demagógica y fundada en la caricatura social, no sería justo ignorar que también es autor de una de las películas más logradas y encantadoras de nuestra cinematografía, *El día que murió el silencio* (1998). Utilizando de manera hábil el tono costumbrista, llena de frescura y espontaneidad, la película está muy próxima a esa vieja tradición del cine italiano de la que seguramente bebió el director en sus años formativos.

encariñan. A pesar de la falta de naturalidad de los parlamentos (un problema recurrente del cine boliviano), no se duda de lo que se prometen al final del camino: amistad en clave filial. A pesar de ello, por momentos, todo parece ser una verdadera puesta en escena y el mensaje, la construcción de la relación, pierde veracidad. Su mensaje está distorsionado, es poco nítido. Pues, al fin y al cabo, como lo señala Derrida, la amistad no es una verdadera fraternidad, digamos, natural. Porque al no ser verdaderos hermanos, los amigos tienen una fraternidad, una filiación, fantasmagórica, impostora. El amigo por su propia naturaleza jamás será hermano (DERRIDA 1994: 216). Si la sangre une, también separa. Así, la amistad que desarrollan Don Vito y Brillo no es exactamente de padre e hijo, ni mucho menos de hermanos. No comparten apellido, ni tienen lazos sanguíneos. Aunque la película no lo quiera anunciar, solamente, son *socios*, camaradas, compañeros. Pero, más allá de que laboralmente uno sea el subordinado del otro, tienen una relación que de alguna forma es horizontal porque se necesitan mutuamente, al menos, hasta que la relación deje de ser conveniente para uno de los dos. Lo que también quiere decir que puede ser disuelta sin el menor reparo. En la dependencia, laboral y emotiva, su relación encuentra razón de ser.

A pesar de la mencionada falta de naturalidad que a veces tienen los parlamentos, las interpretaciones de los protagonistas son buenas, son carismáticos y tienen gran empatía entre ellos. Ahí radica el éxito de la cinta, gracias a eso creemos en que son *socios*. A través de eso, la película cumple con la premisa fundamental de las *road movies* memorables, el viaje no sólo es un desplazamiento territorial y geográfico, es un desplazamiento interno, personal y espiritual. En su trayecto, Don Vito y Brillo aprenden a confiar en el otro, a entenderlo, a acogerlo, a sentirse reflejados en el semejante, aunque de manera velada sepamos que esa relación dista mucho de ser idílica y perdurable. Se tienen el uno al otro, no debería importar su lugar de origen, no deberían representar a nada más que a sí mismos.

Llama la atención la obvia exclusión de la mujer en esta película, como si estos *socios* de la carretera fuesen marineros, en su viaje las mujeres no parecen estar

admitidas<sup>46</sup>. Su presencia es secundaria, para resaltar la soledad, la orfandad de los protagonistas. Don Vito tiene mujeres en cada parada, pero ninguna lo retiene, sólo es merecedor de su fidelidad su viejo Volvo, su camión destartado, su *socio* original. Por su parte, Brillo no tiene madre y está en busca de su hermano. Juntos parecen proponerse como una suerte de fórmula, en la que la posibilidad del progreso y de la unión del país está en la conjugación de la sabiduría, de la pujanza de la juventud y de lo mestizo/masculino. En el discurso de *Mi socio*, esta proposición es resultado de una coyuntura sociohistórica, pero también será determinante para la construcción del imaginario popular. Esta es una de las películas más exitosas de la historia del cine boliviano, no sólo por el carisma de sus protagonistas, por sus momentos divertidos, por su música y por sus escenas emotivas, sino porque reproduce y recrea, en clave de comedia ligera, un discurso que ha configurado ciertos valores nacionales, que rezan que nuestra fortaleza está en la unión de dos polos, oriente y occidente, lo viejo y lo nuevo. Lo grave está en que se sigue reproduciendo un relato de la exclusión perpetua de otros sectores del país que no se identifican y que no pueden hacer parte de esos polos. La interpretación de la realidad nacional a través de íconos rígidos, de arquetipos y de caricaturas, hace que todo lo que no se acomoda a esos moldes, termine estando al margen del Estado. Los seres humanos que protagonizan *Mi socio*, a diferencia de lo que la publicidad de la película afirma, no representan al país en su totalidad, pero representan a lo dominante, a lo oficial, lo que se impone, lo que se asocia y ejerce su poder.

---

<sup>46</sup> Esa es una constante de la *buddy road movie*, perpetuada hasta películas tan populares y actuales como la trilogía inaugurada con *The Hangover* (2009) de Todd Phillips, protagonizada por el ya celeberrimo *wolfpack*, la manada de lobos compuesta por los personajes que interpretan los actores Zach Galifianakis, Bradley Cooper y Ed Helms. De hecho, a propósito del estreno de la tercera entrega de la saga, *The Hangover 3*, Phillips aseguro en una entrevista: “Todas mis comedias funcionan a modo de retrato de la torpeza esencial de las relaciones entre hombres heterosexuales” (SALVÀ 2013). Pero, sin duda, la película que rompió con la hegemonía masculina del género, al menos a nivel masivo, es *Thelma and Louise* (1991) de Ridley Scott.

### 3.2. Sé mi amigo en nombre de la amistad: *Cuestión de fe*



Fotograma de *Cuestión de fe* (1995) de Marcos Loayza, la camioneta Ramona transporta a la Virgen.

Compadre, cuate, parcerero, carnal, cumpa, ñaño, pana, camarada, socio, compinche, mano, pariente, chamo, son algunas de las palabras que se usan en Latinoamérica como sinónimos de amigo. Todas ellas hacen referencia a algo que une, la sangre, el oficio, el rito, la casta, el gremio. Derivan de la pertenencia a algo común, de la pertenencia a una institución que está por encima de los individuos, ya sea la familia, la sociedad, el Estado, el empleo, la religión, el partido o la clase social. Según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Coromines, la palabra amigo deriva de “amianto”, un mineral que se presenta en cintas blancas y flexibles, de aspecto sedoso. La entrada dice: “Tom. Del lat. *Amiantos*, y este del gr. *amíantos* ‘sin mancha’, ‘incorruptible’, ‘amianto’, deriv. de *miáino* ‘yo mancho’” (COROMINES 1961: 29). Por conocimiento general, se sabe que el amianto es un material utilizado en la construcción, como aislante, del que se debate mucho por sus efectos nocivos para la salud. No pretendo seguir divagando en ese sentido. Sin embargo, por su parentesco etimológico, me siento tentado de hacer una breve analogía con la amistad, pues definitivamente es fundamental para la construcción de la sociedad, pero potencialmente nociva para un individuo cuando se expone en exceso a ella. Es decir, eso de apariencia impoluta, supuestamente incorruptible, en el fondo no es ninguna de las dos cosas. Nada es impoluto e incorruptible, mucho menos la amistad. En ese sentido, tal vez no haya un



término más interesante para referirse a la complejidad de la amistad que esa expresión militar llamada “fuego amigo”, los disparos que se reciben de tu mismo bando.

*Cuestión de fe*, la ópera prima de Marcos Loayza, comienza con una serie de primeros planos a estatuillas de santos católicos, con figuras de Cristos inertes y de cruces, con esos rostros de yeso que producen devoción y fe en los feligreses. Cuando la última estatuilla aparece en la pantalla, se escucha un voz en off que dice profundamente: “Hermanos...”. En el siguiente plano vemos a un tipo de cabello largo y barbado, vestido de blanco y rodeado de gente, que sigue con la frase: “Hermanitooooos... las gordas no se enamoran... se antojan”. Las carcajadas rompen toda la solemnidad que abría el filme. Ese es el tono que tiene la película. La escena está ambientada en el bar “La Corajuda”, un tugurio de mala muerte repleto de peculiares y pintorescos parroquianos, tipos con trajes de ángeles y demonios (típicos de los bailes folclóricos), el color y el abigarramiento adornan el lugar. Muchos críticos, entre los que se encuentran Carlos D. Mesa, Pedro Suzs, Alfonso Gumucio Dagron, suelen asegurar que esa secuencia parece salida de un cuadro de Raúl Lara<sup>47</sup>. Entre los coloridos parroquianos, se distingue a Domingo (Jorge Ortiz, uno de los actores bolivianos más importantes), un artesano que

---

<sup>47</sup> Raúl Lara (1940-2011) es uno de los pintores bolivianos más importantes. De prodigiosa técnica, su obra se desarrolló en los más variados soportes y se caracterizó por su extraordinario dibujo realista y por su manejo de la composición, que coqueteaba con el realismo mágico, como el mismo Lara solía clasificar a su obra. Fue uno de los grandes maestros a la hora de representar a la cultura chola-mestiza, esa que está en los límites de lo indígena y de lo occidental. Fue el pintor de cámara de la urbe boliviana, esa en la que late la realidad compleja a la que hago referencia, una sociedad que vive en la frontera de diferentes imaginarios simbólicos. Su universo creativo era basto, complejo y *sui generis*, se nutría de lo onírico, de la crítica social, de la estética del folclore y del carnaval de Oruro, de la paleta de colores que sólo se encuentran en la cordillera andina, entre otras cosas. En esa senda, Lara fue un pintor muy interesado en retratar a personajes que viajen en camiones o buses, tiene muchos cuadros de carretera, por eso no se me ocurre otro pintor boliviano que este más a tono con el presente texto. En una entrevista que le hice a Marcos Loayza hace unos años, le pregunté sobre la influencia de la obra de Lara en la mencionada escena de *Cuestión de fe* y confesó: “A Raúl siempre lo admiré como dibujante y por su capacidad para mostrar un rostro nuestro que no estamos habituados a mostrar. Creo que siempre hice cosas para homenajearlo. O la influencia suya siempre estuvo presente en mis trabajos. En la primera escena de *Cuestión de fe*, fue un trabajo más consciente y a quien se le debe dar mayor porcentaje de los créditos es al director de arte José Bozo, encargado de sacralizar el bar ‘La Corajuda’, inspirado en un bar del mismo nombre al que me llevó el Cortito en la ciudad de Tarija” (LAGUNA 2011). En general, la fotografía de toda la película es verdaderamente notable. En el *making of* de la película, Alfonso Gumucio Dagron afirma que Marcos Loayza no filmó esta película, sino que la pintó. El apunte no es gratuito, la fotografía de la cinta, a cargo de César Pérez (uno de los técnicos esenciales de la historia del cine boliviano), con una paleta de colores que parecen haber sido lavados por el tiempo, consiguen una calidez y una luminosidad que sobrecogen. Nos hacen sentir que los tres viajantes se han embarcado en una santa y alegre cruzada.

hace estatuas de santos, que no tiene ningún problema en dejar sus estatuillas de prenda a cambio de un poco más de alcohol. Con pequeños gestos, rápidamente nos damos cuenta de que es un tipo campechano, juguetón, irresponsable y disipado, pero con cierta sensibilidad y un indudable encanto. Además de ser artesano, se devela desde su primera escena como un regateador profesional (oficio que es una práctica nacional). Más tarde, en el taller donde trabaja, Domingo está durmiendo la borrachera, llega su compadre Pepelucho (interpretado por un habitual colaborador de Loayza, Raúl Beltrán), un migrante aymara, que es su escudero, su incondicional compañero, el hombre que está dispuesto a seguirlo hasta el infierno sin rechistar. No trae buenas noticias, pues el Sapo Estívariz (Toto Aparicio), un mafioso conocido y temible, quiere hablar de inmediato con Domingo. A tropezones, lidiando con la borrachera, los amigos asisten al peligroso encuentro. El prepotente personaje los espera en “La Corajuda”, para hacerles una propuesta que no podrán rechazar. Después de ver el trabajo de Domingo en el bar, las estatuillas que dejó de prenda a cambio de alcohol, quiere que le fabriquen una enorme imagen de la Virgen para la fiesta de San Mateo, un pequeño pueblo de los Yungas paceños. Como buen mafioso, el Sapo quiere festejar con todas las de la ley, quiere que le lleven el encargo sin retraso, les paga un buen adelanto, les da un arma, y no parece ser alguien que acepte excusas o fallos. Los compadres, sin alternativas, deben cumplir con la voluntad del peligroso criminal. Alguien más escuchó su charla con el Sapo, “el Cachorro” Joaquín Ballesteros (Elías Serrano), un jugador vivaracho que, por una “módica suma”, se ofrece a llevarlos hasta San Mateo en una vieja camioneta, la Ramona. Al no tener mejores opciones, aceptan, pero no confían del todo en su conductor. Hasta el espectador menos atento intuye que un sinnúmero de peripecias les esperan.

El primer enredo en el que se meten los personajes es especialmente curioso. Antes de salir, para hacer la estatua de la Virgen, Domingo necesita de un modelo. Deciden tomar “prestada” a la que tienen en una iglesia cercana, la roban por una noche, para devolverla cuando la tarea se concluya. Ellos tienen una profunda devoción, pero al mismo tiempo son totalmente irreverentes con la solemne liturgia católica. De hecho, antes de partir, hacen bendecir a la figura de yeso y a la Ramona, pero la ceremonia es para los tres viajeros algo muy lúdico. El sincretismo, el animismo y la fe en la vida

cotidiana es lo que se deja ver en estos personajes. En especial, en Domingo que está dispuesto a festejar y emborracharse en honor de lo que sea.

*Cuestión de fe* es lo que Laderman llamaría una “buddy/quest road movie”, una road movie de amigos y de búsqueda (LADERMAN 2002: 178). Contiene propuestas discursivas que la distinguen de las de otras películas bolivianas que hacen parte del género como, la anteriormente tratada, *Mi socio* (1982) o *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2003), a la que le prestaré atención en un capítulo posterior<sup>48</sup>. En la película el país no se une a través del viaje por las carreteras interdepartamentales asfaltadas y por los símbolos de la modernidad, el país no se une necesariamente con un mero desplazamiento geográfico. Los personajes son los que se encuentran, pero ese hecho no tiene pretensiones de construir metáforas aplicables a la historia y a la realidad nacional. El encuentro es de singularidades con características específicas, no de arquetipos culturales, ni de “seres humanos que son la síntesis del país”, son rostros que se reconocen y se acogen, a pesar de sus evidentes defectos.

En la película *The Trip* (2010) de Michael Winterbottom, los geniales actores/cómicos británicos Steve Coogan y Rob Brydon se embarcan en un viaje gastronómico por el norte del Reino Unido, en algún momento el primero dice: “No importa el destino, sino el viaje”. Esa es la premisa esencial de toda *road movie*, también lo es de la que nos compete. En *Cuestión de fe* el viaje se realiza de la ciudad al campo, de lo urbano a lo rural, de La Paz a los Yungas, de tierras altas a tierras bajas. Es un viaje en el que se descubre al país, porque se descubre a la gente, porque se descubre lo que

---

<sup>48</sup> Una película que rompe de manera radical con el ética, la estética y la estructura de la *buddy road movie*, es la maravillosa cinta argentina *Las Acacias* (2011) de Pablo Giorgelli. Aunque aparentemente comienza y termina siguiendo una de las premisas básicas del subgénero –dos personajes más o menos antagónicos que van desarrollando una relación de afecto a lo largo del viaje–, no se forja propiamente una relación de amistad, sino una de naturaleza romántica, que implica una serie de juegos de seducción y de celos que poco tienen que ver con la fraternidad, que son tratados de manera exquisitamente sutil. Protagonizada por Rubén (Germán de Silva), un parco camionero que debe transportar un cargamento de madera, por Jacinta (Hebe Duarte), una paraguaya que quiere llegar a Buenos Aires para trabajar, y por Anahí (Nayra Calle Mamani), la bebé de ella que tiene meses de edad. La presencia de la mujer, como se ve en esta cinta, hace que no sea posible la amistad fraternal. Esta película, que es una construcción poética a partir de la cotidianidad, si algo tiene en común con *Mi socio* o *Cuestión de fe* es que los personajes están marcados por la soledad y/o por el desamparo en el mundo, que tiene una auténtica necesidad de ser acogidos por el otro, con todo lo que eso pueda implicar.

está más allá de la carretera, del asfalto, de las estructuras arquitectónicas, de lo inerte. *Cuestión de fe* se desmarca de la *road movie* más convencional porque en ella se recorren carreteras rurales de un país pobre, caminos accidentados y de tierra, no *highways* de alta velocidad<sup>49</sup>. Las sendas y las carreteras que transita la Ramona siempre conducen a un lugar: al *otro*.

Las paradas que hacen no son para comer en esos *diners* prefabricados, típicos de los Estados Unidos, que siempre tienen un aire retro, que sirven un mal y aguado café, huevos con bacon, hamburguesas y hot cakes. No son en gasolineras *self service*, que tiene tiendas surtidas de golosinas, de chuches y de cada uno de los íconos de la sociedad de consumo. Son lugares en los que se come lo que hay, comida picante, caliente y mestiza. Espacios precarios en los que los conductores se relajan jugando a los dados o apostando en las peleas de gallos, bebiendo, cantando, tocando la guitarra y el acordeón. Lugares en los que los *pajpakus* –los vendedores ambulantes- hacen el mejor uso posible de sus dotes retóricas para convencer a los posibles compradores<sup>50</sup>. Son lugares que no admiten el ensimismamiento individual, que obligan a la socialización, en los que el *otro* se impone y abduce. Cada parada representa la revelación de una serie de rostros que nos interpelan.

El viaje es accidentado, como el género lo requiere, lleno de enredos. De alguna forma, parece ser una experiencia iniciática en clave cómica, una especie de parodia del camino de los santos. Domingo, Pepelucho y Joaquín son tentados, constantemente, el pecado los acosa. El alcohol, el juego, las apuestas, el sexo, quieren alejarlos de su

---

<sup>49</sup> De hecho, la carretera que recorren popularmente es conocida como la “Carretera de la muerte”, porque durante buena parte del camino, a un lado hay montaña empinada y al otro acantilado. En varios sectores sólo hay espacio para un vehículo, un solo carril. Si se encuentran dos frente a frente, uno debe retroceder, sin dar la vuelta, hasta que haya espacio para que pase el otro. Es de suponer que constantemente se sufran accidentes en ella.

<sup>50</sup> Los parlamentos son un elemento fundamental de la riqueza de la película. El atento oído de Loayza supo recoger y contener la chispa, el ingenio y la incandescencia del hablar popular. Gracias al manejo del lenguaje, los *pajpakus* parecen manifestarse como una especie de hechiceros que guardan los secretos de una magia antigua y poderosa, que se revela espontáneamente y a la que los compradores no pueden presentar ningún tipo de resistencia. Las palabras nos sumergen en un mundo misterioso, lleno de sentido del humor y de sabiduría popular, hacen que el viaje sea inagotable, que no sólo dependa del desplazamiento por la carretera. Gracias a ellos, por ejemplo, un ungüento de piel de serpiente parece ser un artículo de primera necesidad.

acometido. Con frecuencia lo hacen, pero durante toda la película los viajeros deben superar las tentaciones, tambaleándose, no se rinden, no pierden la fe, hasta que lo pierdan todo, hasta encontrarse con su destino, con lo que estaba escrito para ellos. La Virgen que Domingo fabricó con rostro de princesa aymara parece protegerlos en todo momento, en cada paso, en cada curva, en cada parada, de lo contrario no se explica que salgan casi intactos de sus tropiezos. Entre borracheras, carcajadas, personajes inolvidables, malos entendidos, confesiones sinceras, picardía, excesos y pasión, *Cuestión de fe* contiene la vitalidad de un pueblo, su religiosidad inquebrantable, su hospitalidad a prueba de balas, la capacidad que tiene de disfrutar de los pequeños y divinos momentos que nos reserva la vida. Pero también refleja la imposibilidad de ser eficientes, de hacer las cosas sin involucrarnos en una serie de problemas imposibles de resolver.

Para viajar no hace falta que el motor de la Ramona arranque, basta encomendarse a la Virgen, confiar en *el otro* que se manifiesta frente a uno y seguir camino. Loayza hace guiños a la tradición fílmica que admira. Ecos de Federico Fellini, François Truffaut, Wim Wenders y Billy Wilder están repartidos por toda la película. Hay uno al final de la cinta especialmente interesante. Por diferentes razones, ya no tienen a la Virgen, ni a la Ramona. Pepelucho –el fiel escudero– se quedó en el camino para casarse con un reencontrado amor de juventud. Sólo quedan Domingo y Joaquín sentados al borde del camino, lamentándose por su mala suerte, cuestionándose sobre el sentido del viaje, consolándose con que todo es voluntad de la Virgen. Ahí, intuyo que se hace un enorme homenaje a *Casablanca* (1942), el clásico de Michael Curtiz. En medio de la discusión, “El Cachorro” Joaquín Ballesteros, dice: “Yo no tengo amigos”. Domingo le responde entre risas: “¡Bien cojudo, este Cachorro!”. Y se abrazan, caminando hacia el horizonte. A pesar de todos los tropezones, las pérdidas y las peleas, a pesar de todos los momentos inciertos y de los errores, la película insinúa: *Cachorros, este es el inicio de una gran amistad.*

*Cuestión de fe* es una película sobre la religiosidad de un pueblo, sobre su relación con lo místico, con el misterio, sobre sus hábitos y costumbres, sobre su ritualidad, sobre sus fiestas, sobre su música, sobre su relación con el alcohol, la comida, el juego y el arte

de la hospitalidad, sobre sus flaquezas e imperfecciones, sobre su forma de amar, sobre sus lazos de fraternidad, sobre su diversidad. *Cuestión de fe* es una película sobre la belleza de lo cholo/mestizo. Pero, ante todo, es un acto incondicional de confianza en el semejante, en *el otro*, es una apuesta sin garantía, un *jugárselo todo*, sin dudar nunca de la humanidad del ser humano. En ese gesto se aproxima a *The Wizard of Oz* (1939), que además de ser una gran película sobre el retorno al hogar perdido, también lo es sobre la amistad, sobre el compañerismo, sobre el emprender una aventura junto a un grupo de individuos que tienen diferentes necesidades y objetivos, con los que se comienza a construir lazos íntimos de dependencia y solidaridad.

En *The Marriage of Heaven and Hell* el gran creador William Blake escribió: “The bird a nest, the spider a web, man friendship” (BLAKE 2011: 26). En ese sentido, el nido en el que se refugia el hombre, la red que lo sostiene, parece ser que es la amistad. Más adelante, en la misma obra, Blake escribe: “Opposition is true Friendship” (BLAKE 2011: 60). La oposición es la verdadera amistad, eso es justamente lo que vemos en la cinta de Loayza, las estructuras singulares de los personajes son la condena de la empresa, de la aventura, pero al mismo tiempo son lo que la justifican. Domingo es alcohólico, puede dejarlo todo por un trago; Joaquín es ludópata, puede arriesgar todo por un tiro de dados o por una mano de naipes; Pepelucho es un migrante, despatriado, que está buscando un lugar en el mundo. Como Don Vito y Brillo en *Mi socio*, este trío en la carretera se enfrenta a sus taras y se libera de los condicionamientos sociales. Como en *Easy rider*, la dinámica de *Cuestión de fe* es la de un trío que se conforma en el camino, son tres tipos que aparentemente siempre están fuera de lugar y que son disfuncionales, que parecen no pertenecer a ningún otro espacio que no sea la carretera, al viaje permanente. Son marginales y, en la dinámica de la sociedad mercado, son unos auténticos disfuncionales. Un tipo que vive de hacer santos de yeso parece anacrónico, un apostador que es incapaz de ganar parece condenado a la extinción y un migrante que no triunfa económicamente es un derrotado. Son seres que están fuera de las convenciones, fuera de la normalidad, son auténticos desadaptados. Como si eso fuese poco, la singularidad de cada uno parece ser antagónica con la de los otros, pues sus vidas parecen tener objetivos radicalmente distintos. Uno vive para celebrar el hecho de existir, otro para retar al azar y el último para superar a la pobreza. En el momento que Pepelucho

anuncia que abandonará la misión, Domingo enfurecido exclama: “Yo siempre he dicho, mejor es no tener amigos”. Desde un punto de vista pragmático tiene toda razón. Pero, cuando ve en el umbral de una puerta a la prometida de su compadre sosteniendo una bandeja con pequeños vasos de coctelitos rosados, se desarma y da un abrazo conciliador a ese amigo que lo abandonará. En ese momento un verso de Blake que cita Derrida podría resonar: “Thy Friendship oft has made my heart to ake/ Do be my Enemy for Friendships sake”. Librementemente podría ser traducido: “Tu amistad frecuentemente ha herido a mi corazón/ Sé mi enemigo en nombre de la amistad” (DERRIDA 1994: 42). Haciendo un juego con la distinción que hace Cicerón en el *Laelius de Amicitia*, en *Cuestión de fe*, la amistad “verdadera y perfecta” es también la “vulgar y mediocre”, pues esa es la única posible, esa es la que puede iluminar, en ella se deposita la fe.

Al igual que en *Mi socio* algo también es característico, la exclusión protagónica de la mujer, que tiene una presencia espectral, que en el mejor de los casos se manifiesta como la diva que inspira a los “héroes” de la historia. Como ya lo apuntamos, Pepelucho abandona la aventura cuando se reencuentra con su viejo amor, cuando decide dedicarse a ella, pues en esa mujer encontrará eso de lo que fue despojado, la tierra de pertenencia, la patria, el sentido del ser. El “Cachorro” Joaquín Ballesteros vive con nostalgia y melancolía después de haber perdido a la mujer que amaba y a su hija por su mala vida, por su adicción al juego, su vicio es su condena y el verdadero castigo es vivir alejado de lo que ama. Sueña con ganar dinero para pagar el festejo de los 15 años de su hija. Por su parte, Domingo se la pasa buscando compañeras que puedan endulzar sus borracheras, pero ante todo está dedicado en cuerpo y alma a una representación femenina, la Virgen que hizo para el Sapo Estivariz. Justamente, ella es el motivo del viaje, esa encarnación de lo sagrado, de la belleza, del deseo y de la fe, es femenina, y aunque su piel sea de yeso está lejos de ser inerte. Es un personaje que interviene, pero no actúa, tiene carácter mítico.

Como lo reconoce Derrida, la figura del “amigo” espontáneamente pertenece a una configuración familiar, “fraternalista” y androcéntrica, de la política (DERRIDA 1994: 12). Por tanto, excluye a la mujer e implica una cierta jerarquía. En el caso de *Cuestión de fe*, Domingo siempre es el macho alfa (en *Mi socio*, evidentemente, Don Vito

es el que se impone), la misión es impulsada por una imagen femenina, pero sólo los hombres, los machos, pueden participar de ella. Haciendo referencia a los dos grandes poemas homéricos, *La Ilíada* y *La Odisea*, sólo los hombres son capaces de ir a la guerra suprema para recuperar a una mujer o recorrer miles de kilómetros y someterse a los mayores peligros por volver a una. Pero, lo femenino, como cuerpo real y presencia efectiva, está al margen, es lo que se debe conquistar, pero no puede participar. Al igual que en el filme de Kelly Reichardt, *Old joy* (2006), en *Cuestión de fe* los personajes van en busca de algo, que termina siendo esa vieja dicha, esa vieja e íntima amistad, esa vieja e íntima amistad masculina.

Derrida apunta que la amistad siempre está ligada a la ley, a los valores morales, a la ética y al derecho, a ciertos valores de equidad y de igualdad. (DERRIDA 1994: 12). Por tanto, al que está al margen de lo legal, al que rompe con lo ético y lo moral, al que no se considera como un igual, no se le puede ofrecer la amistad. En *Cuestión de fe* eso se amolda a la estructura singular de los personajes, pues al ser marginales, tienen códigos y leyes más flexibles. Pepelucho ha faltado a la “lealtad masculina” por el amor de una mujer; “El Cachorro” Joaquín no respeta la propiedad privada, ni cumple con la palabra empeñada; Domingo es incapaz de ser un líder ordenado y serio. Pero al ser unos disfuncionales empedernidos, seres que están al margen de la sociedad, tienen la libertad de vivir rompiendo sus leyes, su derecho, ofreciendo lo único que no les pueden arrebatar, lo único que no pueden perder en el camino, su sincera e incondicional amistad.





#### 4. El *chase film*: Buscados vivos o muertos, la película de persecución

El subgénero de la *road movie* más extendido, junto con la *buddy road movie*, es lo que en el mundo anglosajón se conoce como el *chase film*, la película de persecución, que siempre implica algún tipo de transgresión de la ley, los protagonistas suelen ser prófugos de la “justicia” o de algún tipo de fuerza represora del orden establecido<sup>51</sup>. Uno de los ejemplos más tempranos es *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter, en esta pieza pionera que suele estar más identificada con el nacimiento del *western*, el gran robo del que se habla en el título no es más que el detonador de los hechos, pues la mayor parte del metraje se concentra en la persecución, en la cacería de los que asaltan al tren, de los delincuentes, de los forajidos, de los villanos, de los que están fuera de la ley<sup>52</sup>. El *chase film* de 1903 a 1906 fue uno de los géneros más populares en los Estados Unidos y en buena parte de los países en los que el cine ya tenía una presencia importante, pero lo más interesante es que fue uno de los primeros intentos por contar una historia con imágenes en movimiento, no se limita a mostrar algo, sino buscaba narrar (AUERBACH 2005: 158). Ahí parece encontrar un punto común con las baladas medievales. Como en ellas, la figura del ser que está fuera de la ley, del forajido, será una

---

<sup>51</sup> El *chase film* fue uno de los subgéneros más exitosos en los primeros años de comercialización del cine. A partir de 1901, la American Mutoscope and Biograph (AM&B), compañía que era gran competidora de Thomas Edison, comenzó a explotarlo con gran éxito formal y de público. La otra especialidad de esta casa eran películas muy importantes en los albores del cine y muy sugerentes para lo que nos interesa en este trabajo, los llamados “Phantom train ride”, “Viajes en tren fantasma” (SPEHR 2005: 30), básicamente, eran filmaciones del recorrido de un tren, eran viajes “virtuales” que no requerían desplazamientos geográficos. El primero que se conoce es *The Haverstraw Tunnel*, rodado en Estados Unidos en 1897 y producido por la American Mutoscope Company. Por lo general, se montaba la cámara en la parte delantera de la locomotora y el camarógrafo grababa con el tren en movimiento (HAYES 2013). Esta es la unión de dos máquinas que marcaron el desarrollo de la humanidad en el siglo XX, que están relacionadas con el movimiento y con el viaje. Esas películas siguen siendo mucho más estimulantes que buena parte de esos productos en 3 dimensiones que hoy proliferan en el mercado. Al no ser rodadas desde la cabina del conductor, al no haber un cristal o cualquier otra barrera entre la lente de la cámara y lo que registra, realmente, dan la impresión de que el espectador es la máquina misma. Lo que de por sí es muy estimulante. El tren es el apéndice que nos permite deslizarnos por el territorio geográfico, la cámara es el apéndice que nos permite registrar, proyectar y compartir lo que experimentamos.

<sup>52</sup> Una película boliviana que sigue el mismo modelo, en la que el evento o el hecho del título no es más que el punto de partida, el detonador de la trama, es *El Atraco* (2004) de Paolo Agazzi. En este *thriller* policial lo esencial son los entretelones del arresto de los autores del crimen que se nos anuncia. Será tratada con mayor atención y detalle un poco más adelante de este texto.

de las predilectas. Como lo señala Devin Orgeron, en lo que se centra el *chase film* es en el comportamiento criminal y en el intento de reprimirlo (ORGERON 2008: 39).

Para buena parte del cine mudo, la persecución constante es uno de los principales motores argumentales<sup>53</sup>. Como muestra, basta recordar la obra del artista cinematográfico más representativo y universal de ese periodo: Charles Chaplin. La persecución es esencial desde que comenzó con los cortos para los estudios Keystone<sup>54</sup>, hasta en sus obras más icónicas y conocidas como, por ejemplo, *The kid* (1921) o *Modern times* (1936). Desde su primera aparición cinematográfica en ese cortometraje de la Keystone, titulado *Making a living* (1914) de Henry Lehrman, el que sería el gran ícono mundial del cine encarnó a un personaje al margen de la ley. Poco antes de ataviarse por primera vez como Charlot, en este su primer filme, Chaplin encarnó a un sujeto que en los créditos figura como el “Swindler”, el estafador, el timador. Con aires de dandy, evidentemente, es un sujeto que disiente con la idea que reza que el trabajo dignifica. En castellano, este corto se conoce como *Charlot, periodista* o *Charlot, reportero*, lo que es una doble falacia, pues el personaje no es el celeberrimo vagabundo y si en algún momento trabaja para un periódico es casi anecdótico, simplemente, es una situación que demuestra que el Swindler no tiene el menor reparo ético. El tipo es un elegante vividor, con bigote y modos de villano, que no cumple la ley, ni cree en la propiedad privada. Es un antisocial que carece de los niveles de simpatía de Charlot. Su transgresión es interesante desde lo conceptual, pues sus engaños muchas veces son logrados por una presunta habilidad para

---

<sup>53</sup> Muy probablemente, la persecución como máximo motivo cómico, como gran conclusión narrativa y como broma recurrente por excelencia, en gran medida encontró su lugar en la cultura popular contemporánea gracias a *The Benny Hill Show* (1955-1991), serie deudora, en clave chabacana, del cine mudo y en especial del trabajo de Charlie Chaplin.

<sup>54</sup> Uno de ellos me parece que está especialmente relacionado con lo que me interesa en este punto, *Mabel at the wheel* (1914) de Mabel Normand y Mack Sennett. Este es el segundo de una serie de trabajos de Chaplin con Normand, que fue una de las más grandes estrellas del cine mudo. Puntualmente, en este cortometraje cómico, Mabel encarna a la novia de un corredor de automóviles (Harry McCoy), que también es pretendida por un villano que maneja una bicicleta con motor, encarnado por Chaplin. Básicamente, el malo de la película persigue a los dos enamorados, poniéndoles trampa e intentando sabotear su carrera. Detalles más, detalles menos, esta cinta que es una especie de *road movie* en circuito. A pesar de contar la historia de dos enamorados y de tener por protagonista femenina a una de las grandes actrices de la época, termina centrándose en el villano, en el ser que está fuera de la ley, en el marginal, en el criminal. En esta película creo que se encuentran algunas de las raíces de *The Great Race* (1965) de Blake Edwards, esa comedia protagonizada por Jack Lemmon, Tony Curtis y Natalie Wood.

enredar a sus víctimas con las palabras, es un hábil retórico. La palabra hablada es su gran arma. Lo interesante es que en una película muda, la palabra dicha no está presente, sólo se asume, se supone su existencia. Sus habilidades trascienden los límites del soporte y obligan al espectador a creer en ellas sin experimentarlas, como si se tratara de un asunto de la fe. Esa palabra hablada sólo existe en la imaginación del espectador y rompe la ley del soporte, no se dice pero se experimenta. Rompe con los márgenes de la unidad de la obra, la película no sólo es lo que se proyecta en la pantalla, sino también es lo que se proyecta en el interior del espectador. El Swindler es un impostor profesional, como lo fue el hombre que lo encarnó, alguien que pone en duda la veracidad, la unicidad y la rigidez de la identidad. Pues el sujeto no se limita a ser el que figura en sus documentos de identificación, a ser ese que es reconocido por el Estado. Para la historia del cine, *Making a living* no sólo es importante por ser la primera película de Chaplin, sino también por ser su gran encuentro con los célebres Keystone Cops, esos policías icónicos del periodo mudo que son la encarnación de la incompetencia, una representación paródica de la fuerza represiva. Es sugerente que esa sea la encarnación de la ley y de la autoridad, fácil de burlar, difícil de respetar, especialmente inepta. El Swindler es un enemigo declarado de la ley, un villano en toda regla, que despierta cierta simpatía, pero es poco probable que el espectador se sienta identificado con él. A diferencia de lo que ocurre con ese personaje que vive en los márgenes de la sociedad y, frecuentemente, no por voluntad propia: el *Little Tramp*, el vagabundo, Charlot. Aunque en la primera aparición en pantalla del personaje, en *Kid Auto Races at Venice* (1914) de Henry Lehrman, todavía no son evidentes las marcas de la pobreza que definen al personaje tanto como el bigotito o el bombín, en esta cinta el vagabundo ya es un provocador que no está dispuesto a someterse a reglas que no considera respetables. Ambientada en medio de una carrera de carros para niños, Charlot cruza la pista una y otra vez, interrumpe a los competidores de ese juego ordenado, más adulto que infantil, se cruza en el plano de un camarógrafo que está intentando registrar el evento. Incomoda a la normalidad. Hasta que es expulsado. Aunque estos cortos, que no fueron dirigidos por Chaplin, no contienen esa incisiva crítica social que marcará al grueso de su cine, ya se deja ver esa voluntad o esa necesidad de retar a la ley, de transgredir la norma. Hasta podría ser interpretado como un corto en contra de la naturaleza rígida y reglamentada de

una actividad para niños, los seres lúdicos por excelencia. Incluso, en su última película, *A Countess from Hong Kong* (1967), que prácticamente se desarrolla en el camarote de un barco y en la que Chaplin sólo hace un brevísimo cameo, la acción fundamental es el juego de caza de los dos protagonistas principales (los legendarios Marlon Brando y Sofía Loren). En esta subvalorada cinta, la ruptura de las reglas también es una cuestión de enorme importancia. Basta recordar que Natascha (Loren), es una condesa rusa que ha escapado de la Revolución bolchevique, ejerce de dama de compañía en Hong Kong –una forma más o menos refinada de prostitución-, y decide viajar a los Estados Unidos en busca de una vida mejor. Para ello, se esconde en el lujoso camarote del diplomático millonario Ogden Mears (Brando), embajador de los Estados Unidos en Arabia Saudita. Natascha pertenece a una aristocracia desintegrada, es perseguida por el nuevo régimen que gobierna el país al que pertenecía, está sola en el mundo, para sobrevivir ejerce un oficio que está al margen de la ley y, además, es una polizón. Por su lado, Ogden es muy próspero económicamente, está casado y es uno de los altos representantes del Estado al que pertenece. Están en extremos opuestos de la estructura social. Pero terminan enamorándose. Lo interesante está en que Ogden, encarnación de todo a lo que se puede apuntar en la sociedad capitalista, termina trasgrediendo una serie de normas y de leyes para ayudar a Natascha. Supongamos que para Chaplin, hay cosas mucho más trascendentales que la ley humana, que según se ve a lo largo de su obra, está hecha para romperse.

La transgresión constante, como gesto natural y espontáneo, es una expresión muy cinematográfica. Intuyo que es algo esencial y condicional del Séptimo arte. Fundamentalmente porque su gesto básico es grabar, registrar, captar y, por tanto, “almacenar” el movimiento. Lo que debería fluir, lo que debería ser efímero, lo que por naturaleza no es fijo, es “atrapado” por el celuloide o por un soporte digital. Las imágenes en movimiento al ser registradas encuentran un límite, una frontera. Utilizando al cine, quisiéramos que sea posible bañarnos dos veces en el mismo río, atrapar lo que irremediabilmente pasa, recuperar el tiempo perdido.

Haciendo referencia a algunos personajes de lo que Imbert denomina el “nuevo cine francés” (etiqueta que, a partir de su clasificación, comprende a autores como André

Téchiné, Arnaud Desplechin, Cédric Klapisch, François Ozon, Olivier Assayas, Leos Carax o Claire Denis, entre varios otros), apunta:

Con esto se dibuja un perfil de personajes omnipresente en el cine actual: el personaje *borderline*, en las antípodas del héroe del relato tradicional como representante de los valores de la comunidad. El *borderline* es, al contrario, un sujeto periférico –al margen del sistema de valores-, a menudo en ruptura con él o en situación ambivalente, en un juego entre el *dentro* y el *fuera* del sistema: o más acá, en lo liminar, o más allá en el exceso, que incurre frecuentemente en conductas que se salen de la norma (IMBERT 2010: 163).

Ese perfil puede ser muy adecuado para describir a buena parte de los protagonistas de la *chase road movie* más contemporánea, también, de su variante latinoamericana y boliviana, que es la que nos ocupará. Imbert profundiza un poco más en la descripción de estos seres *borderline*:

La desaparición de la familia, la ausencia del padre, deja a los desamparados solos ante su propio destino, al borde del abismo existencial. De ahí los personajes en constante *décalage*, que padecen fisuras que se pueden convertir en heridas, que no son forzosamente dramáticas pero que duelen, que producen en todo caso una suficiente distancia consigo mismos como para poder contemplarse desde los bordes: personajes *borderline*, que viven en la frontera –de sí mismos, del otro y de la realidad-, proyectados en *no lugares identitarios*, donde se desidentifican más que se identifican, donde viven en proceso de desconstrucción (IMBERT 2010: 211).

Estos seres *borderline*, limítrofes, que están desamparados por la sociedad, que no tienen familia, que deben transgredir para poder vivir, si bien pueden estar encerrados en una espiral autodestructiva, al menos en lo más íntimo buscan romper con su condición, con su condena, con su estado, quieren estar dentro, anhelan una vida “normal”, por lo menos quieren pertenecer a algo y sentirse amados. No por nada, por lo general, las *chase road movies* son protagonizadas por parejas de amantes que, siguiendo el modelo de *Romeo y Julieta*, están dispuestos a enfrentarse a lo que sea para poder estar juntos, para pertenecer a esa relación que los arropa, que no los hace sentir excluidos o, al menos, que no están solos en su exclusión, en su transgresión de las normas. Ese es el perfil de una

infinidad de películas que se inscriben en este subgénero, entre ellas, *Sullivan's Travels* (1941) de Preston Sturges, *The Getaway* (1972, *La huida*) de Sam Peckinpah, *The Sugarland Express* (1974, *Loca evasión*) de Steven Spielberg, *Natural Born Killers* (1994, *Asesinos natos*) de Oliver Stone, *Buffalo '66* (1998) de Vincent Gallo, *Monsters* (2010) de Gareth Edwards<sup>55</sup>.

Cuando se rompe la ley, sea justa o no, ética o no, moral o no, correcta o no, se corre el riesgo de ser castigado. Al quebrar el pacto, la alianza, el decálogo, la carta magna o las tablas de la ley, se corre el riesgo de ser expulsados del “paraíso”. Pero también es muy probable que se gane la simpatía de los sometidos por esas normas, que se sea immortalizado por los que están bajo el peso de la autoridad. Los forajidos pueden llegar a ser amados por el pueblo. No me refiero, necesariamente, a figuras populistas próximas a Robin Hood, sino a gente que se enfrenta a la ley, que la burla y busca poco más, que no pretende el gesto heroico, sino sobrevivir de la manera que se pueda. El hecho de estar fuera de la ley, de estar en contra de ese aparato represor que es el Estado, ha ganado simpatizantes siempre, en especial en los tiempo de recesión y crisis<sup>56</sup>. Pensemos en cómo durante la llamada Gran depresión, en los Estados Unidos de los años '30, los gangsters como John Dillinger, George “Machine Gun” Kelly, Kate “Ma” Barker, Arthur “Pretty Boy” Floyd, Clyde Barrow y Bonnie Parker, eran tratados como auténticos héroes, vengadores de una clase trabajadora víctima de un sistema económico implacable<sup>57</sup>. Aunque la imagen que se construya de ellos esté alejada de una realidad

---

<sup>55</sup> En ese sentido, las dos películas basadas en la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov son variantes particulares de la *chase road movies*. Tanto en la versión de 1962 de Stanley Kubrick, como en la de 1997 de Adrian Lyne, la carretera juega un rol fundamental, ahí se forja la seducción y la tensión sexual, ahí se rompen las reglas morales y legales, ahí Humbert pierde a su amada, va en busca de su némesis y es arrestado por la policía.

<sup>56</sup> En la historia del cine abundan las películas que tratan la irracional, injustificada y prepotente implacabilidad de la ley, por ejemplo, en *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916) de D.W. Griffith, *Mad city* (1997) de Costa-Gravas u *O Brother, Where Art Thou?* (2000) de Joel Coen. O, por ejemplo, como Marc Ferro lo apunta en *Po zakonu* (1926) de Lev Kuleshov, el respeto a la ley es peor que la violencia (FERRO 1977: 46).

<sup>57</sup> Todos ellos han sido protagonistas de varias películas que en su gran mayoría aceptan su condición romántica, la justifican y hasta la proponen como necesaria. Incluso rayan en lo apologético, especialmente, pensemos en *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn o *Public Enemies* (2009) de Michael Mann. En sus diferentes versiones, los forajidos de la Gran Depresión han sido protagonizados por algunos de los actores más populares y queridos de la historia de Hollywood, entre ellos, Warren Beatty, Faye Dunaway, Johnny

objetiva y sea una visión romantizada, el forajido era la figura que ejercía justicia más allá de la Justicia, que cumplía con los deseos reprimidos de un pueblo reprimido. Los que eran llamados *enemigos públicos* por el gobierno y sus agencias, eran gente con la que el pueblo simpatizaba<sup>58</sup>.

El modelo gangsteril, la toma de armas y el enfrentamiento a la ley de forma abierta, ha sido sumamente romantizado, por sus altas dosis de audacia es muy fácil confundirlo con el heroísmo. Esa forma espectacular de burlar a la ley es la que compete a la *chase road movie*, pues los protagonistas siempre son perseguidos por hordas de defensores del orden establecido. Lo curioso es que los héroes de este modelo de aventura suelen ser seres marginales, que antes de los hechos que se narran, viven una vida sin la menor gloria, más bien llena de pena. Por alguna razón eso también nos resulta atractivo, es muy seductor para el espectador. En una entrevista, Charles Bukowski describe con crudeza a este tipo de personajes: “Siempre he admirado al malo, al forajido, al hijo del puta. No me gustan los buenos chicos de pelo corto, corbata y un buen empleo. Me gustan los hombres desesperados, los hombres con los dientes rotos y el cerebro roto... Me interesan más los pervertidos que los santos. Con los vagabundos consigo relajarme porque yo también soy un vagabundo. No me gustan las leyes, la moral, las religiones, las reglas. No me gusta dejarme moldear por la sociedad” (BUKOWSKI 2010: 29). A esa descripción pueden ajustarse perfectamente personajes tan ensalzados por la cultura popular como Clarence Worley (Christian Slater) de *True Romance* (1993),

---

Depp, Martin Sheen o Charles Bronson. Lo que es muy sintomático. Otras películas, *road movies*, que no se basan en hechos históricos, en las que los protagonistas están lejos de ser ciudadanos modelos, pero que se ganan la simpatía del público, que siguen el modelo de las películas de *enemigos públicos*, son *Wisdom* (1986) de Emilio Estévez o *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone.

<sup>58</sup> Este nombre, esta etiqueta, que el FBI y su histórico director Edgar J. Hoover utilizaron para denominar a los forajidos más buscados de la Gran Depresión, fue adoptado décadas después por una de las más destacadas agrupaciones de hip hop de la historia. Desde su fundación a principios de los años '80, Public Enemy, liderada por Chuck D, no sólo fue una de las bandas responsables de revolucionar la industria musical y de convertir al hip hop en un género respetado por la crítica. En sus años de mayor éxito, fue la vanguardia de la música con contenido político, de protesta, de crítica social y de reivindicación racial. El título de su canción más conocida y representativa tal vez puede ser su más abierta declaración de principios: “Fight the power” (Canción que hizo parte de la banda sonora de la gran obra maestra de Spike Lee, *Do the right thing*, 1989). Aparentemente, autocalificarse como el “enemigo público” era una forma de luchar al lado de los oprimidos, en contra de una legalidad que favorece a los más fuertes. Justamente, en eso raya el mensaje de algunas de sus canciones más famosas, como “911 Is a Joke” o “By the Time I Get to Arizona”.



Mickey Knox (Woody Harrelson) de *Natural Born Killers* (1994) o Tyler Durden (Brad Pitt) de *Fight Club* (1999). Aventuras románticas y emocionantes que, por lo general, no terminan demasiado bien, los protagonistas suelen ser atrapados por los que los persiguen, son aniquilados o se normalizan.

Esta dinámica puede llevar a correr un riesgo que no debe ignorarse, suele generar una suerte de normalización/banalización de la violencia. Hay una tendencia a hacernos creer que todos los habitantes de un país o de una ciudad están sumergidos en la ilegalidad o en la criminalidad, hay una estigmatización de ciertas clases y sectores sociales. Esto es evidente en el cine clase B y Z, con sus variantes asiáticas, africanas y latinoamericanas, tema que es muy vasto y que no abordaré en esta tesis. Pero sí me parece importante mencionar a algunas películas que han tenido gran éxito de público y que han circulado mucho en el circuito de festivales, como la ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, la coproducción hispanofrancocolombiana *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder o la brasilera *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles y Kátia Lund. Más allá de lo interesante que puede ser ver películas de tradiciones cinematográficas poco difundidas, esta clase de películas que se venden como retratos de la vida cotidiana en los países latinoamericanos suelen ser tremendamente tendenciosas. En *La virgen de los Sicarios*, el personaje principal, Fernando (Germán Jaramillo), en una escena en la que está contemplando la ciudad de Medellín de noche, le dice a su amante sicario, Alexis (Anderson Ballesteros): “Esta ciudad es hermosa mientras duerme y sus cuatro millones de almitas dejan de robar, de atracar, de matar”. Esta cinta está basada en la novela homónima del escritor colombiano Fernando Vallejo, que fue el guionista, en un interesante texto Jorgelina Corbatta apunta que en la obra literaria hay: “una visión nihilista de la ciudad, el país, su gente” (CORBATTA 2003: 699). Por otro lado, en un otro texto sobre la misma novela Antonio Torres cita algunas frases de la novela que son utilizadas para describir la ciudad donde suceden los hechos: “Medellín, Medallo o Metrallo (cf. p. 46) es «la capital del odio» (p. 10), «la ciudad maldita» (p. 28), «un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas» (p. 46), el «corazón de los vastos reinos de Satanás» (p. 82)” (TORRES 2010: 335). Se sabe que las generalizaciones son odiosas, pero lo que es peor es que son peligrosas. Todo ese cine que intenta retratar la “dura realidad de

Latinoamérica” tiende a caricaturizar o hace algo más irresponsable, aunque intente denunciar ciertas condiciones sociales le da glamour a la criminalidad<sup>59</sup>. Se quiere olvidar que las grandes mayorías son gente que trabaja, que lucha, que sobrevive de la mejor manera que puede, que existen lazos de solidaridad y que se construyen comunidades en las que la violencia no es bienvenida. Cuando las grandes mayorías burlan la ley lo hacen por que no tienen otra alternativa, porque la sociedad no les ofrece nada más, no porque sean reinadas por Satanás o porque su bandera sea el odio y la violencia. Los espacios en los que suceden estas historias o los lugares de origen de estos personajes que las protagonizan, que están marcados por la violencia, la exclusión social y la ilegalidad, son barrios periféricos y marginales, son las comunas de Medellín en Colombia, las favelas de Río de Janeiro en Brasil, el Este de Los Ángeles en los Estados Unidos o la ciudad de El Alto en Bolivia. Lugares que tienen un origen común: la migración del campo a la ciudad. Son seres desplazados por la guerra, la pobreza y/o la necesidad.

La marginalidad ha sido retratada con diferentes tenores y distintas implicaciones éticas en el audiovisual boliviano. Uno de los intentos más serios y conmovedores es el cortometraje de docuficción *Ganar la calle* (1989) de Eduardo López Zavala, que recrea un día y una noche de la vida de niños y jóvenes que viven en las calles de la ciudad de La Paz. Los observamos sobrevivir, lustrando zapatos, robando carteras, prostituyéndose, haciendo lo necesario, lo posible. A pesar de que buena parte del metraje está dedicado a mostrar su consumo de drogas y de alcohol, también se ve los lazos de lealtad que han desarrollado, la solidaridad que tienen los unos con los otros. Son personas que viven en los verdaderos márgenes de la sociedad, debajo de los puentes y en las laderas de las montañas, abandonados por la sociedad y perseguidos por las fuerzas de la Ley. Lo más interesante de esta docuficción es que intercala la acción con los testimonios de los protagonistas, que se interpretan a sí mismos. Brevemente, varios de ellos dan testimonio de sus historias, todos fueron víctimas de la violencia doméstica o del abandono de los seres que más deberían haberlos protegido: sus familias y la sociedad civil.

---

<sup>59</sup> Una película que es muy popular y que hace el mismo ejercicio es *Blood in Blood out* (1993) de Taylor Hackford, una cinta sobre las pandillas chicanas en Los Ángeles, que termina idealizándolas.

Con un gesto próximo al de películas como *Cidade de Deus* o *La Virgen de los Sicarios*, la ficción *El Cementerio de los elefantes* (2008) de Tonchy Antezana pretende ser un gran retrato de la marginalidad en la ciudad de La Paz. Inspirado por textos de escritores como Jaime Sáenz y Víctor Hugo Viscarra, el filme gira en torno al espacio que da título a la película. En Bolivia, en La Paz especialmente, los “cementérios de los elefantes” son lugares a los que acuden personas que desean beber alcohol hasta morir. Los clientes, después de pagar la cantidad de dinero pertinente, son encerrados en cuartitos y se les proporciona toda la bebida que requieran para conseguir su objetivo, acabar con su vida. La cinta de Antezana cuenta la historia del “Juve” (Christian Castillo), un sujeto que tuvo una infancia infeliz, que fue víctima de violencia intrafamiliar y que, desde muy joven, vivió en la calle junto a un grupo de “amigos” que tienen historias más o menos parecidas. El Juve es un alcohólico, un delincuente de medio pelo, que se refugia en los pocos recuerdos felices de su vida. Hasta que todas esas imágenes que guarda en el frágil territorio de la memoria ya no son suficientes, hasta que su humanidad mengua y decide terminar con su vida, bebiendo. El gran problema de esta ficción, nutrido por su falta de verosimilitud y sus excesivos lugares comunes, está en que es poco genuina, los personajes son expuestos para satisfacer nuestro morbo, se está explotando su condición para entretenernos. Se banaliza la miseria y se romantiza la marginalidad, lo que puede ser tan peligroso como irresponsable.

*Pandillas en El Alto* (2009) de Milton Ramiro Conde, es una película que ha sido distribuida a través de circuitos irregulares, por la piratería y en YouTube, tiene una propuesta radicalmente a las obras antes mencionadas. De producción totalmente casera, con muy pocos recursos, importantes carencias técnicas, un metraje extremadamente largo (la versión que circula en Internet dura casi tres horas y media), un guión muy dilatado, un montaje desprolijo e intérpretes naturales que le dan cierta frescura a los personajes, esta película trata temas relacionados con la marginalidad, pero está lejos de querer idealizarlos y de hacer apología de la delincuencia. Todo lo contrario, *Pandillas en El Alto*, tiene un mensaje aleccionador e intenciones que rozan la denuncia moralista. El protagonista central de la historia es Leonardo (Wildon Sánchez), el hijo mayor de una familia de escasos recursos, que al comienzo de la narración es un sujeto modelo, buen estudiante, sociable y ayuda a su familia trabajando en sus tiempos libres. Hasta que las

pandillas comienzan a acosar a sus amigos y a él. Desprotegidos, encuentran como única solución hacerse parte una banda. Poco a poco, Leonardo se implicará más con su nueva vida, poco a poco se inmiscuirá con gente más peligrosa y comenzará a delinquir. Hasta que sus actos le cobrarán una factura demasiado cara. La cinta de Conde, a través de ciertos estereotipos argumentales, pretende mostrarnos que todos podemos ser afectados de manera drástica por la inseguridad, por la indefensión, por la ruptura del tejido social que debería sostener a los ciudadanos. *Pandillas en El Alto*, que fue realizada por un equipo que vive y conoce la ciudad en la que sucede el filme, tiene como mensaje explícito que la marginalidad, la pobreza y la anomia social no tienen nada de glamoroso, no pueden ser objetos de apología. Más allá de sus grandes carencias cinematográficas, esta película tiene mucho de genuino, advierte de los peligros que tiene una sociedad desestructurada, marcada por la exclusión y la negligencia del Estado.

El cortometraje *Juku* (2011) de Kiro Russo, con una utilización prodigiosa de la luz que resulta en *chiaroscuros* casi pictóricos, nos lleva al interior de una mina y tiene por personaje central a un “*juku*”, un ladrón de minerales. Como lo señala el crítico cinematográfico y literario Mauricio Souza, vemos al personaje en dos niveles: “en el trabajo mismo en interior mina y en tanto personaje incorporado a los relatos laborales de otros mineros”. El *juku* es un ser marginal, que transgrede la ley y arriesga la vida, para sobrevivir. A pesar de ser una figura que se opone al heroico colectivo minero, históricamente reivindicativo, organizado y con gran conciencia social, al compartir un mismo espacio –interior mina-, es un semejante. En palabras de Souza, en la secuencia final vemos al *juku*: “Herido, los mineros no necesitan deliberar para, en una larga secuencia registrada como *tracking shot* hacia la luz, rescatar su cuerpo pasmado del interior mina. Esa secuencia (que también dialoga con *La nación clandestina*) es una de las más hermosas que ha producido nuestro cine” (SOUZA 2013). Esa es una forma espontánea y ética de relacionarse con el *otro*, al margen de la ley del Estado, en un gesto genuino de hospitalidad incondicional.

#### 4.1. Forajidos bolivianos

Aunque en los últimos años haya habido incuestionables mejoras, convengamos que Bolivia es un país pobre, sumergido en una suerte de crisis económica perpetua<sup>60</sup>. Por tanto, no debe extrañar que los seres fuera de la ley puedan generarnos simpatías. Uno de ellos es uno de los personajes más entrañables de la literatura boliviana: Luis Padilla Sibauti, el bandolero protagonista de la magnífica *nouvel* de Jorge Suárez, *El otro gallo*. Además de ser uno de los más recordados e importantes, tiene otra característica que lo hace interesante para este texto, era un cinéfilo empedernido, característica que también notó el docente universitario y dramaturgo Rodrigo Mita Molina en una reseña de la reedición de la *nouvel* (MITA 2011). En la obra se narra que la madre de Padilla Sibauti trabajaba haciendo gelatina de patas en el mercado, de muy niño él la ayudaba. Pero de vez en cuando eludía sus responsabilidades: “Al principio no fueron sino breves fugas, fáciles evasiones al cuchillo de Sandokán; al revólver de Buffalo Bill; a la voz de Jorge Negrete, haciendo estallar los parlantes; a las piruetas de Chaplin, siempre escapando de la policía; a la tempestuosa irrupción de Pancho Villa; al esplendor de los Mariachis; al destellante caballo que definitivamente exhibió el Rey de Prusia en un desfile militar y al pañuelo que le regaló, entre arrullos, alguien cuyo nombre jamás habría de mencionar y que sólo fue eclipsada, cuando su adolescencia se trancó en hombría, por la Botón” (SUÁREZ 2010: 75-76). Su padre fue un bandido asesinado por la policía, hecho que lo marcó para siempre, que lo obligó a enfrentarse con la vida, pero aparentemente el cine terminó forjándolo como un aventurero, como un enemigo de la ley, como un romántico. El séptimo arte lo formó y lo configuró: “(...) la delgada línea que separaba la realidad de la fantasía, se alzaba entre su casa y el Mercado Nuevo, en la calle Sucre, el cine nueva Victoria” (SUÁREZ 2010: 75). Incluso, se narra que tomó su chapa, su apodo, su mote,

---

<sup>60</sup> Según un informe de la CEPAL de 2012 sobre el Panorama Social de América Latina, en 2002 el 62,4 % de la población estaba en situación de pobreza y el 37,1% en situación de indigencia. El 2009 el 42,4% estaba en situación de pobreza y el 22,4 en situación de indigencia (CEPAL 2012: 14). Sólo está por encima de El Salvador, Paraguay, Guatemala, Nicaragua y Honduras. Pese la progresión favorable de los datos es difícil negar que las cifras siguen siendo alarmantes.

“Bandido de la Sierra Negra”, de un cartel que desplegó el cine Victoria: “Lo demás lo puso el culipi [un tipo de licor local]” (SUÁREZ 2010: 76). Los orígenes del legendario Luis Padilla Sibauti parecen estar en medio de los de Batman y los de Don Quijote. Por un lado, es un implacable guerrero que quiere vengar la muerte de su padre. Por otro, es un héroe que ha terminado siendo formado por el arte que alimentaba su imaginación. Quería ser un rebelde que se enfrenta a los opresores como Sandokán, del lado de los pobres como Pancho Villa, con la puntería de Buffalo Bill y con el encanto canalla de Jorge Negrete, constantemente perseguido por la policía como Charlot. Y el pueblo lo amaba. Se apropia de las características de sus héroes cinematográficos, las asimila y las amolda a su contexto.

Al ser incapaz de resolver las necesidades básicas del pueblo e incluso de ser su gran represor, el Estado se convierte en un ente que debe ser burlado y vencido<sup>61</sup>. El bandolero puede ganar simpatía, pero también el hombre común siente la obligación de transgredir la ley, a pesar de ser consciente de los riesgos que corre. Como Tom Joad en *The Grapes of Wrath* (1940), el boliviano promedio entiende que para sobrevivir debe saltar algunas normas, debe eludir el largo brazo de la ley. Tal vez no sea exacto y riguroso hablar de una glorificación del delincuente, pero sin duda, hay una notoria aceptación de su conducta, se asume como normal, comprensible, como una alternativa casi inevitable. La ilegalidad es parte de la vida cotidiana. Entre otras cosas, eso se traduce en que la criminalidad es un tema que está presente en el cine boliviano desde sus comienzos. En los inicios de la etapa sonora, según Gumucio Dagrón, la primera colaboración entre dos de los grandes pioneros del cine sonoro, Jorge Ruiz y Augusto Roca, fue el cortometraje *El látigo del miedo*, rodado en 1942, que duraba 10 minutos, “narraba las peripecias de un ladrón al que en algún momento le rompían la cabeza con

---

<sup>61</sup> Una película sobre la corrupción y la ineficiencia del Estado, de sus leyes y en especial de su policía, es el corto animado *Confusiones en las calles paceñas* (2010) de Patricia Aramayo Mariscal. Creativamente animado, de mensaje moralizante y didáctico, es una denuncia de la violación constante de las leyes nacionales y de los derechos civiles. La policía, la guardiana del orden, es representada como la principal amenaza de la ley. Es curioso, algo naif y muy gráfico, uno de los recursos de la cinta, los personajes “hablan” con onomatopeyas, las que usan los policías son “oink, oink”, haciendo una obvia referencia al guarrido de los cerdos.

una pedrada” (GUMUCIO DAGRÓN 1980: 164). A partir de ahí, en muchísimas películas bolivianas que no son necesariamente *road movies* ese es el tema central. Algunas de las más memorables son: *El corazón de Jesús* (2004) de Marcos Loayza, *El Atraco* (2004) de Paolo Agazzi, *American Visa* (2005) de Juan Carlos Valdivia, *Sena quina* (2005) de Paolo Agazzi o *El Ascensor* (2009) de Tomás Bascope<sup>62</sup>. Estas cintas están emparentadas con otras obras que proponen la aceptación del criminal como un antihéroe con el que se simpatiza. Algunas muestras en el cine más convencional son *The Sting* (1973), las dos versiones de *Ocean’s Eleven* (1960 y 2001), en *Small Time Crooks* (2000) o *Catch Me If You Can* (2002). Por su lado, la tradición latinoamericana está plagada de ejemplos, inscritos en diferentes géneros, como la argentina *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio, en la ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián

---

<sup>62</sup> Gonzalo Sánchez de Lozada, popularmente conocido como Goni, dos veces Presidente de la República de Bolivia (1993-1997 y 2001-2003), introductor del neoliberalismo en el país, hoy prófugo de la justicia por crímenes de lesa humanidad, durante los años cincuenta se dedicó al cine. Después de vivir durante 20 años en los Estados Unidos, vuelve a Bolivia y entre 1952 y 1954 participó del intento frustrado de realizar un largometraje junto a Jorge Ruiz que debía titularse *Detrás de los Andes* (el material rodado sirvió de base para la película *Mina Alaska* de 1968). En 1954 fundó una productora llamada Telecine, ahí corealizó junto a Jorge Ruiz, los cortometrajes *Juanito sabe leer* (1954), *Los que nunca fueron* (1954), *Un poquito de diversificación económica* (1955), *Voces de la tierra* (1956) y *Semillas del progreso* (1956) (MESA 1985: 275-76). Luego, abandonaría el arte y se dedicó a la política y a la minería. Pero, una anécdota que narra Gumucio Dagrón me parece interesante, junto a Oscar Soria, el guionista por antonomasia del cine nacional, Sánchez de Lozada escribió un guión sobre el Gringo Smith, un forajido de “far west” que llegó a Bolivia a principios de siglo para robar en las minas. Intentaron sin éxito vender el libreto, tampoco pudieron llevarlo a producción. Según lo que comenta Gumucio Dagrón, ese guión fue utilizado, con algunos cambios y retoques, sin darle crédito a sus autores originales, para realizar *Butch Cassidy and The Sundance Kid* (1969), la maravillosa cinta de George Roy Hill, protagonizada por Paul Newman y Robert Redford (GUMUCIO DAGRÓN 1980:185-186). Además de que la anécdota es difícilmente comprobable y casi inverosímil, algo que llama la atención, Goni aparentemente estaba muy interesado por los forajidos, por los que escapan a la ley, por los que la transgreden. Tal vez esta sea otra muestra del poder configurador del arte, que Goni haya terminado convirtiéndose en su sujeto de interés creativo, en un prófugo de la ley, en un criminal. Pero a diferencia de los criminales que burlan al Estado y así se ganan la simpatía del pueblo, Sánchez de Lozada transgredió la ley desde el Gobierno, haciendo uso del poder de la ley, la quebrantó y atentó contra el pueblo. Por eso, es frecuente que cuando se mencione su nombre, se responda con la frase acuñada por movimientos populares: “Ni olvido, ni perdón”.

Vale la pena mencionar que la figura de Butch Cassidy y su paso por Bolivia inspiró otra película, la producción internacional *Blackthorn* (2011) del español Mateo Gil, que se plantea como una final alternativo/secuela de la película George Roy Hill, en esta versión Cassidy sobrevivió al enfrentamiento con el ejército y se quedó en Bolivia para envejecer de la manera más pacífica posible, hasta que una serie de eventos lo obligan a retomar las aventuras. Las historias sobre forajidos del salvaje oeste que quieren hacer fortuna en las minas sudamericanas, también nutren uno de los segmentos más entretenidos aunque menos útiles a la narración, de la película boliviana *Los Andes no creen en Dios* (2007) de Antonio Eguino. En ella un trío de forajidos estadounidenses asaltan el tren que conecta a la población minera de Uyuni con el resto de mundo.

Cordero, en la argentina *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky, en la brasilera *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles y Kátia Lund o en el cortometraje peruano *Detrás del espejo* (2012) de Julio O. Ramos.

En ese sentido es interesante lo que propone *El corazón de Jesús* (2003) de Marcos Loayza, el personaje del título, encarnado por el comediante Cacho Mendieta, es un burócrata, un oficinista sesentón, un tipo que es más una cifra que un individuo, sufre un infarto cardíaco en su oficina. Jesús se salva gracias a la rápida intervención de sus compañeros que lo llevan al hospital. Curiosamente, el infarto será el menor de sus problemas, pues cuando vuelve a su casa, su mujer lo está esperando con las maletas hechas. Le explica que cuando supo de su infarto, sintió una gran angustia, pero cuando los médicos le dijeron que era muy poco probable que pudiera recuperarse y sobrevivir comenzó a sentir un enorme alivio. La mujer de Jesús se sintió libre cuando le anunciaron que su marido moriría. Al haber sobrevivido él contra todo pronóstico, ella opta por abandonarlo. Cuando Jesús vuelve a su oficina, e intenta retomar su rutina, la gente del hospital que lo atendió le advierte que tiene que pagar su abultada cuenta. Para empeorar la situación, se da cuenta de que su mujer se llevó todos los ahorros de su vida y que su seguro no cubrirá sus gastos médicos. Desesperado, Jesús cree que la única alternativa es la cárcel o la muerte. Así como la muerte significó una liberación para su mujer, también podría serlo para él. Acorralados por diferentes circunstancias, asumen que la única cura para la vida es terminar con la vida. La suerte le sonrío por primera vez cuando recibe el certificado médico de un homónimo en etapa terminal por un tumor en el cerebro. Con ese documento, logrará internarse en un hospital público para enfermos de su condición y escurrirse de los cobradores y de las obligaciones. Interno en una sala común, Jesús se convertirá en el alma de la sala “verde”, su actitud entre cínica y rebelde lo convertirá en una suerte de héroe de los otros internos. Además, seducirá a la maternal enfermera a cargo (Melita del Carpio). La película comparte obvios elementos con dramedias hospitalarias, como *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela, *The Bucket List* (2007, *Ahora o nunca*) de Rob Reiner, *50/50* (2011) de Jonathan Levine o la boliviana *Hospital obrero* (2009) de Germán Monje. Por momentos, parece ser una suerte de antítesis de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) de Milos Forman. Pues, en la película de Loayza, un hombre que había sido un peón útil del sistema, al estar acorralado



decide transgredirlo y, de manera más o menos voluntaria, prefiere ser encerrado en un hospital para liberarse de la cárcel y de la cara más sádica de la sociedad contemporánea. Internado se encuentra y se identifica con otros seres que están en el límite (a punto de abandonar el mundo, la vida). Además, una enfermera le cambiará la vida, hará que recupere la ternura y la esperanza. Planteado de esta manera, a partir de una situación muy similar, es lo opuesto a lo que sucede en la obra de Forman. El destino de Jesús es la contra cara del destino de R.P. McMurphy (Jack Nicholson), que es un antisocial, encerrado en una institución psiquiátrica para evitar la cárcel, en la que también lidera a un grupo de marginales, pero termina siendo lobotomizado para ser “normalizado”, es víctima de una terrorífica enfermera (Louise Fletcher) y, ante todo, de un sistema implacable. Ambos son excluidos que deciden enfrentarse ante el que vigila y castiga. Jesús estafa al sistema porque no tiene alternativas. Se convierte en un transgresor por desesperación, no por vocación, se encuentra en una situación similar a la de personajes como Sam (John Travolta) de *Mad City* (1997) o Walter White (Bryan Cranston) de la serie *Breaking Bad* (2008-2013). Gente con una vida normal, sin mayores pretensiones, que se ve forzada a romper con las normas que evitan su supervivencia.

Otro tipo de transgresor de la ley es el protagonista de corto boliviano *Ronald Guarachi* (2010) de Víctor Antonio Villavicencio, con guión del inteligente escritor Juan Pablo Piñeiro, el personaje del título (Cristian Galarza) es un tipo que se pasa la vida corriendo de un trabajo a otro, en ambos se encarga de la limpieza. Debe lidiar con jefes inflexibles, con actividades poco agradables y, además, debe simular ante su novia y su familia política que tiene un empleo mucho más próspero. Pero, cuando pensamos que el pobre está condenado a una vida de sacrificios, nos damos cuenta que Ronald Guarachi está lejos de ser un pobre tipo, pues aprovechando de su condición casi anónima, se ha encargado de rastrear los negocios turbios de sus jefes y decide sacar provecho de esa información. Su actitud recuerda a la de Roger “Verbal” Kint (Kevin Spacey) de *The Usual Suspects* (1995), un tipo al que uno le tiene lástima porque parece estar viviendo situaciones injustas, porque parece un desvalido. Hasta que su inteligencia y astucia demuelen nuestros sentimientos paternalistas. En la carrera por la supervivencia y en la búsqueda de la prosperidad económica, estos personajes son unos maestros. Lo que es sugerente es que casi siempre el motivo para transgredir las normas de la sociedad es

poder hacer parte de ella. La marginalidad nunca se desea, siempre, aunque sea de manera íntima o velada, se añora la normalización, la integración. Ronald transgrede las normas para poder ser el hombre ejemplar que su chica y su familia política desean, para no tener que limpiar la mugre de nadie más.

Otra película boliviana que trata la cuestión de la transgresión de la ley es *El atraco* (2004) de Paolo Agazzi. Basada en hechos reales, puntualmente en el tristemente célebre y sangriento asalto a una remesa de dinero para las minas de la Comibol en el pueblo de Calamarca en 1963, la cinta se enfoca en los acontecimientos que sucedieron al hecho delictivo, es decir, a la cacería de los culpables y a sus entretelones. Los protagonistas principales de la historia son Bernal (Diego Bertie) y Raúl (Salvador del Solar), los dos policías a cargo de la investigación. Al ser una cinta de corte policial con elementos del cine *noir*, ambos personajes son muy maniqueos, dos polos opuestos. Bernal es un ciudadano modelo, un hombre de familia, que cree en las instituciones, en la ley y en la superación personal, es estudiante de derecho y se graduó con honores en la policía, es un tipo con poca calle, pero intachable. Por otro lado, Raúl es problemático e indisciplinado, un tipo corrupto, violento y excesivo, aficionada al box, al alcohol y a la prostitución, lleno de contactos y con mucha experiencia. Lo interesante es que Raúl también es el cabecilla de la banda de atracadores. Pronto, Bernal comienza a sospechar de su compañero, pero constantemente se le escabulle. A pesar de obsesionarse con el caso, Bernal no es consciente de que un poder mucho más grande del que se imagina está detrás del atraco. Raúl y sus compinches, una curiosa banda de personajes compuesta por un carpintero homosexual (interpretado soberbiamente por Jorge Ortiz), por un cantante argentino de medio pelo (Jorge Jamarli), por el hermano de buen corazón de Raúl (Fernando Arce), por un muchachito “sensible” (Antonio Peredo) y por un vividor bueno para nada (Cristian Mercado), no son más que la punta del iceberg, no son más que los ejecutores de un plan ideado por altos funcionarios del gobierno, en específico por un ministro despreciable (Elías Serrano) que maneja a su antojo al jefe de la policía (David Mondacca). Para marear y distraer a Bernal, los autores intelectuales del crimen ponen en su camino a una cantante argentina, Erika (encarnada por la cantante y actriz española Lucia Jiménez), que como toda *femme fatale* jugará con el héroe de la historia y se convertirá en su gran debilidad, en su talón de Aquiles. Lo que retrasará la solución del

caso, lo que dificultará la pesquisa para encontrar a los responsables del atraco. Evidentemente, la cinta no es una *película de enigma*, pues, casi desde el comienzo del metraje sabemos claramente quienes son los autores del robo, lo único que se debe descubrir es cómo se atrapará a los “villanos”. Lo que se nos muestra son los caminos accidentados que el héroe de la cinta debe tomar para atrapar a los criminales. La cinta de Agazzi nos muestra a una sociedad corrupta, con instituciones e individuos corruptos, que terminan contaminándolo todo y que prácticamente son imbatibles. En *El atraco* los perpetuadores del crimen del título son el chivo expiatorio, herramientas de un poder mucho más peligroso y, por tanto, víctimas de él. Los supuestos ejecutores de la ley, al moldearla de acuerdo a sus intereses, hacen que sea temible<sup>63</sup>. Ellos son los verdaderos criminales, están en las sombras, en el corazón mismo del Estado.

Pero, probablemente, el ejemplo más crudo en el cine boliviano de la arbitrariedad y la crueldad del Estado y de su justicia, es un temprano documental mudo sobre la ejecución de uno de los presuntos asesinos de José Manuel Pando, ex Presidente de la República. Esta película es un testimonio de la manipulación de la verdad por motivos políticos en beneficio de una clase política específica, que utiliza como chivo expiatorio a uno de los eslabones más débiles de la sociedad. En 1927, Alfredo Jáuregui fue condenado y fusilado, tenía 16 años cuando Pando murió y fue ejecutado a los 26, hecho filmado por el pionero del cine boliviano Luis del Castillo. Hasta haber sido encontrada recientemente, se pensaba que esta obra se titulaba *La sombría tragedia de Kenko* (GUMUCIO DAGRON 1980: 92), hoy sabemos que se llama *El Bolillo Fatal* o *El Emblema de la Muerte*. Sólo se conocen fragmentos del filme, pues la única copia está en nitrato, pero actualmente la Cinemateca Boliviana está haciendo gestiones para su restauración y digitalización (CANDELA 2013). Según la información que aporta Gumucio Dagron, sabemos que cuando se estrenó la obra de del Castillo, casi

---

<sup>63</sup> El viaje y el temor a transgredir las leyes, las reglas, es el tema, no del todo desarrollado del corto boliviano de animación *El tren a las estrellas* (2010) de Joaquín Cuevas, Miguel Mealla, Román Nina y Salvador Pomar. Con una animación interesante y personajes fantásticos, con una narración un poco confusa y un diseño sonoro algo lamentable, es una versión ferroviaria y andina de *Alicia en el país de las maravillas*, en la que el protagonista es un niño que persigue a un quirquincho, en lugar de un conejo. En los vagones, se topa con llamas antropomorfas, con personajes del baile folclórico de la diablada y del carnaval orureño, diablos, osos, pepinos, entre otros. Pero para seguir el viaje, no puede romper con las normas que se le impusieron al subir al tren.

paralelamente lo hizo una docuficción, una reconstrucción, sobre el mismo tema, titulada *Fusilamiento de Jáuregui* realizada por Arturo Posnansky, de la que se desconoce su paradero. Ambas cintas primero fueron censuradas por el gobierno municipal de La Paz, luego se levantó la censura, pero se prohibió que se las proyectara fuera de Bolivia. Se temía que la pobre imagen de la justicia boliviana, retratada en las piezas cinematográficas, se extendiera internacionalmente. Además, según la prensa de la época, tampoco gustaba el retrato del país que se veía en ambas cintas, pues se mostraba a un país pobre y de indios (GUMUCIO DAGRON 1980: 91-6). En una sociedad como la actual, en la que estamos expuestos a los espectáculos más violentos, en la que hemos visto hasta el hartazgo escenas grotescas como el fusilamiento de Nicolae Ceausescu o las ejecuciones de Saddam Husein o de Muamar el Gadafi, poco impacta el acto violento registrado de *El Bolillo Fatal* o *El Emblema de la Muerte*. Lo que realmente despierta incomodidades es la pasividad de los testigos civiles, que parecen estar frente al espectáculo más pedestre. Es sugerente que estas dos cintas no sólo sean registros de los caminos antojadizos de la ley y de la reacción ante un acto bestial por parte de la sociedad paceña, además, ellas mismas fueron víctimas de la arbitrariedad de la autoridad. La prepotencia de la ley contamina al pueblo que se somete a ella<sup>64</sup>. Tal vez sin quererlo originalmente, estas películas terminaron siendo transgresoras del orden legal, estos registros de un acto injusto terminaron en la frontera de lo ilícito. Lo que transgrede el discurso de la ley, termina siendo condenado.

Si retomamos el concepto de Imbert ya mencionado, tal vez el *borderline* por excelencia, el personaje que vive al margen de las normas sociales, es Pedro Cajías el protagonista del documental boliviano *La chirola* de Diego Mondaca. Ex guerrillero, ex convicto, después de haber sido un insurgente, después de haber sido castigado por la ley, Cajías ha decidido vivir bajo sus propias normas, lejos de la ciudad, de lo que él mismo llama “la cárcel de afuera” y acompañado únicamente por sus perros. El Cajías que nos muestra Mondaca con sensibilidad es una persona que decidió tomar las armas, hacer la

---

<sup>64</sup> El moralismo y los mensajes aleccionadores de un discurso oficial y pacato, antiaborto, antisexo extramarital, también influyen al cine. Una de las muestras más alarmantes que conozco es el casi desconocido medimetraje boliviano *Amarga Primavera* de Limberg Rojas, que circula en Internet, del que no he podido encontrar el año de producción.

guerra en pos de una sociedad mejor. Fue en la cárcel que descubrió que esa dinámica fue una locura. Fue en la prisión donde descubrió que los que habían sido sus enemigos afuera, bajo cautiverio eran sus compañeros, las leyes de las ideologías en esas condiciones no tenían razón. Durante todo su relato, confiesa sentir cierta nostalgia por sus años en cautiverio, por el tiempo que vivió en una comunidad con reglas muy distintas a las de la sociedad contemporánea. Pero su relato puede llegar a ser contradictorio, pues aunque por momentos pareciera que hace apología de la vida en cautiverio, nunca esconde que siempre intentó salir de ahí, ser un hombre libre. Cajías encontró un mundo deshumanizado y por eso decidió no reintegrarse a él por completo. Su insurgencia radica en no ser funcional, en no ser uno de los pilares que sostienen al tirano en el que no cree.

Si la ley no está al alcance del pueblo, si la norma beneficia a los más poderosos, si la justicia que imparte el Estado agrede a las mayorías, si el ciudadano promedio debe transgredir lo legal para sobrevivir, una comunidad está desamparada. Pero, se sabe, donde el Gobierno no está presente o no es eficiente, la gente se organiza y cuando debe reaccionar ante los crímenes, lo hace. El problema está en que si no hay una institución capaz de contener, limitar y racionalizar las reacciones viscerales del pueblo, se corre el riesgo de que éste cometa excesos e injusticias. Así como se sabe que hecha la ley, hecha la trampa, también sabemos que tiene mecanismos más o menos racionales, que pueden ser alterados por los poderosos, pero que en principio ofrecen ciertas garantías.

Lo que popularmente se conoce en Bolivia como “justicia comunitaria”, es el mecanismo que han encontrado los ciudadanos más desamparados para castigar a los que rompen su orden social, a los que transgreden sus normas, a los que dañan a su estructura social. Se sabe de numerosos ajusticiamientos en los barrios periféricos de las ciudades bolivianas y en poblaciones rurales, asesinos, violadores, extorsionadores y ladrones, han sido linchados, lapidados, colgados, quemados o enterrados vivos. Lo que la prensa suele vender como actos de mera barbarie, no son más que los frutos de la incapacidad de la ley de proteger y amparar a sus ciudadanos. Para que llegue la ley, debe haber caminos que la lleven y todos estos espacios están aislados de la falsa modernidad en la que creemos vivir. No pretendo entrar en un debate durkheimiano, pero la anomia social parece ser un

concepto interesante para entender estos fenómenos que evidentemente no son exclusivamente bolivianos<sup>65</sup>. La gente que tiene por única alternativa ejercer su propia justicia, de manera espontánea y con frecuencia violenta, está condenada a una especie de anomia, no tienen una institución que le garantice la legalidad, vive en la clandestinidad. Como si se tratara de víctimas de una forma particular de anomia, esta vez entendida como un desorden neuropsicológico, llaman venganza a la justicia –error que, de hecho, también cometen los sistemas jurídicos y penales-.

Para intentar resolver las carencias legales a las que hago referencia, el recientemente nacido Estado Plurinacional de Bolivia en su Nueva Constitución Política del Estado, en el artículo 190 reconoce:

I. Las naciones y pueblos indígena originario campesinos ejercerán sus funciones jurisdiccionales y de competencia a través de sus autoridades, y aplicarán sus principios, valores culturales, normas y procedimientos propios.

II. La jurisdicción indígena originaria campesina respeta el derecho a la vida, el derecho a la defensa y demás derechos y garantías establecidos en la presente Constitución (ACB 2008: 45).

Sin dudar de la importancia y de la validez del artículo citado, cabe recordar que han cambiado poco las formas de castigo a los que transgreden la ley en los espacios en los que el Estado es virtual. No deja de ser curioso que para hacer cumplir la ley, para

---

<sup>65</sup> El saltarse las barreras de la ley para impartir lo que creemos justicia, es algo extendido y glorificado, pues por lo general es necesario. Es muy llamativo que uno de los grandes íconos de las reivindicaciones y de las protestas sociales contemporáneas sea la máscara de *V from Vendetta*, la novela gráfica de Alan Moore y David Lloyd, que fue llevada al cine con poco éxito en 2006 por los hermanos Wachowskis. El personaje del título es un “revolucionario anarquista”, que quiere destruir al gobierno y al dictador de un futuro distópico. Este hombre, que se hace llamar “V” no muestra su rostro y utiliza una máscara que evoca a Guy Fawkes, la figura más representativa de la famosa conspiración de la Pólvora, que sucedió en la Inglaterra de principios del siglo XV. La máscara de V, rescatada de la tradición popular, comenzó siendo utilizada por Anonymous, la red de hacktivistas, pero pronto se ha convertido en el símbolo y la bandera de muchos de los que protestan en el mundo. Se ha convertido en el símbolo de la crítica y de la disidencia, pero también de la acción, una acción que suele romper con las leyes que imponen los regímenes supuestamente democráticos. Las acciones de los que usan la máscara de “V”, no tienen poco en común con la gente que castiga al delincuente, ambos transgreden la ley en pos de una justicia que creen que no se cumple, ambos son anónimos, no tienen un rostro singular, son una multitud. Y lo más importante, responden a necesidades concretas, originadas por la incapacidad del Estado de proteger a sus ciudadanos.

castigar a quien la rompe, se la transgrede. Pues por lo general, los castigos más al uso, más espontáneos, olvidan el derecho a la vida, el derecho a la defensa y demás derechos y garantías establecidos en la Constitución. En práctica, por razones que no me compete tratar en este texto, a lo largo y ancho del planeta, nos hemos distanciado asombrosamente poco del Código de Hammurabi. Todavía creemos que si alguien mata a nuestro hijo nosotros tenemos el derecho de matar al suyo.

Incontables veces el cine de Jorge Sanjinés, el realizador boliviano más importante de la historia, ha sido acusado de ser revanchista. La afirmación no es gratuita. Su obra, que es la gran piedra angular del cine indigenista latinoamericano, proclama la reivindicación social y llama a las mayorías a tomar el poder, si es necesario, por la fuerza. En *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971), *El Enemigo principal* (1975), *Llocsi Caimanta, fuera de aquí* (1981), *Las banderas del amanecer* (1982), *La nación clandestina* (1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Los hijos del último jardín* (2004) e *Insurgentes* (2012), ya sea un personaje se embarca en una suerte de vendetta personal después de haber sido víctima de algún poderoso o, lo que es más frecuente en su obra más madura, el pueblo, sectores sociales, se organizan para hacer justicia con sus propias manos y reivindicar sus derechos por la fuerza. El cine de Sanjinés constantemente ha propuesto que ante un Estado incapaz de resolver los problemas más básicos de las grandes mayorías, ante gobiernos autoritarios y violentos, ante un sistema injusto que ejerce la exacción, el pueblo debe romper con el derecho positivo, debe tomar la justicia y ejercerla con sus propias manos. Su primer largometraje, *Ukamau*, grafica con contundencia lo que afirmo. Haciendo uso de una metáfora obvia, después del asesinato de su mujer, Sabina Urpi (Benedicta Mendoza Huanca), Andrés Mayta (Vicente Vernerros), un indio, decide vengarse de Rosendo Ramos (Néstor Peredo), el mestizo que compra los productos de los campesinos de la zona y el responsable del crimen. Si es cierto lo que Carlos D. Mesa aseguró hace casi tres décadas: “El cine boliviano de los años sesenta inaugurado por Jorge Sanjinés y el posterior, no son explicables sin asumir lo que significó 1952 en lo político, social, económico y en lo que, hoy podemos decirlo, fue la apertura de una nueva ruta cultural que ha ampliado y enriquecido las perspectivas hacia una mejor comprensión de este país” (MESA 1985: 9), *Ukamau* es la gran representación del sentimiento de las grandes

mayorías del país, después de la explotación, la vejación y la aniquilación, el pueblo está dispuesto a reivindicarse, de la forma que pueda. Algo similar sucede en *Yawar Mallku*, en el que el ayllu unido se revelan en contra de la agencia internacional (llamada en la película “Cuerpo del progreso”, haciendo una obvia referencia al Cuerpo de Paz) que está esterilizando a las mujeres de la comunidad y deciden castrar a sus funcionarios. En su documental *Las banderas del amanecer*, Sanjinés hace un llamado abierto al pueblo boliviano y a los movimientos sociales a que se organicen y subleven, a la desobediencia civil y a la toma de acciones extremas, pero ese mensaje está implícito en toda su obra, arenga a la revolución, a luchar contra el orden establecido y su legalidad. El final de *Yawar Mallku* es uno de los planos más icónicos y potentes de la historia del cine latinoamericano, se ve los brazos de los campesinos levantando sus fusiles, desafiando el peso de la historia.

La necesidad de hacer la justicia con las propias manos es recurrente en el cine de un país que se debate entre lo legal y lo ilegal. Muchos filmes han sido muestras poco dignas de esta cuestión, en especial los que hacen parte de la comedia popular, como la serie emitida a fines de los años '90, *El Justino*, en la que se azotaba a los “villanos”, o como ese disparate llamado *Pocholo y su marida. Amor a lo gorrión*, en la que los protagonistas desmantelan a una organización mafiosa. Después Sanjinés, tal vez la cinta que toca el tema de la transgresión de la ley como una necesidad para acceder a la justicia, utilizando al cine como herramienta, es el documental *Bala perdida* (2010) de Mauricio Durán Blacut. En un gesto más o menos parecido, aunque menos interesante desde un punto de vista cinematográfico, a *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, Durán se embarca en busca del responsable de la muerte de su hermano. La película despierta muchas dudas y reparos. Pues a pesar de ser incuestionable la legitimidad del gesto del realizador, conocer la verdad de un hecho que marcó a su familia, los caminos por los que transita son tan valientes como delicados. Su hermano, Oswaldo, murió cuando estaba cumpliendo con el Servicio Militar Obligatorio, como el título lo anuncia, una bala perdida lo mató. Pero las cosas nunca quedaron claras, respecto a si lo sucedido se debió a una negligencia por parte del Ejército Boliviano. La película parte con las respuestas a las preguntas que se plantea, desde un comienzo el realizador nos hace intuir que su hermano no murió por mero accidente. El documental es dirigido, lo que en principio no



es tan grave. Lo que es muy incómodo y raya en la falta de ética es la exposición impúdica del dolor de la familia, de su propia familia. Además de atribuirse un rol que la ley no le reconoce, el de investigador de crímenes militares, una transgresión a la norma con la que casi cualquiera estaría de acuerdo, Durán comete un grave error: concluye el documental con la exposición del rostro del presunto asesino. Quiere marcarlo, revelarlo, denunciarlo. El hombre que se muestra en la cámara no ha sido juzgado, no ha tenido la oportunidad de defenderse, pero tampoco ha querido someterse a juicio, ni aclarar lo sucedido. Para hacer justicia, Durán viola los derechos de este sujeto. Los espectadores esperan que se revele el rostro del asesino, pero nada confirma definitivamente que es ese. El otro gran problema de *Bala perdida*, que al ser un viaje en búsqueda de la verdad tiene mucho de *road movie*, está en que al convertir la película en una mera investigación de un caso singular, no llega a ser lo que podría, una interesante denuncia de un sistema violento y autoritario, de la corrupción del Ejército, el órgano más represor de un Estado opresor.

He optado por tratar con mayor detalle dos *chase road movies* bolivianas, *La bicicleta de los Huanca* (2007) de Roberto Calasich y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellott, que se desarrollan en torno a la ilegalidad, ambas son comedias ligeras, que tienen elementos comunes con las películas anteriormente tratadas. Elegí estas dos porque, básicamente, han tenido un enorme éxito entre el público masivo y porque han marcado la cultura popular boliviana.

#### 4.2. Marginales con la cara pintada. El triste caso de *La bicicleta de los Huanca*



Sello postal de la Empresa de Correos de Bolivia, homenaje a *La bicicleta de los Huanca* (2007) de Roberto Calasich, en el que aparece el personaje Eleuterio Huanca (Aldo Velásquez).

Uno de los grandes hitos de la historia del cine registra una de las manifestaciones más cuestionables y polémicas del arte de su época. *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland es recordada como la primera película sonora, fue el primer largometraje con diálogos sincronizados, inauguró esa serie de películas que han pasado a la posteridad como las *talkies*. Aunque para muchos críticos, en especial para los que no son estadounidenses, esta película puede parecer más o menos inofensiva, toca temas por demás complejos. En ella, Jakie Rabinowitz (Al Jolson), un joven migrante judío con un marcado acento yidis, decide desafiar a su familia, en especial a su padre, y a su tradición para dedicarse a cantar jazz<sup>66</sup>. Lo que en principio parece una típica película sobre un padre estricto y un hijo que transgrede las normas establecidas para conseguir sus sueños, esconde muchas cuestiones más. Se reflejan las grandes dificultades para “integrarse” que sufren los judíos recién migrados a los Estados Unidos, los problemas identitarios de las primeras generaciones de “judíoamericanos”, entre otras cosas. En específico, hay algo

---

<sup>66</sup> Para las nuevas generaciones esta historia puede resultar familiar gracias a la parodia que se hizo en la serie animada *Los Simpsons*, en el capítulo “Like Father, Like Clown”, dirigido por Jeffrey Lynch y Brad Bird, cuando se cuenta la historia de Krusty el payaso (Dan Castellaneta) y su padre el Rabino Hyman Krustofski (Jackie Mason).

que me parece grave e importante, para ser cantante de jazz, para actuar en cabarets, Jackie debe pintarse la cara, debe ser un *blackface* para poder cantar jazz. Este tipo de espectáculos son resabios de lo que fueron los *minstrels* americanos, un tipo de teatro musical, con influencias de la ópera y de la música negra, en los que algunos personajes recreaban la idea que el blanco tenía del negro. El *minstrel* fue perdiendo popularidad durante el siglo XX hasta su desaparición a raíz del movimiento por los derechos civiles de los años '60, pero hasta hacerlo perpetuó ideas radicales: que el jazz era una música étnica y/o racial, que su interpretación era teatral, que sólo podían apropiarse de ella los negros y que por tanto el blanco debía disfrazarse para interpretarla. Lo que es peor, difundió una serie de arquetipos y prejuicios raciales que hasta hoy día tienen presencia. No quiero entrar en más detalles sobre este género, pero hay algunas cosas que saltan a la vista, el *minstrel* y el *blackface* fueron fruto del contacto entre diferentes culturas y de la dinámica que había entre ellas, fueron una forma “artística” nutrida de diferentes elementos que de alguna manera definen lo que es Estados Unidos, dan pautas para entender parte de la historia de su cultura y nos permiten comprender mejor la relación entre dominadores/dominados<sup>67</sup>. Cuando un intérprete se pinta la cara y toma algunos elementos que asume como propios de otra raza, los convierte en un arquetipo, en una caricatura, en un atuendo carnavalesco, termina banalizando y ridiculizando la singularidad del otro, ya sea de forma premeditada o no. En *The Jazz singer*, Jackie rompe con sus raíces, con su cultura, para integrarse a los Estados Unidos, para hacerse parte de los nuevos y modernos Estados Unidos, con esa su supuesta identidad móvil y múltiple, para ser un ingrediente más de ese famoso *melting pot*, que en la práctica no se siente muy cómodo con la heterogeneidad. Al pintarse la cara, al aceptar que la identidad del otro puede ser un disfraz construido a partir de clichés, Jackie se sitúa en un lugar de esa sociedad, entretiene a los blancos y entiende a los negros como un mero objeto, en este caso, de entretenimiento.

---

<sup>67</sup> Una de las reflexiones más agudas que se han hecho en el cine sobre esta cuestión es la película *Bamboozled* (2000) de Spike Lee.

Convengamos que los arquetipos nacionales y raciales han sido unas de las grandes materias primas de la comedia, incluso desde la Grecia clásica, desde las obras de Aristófanes, que no eran precisamente iguales al género que se practica hoy, pues cuando los actores interpretaban sus papeles utilizaban máscaras que eran caricaturas de alguien o estereotipos sociales. Convengamos también que en la actualidad esa es una característica de la comedia de baja calidad, la que recurre al humor fácil y que suele ser más ofensiva por su estupidez que por su audacia, suele ser más ofensiva por su falta de gusto que por su incorrección política<sup>68</sup>. Lamentablemente, este tipo de comedia también es la más extendida en Latinoamérica, pero a diferencia del *minstrel*, su “objeto cómico” predilecto no son sólo los negros, sino principalmente los indios y los cholos<sup>69</sup>.

Personajes como la mexicana India María (María Elena Velasco Fragoso)<sup>70</sup> o el peruano Cholo Juanito (Raúl Cconcha Quispe)<sup>71</sup>, han cimentado carreras muy populares a

---

<sup>68</sup> Un ejemplo de este tipo de comedia, construida a partir de clichés raciales y que usa un humor ofensivo, está muy presente en el serie de televisión española *Aida* (2005-2013) creada por Nacho García Velilla, en especial, en el personaje Oswaldo Wenceslao Huitalcoche de Todos los Santos, mejor conocido como “Machupichu” (Óscar Reyes).

<sup>69</sup> Creo que es muy significativo para entender esta tendencia, saber que en la primera Asamblea Constituyente del año 1926, cuando se debatía el derecho a la ciudadanía: “En la discusión, los parlamentarios utilizaban opiniones y justificaciones raciales (y racistas), arguyendo que los indígenas eran ‘estúpidos e inconscientes’ para poder ejercer la política” (GRUNER 2003: 184). Es más fácil burlarse de lo que no se respeta, de lo que se considera inferior.

<sup>70</sup> Con más de 50 años de carrera en el cine y la televisión, María Elena Velasco Fragoso ha interpretado a su personaje de la India María, con mínimas variantes, más de una veintena de veces, siempre recurriendo a los mismos elementos, vestimenta genérica de indígena, mala utilización del idioma, retratando a personajes nobles, pero poco inteligentes.

<sup>71</sup> Este personaje, junto a su compañero de acto Richard Douglas (interpretado por Richard Enríquez Ventura), comenzó en el teatro callejero en Cusco, Puno y Juliaca. Luego registró sus sketches en DVD's que se distribuyen en circuitos piratas y, paralelamente, su trabajo fue colgado en YouTube por diferentes usuarios. El Cholo Juanito y Richard Douglas enorme éxito en Bolivia, Ecuador y Argentina (en las comunidades de migrantes). Se han presentado en vivo por estos países con excelente acogida. En 2010, el canal peruano de televisión Panamericana, emitió una miniserie de 14 capítulos protagonizados por ambos, lo que les permitió entrar al mercado limeño. Pero, sin duda, su espectáculo ha tenido más éxito y repercusión fuera del Perú, en comunidades andinas o de origen andino. Lo que más interesa en este texto es su influencia en Bolivia. El Cholo Juanito en varios de sus sketches se reconoce como “hijo de Evo Morales”. En su presentación en Cochabamba en 2005, el líder político asistió a su espectáculo y subió al escenario con él (LA PRIMERA 2010). En esa época, Evo estaba en medio de la campaña electoral que lo llevaría a la Presidencia. El cómico apoyó de forma abierta al candidato indigenista, repitiendo uno de los eslóganes de la campaña: “MAS, MAS, MAS, somos MAS” (Un breve y anónimo video de esa parte del acto se puede ver en YouTube). Por otro lado, el Cholo Juanito ha marcado de una manera tan profunda al imaginario boliviano que ha influido a uno de los géneros musicales más en boga en la zona andina, el huayño zapateado o huayño cumbia. Las agrupaciones de chicas que lo interpretan (una variante local de

partir del cliché, tomando elementos de lo que se presupone que es un indio o un cholo latinoamericano. Seguramente, esta tendencia encuentra su origen en el teatro popular cómico y callejero<sup>72</sup>, en manifestaciones que tienen mucho en común con el *minstrel* estadounidense, pues además de construir personajes a partir de lugares comunes y de caricaturas, es frecuente que los actores se pinten la cara para interpretar sus papeles. Obviamente, no son *blackfaces*, son lo que se podría denominar *brownfaces*, se pintan la cara para aparentar tener una piel más oscura, más cobriza. A pesar de que en Bolivia todos hablamos un castellano mestizo, con elementos de lenguas indígenas, en este tipo de comedia se exagera el “mal uso” de la lengua, las vestimentas son estereotípicas, los modos son toscos, las capacidades intelectuales de los personajes siempre se retratan atrofiadas. El cine cómico boliviano heredó directamente todo esto de un tipo de espectáculo muy extendido, una versión “refinada” del teatro popular, que se conoce localmente como “Café concert” –una adaptación más o menos antojadiza de la expresión francesa-, que tuvo su gran auge durante los años ’80 y principios de los ’90. Compañías como Tra-la-lá show o Chaplin show desarrollaron una forma de hacer humor, a partir de sketches cómicos, muy cortos, que en su momento funcionaron muy bien. Los años, la desaparición o el desgaste de algunas de sus figuras más talentosas y la incapacidad de reinención, los llevó a la decadencia<sup>73</sup>. Aunque siguen teniendo éxito con el público, su

---

las *girl bands*, en las que las integrantes se visten como o son cholitas), con frecuencia tienen a un animador en el escenario y en los video clips, un imitador del Cholo Juanito que aporta el toque cómico al show.

<sup>72</sup> Lamentablemente, el teatro popular cómico y/o callejero boliviano ha sido muy poco estudiado por la academia. Personalmente, no conozco ningún artículo o texto serio y profundo sobre el tema, salvo material periodístico.

<sup>73</sup> Tampoco existen estudios académicos sobre el *café concert* en su versión local, lo que considero una asignatura pendiente, pues desde sus inicios tienen una enorme influencia en la construcción de imaginarios nacionales, tal vez mayor que la del cine boliviano. Económicamente son mucho más exitosos y varios de sus personajes ya hacen parte de la cultura popular. Si sirve de indicador, sólo los personajes de *Mi socio* (1982) fueron rescatados para hacer una campaña publicitaria. En cambio muchos personajes de *café concert* prestaron sus servicios para promocionar productos y servicios. Un caso me parece especialmente interesante, el actor Edgar Vargas, durante décadas, en diferentes espectáculos y con diferentes compañías, representó a un “cholito” que se llamaba Jacinto (frecuentemente acompañado por una cholita llamada Sabina). A partir de lugares comunes, este personaje se hizo muy popular en los ’80 y en la primera mitad de los ’90, al punto de que se convirtió en una de las imágenes de las campañas electorales de la ADN (Acción Democrática Nacionalista), un partido político hoy desaparecido. En ese tiempo, esta agrupación era liderada por el ex Presidente de la República, Hugo Banzer Suárez, que en su primer mandato estuvo en el poder de 1971 a 1978, en un régimen dictatorial. Llama la atención que un “cholito”, un campesino, sea el rostro de la campaña de un partido de derecha. Es más curioso todavía que, el papel cinematográfico más

discurso cada vez es menos propositivo, es más racista, tendencioso y carente de ingenio. Esto se traslada directamente al cine de género cómico, pues como lo apunta el crítico boliviano Santiago Espinoza: “Llevando hasta lo intolerable las premisas de estos espectáculos, los guionistas y directores de la comedia boliviana reciente apuestan por provocar la risa fácil, creando personajes estereotipados y en extremo identificados con una clase social del país, y desarrollando relatos que parecen más sacados de un “chiste picante” que de un guión cinematográfico” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 254). Espinoza apunta otro rasgo que es lamentablemente recurrente: “Los caracteres suelen tener un acento local -camba, colla, chapaco- muy marcado, explotan su argot sin chistar y recurren con exasperante frecuencia a trajinados chascarrillos, comúnmente ofensivos para sus coterráneos o para los habitantes de otras regiones” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 254). Salvo por honrosas excepciones como *Mi Socio* (1982), *Cuestión de fe* (1995), *El corazón de Jesús* (2004) y *El ascensor* (2009), como Espinoza apunta: “La apuesta de nuestros comediantes es por la folklorización de nuestra realidad y ello trae consigo la anulación de cualquier tentativa por universalizar nuestras historias. En buena medida, estamos haciendo comedia para reírnos de nuestros hábitos lingüísticos, de nuestras vestimentas, de nuestros bailes, de los cambas o chapacos, de los chistes sobre personajes sólo reconocibles por nosotros y, eventualmente, de algunas prácticas idiosincráticas de la cultura política boliviana” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 254). Hay una tendencia pueblerina, caricaturesca y poco estimulante.

Pero, además del “Café concert”, en lo que respecta a la comedia en soporte audiovisual, la otra gran influencia sin duda es *El Chavo del 8*, *El Chapulín Colorado*, *Chespirito* y el resto de la obra del mexicano Roberto Gómez Bolaños. Eso está claro en la obra de uno de los directores más populares y menos respetados por la crítica

---

relevante de Edgar Vargas sea el de Luis Cartagena en la película *Los hermanos Cartagena* (1985) de Paolo Agazzi. En ella encarna al patriarca de una familia acomodada, un terrateniente criollo que tiene todos los defectos imaginables: es prepotente e indolente, explota a los campesinos, es incapaz de demostrar ternura, no tiene un ápice de bondad. Además, viola constantemente a la “Opa” (María Sánchez), una cholita con retraso mental que vive en sus tierras, hecho central para la trama de la película. Vargas recreó los estereotipos de la oligarquía criolla, que explotó, vejó y oprimió a los indígenas. Pero, además, su rostro también encarnó una representación vergonzante del “cholo”, además de los clichés de rigor, Jacinto se caracterizaba por estar sometido, por ser servil, su representación se hacía con un importante sesgo paternalista.

especializada: Roberto Calasich<sup>74</sup>. En este punto me interesa prestar atención a su gran “obra maestra”, *La bicicleta de los Huanca* (2007). Originalmente, era una miniserie de televisión compuesta por cinco capítulos de una hora, se estrenó en 1992 a través de la red de televisión ATB, tuvo un enorme éxito y se emitió incontables veces en diferentes canales bolivianos. La versión en formato de largometraje que se estrenó en 2007 y se publicó en DVD es un montaje de dos horas y veinte minutos de duración del mismo metraje. Partiendo de este hecho, se puede suponer que la cinta está llena de personajes y tramas secundarias mal desarrolladas e incompletas, muchas veces presentes en la película sólo para justificar *gags*, lo que en este caso no es más que un mal menor.

Es muy fácil calificar a Calasich como el peor director de cine boliviano, todas sus obras están hechas con bajo presupuesto (mal administrado), son interpretadas por actores mediocres, sus historias son inverosímiles, carecen de lenguaje cinematográfico y todos los vicios de la comedia boliviana descritos en párrafos anteriores están presentes. Sus películas no se estrenan en salas de cine, pero tienen éxito en coliseos, restaurantes, bares, canales de televisión regionales y en el mercado de DVD's piratas. Formalmente, películas como *La bicicleta de los Huanca* no aguantan el mínimo análisis riguroso, pues técnicamente son un esperpento. Pero los excesos de estereotipos, de mal gusto y de incorrección política nos pueden tentar a pensar que Calasich es algo así como el Roger Corman boliviano, que hay una intención detrás, que tiene un discurso, una propuesta, lo que sería digno de un análisis y una lectura atenta. Hasta que en el intento se revela que lo que propone la obra es justamente lo que se ve en la pantalla, a pesar de tener una sorprendente chatura discursiva, despierta una serie de dudas éticas importantes.

*La bicicleta de los Huanca*, se desarrolla en Pucarani, un pueblo cercano a La Paz, al que por azares del destino llega una bicicleta “moderna” y llamativa que muchos de los habitantes desean poseer<sup>75</sup>. Básicamente, la película gira en torno a los enredos en

---

<sup>74</sup> Ese humor popular, físico, poco sofisticado, que es la esencia del cine de Calasich, encuentra ecos en películas como el corto boliviano de animación *Ay Juanito* (2010) de John Sanga.

<sup>75</sup> Otra película que se desarrolla a partir del deseo por una bicicleta es el corto de ficción *La bici* (2012) de Carlos Escobar. Pero esta obra tiene una sensibilidad totalmente distinta. Un padre (Luis Bredow) y su hijo (Diego Escobar) deben recoger botellas de plástico en la calle para sobrevivir. En medio de su faena, ambos ven en una vitrina una hermosa y cara bicicleta. El niño la desea, pero el padre no puede comprarla. Como

los que se meten los personajes a partir de este hecho<sup>76</sup>. Si algo tiene de *road movie*, es que sus personajes se la pasan sobre dos ruedas, deambulando por la zona o persiguiéndose los unos a los otros. En principio, su argumento tiene la complejidad y la imprevisibilidad de un episodio de las aventuras del Correcaminos y el coyote. Lo que convierte a esta película en un objeto de interés, además de su popularidad, son algunos elementos incluidos en la historia y los rasgos de los personajes. Aunque finalmente no tiene ninguna importancia para el desarrollo del filme, debo apuntar que la bicicleta que todos desean y se disputan, sin que lo sepan los habitantes de Pucarani, está siendo utilizada para traficar la cocaína que está escondida en sus tubos. Esta es la primera vez que el tema del narcotráfico está tratado en una pieza cómica de mero entretenimiento, que no contenga intenciones didácticas o moralizantes. Hasta ese momento, pocas veces se había mostrado en obras de consumo masivo el efecto del mundo de las drogas en la vida cotidiana de los bolivianos, lo que luego sería muy recurrente en la comedia boliviana, como veremos más adelante<sup>77</sup>. Podría ser un signo de madurez artística el

---

se sabe, los deseos insatisfechos producen frustraciones. El niño está triste hasta que su padre le regala un pequeño y lindo folioscopio casero de un hombre tocando el violín. Al día siguiente, cuando vuelven a estar frente a la bici, el niño le devuelve el folioscopio, con dibujos muy simples al anverso, de una bici y un ciclista que dan la impresión de moverse. Recordando en el tono a esas historias tristes y bellas del neorealismo italiano, en esta película los personajes son pobres materialmente, pero su imaginación y su cariño suplen las carencias.

<sup>76</sup> Este argumento recuerda a los aspectos menos acertados y peligrosos de esa comedia sudafricana llamada *The Gods Must Be Crazy* (1980) de Jamie Uys, en la que la subestimación absoluta del otro es el objeto cómico. Se muestran las “excentricidades” que hacen algunos por la aparición de un objeto “sofisticado”.

<sup>77</sup> La primera película boliviana de la que se tiene registro que trata el tema de la cocaína es *El gran desafío* (1978) de Jorge Ruiz, tiene un enfoque más bien didáctico sobre su elaboración y consumo. La cocaína y el narcotráfico han sido los grandes estigmas de Bolivia, basta recordar *Scarface* (1983) de Brian de Palma. Varias escenas están ambientadas en las zonas de producción de coca y los socios de Tony Montana (Al Pacino) son bolivianos. En películas nacionales de la importancia de *Mi socio* (1982), *La Nación clandestina* (1989), *Cuestión del Fe* (1995), se hace referencia a la cocaína, pero de manera casi anecdótica, es parte del panorama, del contexto. En la ópera prima de Juan Carlos Valdivia, *Jonás y la ballena rosada* (1995) juega un rol algo más relevante, el personaje del título (Dino García) y su familia política se enredan con narcotraficantes y eso desenlaza una serie de tragedias. Una de las películas bolivianas que tratan con mayor seriedad la relación coca/cocaína y su importancia en la vida cotidiana del país es el largometraje documental *Inal Mama, sagrada y profana* (2010) de Eduardo López Zavala. Aunque está gravemente perjudicada por una banda sonora –compuesta por el vocalista de Atajo, Panchi Maldonado–, más apropiada para un *western new age* que para un documental sobre la coca en Bolivia, con innecesarias influencias del *blues*, excesivamente didáctica y redundante, *Inal Mama* es una obra de importante factura. Junto con *¿Qué pasa después de la coca?* (2006) de Roberto Lanza (que investiga la economía en torno al comercio de la hija de coca), no tiene meras preocupaciones coyunturales y folcloristas. Como Santiago Espinoza lo señala: “Inal Mama se propone, precisamente, ensayar un acercamiento a las dinámicas de uso/consumo



aprender a reírnos de un tema tan delicado como el narcotráfico, pero el problema está en que se hace un retrato sumamente desinformado y que banaliza un tema que necesita ser tratado con más inteligencia, cuestión que se convertirá en una triste constante del cine boliviano. Lo peor es que en *La bicicleta de los Huanca* poco se justifica la cocaína escondida en la bicicleta, es un elemento casi gratuito, que nos hace sospechar que fue incluido por un pueril morbo jocoso.

Como lo decía antes, la cinta tiene un sinnúmero de personajes secundarios, algunos más importantes que otros, de alguna forma esta es una película coral, en la que destaca, tiene un poco más de importancia y tiempo en la pantalla, un triángulo amoroso. Eleuterio (Aldo Velásquez) y Severa (Eloísa Álvarez), los Huanca, él es un borracho empedernido, flojo y bueno para nada; ella es la mujer abnegada, trabajadora, está enamorada y tiene como máxima aspiración casarse. El tercer protagonista es el Choque “Chan” (Iván Unzueta), exnovio de Severa, un tipo próspero, que por extraño que suene, está obsesionado con el Kung Fu y la cultura asiática. Eleuterio ama a Severa pero está más preocupado por el alcohol y la bicicleta. Severa cree amar a Eleuterio pero todavía siente algo por Choque “Chan”, este último quiere recuperarla y odia a Eleuterio. La relación tiene una dinámica muy típica de las comedias románticas de enredos.

*La bicicleta de los Huanca* (2007) no llega a hacer una caricatura de lo indígena, pues ciertamente desconoce a ese sector social, hace una caricatura de la idea que se tiene del indígena, que ya es una caricatura en sí misma. Las representaciones del indígena, del cholo, de las clases bajas oprimidas, de los campesinos, en este tipo de cintas son una caricatura de la caricatura. Se asume que el *otro*, el *otro* que en la estructura social se asume como inferior, es una suerte de ente genérico, una etiqueta, un arquetipo. Lo que es peor es que se muestran como elementos absolutamente característicos de los indígenas, la borrachera constata, la torpeza, las infidelidades, la tendencia a la alienación social, entre otras ideas racistas. Se define una relación hombre/mujer terriblemente violenta y en ningún momento se la cuestiona. En Bolivia hay una horrorosa expresión

---

individuales y colectivas de la hoja de coca y a los sentidos que éstas producen en diferentes escenarios sociales y culturales, con toda la dosis interpretativa que tal ejercicio exige” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 235).

que se usa con mucha frecuencia, creo que es urgente investigar su origen, el “amor a lo indio”, que se refiere a una relación en la que el galanteo es a base de golpes, de violencia. Es común oír decir que si un hombre golpea a su mujer es porque la ama, en especial si son indígenas o cholos. Esa expresión que es a la vez racista y machista, define las relaciones en el cine de Calasich, en el caso de *La bicicleta de los Huanca* se muestra en varias secuencias a Eleuterio golpear y patear a Severa, pretendiendo que eso sea gracioso. Es también grotesco cuando él llega borracho a su casa e intenta abusar de ella. Incluso en algunas subtramas, se muestra cómo el acoso y la casi violación es una suerte de cortejo. Las relaciones que mantienen los personajes de *La bicicleta de los Huanca* rayan en lo bárbaro, es un retrato del *otro* como un bárbaro<sup>78</sup>. Uno de los pasajes más recordados de la película es también uno de los más llamativos, el cura del pueblo decide que para que paren las disputas, la bicicleta será para el ganador de una carrera de bicicletas, en la que sólo pueden participar cholitas. Eleuterio decide travestirse para ganar la carrera, para que su familia sea campeona, se hace pasar por su prima, Remedios Huanca, una chola que por alguna razón casi mágica es deseada por todos los que se le cruzan<sup>79</sup>. Aunque en los papeles este recurso cómico pueda recordar a *Some Like It Hot* (1959) de Billy Wilder, lo cierto es que está más cerca de productos como *Madea's Family Reunion* (2002) de Tyler Perry y Elvin Ross, *White Chicks* (2004) de

---

<sup>78</sup> También llama la atención la falta de cuidado a la hora de retratar a los extranjeros, en *La bicicleta de los Huanca* uno de los personajes secundarios se hace pasar por estadounidense y en *Faustino Maita visita su prima* hay un boliviano que se hace pasar por argentino, pero ninguno de los dos hace el menor esfuerzo serio por ser creíble en su interpretación. No tienen nada que los identifique como lo que se supone son, salvo por que los parlamentos nos lo aseguran, el director nos impone una verdad que se sostiene en su dictadura sobre la obra. ¿Es que, al igual que el indio, el extranjero de cualquier índole también carece de derecho a ser tratado con cierto respeto por su singularidad? ¿La identidad del extranjero es algo tan poco importante que no merece ser recreada para la obra? En la obra del Calasich, el *otro* como sujeto oprimido es caricaturizado, pero también lo es el *otro* extranjero. Si no es mi paisano, si no es varón y si no es urbano, es representado como un arquetipo. Eso también es algo que se reproduce en otras comedias bolivianas, como veremos en el siguiente punto.

<sup>79</sup> En el cortometraje documental *Cholita paceña* (2008) del Colectivo 7, un grupo de cineastas que se identifica como bonaerense-barcelonés, se muestra que la condición y la identidad de la chola paceña reside en una cuestión fundamental: la vestimenta. ¿Ser chola es vestirse cotidianamente como chola? Tengo mis muy serios reparos. No, no lo creo, pero intuyo que para quienes miramos desde afuera, los que tienen una piel más cobriza que la nuestra son iguales y la vestimenta determina la identidad. Por tanto, en la mente de algunos realizadores, basta con disfrazarse de chola para convertirse en chola, al menos para encarnar una especie de “ideal type”, de un tipo ideal de chola, que nos sirve para representar, para criticar y decir, para ser objeto de mofa.

Keenen Ivory Wayans, *Norbit* (2007) de Brian Robbins, se recurre a la vulgaridad, a los estereotipos y se reproduce una imagen ofensiva de la mujer, en la que se limita a ser un objeto de deseo del hombre y está obligada a cumplir con su voluntad.

Si el cholo y el indio son sujetos de burla, la chola lo es todavía más, pues es mujer. En una sociedad machista y racista, no existe ser que haya sido más ridiculizado y humillado en la comedia nacional. Durante los últimos años se ha hecho muy popular la imagen de las cholitas luchadoras de El Alto, son mujeres que practican la lucha libre y que en su espectáculo utilizan su vestimenta típica. Les han dedicado documentales más o menos serios como *Mamachas del ring* (2009) de Betty M. Park, videoclips (como el de la canción “In Limbo” de la banda británica Landshapes, dirigido por Ian Pons Jewell) y una infinidad de reportajes en programas tan conocidos internacionalmente como *Bizarre foods with Andrew Zimmern* (2006-2011). De manera superficial, se podría pensar que esa es una versión empoderada de las mujeres andinas. Pues luchan con sus propias manos, sobreviven gracias a su fuerza. Pero, al fin y al cabo, es una nueva explotación de su imagen, de su vestimenta, de su condición exótica y de su cuerpo. Para los bolivianos son una suerte de nuevas gladiadoras que se juegan la integridad física para entretenernos, lo que debería despertar reparos éticos. A los extranjeros los seduce esa condición folclórica de la lucha. Aunque las mujeres adoptan nombres “artísticos”, simplemente son recordadas como “las cholitas luchadoras” o “las cholitas cachascanistas”, como una entidad compuesta por seres que al final no tienen rostro, ni nombre. A diferencia de los luchadores hombres que pueden encarnar un personaje elaborado, con particularidades y elementos sacados de cualquier parte, ellas deben ser cholitas, con mínimas diferencias entre ellas, pero siempre cholitas. Lo que el público quiere es ver a esa imagen de la Bolivia mestiza luchando de manera teatral, divirtiéndose, satisfaciéndose. Si algo hacen estos espectáculos es continuar reproduciendo esa imagen de la chola que ha hecho popular la comedia teatral y cinematográfica, son un objeto sometido a la voluntad y al orden del hombre, en especial, del hombre no indígena.

Tal vez *La bicicleta de los Huanca* sea la muestra más exacta del humor que más gusta en Bolivia, lo que no debería legitimarlo. Si seguimos reproduciendo discursos racistas y machistas, aunque sea entre chiste y chiste, la descolonización mental jamás

será posible. El excesivo mal gusto y la incorrección política que podrían haber hecho de Calasich un verdadero gran transgresor de la comedia boliviana, por su incapacidad para reflexionar en su discurso, lo terminan convirtiendo en uno más de los pragmáticos vulgarizadores de una tradición forjada a partir de rancios estereotipos.

#### 4.3. Maquillaje más o menos sofisticado: *¿Quién mató a la llamita blanca?*



Fotograma de *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellott, “los Tortolitos” (Erica Andía y Miguel Valverde) asaltan a dos devotos de Krishna (interpretados por el mismo Bellott y por Álvaro Ruiz).

Se esperaba mucho del segundo largometraje del realizador cruceño Rodrigo Bellott, principalmente, porque su ópera prima *Dependencia sexual* (2003) marcó un hito en el cine boliviano reciente, fue el primer largometraje que entendió y utilizó con corrección el lenguaje del digital, explotó de manera correcta sus posibilidades y, en gran medida, superó sus limitaciones. *Dependencia sexual* inauguró una nueva forma de hacer cine en Bolivia, más barata, con una estética más próxima a la del cine independiente internacional y con preocupaciones inscritas en la posmodernidad. *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006), además de ser dirigida por el cineasta más prometedor de ese momento, tenía el atractivo de haber sido realizada y producida por un grupo de profesores y alumnos de una de las pocas escuelas de cine que hay en Bolivia, La Fábrica. Aparentemente, en esa película estaba el presente y el futuro del cine nacional. Lo que terminó siendo más o menos cierto, pues a partir de esta película proliferaron

propuestas asombrosamente parecidas, cine barato, plagado de recursos digitales y que coquetea con la comedia.

Al igual que *La bicicleta de los Huanca* (2007), *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) es una de las cintas bolivianas más exitosas comercialmente, es una de las pocas que ha sido emitida a nivel nacional en un canal de televisión privado. Es una de esas raras producciones bolivianas que pudo conectar con el público masivo y que ha logrado ganar un espacio en el imaginario popular. Lo que, como ya lo apunté, no necesariamente es bueno. La historia tiene por protagonistas a Jacinto (Miguel Valverde) y Domitila (Erika Andia), conocidos como Los Tortolitos, una pareja de criminales que por encargo del El Negro (John Byers), un mafioso estadounidense, deben recorrer parte de Bolivia para entregar un pequeño cargamento de cocaína<sup>80</sup>. En su accidentada travesía, Los Tortolitos son perseguidos por una pareja de policías, un “dúo poco dinámico” (como reza un intertítulo que los presenta), el Perucho (Cacho Mendieta), un colla veterano y Chicho (Pablo Fernández), un joven camba de ascendencia alemana<sup>81</sup>. Casi cumpliendo la función del coro griego, comentando los temas y eventos principales de la cinta, contextualizando cuestiones o, simplemente, aclarando las situaciones, *La llamita* tiene un narrador casi omnipresente y omnisciente, que cambiando de hábito y de personificación acompaña a los protagonistas<sup>82</sup>, interpretado con más carisma que

---

<sup>80</sup> Poco a poco el narcotráfico se incorpora como un gran tópico del cine boliviano de entretenimientos, lo que ya habíamos visto en *La bicicleta de los Huanca*.

<sup>81</sup> Recordemos que “colla” es el denominativo que se usa, de manera popular y general, para referirse a la gente nacida en el occidente de Bolivia, en la región altiplánica o en el valle. Por su lado, “camba” es todo aquel que nació en la parte oriental, cerca de la cuenca amazónica. En esta película es curioso el caso de Chicho, que si bien es un arquetipo social boliviano, es el mestizo cruceño, hijo de un alemán que embarazó y abandonó a su madre. La influencia y/o el contacto con ciudadanos migrantes de Europa central y del Este, no es algo que se haya mostrado mucho en el cine, sin embargo en un factor que cada vez se revela como de gran importancia en la construcción de la identidad de zonas del país como Santa Cruz.

<sup>82</sup> Este mismo recurso, el del narrador bufo, que comenta con cierta sorna lo que les está pasando a los protagonistas de la película, también fue utilizado con gran efectividad en el cortometraje *Destinos de tierra* (1991) de Eduardo López Zavala. Esta cinta narra los problemas que tiene los pobladores de Akumala, una comunidad de la provincia de Los Andes en La Paz, que está siendo “invadida” por dos frentes. Una ONG quiere imponer un nuevo modelo de producción y un grupo de evangelistas protestantes quieren reemplazar a la Pachamama por Jesucristo. Esta penetración de occidente es observada por este personaje de características sobrenaturales que se identifica a sí mismo como “Antuco”, una encarnación del zorro Antonio, personaje de gran importancia en la narraciones populares andinas.

versatilidad por el ex Tra-la-la show, Guery Sandóval<sup>83</sup>. Esta es una *chase road movie* modélica, de estructura clásica, en la que una pareja de amantes está perseguida por las fuerzas de la ley, como lo reconocen Steven Cohan e Ina Rae Hark “Las parejas son una configuración dominante en las *roadmovies*, así como en las películas Hollywood, en general” (COHAN & HARK 1997: 8).

Es una comedia ágil, de humor fácil y directo, divertida y llevadera, que intenta retratar en cierta medida la idiosincrasia boliviana, que intenta mostrar en tono jocoso y caricaturesco los hábitos, las costumbres del territorio nacional, con un tenor más moderado, más efectivo y levemente más refinado que el de *La bicicleta de los Huanca*, con la que está emparentada. No es gratuito que se le haya encargado a Sandóval ser el narrador de la película, pues los personajes están contruidos a partir del modelo que impuso el *café concert* en su versión local, están contruidos a partir de clichés, de lugares comunes, con muy pocas características singulares, suelen caer en las tipificaciones nacionales, locales y sociales. Se pasean por la pantalla los cambas frívolos, los alteños rudos, los políticos corruptos, las “misses” cruceñas, los paceños conflictivos, los “hippies” europeos con sed de exotismo, los narcos colombianos, los cocaleros bloqueadores, los mafiosos gringos, los políticos corruptos, las comiditas cochabambinas, los rostros asados, el folclore, la chicha, la coca, las interminables fiestas pueblerinas, los pseudo-devotos de Krishna, las imágenes de postal. Además, buena parte de la cinta está contruida por un puñado de sketches y de gags muy típicos del show cómico, que se articulan en una narración simple y lineal, con frecuencia efectiva, pero sin otro objetivo que arrancar una carcajada, sin aportar mucho a la narración.

---

<sup>83</sup> Este actor se hizo célebre con su personaje “El Pocholo”, un hombre sometido a la voluntad y a los caprichos de su mujer, mantiene una relación de machismo invertido, en la que él ocupa el rol de la mujer abusada y ella el del hombre maltratador. Lo que es un poco incómodo es que este personaje es profundamente feliz con su condición, esta parodia del machismo termina siendo una reivindicación no intencional de su dinámica. Cuando participó del rodaje de la cinta de Bellott, Sandóval estaba en el pico de su popularidad, lo que lo animó a realizar una película protagonizada por su personaje más conocido, titulada *Pocholo y su marida. Amor a lo gorrión* (2010), dirigida por él mismo. Deudora de esa larga y lamentable tradición de la comedia boliviana contaminada por el *café concert*, fue un éxito de taquilla, un fracaso crítico y un atentado artístico, carente de lenguaje y ritmo cinematográfico.

A diferencia del cine de Calasich, que no tiene una pizca de sofisticación, pero tampoco de snobismo, en *¿Quién mató a la llamita blanca?* se hacen homenajes y referencias al cine clásico universal y boliviano<sup>84</sup>. De hecho, la película tiene ecos constantes de la *chase road movie* por excelencia, *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn, son parejas que escapan de la ley, son criminales, pero logran ganar la simpatía del espectador<sup>85</sup>. El filme es una especie de *Bonnie and Clyde* criollo y cómico, en el que incluso se le hace un gran homenaje a la película de Penn, en una secuencia en la que se recrea la celeberrima sesión de fotos en la que la pareja posa con sus armas.

Por otro lado, como en la película de Penn, en *¿Quién mató a la llamita blanca?* hay un intento, algo torpe, de recuperar el protagonismo de la mujer (en un pasaje del metraje se hace referencia al “matriarcado nacional”). Como Bonnie (Faye Dunnaway), Domitila es la que toma las decisiones difíciles, la que tiene más agallas y más claros los objetivos. En la presentación de su personaje, se revela que desde niña tuvo que trabajar junto a su madre como empleada doméstica, que fue violada por su patrón, sigue una historia que se repite, que es un tópico horrendo de la vida cotidiana boliviana. La chola ha sido condenada a cuidar del mestizo/blanco, a someterse a su voluntad<sup>86</sup>. En uno de los aspectos más interesantes del guión (escrito por Juan Cristóbal Ríos Violand), no del todo bien desarrollado en el metraje, se nos revela que Jacinto perdió a su madre cuando era un niño. Ella rezaba a los santos católicos para que cambiaran su destino y le

---

<sup>84</sup> Por ejemplo, hay un breve guiño a *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz.

<sup>85</sup> Otra película boliviana sobre una pareja de amantes que quiere escapar del orden establecido es el medimetraje de ficción *Licorcito de coca* (2007) de Adán Sarabia. Esta suerte de comedia romántica, es una especie de Romeo y Julieta ambientada en los Yungas de La Paz. Pero la ley que quieren eludir los amantes (Marcelino –Ever Camino- y Casilda –Paola Estrada-) no es la del Derecho positivo, es la de la estratificación social y el racismo. Buscan dejar su pueblo para poder amarse con libertad sin los impedimentos y limitaciones impuestos por el padre de la novia, Don Nicanor (Jorge Villanueva Suárez) y el alcalde del pueblo (Juan Altamirano). Esta cinta de buen ritmo, pero con poco humor efectivo, hace un esfuerzo por mostrar un sector del país olvidado, las poblaciones de los Yungas, pero además, trata sobre una relación interracial, lo que todavía es verdadero tabú en Bolivia.

<sup>86</sup> No por nada, en un documental producido por la Oficina de Información de Guerra de Estados Unidos (United States Office of War Information) (OWI), lleno de prejuicios y lugares comunes propios de la época en la que fue rodado, titulado *La Paz* (1942) de Julien Bryan, el narrador dice algo tan iluminador como desasossegante, compara a la chola con las “negro mammies” en el sur de los Estados Unidos, con las mujeres afroamericanas que debían criar y educar a los niños ricos y blancos. Esa comparación remite a la esclavitud y a la opresión, pero también a una sociedad fundada en el machismo.

permitieran burlar a la muerte, al cáncer. No lo hicieron. Desde entonces, Jacinto odia la religión. No tiene fe, es un descreído, que vive el instante, sin ser consciente de sus acciones. Roba las estatuas de santos de las iglesias para venderlas a los turistas, asalta a taxistas, hace negocios en los mercadillos de objetos robados, está implicado con el narcotráfico, es infiel a la mujer que dice amar, le gustan los excesos, tal vez de manera inconsciente, es autodestructivo. No sigue convenciones, tiene una ética muy personal y voluble. No es temeroso de Dios, ni mucho menos de la ley. De hecho, Jacinto encuentra a Domitila cuando ella está llorando la muerte de su madre, que acaba de ser enterrada, en la puerta del cementerio. Ya había perdido a su padre mucho antes, cuando era todavía una niña, en un accidente de tránsito, fue atropellado por un conductor imprudente. Como a tantas niñas bolivianas, la situación desfavorable la obligó a trabajar en el lugar donde fue violada. La pérdida de su madre, de la figura femenina primigenia y esencial, es para los personajes la pérdida de la seguridad, de la estabilidad, de la felicidad. Se encuentran dos huérfanos, dos abandonados, dos seres que están al margen de la sociedad. En el momento que se conocen, Domitila está agobiada por el llanto y la tristeza, Jacinto está borracho. Por alguna razón poco resuelta en la narración, se necesitan, se consuelan mutuamente. Esa descripción de los personajes difícilmente podría hacernos pensar que ambos son protagonistas de una comedia, deudora del humor boliviano más popular. Ambos están arrojados al mundo y hacen lo que pueden para sobrevivir. Ahí está otro parecido con Bonnie Parker y Clyde Barrow. Hay un intento en la cinta de mostrar la importancia de la mujer en la sociedad boliviana, de enaltecer su capacidad para enfrentarse en un mundo violento falogocentrista<sup>87</sup>.

Varios pasajes intentan ser críticos con la situación de la mujer, más allá de los mencionados, también se ridiculiza a la explotación del cuerpo femenino en las clases dominantes. Pero hay un pasaje que me parece especialmente interesante. Cuando los tortolitos llegan a Cochabamba, Jacinto decide ir a un bar sin su pareja. Ahí, se encuentra

---

<sup>87</sup> La relación entre hombres y mujeres, en un mundo autoritario construido a la medida de los primeros, se trata de manera sugerente en el corto documental *A Discreción* (2007) de Denisse Arancibia, sobre mujeres militares. Pocos espacios sociales son más masculinos y violentos que el ejército, pero al final una de las protagonistas dice: “Ya nos hemos integrado a la vida militar”. Esa integración implica el sometimiento de su singularidad al medio en el que están, pero su capacidad de sobrevivir, debe vencer las condiciones más desfavorables y violentas.



con una francesa progresista (Alejandra Lanza) y terminan acostándose en un episodio que por la forma en la que está tratado, hace pensar en *Paradies: Liebe* (2012) de Ulrich Seidl. Más allá de ser una muestra de su machismo, del poco respeto que siente por Domitila, es una manifestación de sus más íntimas pretensiones. En varios pasajes de la cinta se muestra que Jacinto desea rozarse con las élites, quiere conducir automóviles lujosos, alojarse en los mejores hoteles, vestir ropa cara, acostarse con mujeres blancas. Parafraseando a Frantz Fanon, Jacinto, el excluido, el marginal, el oprimido, el fugitivo, quiere tener los privilegios del que lo excluye, quiere dormir en su cama, vivir en su casa, acostarse con su mujer. El hombre sigue encontrando su lugar en el mundo a través de la pareja que posee, pues se plantea como un trofeo.

Como se ha visto hasta ahora, muchos problemas esenciales de la sociedad boliviana son tratados en este segundo largometraje de Bellott, pero se lo hace de una forma poco reflexiva, acelerada y comete el grave error de recaer con frecuencia en los estereotipos. La comedia es un género que sin hacerlo evidente plantea preguntas, es crítica y retrata con inteligencia a la sociedad en la que se desarrolla, basta revisar la obra de Frank Capra o Woody Allen. Lo que le impide a *¿Quién mató a la llamita blanca?* hacer algo parecido es, paradójicamente, que no se toma en serio a sus personajes y situaciones, no los desarrolla, ni los profundiza. Al ocuparse demasiado de la superficie de las problemáticas y de la psicología de los protagonistas, no le queda otra posibilidad que recurrir al arquetipo, al chiste fácil y a una serie de gags que terminan siendo inocuos.

Meses antes del estreno de la cinta de Bellott, llegó a salas *Sena quina* (2005) de Paolo Agazzi, una cinta con premisas muy similares. Película de carretera cómica, con presencia de criminales de poca monta, llena de clichés regionales y nacionales<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Otro ejemplo de este modelo de comedia popular en clave de *road movie* es la pésima y exitosa película colombiana *El paseo* (2010) de Harold Trompetero. Desde lo formal, otra película colombiana tiene más puntos en común con las películas tratadas, *El Colombian Dream* (2005) de Felipe Aljure. Pues, pretende tener una estética “joven”, con recursos del videoclip y del video digital, como las pantallas divididas y las animaciones, influido por el cine de Tarantino, Guy Ritchie y Darren Aronofsky. Hace uso de esa estética chola, mestiza, de lo sobrecargado, de lo kitsch. Además, ambas suceden en países afectados por el narcotráfico y, justamente, las drogas son el motor de la trama. Por su acabado casi amateur, parecen realizadas por estudiantes, utilizan intertítulos con pretensiones pop y técnicas que pretenden hacerse pasar por innovadoras en el cine latinoamericano, pero más bien tienen un resultado rudimentario. En este tipo de

También tuvo mucho éxito entre el público, aunque desde un punto de vista cinematográfico es muy inferior. Técnicamente hay algo más que las une y que también inaugurará una tendencia en el cine boliviano: la experimentación casi libertina del digital, se recurren a animaciones, a pantallas divididas a un montón de efectos que distraen. Pero la recuperación de un lenguaje popular que en sus mejores momentos es genuino y no impostado, como pasa en otras comedias bolivianas, sostiene la propuesta formal de la cinta. Esta película pretende proponer una nueva estética en el cine nacional, en la que lo sobrecargado, lo que raya en lo *kitsch*, lo de mal gusto, está llevado a un extremo tal que por momentos termina siendo bello. Una estética que toma elementos de las culturas autóctonas de occidente, de oriente, que se yergue con fuerza y desenfado. Una auténtica estética mestiza, chola, llena de diferentes colores, sonidos y texturas.

Durante la campaña promocional de la cinta, Bellott aseguró una y otra vez que su largometraje se inscribía en el “neobarroco contemporáneo” y que además representaría una ruptura con la linealidad narrativa aristotélica. Se puede reflexionar mucho sobre lo que es el barroco, sobre su importancia en la historia del arte, sobre cómo nace el neobarroco y sobre lo que podría querer decir “neobarroco contemporáneo”, pero no es el objetivo de este texto. Me remito a citar a Omar Calábrese, el semiólogo italiano, para aclarar el concepto de manera sencilla y rápida. El neobarroco es una nueva forma de gusto contemporáneo (por tanto, “neobarroco contemporáneo” suena a tautología) que consiste en la búsqueda de formas, “en las que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad” (CALÁBRESE 1994: 12). En ese sentido los críticos especializados han dicho que directores de cine como Federico Fellini, Tim Burton, Michael Powell y Emeric Pressburger, Tod Browning, James Whale, Michael Curtiz, Raul Ruiz y, por supuesto, Peter Greenaway, pueden ser calificados como

---

cintas más que una glorificación de lo criminal, pues los criminales suelen ser unos ineptos, hay una normalización de lo criminal. Lo que sin duda puede resultar mucho más peligroso. Recurren a burdos mensajes aleccionadores, que terminan produciendo un efecto contrario.

neobarrocos. Por tanto, es una categoría tan poco precisa como amplia y antojadiza. Históricamente, *barroco* es un término que se opone a lo clásico, los neobarrocos han roto con lo clásico y su búsqueda es vanguardista, por excelencia. Se puede decir que algunos de los llamados “artistas neobarrocos” rompieron con la linealidad narrativa clásica aristotélica, pienso en creadores tan disímiles como Greenaway, Matthew Barney o Todd Haynes. Pero desde ningún punto de vista *¿Quién mató a la llamita blanca?* lo hace. Cuando Bellott afirma que su cinta inaugura el “neobarroco contemporáneo” en Bolivia, suena a una peligrosa impostura intelectual. Si bien la película hace uso de pantallas múltiples, introduce textos y animación, hace uso de casi todos los efectos digitales a su alcance, el filme preponderantemente tiene una narrativa clásica, que cuando mucho recurre a *flashbacks*. *¿Quién mató a la llamita blanca?* desde ningún punto de vista es una película vanguardista, de relato fragmentario o polidimensional, por tanto, no puede ser “neobarroca”, aunque su pirotecnia y su maquillaje nos confundan. Es una cinta que sigue un modelo narrativo que es popular en el cine desde los años '60 y que en la literatura se usa desde por lo menos *Las mil y una noches*, es decir, desde hace más o menos once siglos. Lo que no tiene absolutamente nada de malo, pero anunciar que *La llamita* es purísimo cine vanguardista y transgresor debería ser una broma. Por ejemplo, el final de la película de Bellott se parece más a los finales de las aventuras de *Scooby-Doo*, que al de *The Pillow book*. Lo que no representa ningún problema o demérito para una comedia. La única pretensión que deberían tener los realizadores bolivianos es hacer bien lo que se propusieron en un comienzo, sin aspirar a cuestiones trascendentales. En este caso, se debía hacer una comedia popular cruda y fácil, lo que se logró. Ni más, ni menos.

Si la película no es transgresora en lo formal, mucho menos lo es en lo argumental y temático, pues aunque expone algunos problemas arraigados en Bolivia, los trata como siempre lo ha hecho el humor, recurriendo a la caricatura, a la respuesta fácil, que no apuesta por la reflexión rigurosa, algo que no tendría que ser excluido de la comedia.

El éxito de *¿Quién mató a la llamita blanca?*, a pesar de las pretensiones del realizador, no radica en su profundidad o en que sea una revolución para el cine boliviano. Todo lo contrario, su éxito se funda en su simpleza, en su buen oído para

rescatar la forma de hablar del pueblo, en su chabacanería, en sus reflexiones inofensivas y obvias, en su ligereza, en su desfachatez, en su falta de transgresión. Parafraseando a Jacques Rivette, debemos reconocer que la historia del cine boliviano no sufre una revolución todas las semanas. Ciertamente, *¿Quién mató a la llamita blanca?* no fue una.



## 5. La *antiroad movie*: conducir en círculo

Películas como *American Graffiti* (1973) de George Lucas, *Taxi driver* (1976) de Martin Scorsese, *The Cruise* (1998) de Bennett Miller, *Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn, *Holy Motors* (2012) de Léos Carax o *Cosmopolis* (2012) de David Cronenberg son una subespecie de las *road movies* algo extraña. Como Laderman señala con claridad, este tipo de filmes: “desplazan el cruzar fronteras y distancias, cruciales para la *road movie*, por escenarios urbanos confinados y rutas más circulares que, básicamente, van a la nada” (LADERMAN 2002: 14). Lo que Laderman se limita a denominar como “películas de conducción”, término que considero algo vago, en este texto he optado por llamar *anti-road movies*. Estas son *películas de carretera* que no suceden en la carretera, en ellas los protagonistas se la pasan conduciendo sus vehículos en calles de ciudades, que aparentemente no llevan a ninguna parte. Viajes que por fuerza terminan siendo internos, son paseos cíclicos, y no verdaderos desplazamientos geográficos. Por su condición casi sisífrica, esa rutina que parece rayar en la condición absurda del ser humano, termina afectando a la psicología de los personajes. La angustia que produce el desplazamiento en los circuitos de una ciudad, que en la práctica funciona como prisión, termina siendo la gran experiencia iniciática.

El prefijo “anti” quiere decir “opuesto” o “con propiedades contrarias”, por tanto, una *anti-road movie* también podría ser una película en la que los personajes no se mueven, en la que permanecen inmóviles, paralizados por la angustia. Por eso vale recalcar que a lo que me refiero es a cintas en las 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 se 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, una grieta, un 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<sup>89</sup>. Hasta que deciden arriesgarse, desafiar su destino, romper con su rutina, quebrantar las reglas y las normas, hasta salir de su zona de confort y emanciparse. Imbert, señala que en *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant, así como en *Wassup Rockers* (2005) de Larry Clark, el skate: “funciona como objeto transicional, refugio y proyección de los fantasmas (...): una manera de deslizarse por la vida, de prestar su cuerpo en acelerado al espacio urbano, sin detenerse en él, cruzando su paisaje sin habitarlo” (IMBERT 2010: 71). En las *anti-road movies*, a veces los protagonistas parecen parásitos que no quieren ser expulsados por ese cuerpo frío que es la ciudad, pero tampoco los incorpora a su funcionamiento. Están confinados, desliziéndose por las arterias de la urbe, tratando de sentirse libres, pero siendo conscientes de que no lo son<sup>90</sup>.

De alguna forma estas *anti-road movies* parecen ser algo así como el equivalente en clave cinematográfica de la antipoesía, subgénero inventado por el chileno Nicanor Parra, uno de los escritores más influyentes de la literatura latinoamericana de las últimas décadas –que fue determinante para la obra de Roberto Bolaño, entre muchos otros-. En el prólogo de la edición de 1998 de *Poemas & Antipoemas*, el libro fundacional de Parra, Jaime Quezada apunta:

Si bien la preposición *anti* puede denotar aquí una oposición o contrariedad, de acuerdo al alfabeto parriano puede, también significar *delante de* (antiparras, antifaz, anticipar). Anticiparse al poema mismo, en consecuencia, como forma de imponer un nuevo tratamiento en la escritura llamada simplemente poesía: ‘Ha llegado el momento de modernizar esta

---

<sup>89</sup> Dos películas, que no son *road movies*, son buenos ejemplos de la condena a la que están sometidos los personajes, *Pépé Le Moko* (1937) y su *remake Algiers* (1938), la ciudad parece convertirse en una cárcel que no nos deja salir, de la que no podemos escapar. Que puede tener las comodidades suficientes como para no obligarnos a salir, pero que también hace que anhelemos otros lugares, otras posibilidades. Pépé (Jean Gabin en la primera, Charles Boyer en la segunda) lo reconoce, estar en la Casbah es como “estar en una tumba”. Inés (Line Noro en la primera, Sigrid Gurie en la segunda), la amante gitana del protagonista, es la primera en señalarlo, cuando le dice: “ya estás en la cárcel”. Constantemente repite que se siente como un animal enjaulado, anhela su París, su “Place Blanche”, territorios que son idealizados, utopías que prometen la libertad ausente.

<sup>90</sup> El corto documental *Sábado Llueve Domingo* (2007) de Mauricio Ovando es una aproximación radicalmente distinta. Pues este ensayo visual montado al ritmo de la música (“Himno nacional de Bolivia” de Adrián Patiño –arreglos de Alberto Villalpando, “Danza del Hada de Azúcar” de Piotr I. Tchaikovsky y “Le vieux en veut encore” de Yann Tiersen), es el retrato de la ciudad de La Paz y de los rostros que la habitan, que componen un complejo y vital ecosistema, que se mueve a diferentes ritmos.

ceremonia'. Es decir, un torcerle el cuello al cisne del lenguaje. O un acto inaugural en el reinventar nuestros decires" (QUEZADA 1998: 34).

Si seguimos en clave parriana, la *anti-road movie* es una película de movimiento en círculo, pero que anuncia una transgresión de fronteras y de espacios, el tedio en el que se inscribe anuncia una liberación, está *delante de* la puerta que conduce fuera del circuito, del laberinto. Es la película de viaje interno que prepara para un viaje externo. Más adelante, en el mismo prólogo, Quezada escribe:

La antipoesía se vuelve cotidiana. El antipoeta es un hombre más, un albañil que construye un muro, un constructor de puertas y ventanas un hombre 'capaz, incluso, de ironizar su propia existencia'. Parra ha expresado muchas veces que no hace literatura, que sólo cuenta sus cosas: 'Los poemas son como secreciones glandulares. ¡Ay del poeta que siga haciendo el quite a los giros del lenguaje cotidiano, combinando palabras que suenen más o menos bien, como nos enseñan en la escuela! La unidad fundamental de la poesía es el giro idiomático y no la palabra: *Durante medio siglo/ La poesía fue el paraíso del tonto solemne./ Hasta que vine yo/ Y me instalé con mi montaña rusa*" (QUEZADA 1998: 35).

En la antipoesía hay una suerte de voluntad de poetizarlo todo, incluso lo trivial y mundano, por tanto el antigénero termina siendo el género en su expresión más extrema. Así, la *anti-road movie* termina siendo la *road movie* extrema, la que no detiene su desplazamiento por el camino, la que siempre transforma a los personajes. La que convierte a las patéticas situaciones cotidianas en momentos de auténtica belleza cinematográfica. En un ensayo sobre la antipoesía, Paul W. Borgeson apunta que es "una poesía de estética combativa, antirretoricista, antielitista" (BORGESON 1982: 385). Por definición, está despojada de palabras difíciles o arcaicas y de metáforas. La *anti-road movie* no suele tener grandes recursos, no está llena de bellos paisajes, de secuencias que nos hacen sentir libres, su belleza radica en todo lo contrario, la sensación de asfixia, angustia, desespero y desasosiego, termina prometiendo un camino de redención, es la promesa de una liberación, de un universo distinto al que registra la mano. Como en la antipoesía, en la *anti-road movie* la reconfiguración de lo banal, lo trivial y lo mundano, su poetización, la promesa de la transformación es lo que realmente importa.



Una de las *anti-road movies* por excelencia, una de las más extremas en su planteamiento, es *Crash* (1996) de David Cronenberg, pues los personajes no sólo hacen una serie de viajes cíclicos que terminan liberándolos de ciertos tabúes, que dan rienda a su libido. El final del trayecto es traumático y radical, su objetivo es chocar, interrumpir su desplazamiento y destrozarse la máquina, el compañero esencial de toda *road movie* modélica y moderna, su apéndice mecánico. Al hacerlo, también mutilan y marcan sus propios cuerpos, la liberación está también en el maltrato de su físico, de eso que los retiene en este mundo, en la negación de su materialidad, de su condición de objetos animados.

Sargeant y Watson afirman que el espacio urbano se transforma en un “microcosmos del país en toda su extensión” (SARGEANT y WATSON 1999: 13). Lo que es cierto hasta cierto nivel, pero creo que en estas películas la propuesta suele ser más arriesgada y totalizante, pues hay una tendencia a pretender convertirse en un microcosmos de la humanidad, de las relaciones de poder, de la configuración de la sociedad, de la estratificación de una comunidad. Esto es evidente tanto en *Holy Motors* (2012) de Léos Carax, como en *Cosmopolis* (2012) de David Cronenberg. La primera, es una película francesa intrigante, enigmática, deslumbrante, vital, perturbadora y sugestiva. De estructura fragmentaria, con un personaje, Monsieur Oscar (Denis Lavant), que se metamorfosea –literalmente- de acuerdo a la situación a la que debe enfrentarse. Esta parece ser una gran metáfora del vivir/interpretar, del vivir interpretando y/o del vivir para interpretar, es decir, del vivir en una sociedad jugando ciertos roles determinados. *Holy Motors* desafía al espectador, lo obliga a desempolvar su capacidad para sentir y reflexionar, M. Oscar viaja dentro de una limusina preparándose para cada situación a la que debe enfrentarse, para cambiar de piel en cada parada, para lidiar con la violencia de la sociedad contemporánea, con la condición violenta del ser humano. Por su lado, en *Cosmopolis*, Cronenberg vuelve a los temas que le han preocupado a lo largo de su obra: las relaciones de poder, las diferentes manifestaciones de lo sexual, la complejidad de la psiquis humana y la deshumanización de la modernidad. En ella, el joven millonario, Eric Packer (Robert Pattinson), cruza Manhattan en su limusina, para cortarse el cabello. Pero en su camino, suben y bajan del vehículo una serie de personajes que desde diferentes ángulos le transmiten lo que está pasando fuera, en el mundo. Todo es

decadente, está en llamas, en una crisis que parece definitiva. Cronenberg intenta esbozar un nuevo tratado sobre la irracionalidad del ser humano.

Como Lorenzo Anello (Robert De Niro) en *A Bronx Tale* (1993), que conduce su bus de servicio público en un circuito, está atrapado en un desplazamiento rutinario, debe observar cómo su hijo crece siguiendo un camino que no quería para él, el viajante de las *anti-road movies* suele ser un testigo impotente de la configuración de la vida en la urbe, es un ser que vive marginado en una sociedad que tampoco le permite renunciar a ella. El viajante parece ser incapaz de intervenir efectivamente en el ritmo de la vida que le ha tocado vivir. En películas como la estadounidense *Night on Earth* (1991) de Jim Jarmusch, la británica *The Van* (1996) de Stephen Frears o la colombiana *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra, el verdadero viaje liberador, la experiencia que impulsa a salir de la reclusión, es el contacto, muchas veces traumático y violento, con el *otro*, el factor humano es el determinante. El contacto con la mirada del *otro* es lo que lleva a los protagonistas a plantearse la posibilidad de cambiar de vida, de desafiar a una estructura social deshumanizada.

Entiendo que la *road movie*, este género no-género, género móvil y cambiante, encuentra en su subdivisión “anti” una gran muestra de su condición fundamental. Pues estas cintas abordan los desplazamientos introspectivos, los viajes radicales de los protagonistas, pero curiosamente también son retratos brillantes del tiempo en el que se desarrollan, de la coyuntura en la que se suceden, son retratos sociales. Por ejemplo, *Taxi Driver*, además de conducirnos por los recovecos de la intimidad de Travis (Robert De Niro), también nos muestra a la Nueva York de los años '70, con todo su hollín, su corrupción social, devela las cicatrices, los traumas, el estrés postraumático que dejó la guerra de Vietnam en un individuo y en un país. Por su lado, *Night on Earth* nos muestra realidades paralelas, que suceden en tiempos paralelos, idiosincrasias y singularidades, incluso clichés culturales o folclorismos, que siempre convergen en el mismo punto, en esa suerte de soledad ontológica a la que parece estar condenado el ser humano, sin importar que se encuentre en Los Ángeles, Nueva York, París, Roma o Helsinki. *The van* es uno de los más emotivos retratos que se ha hecho de la clase trabajadora irlandesa en los años '90, que sobrevive de las maneras más ingeniosas y vitales al liberalismo más

salvaje, es una alegoría a la solidaridad de clase. En *La sombra del caminante*, a través de la relación de dos sujetos tremendamente marginados y denigrados socialmente, que se pasan deambulando, caminando por el centro de Bogotá, se devela el dolor, el daño y la bestialización que pueden desatar décadas de conflicto armado.

Una *anti-road movie* modélica es la guatemalteca *Gasolina* (2008) de Julio Hernández Cordón, en ella un trío de amigos pasa el tiempo conduciendo casi sin parar por los suburbios de clase media/media alta. Para poder hacerlo, roban la gasolina de los automóviles aparcados. Los adolescentes no tienen nada mejor que hacer, tienen malas relaciones con sus familias, no sienten ningún tipo de compromiso, sus mayores preocupaciones son amorosas y sexuales. Viven sumergidos en una suerte de nihilismo, no hacen nada por nadie más que por sí mismos. Se sienten prisioneros de una vida, de una ciudad, de una sociedad que no les satisface, pero tampoco están dispuestos a hacer algo radical para cambiar su situación. Ellos son los vástagos de una pequeña burguesía del tercer mundo, que creen que están desamparados, huérfanos y que pueden llegar a ser feroces. A través de ellos, *Gasolina* nos muestra a un país en el que las clases medias mestizas siguen maltratando a los indígenas, donde la estratificación social es rígida y cruel, pero las clases dominantes que viven en una suerte de desamparo emocional, tampoco están contentas con su realidad. Están obligadas a vivir en una cárcel construida por ellas mismas.

Una película boliviana que plantea temas similares es *Zona Sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia, no es una *road movie*, pero reflexiona sobre varios tipos de movilidad social. La cinta está narrada con cuidados planos secuencia circulares, la cámara siempre está en un movimiento cerrado que nos hacen sentir claustrofobia, pues casi la totalidad de las secuencias están rodadas en el interior de la casa de una familia paceña acomodada. A través de su vida cotidiana, frívola y tediosa, de sus interrelaciones, de la interacción con su servidumbre, de sus preocupaciones, de sus intereses, a través de un retrato íntimo, penetramos la realidad de una parte del país, observamos de cerca lo que Bolivia también es. La cinta está ambientada durante los primeros días del gobierno de Evo Morales y es una gran metáfora de lo que sucedió en Bolivia, la burguesía decadente, con su crisis económica y de identidad, con su incapacidad de jugar un rol histórico

transformador, debe dejar paso a otro sector social que durante siglos había sostenido su forma de vida y que ahora reclama los espacios de poder. En esta cinta aunque la burguesía y su servidumbre, de origen aymara, comparten mucho tiempo, se desencuentran, son incapaces de comprenderse, de tratarse de manera horizontal. No en vano, cuando los sirvientes hablan entre sí lo hacen en aymara, con inteligencia el director decide no poner subtítulos, no sólo los patrones no los comprenden, tampoco lo hace buena parte del público. *Zona sur* se propone como un microcosmos de una Bolivia que está cambiando, que a pesar de proclamarse como un Estado Plurinacional, parece vivir en la negación del *otro*.

La *anti-road* movie boliviana llega a su máxima expresión en las películas de Martín Bouloq, *Lo más bonito y mis mejores años* (2006) y *Los viejos* (2011)<sup>91</sup>, en las que los personajes parecen estar encerrados en un espacio geográfico, en las que parecen circular hacia la nada, hasta conseguir liberarse. A través de sus acciones se describen momentos históricos precisos y se revelan transformaciones en sus psicologías y en sus formas más íntimas de ser y actuar. Por eso me ocuparé de ellas con más cuidado a continuación.

---

<sup>91</sup> Otra película boliviana que se inscribe en este subgénero es *El olor de tu ausencia* (2013) de Eddy Vásquez, pero por cuestiones argumentales será tratada con detalle en un capítulo posterior.

## 5. 1. Atrapados sin salida: *Lo más bonito y mis mejores años*



Fotograma de *Lo más bonito y mis mejores años* (2006) de Martín Bouloq, Berto (Juan Pablo Milán) observa resignado su Volkswagen del '65, al que le robaron las llantas.

La ópera prima de Martín Bouloq, *Lo más bonito y mis mejores años*, prometía ser el retrato de una generación, de la generación X criolla, de la generación del “desinterés” –como él mismo la ha calificado en su sugerente “Visión del director” incluida en el *press kit*-. Aplaudida por buena parte de la crítica especializada nacional e internacional, con éxito moderado en la taquilla local, si hay algo que no se puede negar es que *Lo más bonito y mis mejores años* llevó al cine boliviano a lugares que no había transitado antes de manera tan expresa, aunque innegablemente siguió la estela que dejó *Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellott. Muy intimista, urbana, experimental y vanguardista, la película de Bouloq parece estar más emparentada con las *mumblecore movies* y con el cine independiente de los últimos veinte años que con la tradición filmica boliviana clásica. Es cercana a las cintas producidas con pocos recursos, que narrativamente se construyen a partir de las relaciones entre personajes más o menos comunes, que se desenvuelven en espacios más o menos comunes y que registran situaciones más o menos comunes. Lo interesante de estas propuestas está en que logran captar la esencia de la vida cotidiana, la destilan y obtienen relatos íntimos, sinceros, reflexivos, emotivos y sutilmente interpelantes. Tal vez, sin proponérselo concientemente, *Lo más bonito y mis mejores años* se suma a una larga y nutritiva tradición de la que hacen parte películas como *Slacker* de Richard Linklater, *Funny Ha*

Ha de Andrew Bujalski, *Clerks* de Kevin Smith, *Permanent Vacation* y *Stranger than paradise* de Jim Jarmusch. Obras que, a través de retratos aparentemente hiperrealistas y particulares, reescriben y reinterpretan lo que los rodea, reescriben y reinterpretan lo que a primera vista sugeriría mera trivialidad y cotidianidad, pero que en el fondo contienen lo humano.

Otra de las grandes vertientes del cine de Boulocq y de algunos directores de su generación es el cine asiático, algo que se deja ver en su estilo narrativo, en su estética y en la construcción de sus personajes. Imbert apunta sobre los personajes de Kim Ki-duk: “Descolocación, flotación, desmemoria, vacío, pérdida del objeto del deseo, ambivalencia, fractura, indefinición, son rasgos que encontramos en muchas películas actuales, en particular en el cine asiático y, más específicamente, en el coreano, puede que por la crisis de identidad que atraviesa este país y las divisiones, enajenaciones, que ha sufrido a lo largo de la historia” (IMBERT 2010: 34). Esa descripción podría aplicarse para describir lo que pasa en Bolivia y como ha sido traducido por realizadores como Boulocq, Rodrigo Bellott, Germán Monje o Eddy Vásquez.

Con una visión casi *voyeurista*, casi impúdica, en un ejercicio de intromisión, la cámara de Boulocq funciona como una suerte de narrador infiltrado y mudo, que es implacable e inclemente a la hora de desnudar a sus personajes<sup>92</sup>. *Lo más bonito y mis mejores años* es una radiografía de la juventud urbana cochabambina, no de toda una generación, 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, pero tratando de encontrarse. Es el retrato de

---

<sup>92</sup> Imbert utiliza una interesante categoría para estudiar al cine asiático, “El cuerpo como lugar de los síntomas” (IMBERT 2010: 44). En *Lo más bonito y mis mejores años* en una escena vemos a Berto, uno de los protagonistas, bañarse. Desde el inicio de la película nos damos cuenta que no es un tipo que le preste mucha atención a su cuerpo, a su “cuidado personal”, pero cuando lo vemos desnudo, entendemos que lo ha abandonado por completo, así como también lo ha hecho con el sentido de su vida. Su cuerpo es el síntoma de su dolor, de su tristeza, de su frustración y de su soledad. Desde otro territorio, pero en el mismo sentido, en *Dependencia sexual* (2003) se muestran perfectos cuerpos desnudos, que son un signo de la banalidad que glorifica una sociedad que se mueve por sus instintos más básicos, que impone una estética como elemento de validación social.

un muy específico sector de la sociedad, realizado por alguien que ha devorado y que ha sobrevivido al *grunge*, a Stanley Kubrick, a la *nouvelle vague*, a Henry Miller y a Tsai Ming-liang. *Lo más bonito y mis mejores años* ha logrado poner en el mapa a la clase media urbana de una pequeña ciudad boliviana, con sus inconsecuencias y sus trastornos de personalidad, con sus gustos y aficiones, con su ternura y su desencanto, con su complejidad.

La historia es simple. La historia es mínima. La película cuenta la historia de Berto (Juan Pablo Milán) un joven tímido y desaliñado que quiere salir del país a toda costa, como buena parte de los bolivianos en esa época, quiere migrar a España, en específico, a Madrid. Para conseguirlo, debe vender su posesión más preciada, un viejo Volkswagen del año '65 que heredó de su abuelo. Junto a su mejor y único amigo, el “parlanchín” Víctor (Roberto Guilhaon), intentará vender el vehículo, viviendo la vida de la forma más común y silvestre, viendo el tiempo pasar sin prisas, comiendo en los puestos callejeros, bebiendo cerveza, buscando chicas, hablando de sexo, tratando de encontrarse a sí mismo en medio de la trivialidad. Pero algo parece atormentarlo, Berto carga con algo pesado, algo que nunca se hace evidente, que no quiere confesar, necesita salvarse a toda costa. Está convencido de que la respuesta a todos sus problemas está en el viaje, en el desplazamiento, en el salir del encierro<sup>93</sup>. Lo que sólo se le confesará al público es que Berto es viudo, ha perdido a la mujer que se supone amaba y probablemente, lo hacía sentirse vivo.

Por su parte, Víctor se la pasa sacando fotos con una vieja cámara soviética, soñando con publicar una revista erótica y trabajando en un video club, recomendando películas de David Fincher, Abbas Kiarostami y Wong Kar Wai –lo que parece ser un sutil homenaje a la cinefilia y al hecho de alquilar VHS's, la pieza fundamental del

---

<sup>93</sup> Imbert escribe del personaje masculino de *La ciudad de Sylvia* (2007) de José Luis Guerín: “El personaje masculino es la imagen de la decadencia: vive del recuerdo más que de la realidad, en un puro goce frío, regresivo, que lo remite sin cesar al imaginario y a la coincidencia de éste con una realidad que no puede ser” (IMBERT 2010: 81). Si remplazamos el goce frío por el sufrimiento intenso, podría estar describiendo a Berto, vive en él y no le permite ser pleno. De hecho, el cine de Guerín y el de Bouloq tienen mucho en común, desde los ritmos narrativos hasta la vocación de contar historias que a primera vista son inofensivas, pero que tienen escondidos una gran dureza y desasosiego.

imaginario de una generación huérfana de cinemateca y de otras alternativas para ver cine no comercial, a la que evidentemente pertenece Bouloq-. Para conseguir sus sueños, Berto y Víctor necesitan dinero en efectivo. La única posibilidad que tienen de obtenerlo es vendiendo el entrañable carro. Todas sus esperanzas radican en el viejo Volkswagen '65. El punto crítico de la película es la “aparición” de Camila (Alejandra Lanza), la novia de Víctor que llega de Estados Unidos y rompe con la rutina. Pronto se construirá una extraña clase de triángulo amoroso, en el que cada vértice es fundamental a su manera. Pero, las frustraciones y las estructuras de los personajes harán que la relación se agriete y que cada uno busque su propio camino.

Contrariamente a lo que hacen las *mumblecore movies* –películas en las que lo principal son los diálogos-, la cinta de Bouloq está llena de monólogos, de soliloquios, de largos silencios. Justamente, de lo que carece es de diálogos genuinos, Víctor habla mucho pero escucha poco, Berto apenas abre la boca, Camila sólo es considerada cuando se convierte en objeto de deseo o de disputa, cuando debe ser juez de las pruebas de virilidad de sus dos acompañantes. *Lo más bonito y mis mejores años* no es una película meramente dialogal, no, hay muchas palabras, muchos parlamentos, pero poca comunicación entre los personajes, lo que los hace ver más desolados, solitarios y, por qué no, desinteresados. Se dijo repetidas veces que se rodó sin guión. Eso no es cierto del todo, el guión estaba ahí, pero sólo Bouloq lo conocía. Nadie más podía verlo, ni acceder a él. Se cree, erróneamente, que los actores tuvieron que improvisar todo el tiempo y que tuvieron la libertad de hacer lo que fuese. Efectivamente, los protagonistas fueron liberados de diálogos preconcebidos, que pueden ser ajenos a sus estructuras, todos los parlamentos salieron de algún lugar profundo de los actores, lo que eficazmente otorga mayor veracidad a las interpretaciones y mucha coherencia a la historia. La espontaneidad es uno de los puntos más fuertes de *Lo más bonito y mis mejores años*. Esos hechos que se suceden en la pantalla con tanta naturalidad, además de narrar una historia simple, generan emociones, ahí radica la fortaleza de la película, en los sentimientos claustrofóbicos, de extravío, de frustración, de desasosiego, de melancolía que se agolpan tanto en los protagonistas, como en el espectador.



En su ya mencionada “Visión del director”, Boulocq 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. Berto oye y calla, guarda un gran pesar, un gran dolor, pero prefiere que permanezca con él, que no se diluya en palabras, el romántico Werther, en medio de la urbe cochabambina del siglo XXI, camina inseguro, casi aterrorizado, frágil, sobreponiendo lo que siente ante cualquier otra cosa, buscando una salida.

Llama la atención que los tres personajes troncales de *Lo más bonito y mis mejores años* estén constantemente en una dinámica entre el estatismo y el fluir<sup>94</sup>. Tienen una profunda incapacidad para hacer lo que sea y, por tanto, para conseguir lo que quieren, lo que necesitan. Por otro lado, las formas más cotidianas, sus interrelaciones, su visión del mundo y de sí mismos, su psicología, están en constante cambio. Lo que hace que pensemos que las constantes tomas y secuencias en las que aparecen ríos y puentes no son nada casuales. El río que desde una perspectiva heraclitiana representa el devenir, a veces fluye, la mayor parte del tiempo permanece estático, como el río Rocha que cruza Cochabamba y es uno de los personajes secundarios de la película. Por su lado, 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 muchos puentes están rotos, se han derrumbado. La apertura de la película lo anuncia, en medio de la selva, vemos un largo puente que es dinamitado para ser demolido. Esa imagen marcará el tenor de la cinta: no hay un puente que conduzca hacia la liberación.

---

<sup>94</sup> Tal vez esto se explique con lo que Imbert apunta: “la identidad ya no es un todo estable, sino que en ella aparecen fisuras, divisiones, dudas y esto incide en los recorridos del sujeto, cada vez menos lineales, más inestables, más inclinados al cuestionamiento, a la permanente confrontación con la alteridad. Es más, la cultura mediática, el cine, ofrecen una variedad de representaciones sociales que permiten múltiples identificaciones, aunque sean efímeras y cambiables, en sintonía con la sensibilidad del momento” (IMBERT 2010: 15).

*Lo más bonito y mis mejores años* es una película que retrata a tres jóvenes de la clase media urbana de Cochabamba de forma contundente. Con un sentido del humor disparatado, a veces *naïf*, con escenas que pueden ser tan conmovedoras como irrelevantes, con una visión desesperanzada del ser humano y de la vida, esta película hace que nos preguntemos sobre la relevancia y la trascendencia de nuestros actos, sobre nuestro ser y estar en el devenir, sobre la necesidad de buscar un destino más digno. La ópera prima de Boulocq constantemente logra detonar sensaciones y sentimientos internos. De una manera muy extraña, logra que sintamos nostalgia por los tiempos en los que vivíamos con angustia, sin tener un objetivo, circulando sin dirección, que queramos recuperar ese tiempo perdido, que añoremos lo más bonito, nuestros mejores años.

## 5.2. El otoño del patriarca: *Los viejos*



Fotograma de *Los viejos* (2011) de Martín Boulocq. Toño (Roberto Guilhon) camina entre los viñedos.

Como al resto de los países latinoamericanos, las dictaduras marcaron la historia de Bolivia. Directa o indirectamente, todos sufrimos un trauma indeleble, fuimos víctimas, victimarios, cómplices, dolientes o testigos. En un diálogo personal con Martín Boulocq, el director de *Los viejos*, me confesó que cree que por cuestiones de idiosincrasia los bolivianos tenemos grandes dificultades para decir las cosas, para expresar lo que sentimos. Preferimos el silencio, por mucho de que esa opción implique frustración y/o dolor. Tal vez esa es una de las razones de que existan muy pocas películas bolivianas (u otras manifestaciones artísticas) que se preocupen y reflexionen

sobre las dictaduras y sus efectos<sup>95</sup>. Una de las notables excepciones es *Los hermanos Cartagena* (1985) de Paolo Agazzi. En esta cinta, dos hermanos de padre están enfrentados en lados opuestos de la dinámica social. Por un lado, está Juan José (Edwin Morales), el hijo legítimo del terrateniente Luis Cartagena (Edgar Vargas), que después de perder las tierras familiares en la Reforma Agraria que sucedió a la Revolución de 1952 y de sufrir la muerte violenta de su padre, se enlista en un grupo paramilitar y se convierte en un torturador a sueldo, en un matón del Estado represor. Por otro, está Martín (Juan José Taboada), el hijo natural del patriarca Cartagena, fruto de las violaciones a la “Opa” (María Sánchez), una chola con retraso mental que trabajaba y vivía en sus tierras, hasta que es asesinada por un Juan José niño. En esta cinta, con poca sutileza, con una propuesta que a veces es obvia y naïf, se nos muestra a dos Bolivias enfrentadas, a dos hermanos que se odian, que están dispuestos a eliminar al *otro* y que responden a ciertos prejuicios de clase. *Los hermanos Cartagena* intenta develar de manera cruda, rayando en la abyección, la bestialidad de los gobiernos de facto y la capacidad del pueblo organizado para enfrentarse a sus abusos.

Sin lugar a dudas, Jorge Sanjinés es el más lúcido crítico de las arbitrariedades cometidas por las dictaduras y de su ejercicio de la violencia. Como ya lo hemos visto, su obra se ocupa con insistencia de denunciar las injusticias sociales y de retratar los mecanismos de resistencia del pueblo como colectivo. Esa vocación es manifiesta en películas como *Yawar Mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971), *Las Banderas del amanecer* (1982) o *Los hijos del último jardín* (2004). En su indiscutible obra maestra, *La nación clandestina* (1989), Sanjinés opta por aproximarse a los efectos que puede tener un Estado violento, excluyente y autoritario sobre un hombre y su comunidad. Su protagonista, Sebastián Maizman (Reynaldo Yujra), es corrompido y convertido en un represor de su pueblo, es un traidor que es víctima de la alienación, de la enajenación y

---

<sup>95</sup> A diferencia de lo que sucede con tradiciones filmicas como la argentina, la chilena o la brasilera, que han dado muchísima atención a los regímenes dictatoriales y a los fenómenos que los rodearon. Basta recordar algunos títulos de manera casi aleatoria, para confirmar que esa fue una de sus grandes preocupaciones, uno de los temas más dolorosos, importantes y presentes en el cine latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (1975-1979) de Patricio Guzmán, *No habrá más penas ni olvido* (1983) de Héctor Olivera, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *O Beijo da Mulher Aranha* (1985) de Héctor Babenco, *Garaje Olimpo* (1999) de Marco Bechis o *No* (2012) de Pablo Larraín, son una heterogénea muestra.

de los complejos sembrados por la sociedad boliviana y su estratificación. En esta película, que será tratada con mayor atención en un punto posterior, Sanjinés no intenta explicar el fenómeno de las dictaduras en sí mismo y está lejos de ser su tema central, pero es un elemento importante para la construcción de la psicología de sus personajes, para la contextualización de la narración y del discurso de la película. Incluso si la obra estuviera ambientada durante el periodo de un gobierno democrático burgués, la marginación al indígena y su enajenación hubiesen sido registradas de una forma tristemente similar. Pues, en la lúcida óptica de Sanjinés, desde su fundación la República de Bolivia contuvo en su seno una nación clandestina, no oficial, una nación indígena, sometida y oprimida por la nación mestiza y oficial, legitimada en sus propias leyes, que le permitían ejercer su capacidad para oprimir con fuerza y violencia.

Una aproximación más o menos similar es la de *Los viejos*, pues la dictadura es determinante para la suerte de los personajes, aunque el fenómeno político en sí mismo sea secundario<sup>96</sup>, es el acontecimiento que determina sus vidas, la terrible fatalidad a la que deben sobrevivir y con la que tienen que lidiar. Pero, lo verdaderamente central es la condición humana, sobre cómo desde ella se lidia con el trauma, con la pérdida, el dolor y el sometimiento. A Bouloq parece interesarle ese frágil ser que puede organizar matanzas, torturas y represiones brutales, así como puede acoger, ofrecer ternura y vivir anhelando el amor. Algo en común tiene esta cinta con la obra maestra de Marguerite Duras y Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour* (1959), en la que los eventos violentos, la memoria, el olvido, los amores prohibidos, los esquemas de la sociedad y su Ley, han marcado profundamente la piel y la historia de los personajes.

La introducción de la película es brutal y anuncia el tenor de la obra. Las primeras secuencias de los dos largos de Bouloq son tremendamente impactantes y contextualizan de forma metafórica a la obra en su totalidad, son casi un resumen de su discurso, de su preocupación primaria, en los primeros segundos de metraje late lo esencial de sus obras.

---

<sup>96</sup> Aunque no se confirma en ningún pasaje del metraje, el régimen al que se hace referencia en la película muy probablemente es el de Luis García Mesa, por la correspondencia temporal y por algunas referencias evidentes, en especial, porque se escucha en *off* el tristemente célebre discurso de su Ministro del Interior, Luis Arce Gómez.

En *Lo más bonito y mis mejores años* (2006), como ya lo apunté, el espectador ve un enorme puente explotar en medio de la selva, 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. En *Los viejos* la secuencia es menos espectacular, pero tiene una carga emocional mucho más fuerte y es impactante, Boulocq echa mano de imágenes de archivo documental en las que se ve la ejecución de un grupo de opositores al régimen dictatorial en una carretera en medio del árido altiplano boliviano. La violencia, el autoritarismo y la desolación marcarán la cinta. Incluso, la cinta no fue rodada en otoño por casualidad, todo parece estar marchito, seco, fúnebre hasta la extinción del patriarca, de la figura de autoridad.

Casi inmediatamente después de ver a ese grupo de gente ser ejecutada de manera seca, fría, real y próxima, a esa gente que, se entiende, son insurgentes, contestatarios, seres que han transgredido las leyes impuestas por un poder ilegal, vemos a Toño (Roberto Guilhon), el protagonista del filme, defecar al lado de un camino. Un camino en el que se realizó el acto de exterminación. Poco tiempo después del estreno de la película, escuché a una importante periodista boliviana preguntarle a la productora de la cinta, Alba Balderrama, en tono de reclamo: “¿En qué se está cagando?”. No creo que la intención de Boulocq haya sido “cagarse” en el acto de violencia, en un pasado lleno de sombras, no creo que haya querido banalizar los hechos. Suele mostrar a sus personajes en actividades triviales, cotidianas, pedestres, poco gloriosas, para acentuar su condición imperfecta, a veces banal, pero esencialmente humana y frágil. Eso es algo recurrente desde sus primeros cortometrajes, a sus personajes se los ve bañándose de la manera menos sugestiva o sensual, comiendo de forma poco agradable, tienen relaciones sexuales en lugares y en posiciones poco eróticas e idílicas. Sus personajes están lejos de ser elegantes y glamorosos, sus rostros casi no tienen maquillaje, sus cuerpos no han sido esculpidos por la técnica, están marcados por esa vida llena de altibajos. Siempre están rozando el patetismo y haciendo obvia su condición casi endeble. Están arrojados al mundo más banal, que con relativa frecuencia puede ser cruel e implacable, sin necesidad de ser implacable. Se los ve humanos y genuinos, por tanto, capaces de conseguir todo

eso que hace humana a la humanidad. A través de lo mundano, se destila la belleza, la nobleza y lo que puede llegar a ser trascendental<sup>97</sup>. Intentando responder a la pregunta que planteó la periodista a la que hice referencia, tal vez lo que le pasa a Toño no es que se “caga” en algo. Intuyo que se descompone, se enferma, ante la proximidad de un pasado que lo atormenta, de un espacio en el que habitan los espectros de su memoria, la violencia, la moral y la rigidez de un orden establecido, el de los viejos.

La historia continúa en la carretera, con el viaje de regreso de Toño (Roberto Guillhon) a la casa de sus tíos, enclavada en medio de unos bellos viñedos en Tarija, al sur de Bolivia, el lugar al que presuntamente fue a parar después de la desaparición de sus padres y del que fue expulsado por mantener una relación amorosa con su prima, Ana (Andrea Camponovo). Su tío Mario (Julio Iglesias), el otrora patriarca todo poderoso que castigó a Toño con el exilio de su hospicio, que lo privó de la compañía de la mujer amada, está casi catatónico, esperando la muerte, incapaz de pronunciar palabras, de valerse por sí mismo. Toño debe enfrentarse a una situación sensible, triste e incómoda, a las secuelas de su pasado, a los vestigios de todo lo que le fue arrebatado.

Si bien *Los viejos* es una historia sobre una generación “tocada” por las dictaduras y sobre las rígidas leyes morales, también es una historia de amor, es una historia sobre la recuperación de lo perdido. Durante casi todo el metraje, los personajes parecen estar sumidos en una gran melancolía, en una infinita tristeza, parecen haber sido sumergidos en alguna sustancia que los ha decolorado, que les ha arrebatado el brillo, la *joie de vivre*. Reflexionando sobre *He liu* (1997) de Tsai Ming-liang, Imbert escribe:

El personaje no lo sabe: sufre la variante negativa de la *maladie d’amour*, la falta de amor, un mal genérico muy extendido, pero poco tratado, temido porque su origen es difícil de diagnosticar; vive en un entorno familiar carente de vínculos, donde las palabras escasean (o sobran, como la verborrea religiosa de la madre), los gestos son inexistentes, nadie se toca, cada uno vive en su microcosmos; en una palabra, se echa en falta el contacto (IMBERT 2010: 63).

---

<sup>97</sup> Algo muy similar se consigue en las películas de Juan Carlos Valdivia, en especial, en su obra maestra, esa otra gran película sobre el encierro y el condicionamiento social llamada *Zona Sur* (2009), a la que me referí en la primera parte de este capítulo.

En *Lo más bonito y mis mejores años* los personajes ya parecían sufrir una variante con síntomas no muy obvios de esta enfermedad de amor, en cambio Toño y Ana parecen estar acosados por su versión más agresiva. Esta es una película en la que los protagonistas deben enfrentarse a un mundo permanentemente violento, que más allá de los grandes pesares y dolores, permite momentos de absoluta felicidad y dicha que, sin embargo, sólo se propician gracias al *otro*, por su contacto, por su piel. Esta es la historia de una relación prohibida que tiene una segunda oportunidad. Después de la separación forzosa, los amantes pueden reencontrarse. Si es que tuvieran el valor y la voluntad de trascender las leyes que resguardaron los viejos. De manera más o menos velada, este segundo largometraje de Boulocq trata sobre las prohibiciones, sobre las imposiciones de un orden establecido, sobre la capacidad de imponer su voluntad que tiene el viejo orden. Los que no se alinean son aniquilados o exiliados, expulsados del territorio o de la vida misma.

Más allá del cariño que puedan sentir por tío Mario, más allá de las recriminaciones que le puedan hacer, sólo la muerte, la extinción del patriarca que hace e impone las leyes podrá liberar a los protagonistas. La desaparición del viejo (orden) que forzó el exilio, que les quitó la posibilidad de amar y de ser amados, podrá redimirlos, podrá dar vía libre a Toño y a Ana. La presencia corporal de tío Mario es el vestigio de la fuerza de la ley moral y social, la encarnación de su violencia. No es poco a lo que debe enfrentarse el protagonista. Fue la violencia de una ley impositiva la que le arrebató a sus padres, una fuerza similar le arrebató a su familia adoptiva, a su territorio y a la mujer con la que quería envejecer. La violencia de una ley que está dispuesta a extinguir o exiliar a quien no se inscribe y se somete a su orden, marcó las vidas de Toño, de Ana y del resto de la familia. Un sistema autoritario que no estaba dispuesto a aceptar disidentes, revoltosos, *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, ni 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. Si bien vuelve para acompañar en el lecho mortal a su victimario, se entiende que lo hace para

recuperar lo perdido. Si Ulises quiere volver a Ítaca, principalmente es por que ahí están Penélope y Telémaco. Los viñedos son el puerto de arribo para Toño porque ahí está su Ana. Pero volver para ver la extinción de la ley opresora, el final del patriarca, también representa algún tipo de liberación, es un triunfo sobre la opresión.

En ese sentido, el cine de Boulocq tiene algo de psicoanalítico, los padres como sujetos de ley y de fuerza siempre están en crisis (desaparición, inexistencia, enfermedad), para que el personaje logre cumplir con sus anhelos debe superarlos. Pues aunque suelen estar relativa o totalmente ausentes, su huella es profunda en los protagonistas. En *Lo más bonito y mis mejores años*, la abuela de Camila (interpretada por Alicia Saavedra) es el único personaje de una generación mayor, es el único familiar que aparece en la pantalla, es la única figura que podría representar algún tipo de autoridad. Pero, evidentemente, ya está caduca, es una guardiana de la ley fácil de eludir, sus normas son fáciles de violar, es una autoridad fácil de engañar. Aunque los tres jóvenes son condescendientes con sus códigos, están lejos de cumplirlos, su fuerza está tan disminuida que desafiarla sería una pérdida de tiempo. La esquivan, le prestan atención como un acto de misericordia. El trío es huérfano, no tienen padre al que matar, ni deseo incestuoso que reprimir, son dos Edipos y una Elektra incompletos y frustrados, sin motivos para arrancarse los ojos. Están arrojados en el mundo, gravitando en el espacio, sin tener muy claro a qué deben enfrentarse, con sueños e ilusiones, pero sin oráculo, sin la fuerza que los lleve a superar sus objetivos. En el fragmento de la película *Rojo Amarillo Verde* (2009) que dirigió Boulocq, se narra la historia de una madre, se la problematiza en ese sentido. El segmento *Rojo* se desarrolla en víspera de la internación de Pilar (Patricia García), una mujer con cáncer de mama, que debe enfrentarse al dolor y a la posibilidad real de la finitud humana. Al día siguiente será sometida a una mastectomía, sabemos que es la segunda vez, pues lleva una prótesis. Pilar, como casi todos los que la rodean, sufre por la situación en la que se encuentra, se cuestiona su feminidad y la atormenta haber tomado conciencia de que la enfermedad es el gran espectro de la muerte, de la extinción, de la desaparición definitiva. Pero lo que parece tenerla más preocupada es perder a su pequeña hijita, que parece no tener conciencia de lo que está pasando, que parece ser el único personaje que todavía vive en la dicha. La posibilidad de finitud, la inminencia de la muerte, el *desmadre* que se avecina, no sólo



implican una tragedia personal y familiar, son una amenaza para el orden establecido. La desaparición, la extinción, la defunción de la madre, es también la de la ley y el orden. Y aunque por un impulso siempre anhelemos la libertad, aunque de manera pueril nos sintamos seducidos por la carretera hacia ninguna parte y por lo salvaje, normalmente le tememos y nos paraliza la posibilidad de no tener un ente que puede ser, suele ser, regidor y punitivo, pero que también tiene la posibilidad de acoger, proteger y nutrir. Volviendo a *Los viejos*, si bien tío Mario expulsó a Toño, condenó a la soledad a Ana y fue “injusto” con los amantes, fue un eficaz guardián de la única prohibición universal: la prohibición del incesto. Creyó proteger a su familia, a los suyos, a su orden, a lo que creía, sin importar el precio. Olvidando la hospitalidad y la misericordia, otras normas sociales.

En la introducción del bello libro de diálogos, *El cine según Hitchcock*, Truffaut apunta: “(...) ley esencial del cine: todo lo que se *dice* en lugar de ser *mostrado* se pierde para el público” (TRUFFAUT 1974:15). Se suele asumir que en el cine sólo se debe recurrir a los parlamentos cuando no se puede expresar o explicar las cosas de otra forma, pero el cine contemporáneo nos ha acostumbrado a usar los parlamentos de manera compulsiva e indiscriminada. *Los viejos* tiene poquísimos diálogos, sólo los imprescindibles. La Ley que somete a los protagonistas está escrita pero no se pronuncia, ni permite decir con facilidad y soltura, callan hasta que no tienen otra alternativa. En *Los viejos* los estados de ánimo de los personajes, sus traumas, sus sentimientos, sus movimientos anímicos, se imprimen a través de una magnífica banda sonora y de una bella fotografía a cargo de Daniela Cajías. Formalmente, *Los viejos* es una película de contención, ningún recurso es excesivo. Y, justamente, trata de los límites que no se pueden cruzar, de las fronteras que no se pueden atravesar, de la contención de los personajes, de los riesgos que se corren al enfrentarse al guardián que vigila las puertas de la ley. Curiosamente, el personaje que está privado por completo de la palabra es tío Mario, su estado de salud puede deberse a una suerte de agotamiento por haber resguardado las palabras de las que están hechas las normas, las prohibiciones. Tal vez su condición es un castigo o es fruto del arrepentimiento, tal vez es una secuela de su arbitrariedad. Aunque intuyamos que la única forma de superar las imposiciones de la ley es enfrentándolas o transgrediéndolas, sabemos que detrás del guardián que cuida sus

puertas, siempre hay otro más grande y temible. Tal vez es por eso que Toño es incapaz de derrotar o de desafiar al patriarca, cuando mucho le hace reproches. Debe esperar a que el paso del tiempo lo haga. El hombre es incapaz de vencer a la autoridad violenta, ella misma se derrumba, después de haber causado daños, de haber cobrado víctimas. Aparentemente, según lo que se ve en *Los viejos*, sólo una ley superior puede superar una ley, la ley de los hombres es pulverizada por la ley del tiempo y de la vida.

Al ver las escenas finales de la película, cuando la pareja protagonista comienza a jugar con los espaguetis y cuando recorren la carretera en una moto, con la música de los Ronisch sonando de fondo, entendemos que son representaciones de la liberación, de la libertad para amar, de la desaparición de un cierto orden violento. Primero olvidan las normas de etiqueta, luego, la carretera se esgrime como el gran símbolo de la liberación. Sólo ahí, sin las ataduras del orden impuesto por los viejos la dicha es posible. Cuando el contacto con la piel del *otro* deja de ser prohibido, se encuentra la cura de la enfermedad de amor.



## 6. Migraciones

Todo tipo de migración implica movimiento. Es la transgresión de ciertas fronteras y puede conllevar el quebrantar una serie de reglas impuestas por el Estado. La migración es una ruptura del sedentarismo, del estatismo –en todos los sentidos del término-, en busca de una forma de vida mejor. Si algo distingue al cine de otras disciplinas creativas es que su vocación principal radica, justamente, en registrar el movimiento, las imágenes en movimiento. Por ello, la migración y el cine comparten un mismo ethos. Por tanto, no es coincidencia que sus historias tengan innumerables puntos comunes. Como apunta Orgeron:

La imagen en movimiento nació en un momento curioso de nuestra larga historia científica, un momento en el que también nacieron nuevos medios de transporte (el automóvil), una forma estandarizada de medir el tiempo (resultado de la gran modernización de la locomotora a principios de los 1800's), y el psicoanálisis (una terapia que es una especie de “viaje en el tiempo”) (ORGERON 2008: 15).

El cine fue el registro privilegiado de esta transformación de la comprensión del espacio y del tiempo, de las distancias y de las proximidades, de los movimientos del ser humano. En la entrada “Migration/immigration: USA”, escrita por Giorgio Bertellini, de la *Encyclopedia of early cinema*, se lee:

Aunque es ostensiblemente sabido, el surgimiento del primer cine y el fenómeno de las migraciones de comienzos del siglo XX están profundamente interrelacionados: sus lazos van desde la historia socioeconómica a las políticas raciales y a las estéticas filmicas. De hecho, la aparición histórica de imágenes en movimiento coincidió con una creciente red de transacciones comerciales y con el movimiento de mercancías y de gente, que conectaban a los países industrializados entre ellos, así como con los subdesarrollados. Mientras la distribución internacional de películas influía y desarrollaba la mayoría de las cinematografías nacionales, la migración tenía su impacto más significativo en los Estados Unidos de América. El influjo de nuevas poblaciones afectó profundamente todos los aspectos culturales, incluyendo al entretenimiento popular. Desde su origen, el primer cine, constantemente y de muchas maneras, interpeló a la estructura multinacional e interracial de la sociedad estadounidense. Lo hizo afirmando la superioridad moral y cultural del estilo de vida y de la cultura

estadounidense, a través de muestras más o menos abiertas de nacionalismo” (BERTELLINI 2005: 619)<sup>98</sup>.

Al ser el gran arte de la modernidad, al ser su gran cronista, el cine está íntimamente relacionado con las migraciones modernas y con los orígenes de éstas. Lo que Bertellini apunta de lo sucedido en los Estados Unidos, puede ser equiparable, en diferentes proporciones, a lo que sucedió a lo largo y ancho del mundo. Como veremos más adelante, la migración interna y externa, las migraciones nacionales e internacionales, han sido temas recurrentes, que han influido de manera profunda al arte popular. El cine boliviano y el cine dedicado a Bolivia no han sido la excepción.

La palabra griega “Phantasma” quiere decir: “aparición, visión, sueño, ensueño, ilusión; imagen de un objeto en espíritu; apariencia, imagen inconsistente; espectro, fantasma” (PABÓN S. DE URBINA 1967: 617). Entendemos que hace referencia a la “proyección” del más amplio espectro de fantasías. Según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Coromines, de esa misma palabra deriva el término “fantasmagoría”, del francés “fantasmagorie”: “exhibiciones de ilusiones ópticas por medio de una linterna mágica” (COROMINES 1961: 245). Se nos revela que el origen del cine tiene algo de fantasmagórico. Pero lo que me interesa resaltar en este punto es que comparte con la migración una suerte de origen fantasmagórico. Pues cuando se migra siempre se lo hace cargando ciertas ilusiones, anhelos y fantasías<sup>99</sup>, el viaje se emprende guardando la esperanza de materializarlas. Si se viaja por razones económicas se espera encontrar sustento, si se viaja por razones políticas se espera poder tener libertad de pensamiento, si se viaja por razones religiosas se espera tener libertad de culto, si se viaja por razones de supervivencia se espera poder sobrevivir. Curiosamente, el cine se ha encargado de difundir la idea de que cuando la migración se realiza, cuando

---

<sup>98</sup> La traducción del inglés de la entrada “Migration/immigration: USA” escrita por Giorgio Bertellini, que hace parte de la *Encyclopedia of early cinema*, fue realizada personalmente para facilitar la lectura del presente texto.

<sup>99</sup> Este término deriva de la palabra latina Phantasia, tomada de la expresión griega *phantasia*, que quiere decir: “aparición, espectáculo, imagen” (COROMINES 1961: 245). Me es ineludible hacer la relación con el cinematógrafo.

se emprende la aventura, el viaje, sus protagonistas suelen enfrentar a fantasmas más próximos al espanto que a la fantasía. Su manifestación real es verdaderamente atemorizadora. Tanto en el caso del cine como en el de la migración, hay un gesto creador en el hecho de fantasear. Implica un hacer aparecer. El hecho de viajar en busca de la fantasía, no sólo es un acto desesperado, de supervivencia y de gran valor, es un acto que crea una nueva historia, es una búsqueda, puede resultar siendo infructuosa, pero tiene una cualidad asombrosa, no se conforma con la realidad dada y anhela otra, pese a los riesgos radicales que ésta puede conllevar.

La migración es una aventura en la que los seres humanos nos embarcamos para resolver necesidades específicas, y nos condena a una condición que jamás es totalmente cómoda: ser extranjero, ser un meteco que no gozará de todos los derechos de los ciudadanos locales. Incluso en migraciones dadas en las mejores condiciones, el extranjero siempre está en el límite de ser un “sin papeles”, de ser ilegal, con derechos que tienen una fecha de caducidad estipulada por la Ley. En *La Hospitalidad*, Jacques Derrida escribe:

(...) ¿Qué es un extranjero? ¿Quién sería una extranjera?

No es sólo aquel o aquella que se mantiene en el extranjero, en el exterior de la sociedad, de la familia, de la ciudad. No es el otro, el otro radical que se relega a un afuera absoluto y salvaje, bárbaro, precultural y prejurídico, por afuera y más allá de la familia, de la comunidad, de la ciudad, de la nación o del Estado. La relación con el extranjero está regida por el derecho, por el devenir-derecho de la justicia” (DERRIDA 1997b: 75)

La exclusión del extranjero y la percepción del migrante está tratada de manera muy particular en películas de ciencia ficción como *Monsters* (2010) de Gareth Edwards o *District 9* (2009) de Neill Blomkamp. Aunque la metáfora es algo burda, los seres que vienen de otro planeta son una amenaza para la normalidad de la sociedad y deben ser recluidos, controlados y/o eliminados. El hecho de que podamos utilizar el mismo término para referirnos a un forastero y a un ser de otro planeta, “alienígena”, describe la percepción que tenemos los humanos de los seres que no hacen parte de nuestra

comunidad de manera natural y legal. Quienes no son reconocidos como ciudadanos legales por el Estado que hemos imaginado, construido y/o que sostenemos, pueden ser perseguidos, encerrados, excluidos y extinguidos, como si no se tratara de semejantes. Pues, en términos legales, ante el derecho y la justicia, no lo son. Toda carta magna diferencia a los extranjeros de los que no lo son. De manera casi universal, hemos creado legislaciones nacionales que niegan la igualdad de los seres humanos, aunque algunos artículos y leyes en teoría sostengan lo contrario.

Hay algo que es más radical y problemático, nuestros “documentos de identidad”, que nos permiten ser reconocidos ante la Ley, no sólo son papeles, son también los colores de piel, las fisionomías, las formas de hablar, las lenguas maternas, los hábitos, las costumbres, las historias y los lazos de filiación. Es decir, la Ley que excluye al extranjero transciende al derecho positivo. De lo contrario, las migraciones internas no serían casi igual de traumáticas y complejas que las migraciones internacionales. Pocas películas han tratado de manera más magistral y dura esta cuestión que esa pieza maestra de John Ford llamada *The Grapes of Wrath* (1940). Basada en la portentosa novela homónima de John Steinbeck, esta cinta es uno de los grandes documentos sobre lo que se conoce como “The Dust Bowl”, las migraciones en los Estados Unidos de los años 1930 a causa de una serie de catástrofes climatológicas causadas por el hombre, la gran migración de gente expulsada de su tierra por un sistema que no tiene rostro, por un enemigo que no parece ser humano: el capitalismo de la primera mitad del siglo XX<sup>100</sup>. Una escena me parece sutil e interesante para ilustrar lo que afirmo. Cuando los protagonistas de la cinta, la familia Joad, ya están en California, después de cargar combustible a su rudimentario camión, siguen con su viaje. Inmediatamente después vemos a los dos empleados de la gasolinera, vestidos de un impoluto blanco. Uno de ellos asegura que esos inmigrantes no son humanos, que los humanos no pueden vivir de una

---

<sup>100</sup> *The Grapes of wrath* es una de las películas que mejor retrata la Depresión estadounidense de los años 1930, en el mundo rural, fue declarada “tesoro histórico” por los historiadores norteamericanos, al igual que *Mr. Smith goes to Washington* (1939) de Frank Capra, para el mundo urbano de los treinta. Por su importancia cultural, histórica y estética, en 1989 ambas obras fueron incluidas entre las primeras 25 películas elegidas para ser preservadas por el National Film Registry (NFR) de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (la lista completa puede ser consultada en: [http://www.loc.gov/film/registry\\_titles.php](http://www.loc.gov/film/registry_titles.php)).

manera tan miserable. El otro empleado le responde que, seguramente, no conocen una vida mejor. Es impresionante todo lo que puede aguantar el ser humano para poder sobrevivir. Los Joad están en una constante búsqueda de una fantasía, de una ilusión, de una California que prometía trabajo y progreso, de una tierra que mane leche y miel. Después de que les robaran las tierras, en su camino encontraron la muerte, el desvarío, la injusticia, la exclusión, la traición y la explotación. No eran ciudadanos en su propio país, estaban condenados a ser extranjeros. Algunos se quedaron en el camino, pero la unidad familiar siguió intentando sobrevivir.

Como se apuntó, en especial durante la última década, el cine boliviano ha dedicado muchísima atención a los procesos migratorios. No es mi intención tratar de entender la migración boliviana de los últimos años, ni nada remotamente parecido, pero me parece fundamental prestar atención al registro y a la representación que se ha hecho de ella en el cine. Para esto, haré una revisión general, primero del cine sobre migración interna, nacional, y luego del dedicado a la externa, internacional. Como lo hice en capítulos anteriores, me detendré con más cuidado en una película representativa del tema tratado. Es evidente que las cintas sobre migración no son *road movies* por defecto, pero todas ellas son sobre el viaje que busca “una vida mejor”. De las que más me ocuparé sí, son *road movies*.



## 6.1. Migraciones internas: *En camino, una historia boliviana*



Fotograma de *En camino, una historia boliviana* (1996) de Jesús Pérez, la familia protagonista está viajando en camión, migrando al trópico boliviano.

En el cortometraje documental *La Paz* (1942) de Julien Bryan, producido por la Oficina de Información de Guerra de Estados Unidos (United States Office of War Information) (OWI), cuando está describiendo a la población de la ciudad sede del gobierno boliviano, el narrador dice manifiestamente que el indio es esencialmente campesino, que muy rara vez trabaja en otro espacio que no sea el agrícola. En cambio, asegura que el cholo/mestizo puede desempeñar otras tareas y, por muy aberrante que suene, asegura que porque es más inteligente. En pocas palabras, para el narrador la occidentalización implica inteligencia, el integrarse a la cultura y a la civilización dominante optimiza la capacidad de entender y/o comprender. Por tanto, el indio que migra a la ciudad sólo puede aspirar a ser *aparapita* –cargador de mercancías y objetos variados- o a realizar las tareas menos calificadas<sup>101</sup>. Es el mestizo, el cholo, el que puede realizar los oficios más calificados, pues se supone que es más inteligente. En principio, bajo un razonamiento naïf, este tipo de prejuicios sólo podrían esperarse de un extranjero,

---

<sup>101</sup> Exactamente sobre esto, sobre el migrante rural que termina siendo *aparapita*, es el cortometraje de ficción *Martin de las crujiás* (1991) de Eduardo López Zavala. No le prestaré atención en este punto, pues aunque sus temas principales son los que trato en este capítulo, he optado por trabajarlo en un capítulo posterior.

de un “gringo”, de alguien que está en busca del buen salvaje o del ser exótico que debe ser domesticado/aniquilado, pero que tiene desconocimiento de los sujetos reales. Lo lamentable es que esa misma visión ha sido acuñada y perpetuada por los mismos bolivianos. Como lo reconoce el filósofo boliviano Guillermo Francovich: “Pues bien, refiriéndonos concretamente al indigenismo partíamos del hecho de que a principios del siglo [XX] entre las clases dominantes de Bolivia, los indios fueron considerados como una rémora social” (FRANCOVICH: 124). En realidad, desde 1825, desde la fundación de la República, por su condición de nación mestiza, en Bolivia el indio fue considerado como una “rémora”, como el elemento que impedía al país desarrollarse, progresar, integrarse a la modernidad. El indio se imponía como el *otro* frente a un país mestizo que anhelaba ser blanco, como el elemento que “barbarizaba” a una Nación con pretensiones de occidentalizarse.

Algunos de los intelectuales que influyeron de manera sustancial al pensamiento de “las clases dominantes de Bolivia” –a las que hace referencia Francovich-, que fueron determinantes para la conformación del imaginario nacional contemporáneo, para las ciencias sociales y humanas, para la vida sociopolítica nacional, fueron Gabriel René Moreno, Alcides Arguedas y Franz Tamayo.

Gabriel René Moreno fue diplomático y es considerado uno de los historiadores e intelectuales más relevantes de la historia de Bolivia<sup>102</sup>. Marcado por el determinismo y por lecturas tendenciosas del darwinismo, en su semblanza de Nicomedes Antelo<sup>103</sup>, publicada originalmente en 1885, asegura que Santa Cruz de la Sierra, su tierra natal: “Es la única población boliviana que no habla ni ha hablado nunca sino el castellano; ha sido también la única de pura raza española, y se miraba en ello. La plebe guardaba eterna

---

<sup>102</sup> Basta apuntar que la universidad estatal de Santa Cruz de la Sierra, la más importante de la región, se llama Universidad Autónoma Gabriel René Moreno.

<sup>103</sup> Fue un profesor y pedagogo boliviano, nació en Santa Cruz de la Sierra, vivió y trabajó en Buenos Aires, Argentina. Su relevancia para el pensamiento boliviano prácticamente se limita a la semblanza mencionada, escrita por Gabriel René Moreno.

ojeriza al *colla* (altoperuano<sup>104</sup>), el *camba* (castas guaraníes de las provincias departamentales y del Beni), y el *portugués* (brasileños fronterizos y casi todos mulatos o zambos)”. Y sentencia: “De aquí el artículo inviolable de doctrina popular cruceña: Los enemigos son tres: Colla, camba y portugués” (MORENO 1960: 5). En términos generales, Moreno resume que para la gran mayoría de los cruceños, de la que no se desmarca, el enemigo es el indio, el mestizo y el mestizo extranjero, las expresiones más obvias de la *otredad* en un Estado como el boliviano de fines del siglo XIX. Además, reivindica de manera manifiesta a la supremacía de la raza blanca, con la que identifica a sus conciudadanos y a sí mismo. Moreno cita un discurso de Nicomedes Antelo en el que se pregunta retóricamente: “¿Se extinguirá el pobre indio al empuje de nuestra raza, como se extingue el dodo, el dinornis, el ornitorrinco?” (MORENO 1960: 10). Su respuesta es: “Si la exterminación de los inferiores es una de las condiciones del progreso universal, como dicen nuestros sabios modernos, y como lo creo, la consecuencia, señores, es irrevocable, por más dolorosa que sea. Es como una amputación que duele, pero que cura la gangrena y salva la muerte” (MORENO 1960: 11). Muy probablemente, Moreno, Antelo y sus condiscípulos quedarían sorprendidos y decepcionados si supiesen que la evolución de la historia de Bolivia ha llevado al “pobre indio” a gobernar el país y a ocupar espacios de poder. Un poco más adelante, Moreno apunta: “Que de una vez se acaben los indios y los mestizos en Bolivia, era un tema habitual de Antelo. En ello cifraba consecuencias extraordinarias de engrandecimiento y prosperidad para la raza blanca predominante y para la nación” (MORENO 1960: 11). Moreno, resumiendo parte del pensamiento de Antelo apunta:

si por alguna manera han de intervenir la indiada y la cholada en la evolución progresiva de la sociedad boliviana, ha de ser necesariamente por vía pasiva de una desintegración más o menos rápida, como productos secretorios vertidos en las cavidades orgánicas del cuerpo social, como residuos arrojados en lo profundo de la economía, a fin de que se franqueen por ahí el depuramiento completo y la unificación caucásica de la raza nacional” (MORENO 1960: 11).

---

<sup>104</sup> Gabriel René Moreno agrupa bajo el curioso denominativo “altoperuano” a los quechuas, a los aymaras y a los mestizos de la zona altiplánica y de los valles bolivianos.

La idea de que la extinción del indio y del mestizo garantizaría el progreso de Bolivia se extendió y adquirió distintos matices. Aquí no interesa hacer un análisis profundo del tema, pero quiero resaltar que para las élites nacionales y para muchos intelectuales, lo indio y lo cholo eran las antípodas de la modernidad y del desarrollo. Por tanto, cuando el indio irrumpe en la ciudad, cuando migra para sobrevivir, o cuando el cholo participa de la vida de la urbe, para muchos intelectuales bolivianos, como Moreno y Antelo, debía ser un verdadero despropósito, el antagonismo entre lo moderno y lo no-moderno debía atormentarlos, incomodarlos, preocuparlos. El indio y el mestizo contaminaban su utopía occidentalizada y blanca.

Por su parte, Alcides Arguedas, escritor, ensayista y político, fue uno de los padres indiscutidos del indigenismo literario, su novela *Raza de Bronce* (1919) fue fundadora de esta corriente y es uno de sus pilares esenciales. Su ensayo *Pueblo Enfermo* (1909) es uno de los libros más influyentes y controversiales de la historia de Bolivia. Es conocido por relacionar de manera directa el origen étnico de los habitantes del país con patologías sociales y con la imposibilidad de desarrollo. Tiene una visión pesimista de los “componentes” de la nación, cree que los blancos, los indios y, en especial, los mestizos que habitan Bolivia tienen las peores características de sus “razas”. Aunque mucho de lo que afirma en *Pueblo Enfermo* puede entenderse como una provocación, lo cierto es que Arguedas tenía una visión de lo étnico/racial que llama la atención. Una de sus obras con pretensiones de rigurosidad y objetividad es su *Historia General de Bolivia*, en la que se aleja levemente de las ideas y del lenguaje casi panfletarios de *Pueblo enfermo*. En ella se puede dilucidar lo que pensaba más allá de la demagogia, del populismo y de los afanes puramente incendiarios de los que está lleno *Pueblo Enfermo*. Existe un esfuerzo algo más serio y, por lo tanto, más preocupante. En ella escribe sobre las características de la “raza boliviana”, sobre su condición mestiza y, al hacerlo, devela sus prejuicios sobre los blancos “iberos” y los indios:

Del abrazo fecundante de estas dos razas de señores y esclavos nace la mestiza trayendo por herencia los rasgos característicos de ambas, pero mezclados en una amalgama estupenda en veces porque determina contradicciones en ese carácter que de pronto no se sabe de qué manera explicar, pues trae del ibero su belicosidad, su ensimismamiento, su orgullo y vanidad, su acentuado individualismo, su rimbombancia oratoria,

su invencible nepotismo, su fulanismo furioso, y del indio su sumisión a los poderosos y fuertes, su falta de iniciativa, su pasividad ante los males, su inclinación indomitable a la mentira, el engaño y la hipocresía, su vanidad exasperada por motivos de pura apariencia y sin base de ningún gran ideal, su gregarismo, por último, y, como remate de todo, su tremenda deslealtad (ARGUEDAS 1922: 38).

Si bien sus afirmaciones en contra de los quechuas, los aymaras, los mestizos y los españoles son graves, no son comparables con lo que pensaba de los indígenas de tierras bajas, pues cuando describe a los pueblos indígenas amazónicos, Arguedas apunta:

Lógicamente se deduce entonces que esas tribus no forman ni de lejos parte de la comunidad política y social, y su existencia en el territorio no importa ningún elemento económico y menos, por lo tanto, progreso social. Es como si viviese una raza de bestias útiles para ciertos fines, y como a bestias se las trata en la conducción de las canoas, y en la pica de la goma elástica, trabajos para los que se las utiliza. Su aporte, es, pues, casi nulo. Acaso sólo se les puede tomar como un elemento higienizador de los bosques profundos, pues para vivir tienen que luchar con las fieras, defenderse de los insectos, disputar su presa a los caimanes, y, por consiguiente vencerlos, exterminarlos. De ahí su utilidad y hasta su importancia (ARGUEDAS 1922: 33-4).

Si Arguedas no tiene un buen concepto de ninguna de las etnias que componen la nación boliviana, para él, sin duda, en cuanto más se alejan de occidente, de sus modelos de desarrollo, de sus proposiciones éticas y de sus configuraciones estéticas, más se deshumanizan los sujetos. Si el blanco tiene una soberbia excesiva, y el indio andino carece de toda moral, el indígena de tierras bajas no es más que un parásito más o menos funcional. Es el ser precultural, el *otro* radical, que si se presenta en la urbe, pierde su poca importancia y utilidad, su razón de ser y, por tanto, su derecho a ser. Lo que devela un problema atormentador: si lo que convierte a un sujeto en un extranjero es la ley, existe una doble y abrumante exclusión cuando el sujeto sigue siendo un extranjero aunque la ley diga lo contrario.

Para cerrar este breve repaso de algunas de las ideas de estos tres intelectuales que influyeron a las élites bolivianas, y me sirven para contextualizar este texto, debo mencionar a Franz Tamayo. Fue un ensayista, político, diplomático, y poeta –uno de los

más brillantes representantes del modernismo latinoamericano-. Su obra *Creación de la pedagogía nacional*, que es una compilación de textos publicados en El Diario de La Paz, ha determinado el imaginario nacional y todavía es uno de los textos de cabecera de la academia boliviana. A pesar de estar muy influenciado por la cultura europea, Tamayo fue uno de los grandes críticos del pensamiento occidentalizado en Bolivia, fue la figura antagónica de Arguedas. A la ligera, hoy es recordado como el gran reivindicador de lo indígena, y se pretende resumir su pensamiento citando de manera repetitiva su poderosa e incuestionable sentencia: “¿Qué hace el indio por el Estado/ Todo./ ¿Qué hace el Estado por el indio?/ ¡Nada!” (TAMAYO 1910: 68). Como Leonardo García Pabón apunta: “Tamayo sigue la tradición que, surgida en Europa a fines del siglo XVIII, atribuía a un espíritu nacional inherente –es decir, una esencialidad de lo nacional- a ciertas regiones o pueblos. Tamayo espera encontrar esa esencia nacional en la manera en que las razas se han articulado al constituirse la nación boliviana” (GARCÍA PABÓN 1998: 135). Lo que tiene de particular su pensamiento es que atribuía a lo indígena una fortaleza y una entereza de naturaleza casi mítica y/o mística, sobre las que se debía construir el espíritu nacional. Literalmente, escribió: “porque aceptemos que tratándose de moralidad pura y en sí, el indio es muy superior al blanco y al mestizo que conviven a su lado” (TAMAYO 1910: 136). Y más adelante concluye que: “la base de toda moralidad superior está en una real superioridad física; y en ese sentido, lo que hay de moral, es decir más fuerte en Bolivia, es el indio...” (TAMAYO 1910: 139). La virtud que debe ser motor y esencia del espíritu nacional boliviano, para Tamayo reside en la fortaleza y en la moralidad, características que posee el indio. Evidentemente, es una posición radicalmente distinta a las de Gabriel René Moreno o Alcides Arguedas. Pero, como también lo señala García Pabón, resuenan ecos del “buen salvaje” rousseauiano (GARCÍA PABÓN 1998: 137). La *Creación de la pedagogía nacional* es esencialmente paternalista, con los peligros que eso conlleva. Como es propio de su época, tiene una visión llena de prejuicios, estrecha, pues considera al indio un ser “primitivo e ingenuo”. Tamayo afirma que: “Históricamente el indio es una gran voluntad y una pequeña inteligencia” (TAMAYO 1910: 153). Antes, en el mismo texto, justifica esta conclusión apuntando:

El indio parece haber dejado siempre de lado todo lo que en la inteligencia humana puede llegar a ser fuente de goce mental o estético. Parece no

haber concedido jamás una importancia excepcional y superior a las fuerzas mentales, de las que se ha servido como de cualquier facultad humana, sin predilección ni especialización. Pensar es útil cuando es necesario, y basta” (TAMAYO 1910: 124-25)

Evidentemente, para Tamayo el indio es bueno pero no es inteligente. Si en principio asumimos que el género humano en general no es muy inteligente, sus afirmaciones no serían del todo ofensivas. Pero hace claras diferencias cuando apunta que: “El mestizo, aun antes de ponerse en directo contacto, sea por los libros, sea por el trato de hombres, con las ideas europeas, ya lleva en sí una inteligencia nativa, cuya estrofa prima no se diferencia de manera sustancial de la europea” (TAMAYO 1910:111). Es decir, el indio de manera innata es moral y fuerte, pero el europeo y el mestizo tienen una inteligencia connatural que él no posee. De manera clara, afirma que: “Lo primero que el mestizo revela como heredero de sus padres blancos es la inteligencia” (TAMAYO 1910: 111). Es decir, la estratificación social está determinada por lo genético, por lo racial, por lo connatural, por lo predeterminado por nuestra naturaleza. Si hacemos analogías más o menos próximas a las que hacía Platón en su *República*, para Tamayo los mestizos son el “cerebro” de la nación, su racionalidad e inteligencia, y los indios son el “pecho” y el “estómago”, su fortaleza y moralidad.

Para Tamayo la inteligencia es propiamente occidental: “Podemos, pues, decir que el pensamiento mestizo que es el único que existe con alguna seriedad en América, es del todo europeo; infantil, incipiente, desordenado, pero del todo europeo” (TAMAYO 1910:114). Para desarrollar un pensamiento serio se debe occidentalizar a la nación, se la debe educar bajo esos códigos. Aunque lo que Tamayo afirma es irrefutablemente racista, su gesto paternalista está lejos de la vocación aniquiladora del *otro* que muchos intelectuales profesaban, como Gabriel René Moreno. Lo que quiere es proteger al que históricamente está más desvalido, que desde una ética judeocristiana puede ser encomiable: “Y entonces, lo que hay que dar al indio, al darle letradura, es sobre todo, respeto, justicia, dignidad, nuestra consideración y nuestro amor, pensando que en muchos sentidos su miseria es nuestra obra, y que su resurrección es nuestro salvamento (TAMAYO 1910: 157). Tamayo tiene mucho de determinista, como los otros pensadores

mencionados, pero hay algo distinto en él, pues encuentra cualidades altamente positivas en el indio y quiere que se actúe hacia él con amor. Sin embargo, igual que para sus contemporáneos, la utopía de Tamayo está lejos de ser étnicamente heterogénea, escribe: “Entonces el mestizaje sería la etapa buscada y deseada a todo trance, en la evolución nacional, la última condición histórica de toda política, de toda enseñanza, de toda supremacía; la visión clara de la nación futura...” (TAMAYO 1910:108). Ese sueño de la nación mestiza como expresión máxima de la evolución, de alguna forma precede y/o anuncia a *La raza cósmica* de José Vasconcelos Calderón. Pero hay problemas graves con esta ensoñación de la raza mestiza total y de su condición de superioridad sobre las “razas puras”, pues implica una proposición sumamente violenta, implica la homogenización de la humanidad o, en el caso de Tamayo, de un país. Aunque sea a través de la reproducción, de la mezcla, lo que se propone es la desaparición de todo lo que no sea mestizo. Aunque Tamayo reivindique a lo indígena, entre líneas, de manera casi solapada, nos anuncia que su destino más feliz, “buscado y deseado”, es su extinción. Destino que debe compartir con cualquier otro pueblo que no sea mestizo.

Lo que me interesa dejar en claro es que Moreno, Arguedas y Tamayo son intelectuales de gran influencia en Bolivia, sus pensamientos tienen ecos en la cotidianidad y en el imaginario nacional hasta hoy día. Sin duda, la obra de los tres es mucho más vasta y profunda que las ideas de las que me ocupo en este texto, pero creo que las citas sirven para ilustrar una tendencia y un espíritu que ronda la historia boliviana desde sus inicios, el indio siempre ha sido visto como un problema en el país y con frecuencia se lo ha tratado como un parásito que debe ser extinguido por el bien nacional, que para humanizarlo se lo debe occidentalizar. Es el *otro* extremo, que nos interpela y que consideramos ajeno a nuestra cultura, a nuestro orden y a nuestra ley. El indio es antimoderno, antidesarrollo y anticivilización. Por tanto, en los espacios que encarnan la modernidad, el desarrollo y la civilización son verdaderos extranjeros, están fuera de lugar. Esos espacios en los que el indio boliviano todavía es un meteco son las ciudades, lo urbano. En Bolivia casi todas ellas fueron fundadas en tiempos coloniales, a partir de modelos y de ideales de la cultura hispánica. Ninguna de las ciudades que hoy son importantes en Bolivia fueron imaginadas por indios, son territorios que difícilmente los acogen.



Todo desplazamiento geográfico implica traumas y conlleva dolores, pero cuando se viaja a un territorio extranjero siempre es más difícil, complejo y violento. Para el indio boliviano migrar a la ciudad no ha sido fácil. El Estado durante décadas le recordó que sus instituciones no fueron creadas para protegerlo, no hablaban su lengua, no compartían sus códigos, ni reconocían sus usos y costumbres. Por tanto, las migraciones internas en Bolivia, las migraciones del campo a la ciudad, de las zonas rurales a las urbanas, son casi tan problemáticas como las internacionales. Si la *road movie* estadounidense históricamente nos ha mostrado que a través de las *highways*, de las autopistas, se puede recorrer un país tan vasto como un continente con relativa libertad (aunque con frecuencia, perseguidos por la Ley), las películas que tratan temas de migración interna en Bolivia lo que hacen es aclararnos que hay bolivianos que no pueden ejercer muchos de sus derechos más esenciales. Aunque con las últimas reformas políticas hay innegables cambios en el orden social, todavía ser indio en las ciudades bolivianas es ser extranjero, es una experiencia que implica discriminación, adaptación, asimilación y un cierto tipo de alienación social.

Una de las primeras películas bolivianas que trata específicamente sobre las migraciones internas es *Un poquito de diversificación económica* (1955) de Jorge Ruiz. Producida por Telecine, la película es una pieza institucional sobre la importancia de la construcción de la carretera Cochabamba-Santa Cruz y sobre el comienzo de un nuevo proceso de “colonización” del oriente boliviano, de la zona amazónica, poco poblada, urbanizada e industrializada. En ella:

Sandalio, un trabajador de interior mina, recibe una carta de Santos un exminero que ha llegado a Santa Cruz desde el altiplano para trabajar allí en los nuevos ingenios de azúcar. La carta es leída en voz alta a compañeros de trabajo en un descanso en el socavón. Tras un fundido la lectura da paso a las peripecias de Santos en Santa Cruz. En medio del relato se hacen varias menciones a los logros de la Revolución<sup>105</sup>, la importancia de la ayuda norteamericana para la conclusión del camino

---

<sup>105</sup> Se hace referencia a la Revolución de 1952, liderada por el partido político MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario), que tuvo por logros fundamentales la nacionalización de las minas, la reforma agraria y la implantación del voto universal.

(que como veremos es una mención constante a lo largo de muchos años en nuestro cine) y finalmente las posibilidades insospechadas que el oriente abre a los trabajadores y desocupados de la zona altiplánica (MESA 1985: 63-64).

En *Un poquito de diversificación económica* se hace un camino inverso al que se suele hacer en el cine boliviano, pues es el individuo más occidentalizado, en este caso los mineros del altiplano de origen aymara y quechua, que deben ser los propiciadores de la civilización del territorio “salvaje”, de la selva amazónica, que promete fertilidad y progreso. Como ya lo vimos en un capítulo anterior, la conquista del oriente boliviano es un proyecto que tiene sus orígenes en la Colonia, pero la ausencia de infraestructura, la hostilidad del terreno y de sus pobladores, retrasaron el proyecto. Esta cinta es un documento valioso para comprender parte del proyecto nacional después de la Revolución de 1952, se quería desarrollar al país y colonizar sus tierras. La migración interna fue una de las grandes herramientas para hacerlo, se debía incentivar de alguna forma el traslado de mano de obra barata y familiarizada con los modos occidentalizados que quería imponer el Estado. Todo destino de un proceso migratorio, como se ve en esta película, es una tierra prometida que ofrece “posibilidades insospechadas”<sup>106</sup>.

Muy probablemente, *Yawar Mallku* (1969) de Jorge Sanjinés es la películas más conocida e importante del cine boliviano a nivel internacional. Es uno de los pilares fundamentales del cine indigenista, político y de denuncia en Latino América<sup>107</sup>. Aunque

---

<sup>106</sup> Una película posterior del mismo Jorge Ruiz trata un tema relativamente parecido. Titulada *Su propio esfuerzo* (1969) esta cinta argumental también se centra en la migración interna, en la conquista del oriente, en la colonización de Alto Beni, una región que se encuentra en el departamento de La Paz, colindante con la amazonía.

<sup>107</sup> Para apoyar esta afirmación vale la pena mencionar que en el libro cubano, publicado en 1999, *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos* de Carlos Galiano y Rufo Caballero, *Yawar Mallku* está entre las diez mejores películas de la historia del cine latinoamericano. Además, es la única película boliviana mencionada en la celeberrima lista de la revista británica Sight & Sound. Conocida como The Greatest Film Poll, esta clasificación se realiza cada diez años, con los votos de una serie de destacados profesionales del mundo del cine, y es el gran referente para determinar a las mejores películas de la historia del cine (Se puede consultar en la dirección: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/>). Marc Ferro ha utilizado a *Yawar Mallku* como ejemplo de lo que denomina el cine militante latinoamericano (FERRO 1977: 253), así como una de las películas que mejor han escrito la “contrahistoria de la colonización”, en este caso preciso, de la colonización estadounidense actual (FERRO 2008: 128). Lo que logró la película de Sanjinés es equiparable a lo

ya la mencioné en un capítulo anterior, creo que es importante prestar atención a otros aspectos que son fundamentales para este subtítulo. Por lo general, se la recuerda por haber denunciado el violento control natal que el Cuerpo de Paz estaba aplicando en Bolivia –la esterilización de mujeres campesinas sin su consentimiento–, lo que devino en la expulsión del programa de voluntarios estadounidense en 1971, durante el gobierno de Juan José Torres<sup>108</sup>. Pero, curiosamente, aunque este macabro hecho desencadena la trama de la cinta, considero que principalmente funciona como gran metáfora, como gran alegoría, y contextualiza la trama<sup>109</sup>. Sanjinés lo utiliza como punto de partida de una denuncia de mucha mayor envergadura y profundidad<sup>110</sup>. En la película, los pobladores de una pequeña comunidad andina están muy preocupados porque sus mujeres no se embarazan, no nacen niños. Hasta que deducen y comprueban que la esterilidad está relacionada con la presencia de un grupo de estadounidenses, miembros de una organización llamada “Cuerpo del progreso”<sup>111</sup>, que les dan caridad y atienden el centro de salud de la región, donde intervinieron con engaños a las mujeres. Los comunarios

---

sucedido con películas como *Le chagrin et la pitié* (1969) de Marcel Ophüls o *Mein Kampf* (1960) de Erwin Leiser. Son obras que sacaron a la luz verdades tan incómodas que afectaron a su sociedad de manera profunda, convirtiéndose ellas mismas en un evento histórico.

<sup>108</sup> Este es un ejemplo perfecto de lo que Ferro ha descrito como la conversión de la película en el evento histórico (Ferro 2008: 07-08), pues *Yawar Mallku* no sólo denunció una serie de situaciones puntuales y retrató aspectos de su contexto, se convirtió en evento histórico, hizo que una agencia de cooperación sea expulsada, actuó directamente en la historia del país.

<sup>109</sup> La esterilización de las mujeres indígenas, en contra de su voluntad, en *Yawar Mallku*, es el equivalente a la violación y al asesinato de Sabina Urpi en *Ukamau*, son actos que contienen y representan los constantes atropellos, intromisiones y violaciones a los derechos de las grandes mayorías bolivianas.

<sup>110</sup> Tal vez el pequeño fracaso de esta película, desde un punto de vista narrativo, radica en que la denuncia de la esterilización, y sus secuelas, es tan impactante, que los espectadores y los críticos suelen olvidar todo lo que se muestra y se propone después. En esta película no sólo se hace referencia a un acto puntual violento y arbitrario, a una anécdota macabra y horrenda, Sanjinés pretende dibujar de manera poética y feroz la condición del indígena boliviano en la segunda mitad del siglo XX. No sólo pretendía denunciar algo específico, sino una realidad mucho más amplia, desnudaba a una sociedad racista y excluyente.

<sup>111</sup> Bajo este nombre ficticio, “Cuerpo del progreso”, Sanjinés hace referencia al Cuerpo de Paz, pero también a la “Alianza para el progreso”. Tanto el programa de voluntariado como el de ayuda económica, durante los años 1960, despertaron grandes reparos en la izquierda latinoamericana, pues eran la cara amable del imperialismo de los Estados Unidos. Claramente, el “Cuerpo del progreso” de Sanjinés más que ser una mera representación de una agencia de cooperación específica, expone un arquetipo de la intromisión externa, que bajo un discurso altruista somete a la población a la que supuestamente está ayudando.

deliberan y deciden castigar a los extranjeros. Toman por la fuerza la sede del “Cuerpo del progreso” y se asume que castran a los hombres, siguiendo la lógica de la reciprocidad. Hasta que llega la policía a reprimir a los comunarios<sup>112</sup>. En el enfrentamiento, las fuerzas de la Ley disparan a matar, muchos son asesinados e Ignacio (Marcelino Yanahuaya), el *mallku*<sup>113</sup> de la comunidad, es herido gravemente. En ese momento, comienza lo que considero que es lo más interesante de la película. Paulina (Benedicta Mendoza Huanca), su mujer, decide trasladarlo a la ciudad de La Paz para que lo atiendan en condiciones óptimas. Lo lleva en un camión, en la parte posterior, en medio de la carga. En la ciudad son acogidos por el hermano obrero de Ignacio, Sixto (Vicente Verner Salinas). Como lo apuntamos junto a Santiago Espinoza en *El cine de la nación clandestina*:

Desde ese momento, el maestro Sanjinés nos muestra el enfrenamiento de lo rural con lo urbano, nos muestra las dolorosas experiencias de los habitantes de una nación clandestina. No es pertinente entrar en muchos más detalles, pero es importante señalar que 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. Jamás volverán a ser los mismos (ESPINOZA & LAGUNA 2009: 100-1).

El viaje de Paulina e Ignacio se emprende por una necesidad vital, para acceder a atención médica, para que la sangre de “Cóndor” deje de brotar. Pero, descubrirán en toda su dimensión al mismo país que permitió que el “Cuerpo del progreso” esterilice a sus mujeres. Por ser indígenas y pobres no podrán conseguir sangre para la transfusión que necesita Ignacio y el desenlace irremediamente será trágico. Es en ese viaje en el que Paulina y su marido se enfrentan a su condición de *otredad*, son seres que están al margen de la sociedad y que no tienen los mismos derechos que las élites que los gobiernan. El desplazamiento geográfico resulta fatalmente revelador para el *mallku* y su mujer. Pero el tema de la migración, que es el que me interesa especialmente en este punto, se concentra

---

<sup>112</sup> Este término se utiliza en Bolivia para referirse a los miembros de una comunidad indígena originaria.

<sup>113</sup> *Mallku* es la máxima autoridad en las comunidades andinas, cargo que normalmente es rotatorio. Es una palabra quechua que quiere decir “cóndor”. El título de la película puede traducirse como “Sangre de Cóndor”, pero también podría hacer referencia al rol que tiene Ignacio en su comunidad.

en Sixto, el hermano obrero de Ignacio, pues se asume que su historia personal resulta de un proceso de migración interna. Se intuye que salió de la comunidad en busca de una vida mejor y terminó trabajando como obrero, dejando atrás sus raíces. Sixto tiene conciencia de clase, asume que existen relaciones sociales antagónicas, que los proletarios del mundo deben unirse para liderar una revolución. Pero, de alguna forma, Sixto niega su condición de indígena e implícitamente no cree que el campesino pueda ser sujeto de cambio. Por su condición de obrero, a pesar de tener “conciencia de clase”, de alguna forma Sixto ha sufrido una suerte de alienación, se ha occidentalizado y ha dejado atrás su condición primigenia. Ignacio y Paulina fueron condenados por la sociedad, pero Sixto, además de ser víctima, ha sido desarraigado. Aunque se convierta en un ser disidente, ha perdido su origen y al hacerlo su destino parece más difuso.

Otra cinta emblemática del cine boliviano y que es imprescindible para este punto es *Chuquiago* (1977)<sup>114</sup> de Antonio Eguino. Como lo apuntamos con Santiago Espinoza: “probablemente, es la cinta que inaugura la apertura del cine boliviano hacia territorios no exclusivamente políticos o indigenistas” (ESPINOZA & LAGUNA 2009: 73). Esta cinta inauguró lo que la historiografía del cine boliviano ha distinguido como “cine posible”, “cine que, sin llegar a enfrentarse abiertamente contra el orden político/económico reinante, estaba en condiciones de reflexionar y criticar la realidad boliviana” (ESPINOZA & LAGUNA 2009: 107)<sup>115</sup>. Como lo aseguramos en la obra mencionada: “*Chuquiago* abre las posibilidades del cine boliviano, representa un momento de ‘liberación’ creativa y argumental” (ESPINOZA & LAGUNA 2009). La cinta de Eguino fue innovadora incluso en forma, pues narra cuatro historias paralelas, que más o menos se entrecruzan, recurso que en el cine universal se utiliza por lo menos desde D.W. Griffith, pero arriesgado para Bolivia en esa época. Cada una de las historias

---

<sup>114</sup> Chuquiago es el nombre aymara de lo que hoy es la ciudad de La Paz. Es hasta hoy día: “la producción más taquillera de la cinematografía nacional, *Chuquiago* (1977), que en su estreno y con sus reestrenos habría convocado a casi medio millón de asistentes” (ESPINOZA & LAGUNA 2009)

<sup>115</sup> Antonio Eguino fue uno de los fundadores de Ukamau y uno de los más cercanos colaboradores de las primeras obras de Jorge Sanjinés. Ante las acusaciones del público y crítica de haberse despolitizado y ablandado, expuso: “No estoy en el esquema del cineasta revolucionario que tiene la cámara en una mano y el fusil en la otra y tampoco en el esquema de hacer un cine exclusivamente de denuncia política. Mi propósito es hacer un cine comprometido con la realidad boliviana y además adecuado a esa realidad en función de un lenguaje cinematográfico capaz de ser inteligible por los espectadores” (MESA 1985: 105).

intenta hacer un retrato, algo estereotipado, de las diferentes clases sociales que conviven en la ciudad de La Paz. Con un libreto firmado por el guionista más importante de la historia del cine boliviano, Oscar Soria, la cinta gira en torno a cuatro personajes principales, un niño aymara, un joven de clase baja enajenado, una burguesita de “izquierda” y un burócrata de clase media. En este subtítulo me concentraré en la primera historia y en el siguiente subtítulo haré algunas referencias a la segunda, pero no me detendré en las otras dos, principalmente, porque se apartan del tema que me concierne, pero de ninguna manera por falta de interés. La primera parte de *Chuquiago* trata un hecho que es fundamental para entender a Bolivia, pues la mirada se desplaza hacia un migrante rural que llega a la ciudad. Es la historia de Isico (Néstor Yujra), el niño aymara que es llevado a la urbe por sus padres para trabajar con una comerciante que vive en El Alto<sup>116</sup>, a cambio de alojamiento, alimentación y escolarización. Como Paulina e Ignacio en *Yawar Mallku*, como buena parte de los indígenas que viajan a la ciudad, Isico llega a El Alto en un camión, en medio de la carga. Desde ahí descubre lo que cree que es la urbe. Ha dejado atrás su mundo, el campo, lo rural, la quietud y la calma, para arribar a un espacio acelerado y abigarrado. En su primera noche en la ciudad, Isico siente nostalgia, en su cama, en la oscuridad, saca de su equipaje una serie de juguetitos: animales, hombrecitos y utensilios en miniatura, hechos de tela y arcilla. Como si fuesen objetos mágicos, lo transportan mentalmente al altiplano que abandonó, al lago, a su paisaje materno, a su familia. Su mente hace el viaje de regreso, pero su cuerpo se queda en El Alto. Lo interesante es que a fines de los años 1970, por lo que se ve en la película, el lugar al que llega, más que una ciudad parece un territorio fronterizo entre lo rural y lo urbano, de grandes proporciones, de ritmo estrepitoso, pero poco occidentalizado. Hasta que en medio de su faena, Isico descubre la vista de la ciudad de La Paz, de la inmensa

---

<sup>116</sup> A pesar de que se hizo un censo en 2012, del que se conocieron los resultados generales a mediados de 2013, en el informe no figuran los datos de El Alto. Por tanto, recurrí a los datos del censo de 2001. En base a ellos este municipio que hace parte del departamento de La Paz y que colinda con la capital de departamento, Pedro Domingo Murillo, tenía una población de 649.958 habitantes. La población total del departamento era de 2.350.466 habitantes. Lo que quiere decir que más de la cuarta parte del departamento más poblado del país vive en El Alto. Pero lo que me interesa resaltar es que en ese momento 351,983 de sus habitantes eran indígenas, es decir, el 54,15% (INE 2003: 35). La mayoría de la población del municipio es indígena, preponderantemente aymaras. A partir de este dato se puede deducir que la configuración de la ciudad de El Alto está determinada por la migración campo/ciudad.

hoyada en la que se encuentra la sede de gobierno. Toda tierra prometida tiene sus sirenas y el niño no puede evitar adentrarse en ella. Después de una serie de desventuras, Isico se extravía, hasta que parece encontrar su destino: ser aparapita, cargador. El niño indígena, que casi no habla castellano, parece no tener otra alternativa, si quiere sobrevivir debe estar en uno de los escalones más bajos de la sociedad.

La animación está lejos de ser el punto fuerte del cine boliviano. Principalmente, porque hasta la proliferación de la tecnología digital y el abaratamiento de los recursos tecnológicos, producir una cinta animada requería de un equipo de proporciones importantes y con un presupuesto relativamente alto, para los parámetros nacionales. Pero el poco cine de animación boliviano que existe es de alta calidad, aunque hasta la fecha no se haya realizado ni un solo largometraje. Justamente, la película que trata de manera más amplia el tema de la migración interna es el cortometraje animado *En camino, una historia boliviana* (1996) de Jesús Pérez. Esta es una pequeña obra maestra, que tiene muchos niveles de discurso, complejidad y belleza, apenas dura 11 minutos. Narra la historia de una familia nuclear altiplánica: Doña Matilde y Don Zenobio, los padres, y los tres hijos, Alicia, Margarita y Jacinto. Este último es el personaje principal y es a través de sus vivencias que se articula una narración que resume la experiencia de miles de familias bolivianas. Encargado por la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación (SDC), el cortometraje es mudo, no tiene parlamentos, sólo algunos intertítulos introductorios. Sólo las imágenes, los sonidos y la música compuesta por Cergio Prudencio nos guían en un viaje tan alucinante, como verdadero, en un viaje tan próximo e íntimo, como onírico y metafórico.

Esta *road movie* migratoria comienza mostrando la vida de una familia en algún rincón de los Andes, en el altiplano. Una vida plagada de ritualidad, de celebraciones, de tradiciones, una cotidianidad marcada por una cultura. Todo comienza en un espacio en el que los tejidos cobran vida, en el que la historia y la cosmovisión de un pueblo se hace materia, *texto* y cuerpo. Pero las carencias y la necesidad de prosperidad conducen a la familia a la migración forzosa. Deben desplazarse a un núcleo urbano, probablemente a La Paz o El Alto, a la gran ciudad que promete una vida mejor, que alberga cierta violencia, mucho movimiento y una diversidad de nuevas experiencias. La agresividad de

la urbe se hace soportable, llevadera, gracias a la solidaridad de la gente. Pérez parece decirnos que la humanidad de los espacios inhumanos reposa en el pueblo que resiste, imagina y comparte. Con sutileza, sin juzgar a los personajes, se retrata el camino a la alienación, a la necesidad de dejar ciertas costumbres atrás, a la obligada reinención del ser y el estar, a la adaptación y a la asimilación social. Vemos con claridad las transformaciones de Jacinto, el hijo, que ha cambiado de ropa y que escucha música urbana. Pero la prosperidad parece esquivada, por tanto, Don Zenobio decide que deben volver a desplazarse, deben ir en búsqueda de una tierra que les dé de comer y les permita vivir dignamente. Deciden migrar al trópico. Ahí se encuentran con el movimiento cocalero y se presume que se dedican a cultivar la hoja sagrada. Se presume un futuro mejor.

La gran calidad de la animación, su valor estético, ya justifica la película. Pero, la obra de Pérez va mucho más allá, en cada cuadro detona una idea sugerente, cada imagen demuele certezas y un montón de preguntas germinan. Por ejemplo, cuando en la ciudad, el joven Jacinto se cruza con un montón de comerciantes informales y con un “cacerolazo”, mientras que él baila ritmos electrónicos, nos está describiendo la economía nacional, la incapacidad del sistema de resolver las necesidades más básicas de sus ciudadanos. Cuando se lee en una pared un graffiti que dice “No votar basura” [sic], no sólo nos muestra las deficiencias de un sistema educativo, está haciendo una crítica al sistema político y llama la atención a la sociedad civil que elige a sus propios gobernantes. Cuando viajan al trópico, dejan caer una bombona de gas que estalla en medio de la selva, comienzan a utilizar herbicidas y a talar los bosques, se retrata algo evidente, mal que bien, los colonos violentaron el nuevo medio ambiente en el que viven. El caminar del hombre siempre deja una huella indeleble, profunda, muchas veces nociva.

Las películas bolivianas sobre migración interna, principalmente protagonizadas por indígenas, tienen varios puntos comunes. Se (de)muestra que siempre se migra por necesidad, los migrantes jamás son bienvenidos, lo único que garantizan las tierras prometidas es una serie de pesares y el sedentarismo no es una posibilidad para los más pobres. Puntualmente, en el caso boliviano, el indígena es el gran damnificado en estos



movimientos, pues es excluido y debe enfrentarse a una serie de prejuicios raciales que hacen parte de las relaciones que configuran la sociedad boliviana, lo que hace más doloroso y duro un proceso que de por sí es traumático. Si la incómoda condición de extranjero es determinada por la Ley escrita, la condición de excluido está impuesta por la Ley de las élites dominantes, que trasciende el derecho positivo. Ser ciudadano boliviano no garantiza poder acceder a los derechos que promete la ciudadanía. Ser migrante e indio es estar en los márgenes de la sociedad, en sus fronteras.

## 6.2. Migraciones externas: *El olor de tu ausencia*



Fotograma de *El olor de tu ausencia* (2013) de Eddy Vásquez, Snake (Roberto Guillhon) mira su reflejo en el espejo retrovisor de su automóvil.

Por lo general, el cine sobre migraciones internacionales se concentra en las peripecias de los personajes cuando llegan al país de acogida, el choque cultural, la triste y frustrante condición de ser un extranjero, todos complicados procesos de adaptación/asimilación/alienación/guetización. El séptimo arte ha registrado la migración de las formas más variadas, ricas, sugerentes, curiosas y/o extravagantes, basta recordar títulos como *Italoamerican* (1974) de Martin Scorsese, *The Godfather: Part II* (1974) de Francis Ford Coppola, *El Norte* (1983) de Gregory Nava, *An American Tail* (1986), *Eat a Bowl of Tea* (1989) de Wayne Wang, *Blood In, Leningrad Cowboys Go America* (1989) de Aki Kaurismäki, *Blood Out* (1993) de Taylor Hackford, de Don Bluth, *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, *My Family* (1995) de Gregory Nava, *In America* (2002) de

Jim Sheridan, *Dirty Pretty Things* (2002) de Stephen Frears, *In this world* (2002) de Michael Winterbottom, *Le Gran Voyage* (2004) de Ismaël Ferroukhi, *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, *The Visitor* (2007) de Thomas McCarthy, *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, *A Better Life* (2011) de Chris Weitz, entre tantas otras. Como vemos en esta brevísima lista, los tenores y géneros son amplios, pueden ir desde el documental intimista al cine de denuncia, desde el drama lacrimoso hasta la comedia, desde la película de mafiosos hasta la animación más infantil, desde el relato moralizador y naïf hasta las propuestas más complejas y ambiguas, desde las historias más estereotípicas hasta las narraciones más conmovedoras y genuinas. Pero, con frecuencia, el cine no se preocupa demasiado por explicar las condiciones que llevaron a los personajes a realizar ese desplazamiento geográfico. Simplemente, se asume que las situaciones que obligaron a los personajes a dejar su tierra natal debían ser mucho peores que las que imaginan que les esperan en el país anfitrión. *America, America* (1963) de Elia Kazan es una de las pocas películas que nos explican que el destino de la migración es la única alternativa para garantizar la supervivencia, que la visión de la tierra prometida, que augura un futuro mejor, proporciona alivio y sosiego a personajes que han dejado atrás toda su historia, pues esa historia está plagada de elementos que se quieren dejar atrás, que se quieren superar.

Tampoco ha sido un objeto privilegiado del cine el viaje migratorio, lo que sucede después de dejar el lugar de origen hasta llegar al destino. El documental *De nadie* (2005) de Tin Dirdamal (pseudónimo con el que el director mexicano Héctor Cadena firma sus obras) es una de las películas más duras y conmovedoras sobre los peligros a los que se exponen los que hacen el viaje migratorio. Desde una perspectiva muy singular, narra las vivencias de los migrantes centroamericanos que tienen que pasar por México para llegar a los Estados Unidos, esa bizarra tierra prometida. Son gente que deja todo en busca de una vida más digna para los suyos. *De nadie* es un documento que recupera las historias mínimas (la principal y la más desgarradora es la de María, una mujer luminosa que lucha como nadie para estar en situación de conseguir mejores condiciones para su familia) y describe de forma brutal el alma humana y sus posibilidades. No solamente denuncia la corrupción de las instituciones oficiales mejicanas y el funcionalismo maquiavélico de la política migratoria, sino que denuncia la deshumanización del hombre. Los migrantes son

víctimas de la Ley, pero también de otros seres que están al margen de ella, que se enfrentan a ella. Las maras, las pandillas compuestas por migrantes centroamericanos desplazados por las guerras civiles y la pobreza, son sus más feroces verdugos. Las víctimas terminan siendo victimizadas por otras víctimas. Pero el documental no se limita a mostrar las miserias del ser humano, también logra llenarnos de esperanza con las expresiones de solidaridad, con la fortaleza, la sensibilidad, la belleza de espíritu de los migrantes y de la gente que los ayuda, que los acompaña, que los acoge. La incapacidad y la negligencia de los Estados y de sus Leyes de alguna forma se subsanan con los gestos espontáneos del pueblo que comparte lo que tiene, que cura, alimenta y da cobijo a los extranjeros. En esta cinta se nos revela que la *otredad* siempre interpela y que nuestra forma de relacionarnos con ella está determinada por nuestra ética singular, que la hospitalidad puede trascender la rigidez de la Ley, implica sacrificios, pero es la única respuesta ante la violencia del mundo.

Una cinta que ha retratado de manera interesante la migración latinoamericana en España es *Amador* (2010) del madrileño Fernando León de Aranoa. Esta cinta es de particular interés para el presente trabajo porque es una de las pocas ficciones españolas sobre el tema, algo curioso, pues desde la última década, la migración latinoamericana ha sido determinante para la reconfiguración de la sociedad en la península<sup>117</sup>. Esta cinta es muy útil para entablar un diálogo cinematográfico, pues como veremos más adelante, la gran mayoría de las ficciones sobre migración internacional realizadas en Bolivia, de una forma u otra están relacionadas con España. *Amador* está protagonizada por Marcela (Magaly Solier), una latinoamericana de nacionalidad indeterminada<sup>118</sup>, que vive y

---

<sup>117</sup> El cortometraje *La boda* (2012) de Marina Seresesky, en clave de comedia, tiene como personajes a una serie de mujeres latinoamericanas que trabajan en el servicio doméstico. A pesar de estar condenadas a lidiar con la nostalgia, a tener una doble vida, con un pie en sus países de origen y otro en el país anfitrión, hacen parte fundamental de la cotidianidad de la España contemporánea.

<sup>118</sup> Este es uno de los problemas principales de la película, pues cuando Fernando León de Aranoa opta por no revelar la nacionalidad de su heroína, por presentarla como una inmigrante latinoamericana genérica, su personaje pierde cierta profundidad. Aunque también es cierto que intencionalmente lo que se buscaba era mostrar que ante los ojos de los españoles todos los sudamericanos son lo mismo, lo cierto es que el personaje hubiese actuado de manera distinta de acuerdo al contexto sociocultural al que pertenece. Por sus rasgos, por su forma de hablar, por su acento, y por un diálogo, en el que Marcela reconoce que en su tierra no hay mar, suponemos que es boliviana, ecuatoriana o peruana de la sierra o del altiplano. Incluso, teniendo eso más o menos claro, los códigos de conducta de, por ejemplo, una quechua y una aymara, no

trabaja junto a su pareja, Nelson (Pietro Sibille). Él dirige un negocio informal de venta callejera de flores. Para pagar un nuevo frigorífico para la “empresa”, Marcela comienza a cuidar a un anciano, Amador (Celso Bugallo). Poco antes, ella se enteró de que está embarazada, lo que guarda en secreto. Desde que se entera, comienza a tener dudas sobre su relación y sobre su vida, se hace esa pregunta de ecos aristotélicos que nos acosa a todos: ¿Es feliz?. El encuentro con Amador implica el encuentro de dos cosmovisiones, de dos generaciones, es el mutuo encuentro con el *otro*, lo que es el núcleo de la primera parte de la película. El descubrimiento de Amador y de su historia ayudarán a Marcela a responder a las preguntas que se ha planteado. La cinta da un giro que roza el realismo mágico, cuando Amador fallece. Para no perder su modesta paga, Marcela no se lo comunica a nadie y hace lo imposible para alargar la situación. La falta de realismo podría llegar a ser incómoda si no entendemos que Fernando León de Aranoa ha convertido su película en un especie de fábula que tiene por principal moraleja que el diálogo sincero y sin prejuicios es la gran alternativa para la humanidad, que no se puede renunciar a buscar los sueños y que siempre se debe tener fe en el destino. Es difícil cuestionar las buenas intenciones de *Amador* y la auténtica belleza de algunos de sus momentos, pero existe un dilema difícil de superar. ¿Es acaso tan fácil lidiar con la presencia del *otro*?

Otra película sugerente sobre la migración sudamericana en España y sobre la revelación de la *otredad* es el documental ecuatoriano *La Churona* (2010) de María Cristina Carrillo, que muestra la manera como se intenta replicar en el país anfitrión las prácticas del país de origen. En lo que se centra, puntualmente, es en cómo parte de la comunidad ecuatoriana en Madrid intenta reproducir una multitudinaria peregrinación que se hace en Loja, para la Virgen del Cisne –conocida popularmente como La Churona, por el cabello ensortijado de la imagen-. En el documental vemos que una señora lleva una réplica a su barrio y después se desatan un sinnúmero de pormenores difíciles de narrar. La Virgen cambia la vida del barrio, de la comunidad, los ecuatorianos la quieren

---

son los mismos. Esta observación puede pecar de ser quisquillosa, pero habría que pensar si una catalana, una gallega, una andaluza o una vasca actuarían de la misma forma ante ciertas situaciones. Homogenizar a “los migrantes sudamericanos” puede ser práctico, así como arbitrario.

ver, los párrocos de la zona quieren tenerla en su iglesia porque les garantiza una presencia masiva de fieles, alguna gente quiere sacar provecho del fenómeno y, en medio, la vida de los españoles, de los locales que residen en la zona, se ve afectada de diferentes formas. Este documental nos revela una serie de cuestiones muy interesantes para entender el fenómeno migratorio, pues si bien el llevar a La Churona a Madrid comienza como un intento de recuperar el territorio perdido, de recrear los hábitos y costumbres de la tierra de origen, también se registra cómo estos fenómenos no son meramente transportables. El viaje también terminó transformando a la Virgen del Cisne, dejó de ser un mero objeto de devoción religiosa, y se convirtió en una pieza de prestigio y legitimación social. Además, deja algo manifiesto, en todo proceso migratorio hay un proceso de “contaminación” que funciona en muchos sentidos, no solamente los ecuatorianos son transformados por España, los madrileños también serán transformados por los sudamericanos con los que les toca convivir. Pero, a diferencia de lo que muestre Fernando León de Aranoa, esos encuentros no siempre son felices y fáciles, ni las transformaciones son “positivas”. De nuevo, se muestra que la revelación del *otro* y el contacto con él siempre son interpelantes.

Así como lo vimos en cintas como *Amador* y *La Churona*, la presencia de los extranjeros afecta, en diferentes proporciones, a los ciudadanos del país receptor y, por tanto, también contamina sus manifestaciones creativas y su cotidianidad. A pesar de convivir con casi la mitad de la población boliviana que está en el extranjero, el cine argentino le ha prestado relativamente poca atención a su presencia<sup>119</sup>. Por ejemplo, en las películas de Daniel Burman *Esperando al Mesías* (2000) y *El abrazo partido* (2004), Juan José Flores Quispe interpreta a Ramón, un boliviano prototípico, callado, sumiso e ingenuo. Lo que podría ser una caricatura que coquetea con el racismo, termina siendo una pieza de una ácida parodia sociocultural, pues las primeras películas de Burman se

---

<sup>119</sup> Según el primer informe del Censo de 2012 publicado hace poco, 562.461 bolivianos son migrantes, cerca de la mitad viven en la Argentina, más del 20% en España, alrededor del 10%, otros destinos importantes son Chile y los Estados Unidos (INE 2013: 24). Considerando que la población total del país es de 10.027.254 habitantes y que, por la condición de ilegalidad, los datos en torno a temas migratorios son poco precisos y concluyentes, podemos deducir que la migración afecta de manera amplia a la gran mayoría de la población. Como es natural, eso se ha reflejado en el arte y el quehacer cultural. Específicamente, ha sido registrado tanto por cineastas nacionales, como por extranjeros.

desarrollan en medio de caricaturas de grupos socioculturales (en especial del judeo-argentino), en las que se explotan y se llevan hasta el extremo los clichés y los prejuicios, hasta desmontarlos y hacer un retrato profundo de los personajes, más allá de su contexto<sup>120</sup>. Pero hay algo más a lo que se le debe prestar atención, en esta construcción arquetípica que hace Burman, ante los ojos de los *otros*, en este caso de los argentinos, el boliviano es ese ser marginal, que tiene dificultad para relacionarse con el “mundo moderno” al que no pertenece, que es servil y fiel, pero que no merece mayor protagonismo. Igual que los mexicanos en los Estados Unidos<sup>121</sup>.

En la sorprendentemente paternalista película argentina *Elefante blanco* (2012) de Pablo Trapero, Ricardo Darín encarna a Julián, un cura que vive en una villa de Buenos Aires. La miseria, la criminalidad y el peligro se respiran en el barrio marginal y el padre Julián es algo así como el corazón, la moral y la esperanza de los habitantes. No le teme a nada y está dispuesto a enfrentarse a lo que sea por el bien de sus feligreses. El padre Julián, en su faena mesiánica, se enfrenta a narcotraficantes, a criminales de todo tipo, a la jerarquía eclesiástica, a la burocracia y a las corruptas fuerzas del orden. Los habitantes de la villa son seres marginales incapaces de resolver sus propios problemas, son lumpen puro y duro. Como se nos lo muestra en la película, sin el padre Julián se extinguirían, se matarían los unos a los otros, se hundirían en su espiral autodestructivo. Nadie está más abajo en la escala social que ellos. En las celebraciones y en las protestas, muchos se develan como migrantes, pues alzan las banderas de sus países de origen, en especial, las

---

<sup>120</sup> La construcción a partir de clichés de un contexto y de personajes, puede ser una de las formas más eficientes de satirizar ciertos prejuicios en torno a ciertos grupos étnicos y sociales. En sus primeras películas, Burman lo hace de manera magnífica, en especial con los judeo-argentinos, aproximándose a lo que hizo Woody Allen con los judíos neoyorquinos. La construcción de universos con gran vitalidad, que se componen de lugares comunes, son una parodia, que lleva a su máxima potencia los prejuicios y crean un mito en torno a ese retrato alterado de la sociedad. Una muestra especialmente sugerente de este tipo de territorios ficcionales es la frontera mexicano-estadounidense. Como lo mencionó Javier Rodríguez Camacho en el programa 48 de su podcast *Radioactividad*, la música de Los Tigres del Norte o de Juan Cirerol, series como *Breaking Bad* o *The Bridge*, han alimentado un universo que se nutre de la exageración de la realidad y de los relatos desmedidos de esa misma realidad.

<sup>121</sup> Una de las obras más interesantes sobre los prejuicios a los que se enfrenta el boliviano es la canción de tenor cómico de Alfredo Domínguez “Sí señora”, en la que el vate/guitarrista tupiceño narra episodios de un viaje a Suiza. En la pieza, acompañado por la música, recitando, el maestro cuenta que una señora lo miró y le dijo: “Yo estoy segura de que tú eres indio”. A lo que el maestro respondió: “Sí, señora”. La señora insistió: “¿Dónde están tus plumas?”. Domínguez replicó risueño: “En la aduana, p’s, me han quitado, señora”.

de Paraguay, Perú y Bolivia. Aunque la gran mayoría son argentinos, hay muchos extranjeros entre esa gente que vive en la pobreza y la ilegalidad. Lo que llama la atención es que ninguno de ellos es un personaje verdaderamente importante, simplemente, son los seres a los que deben salvar los religiosos y los asistentes sociales. Los marginales y los doblemente marginales –los migrantes- son la razón para inmolarse, para jugarse la vida, pero se los deshumaniza, de alguna forma. *Elefante blanco* es una película que tiene conciencia de que hay gente que se encuentra en el escalón más bajo de la sociedad, que vive en la miseria, que necesita ser acogida por la sociedad, pero en la película esa gente es poco más que el telón de fondo, la excusa que pone a prueba a los verdaderos protagonistas. Trapero prefiere concentrarse en el padre Julián, santo de las causas perdidas, en el héroe individual, en el ser que se crucifica para purgar a sus semejantes de sus pecados.

Una dirección radicalmente opuesta toma Martín Rejtman en su documental *Copacabana* (2006). Alejado del tenor de la mayor parte de su obra<sup>122</sup>, debuta en la no-ficción con un relato, que es tan festivo y luminoso, como nostálgico y melancólico. Como *La Churona*, *Copacabana* se concentra en la reproducción de una fiesta religiosa en el país anfitrión, la celebración anual de la Virgen de Copacabana en el barrio porteño de Charrúa. Aunque es poco difundido, poco conocido y muy difícil de conseguir, este documental, a través del registro de la preparación de la festividad, de los ensayos de los músicos y los danzarines, de la celebración misma, cuenta la historia de una serie de personajes y de una comunidad boliviana vital, de su presencia y la apropiación que hace de ciertos espacios<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Las películas argumentales de Martín Rejtman son de corte intimista y fueron determinantes para configurar lo que se conoció después como el “nuevo cine argentino”, las más influyentes y conocidas son *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999) y *Los Guantes Mágicos* (2003).

<sup>123</sup> El documental de Rejtman podría entablar un fecundo diálogo con el cuento de Fabián Casas “Asterix, el encargado”, que hace parte del volumen *Los lemmings y otros*. En este relato, el narrador está pasando por un mal momento, no tiene trabajo, su novia lo ha dejado, su gato ha desaparecido. En medio de su crisis entabla amistad con el portero, el encargado de su edificio, a quien apoda Asterix, por su parecido al célebre héroe galo de historieta. Un día, éste lleva al narrador a una fiesta en un barrio boliviano. Conocidos por beber en exceso y por tener un folclore exuberante y omnipresente, los migrantes impactan al narrador. Hasta que se desata una pelea campal, en la que se ve envuelto. Cuando el narrador se pierde en medio de la multitud, cuando se hace un invisible miembro de esa masa embriagada, cuando su

Junto con *Copacabana*, la película sobre la migración boliviana a la Argentina que encuentro más sugerente es *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano. Con lucidez, sobre ella escribió José María Caparrós Lera: “*Bolivia* es una película dura, rodada con muy pocos medios y con clara voluntad miserabilista. Estamos, por tanto, ante una pieza feísta, que retrata con creces la crisis y la emigración sudamericana actual” (CAPARRÓS 2004: 187). Abre con imágenes de un partido de fútbol que se jugó en Buenos Aires, por las eliminatorias al mundial de Francia 1998, en el que el equipo argentino le hizo tres goles al conjunto boliviano, vencéndolo de manera apabullante. La analogía es obvia. La cinta cuenta la historia de Freddy (Freddy Flores), un paceño que llega a Buenos Aires en busca de una vida mejor, encuentra trabajo en un pequeño restaurante, allí se relaciona con el dueño (Enrique Liporace), con la camarera paraguaya (Rosa Sánchez) y con los parroquianos, la mayoría, taxistas. El argumento de la cinta se desarrolla en un par de días, pero en ese corto periodo de tiempo, Freddy será víctima y testigo de la intolerancia, de la violencia y de la exclusión, será acosado por la Ley. Lo interesante es que Caetano no pretende dar un mensaje meramente moralizante, pues incluso la mayor parte de los personajes xenófobos también son víctimas de una sociedad que está diseñada para aplastar y enajenar a sus miembros más indefensos<sup>124</sup>. No hay ángeles, ni demonios, es gente que no puede superar sus condiciones socioeconómicas.

Como lo señalé en un párrafo anterior, además de España y Argentina, Brasil es otro de los destinos más importantes de la migración boliviana. Una de las pocas obras audiovisuales sobre el tema que se conocen es el primer capítulo de la miniserie brasilera *Destino: São Paulo* (2012), creada por Fabio Mendonça y Teodoro Poppovic, titulado “Día de Independencia” y dirigido por Alex Gabassi. Checho, un niño de nueve años, ha migrado junto a su madre a la metrópoli paulista. Viven junto a la pareja de ella, el dueño de un taller textil en el que se explota a otros bolivianos. Los obliga a trabajar en régimen

---

individualidad se diluye, encuentra el satori –la iluminación budista-. El narrador es un extranjero entre los extranjeros que, deslumbrado por el exotismo de la *otredad*, renuncia a su identidad, a su ego.

<sup>124</sup> Esto nos recuerda a la cinta *This is England* (2006) de Shane Meadows, en la que los jóvenes marginales que están en busca de su identidad pueden llegar a ser reaccionarios porque el contexto social los ha llevado a serlo. Su propia exclusión los conduce a excluir y a intentar eliminar a los que consideran ajenos a lo que son.



de servidumbre, a cambio de techo y comida, cobrándoles deudas difícilmente cuantificables, reteniendo sus pasaportes y sus documentos. Observamos todo a partir de la mirada de Checho, que además sufre de *bullying* en su colegio por ser boliviano. En casa el niño se niega a hablar en castellano, se niega a hablar en su lengua materna. Su madre también es abusada por su pareja, la explota y la maltrata. Ella no presta mucha atención a Checho. Hasta que el *bullying* en el colegio llega a ser extremo y el niño se defiende con violencia. Cuando el director hace llamar a la madre para reprenderla y para castigar a Checho, ella explota y toma conciencia de la situación. Está cansada de los abusos. Después de discutir con el director, de defender a su hijo, de defender su condición de boliviana, llega a casa y les devuelve los documentos a sus compatriotas, los libera. Checho recupera la lengua materna, recupera la protección de su madre, que se ha emancipado.

Durante décadas, seguramente porque las problemáticas dentro de Bolivia requerían de demasiada atención, el cine boliviano, el cine realizado por bolivianos, prestó poquísima atención a la migración internacional. Una de las primeras menciones que se hace es la segunda historia narrada en *Chuquiago*. Johnny es un muchacho de familia obrera, que quiere ascender socialmente, que reniega de su origen, desprecia a su padre por ser albañil, se viste a la moda occidental, utiliza cremas para que su rostro se vea más blanco, escucha funk, disco, soul y a James Brown. Sueña con migrar a los Estados Unidos. Para hacerlo, recurre a una empresa dudosa que le ofrece los documentos necesarios y un trabajo en el país del norte a cambio de una serie de pagos. Para conseguir la primera cuota, decide delinquir y roba una casa. Transgrede la ley para poder integrarse a la sociedad que se rige por la Ley. Como ya lo apuntamos, *Chuquiago* es una película que tiene por personajes principales a diferentes arquetipos de las clases sociales que habitan la ciudad de La Paz. Johnny, de manera algo burda, es presentado como el ejemplo de la juventud de clase baja alienada socialmente. Quiere migrar simplemente porque es un arribista, porque no tiene conciencia de clase, ni se enorgullece de sus orígenes. Sin lugar a duda, no se puede explicar el fenómeno migratorio a partir de este retrato algo caricaturesco. Pero, es un precedente, la migración comienza a ser uno de los espectros que rondan el imaginario nacional, como la alternativa para poder progresar económicamente.

Como se apuntó, los datos de la migración en Bolivia son altos y han afectado a gran parte de la población. Por tanto, es un tema que en la última década ha despertado gran interés de las ciencias sociales y del arte. Lo que en principio era algo bueno –pues se asume que mientras más se difunde, investiga y discute una problemática, más cerca se está de entenderla y resolverla-, terminó siendo preocupante. Pues, como apunta Santiago Espinoza: “Quién iba a pensar que, además del desgarró familiar, la nostalgia por la patria y la ‘fuga de cerebros’, la migración nos traería una desgracia tan insufrible como el peor cine boliviano” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 211). Impulsados por una falta de ética sorprendente y condenados por una carencia casi total de técnica, talento y rigor, muchos realizadores bolivianos intentaron explotar de manera vergonzosa un fenómeno de gran trascendencia y que implica mucho dolor para sus protagonistas.

Una de las películas más cuestionables de las que han intentado explotar el tema migratorio es la comedia costumbrista *Faustino Mayta visita a su prima* (2003) de Roberto Calasich. Esta película, que recurre al humor de *café concert*, que está construida con sketches más o menos inconexos, que recurre a la escatología para buscar la risa fácil, tiene un planteamiento que es éticamente cuestionable, como se verá a continuación. En los papeles, Calasich podría aproximarse al cine de John Waters por su “incorrección política” y desfachatez, por su falta de verosimilitud y por sus excesos podría estar emparentado al de Ed Wood, por sus bajos recursos y su espíritu de cine B podría ser una versión local de Roger Corman. Pero su obra es de una irresponsabilidad asombrosa, marcada por la falta de pericia técnica y narrativa. Lo peor es que está llena de ideas racistas y machistas, de lugares comunes propios de un pensamiento boliviano retrógrado. La cinta está llena de personajes que protagonizan los numerosos y frecuentemente injustificados sketches, pero todo gira en torno al personaje del título, Faustino Mayta (Efraín Jerez) un campesino que vive en una comunidad del altiplano y que siempre se está metiendo en problemas. Su prima, Fidencia (Dayana Gutiérrez), con la que tiene una relación de amor/odio, viaja a Buenos Aires en busca de prosperidad económica. Pero cuando llega es “esclavizada”, está en régimen de servidumbre, en el taller textil de un tipo que supuestamente es argentino y que es conocido como el Gordo (Franz Apaza). Este tipo tiene en la misma condición a otros bolivianos, se viste con kimonos y es fanático de las artes marciales (!). Ante la preocupación de su comunidad,

Faustino decide ir en busca de su prima. En líneas generales el argumento difícilmente podría prestarse para una comedia, pero supongamos que ese podría ser un mérito de la película, por su audacia. Los problemas técnicos son innumerables, desde las actuaciones deficientes con acentos imposibles hasta el montaje precario. Pero, eso es lo menos importante, existen muchas películas que dejan mucho que desear en lo técnico, pero que compensan en el discurso. En esta, justamente ahí están los problemas. La construcción del personaje de Faustino es caricatural. El cholito se la pasa jugado con heces de animales, tiene una perpetua mala suerte, es ignorante, casi todo tipo de tecnología le es extraterrestre, pero al mismo tiempo resulta ser irresistible para las mujeres y siempre termina saliéndose con la suya. Es el típico antihéroe ridiculizado hasta el extremo, pero lo que es preocupante es que muchos de sus “defectos” son atribuidos a su origen étnico/social. Esta cinta, como casi todas las de Calasich, perpetúa una serie de prejuicios, muestra al indio y al cholo siempre borrachos, supersticiosos, ignorantes, torpes y crédulos al punto de ser infantiles. Si aceptamos que en una comedia de estas características este tipo de caricaturas son aceptables, hay algunas cuestiones que no lo son. Cuando Fidencia está cautiva, el Gordo la golpea varias veces e intenta violarla, hasta que lo consigue. Ella decide seguirle la corriente para tener menos problemas. Lo más extraño es que cuando Faustino llega al taller y se enfrenta al Gordo y sus secuaces, resuelve la situación haciendo que el Gordo pida matrimonio a su prima. Lo peor es que ella acepta encantada. Se revela que el gran villano se hace pasar por argentino, pero es boliviano y en el fondo tiene un buen corazón. Sí, es un maltratador, violador, explotador, pero es un buen tipo y un partido digno. En uno de los tramos finales de la película, cuando todos los conflictos ya, más o menos, se han resuelto, cuando ha comenzado el desenlace hacia el “final feliz”, cuando Fidencia y el Gordo se casan, este último invita a todos los que han asistido a su fiesta a saquear un supermercado cercano, argumentando que la policía tarda en venir y que se lo puede hacer sin temor a represalias. En ese breve y difícilmente comprensible pasaje, se estigmatiza al migrante no sólo como un ser fuera de la ley, sino también como un enemigo de la propiedad privada. Es decir, como una plaga para el orden establecido. Pero además, se banaliza actos que si son cometidos, es por que se ha tomado medidas extremas o de desesperación. Pues, si bien se sabe de saqueos o de ocupaciones realizadas por migrantes, jamás son hechos fruto de una

celebración, algo que se haga a modo de pasar el tiempo o de festejar. Si algo marca el cine de Calasich y *Faustino Mayta visita a su prima* es la banalización de cuestiones sumamente delicadas como lo son la esclavitud de migrantes en las plantas textiles<sup>125</sup>, la violencia de género y las violaciones. Calasich propone algo así como una normalización del machismo, del racismo y del clasismo.

Otra cinta que sigue la misma estela es *No veo España* (2009) de Ariel Coca, que: “apela al asunto de la migración transnacional hacia la nación ibérica, tan sensible y actual para la población boliviana, para contar un conjunto de historias cruzadas que se ambientan en Cochabamba” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 200). Santiago Espinoza Antezana hace un repaso de los personajes que protagonizan esta película coral, que va del melodrama estilo culebrón a la comedia poco inteligente:

Un albañil (interpretado por el propio Coca) que no quiere migrar, pero al que su esposa lo presiona a dejar el país; el invidente que es hermano del albañil y se gana la vida cantando en la calle; un abogado tramitador que hace negocio con los migrantes urgidos de papeles para viajar; un ecuatoriano que recalca en Bolivia para poder llegar a Europa sin mayores restricciones; y un indigente que parecería no tener nada que ver con el resto, integran, entre otros, la galería de personajes a la que el director recurre para construir una historia que lleva por lema ‘El que se queja es un cojudo’” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 201).

De propuesta más mesurada, pero también víctima de la falta de rigor técnico y de un guión lleno de lugares comunes es *Vidas lejanas* (2011) de Okie Cárdenas. La cinta cuenta la historia de dos mujeres. La primera, Ximena Montero (Vivian Colombo), está en busca de su esposo, que desapareció después de haber migrado a España. La segunda, Leonarda (Sonia Ovando), es una campesina que migra a la ciudad y en su descubrimiento de la urbe, termina enredada en una enredada historia amorosa.

---

<sup>125</sup> Calasich se inspira en constantes denuncias que se han hecho a lo largo de los años. En Brasil y la Argentina migrantes bolivianos son frecuentemente explotados en talleres textiles, en una situación que roza la esclavitud. Muchas veces los dueños de los talleres son bolivianos. El capítulo de la serie *Destino: São Paulo* (2012) que mencioné anteriormente también se inspira en estos tristes hechos.

*No veo España* y *Vidas lejanas* son películas deficientes, pero de alguna forma son inofensivas, pues a diferencia de lo que pasa con *Faustino Mayta visita a su prima* – una comedia muy popular y conocida-, tienen una distribución y una resonancia muy limitadas. En cambio, una película sobre este tema que tiene una propuesta cuestionable y que ha tenido un innecesario éxito de público es *En busca del paraíso* (2010) de Paz Padilla y Miguel Chávez. Esta cinta se alimenta de clichés y mitos en torno a la migración a España, que de forma forzada e inverosímil terminan conectándose con el atentado de Atocha del 11 de marzo de 2004<sup>126</sup>. Esta cinta también es una historia coral, principalmente protagonizada por mujeres migrantes. Por razones puramente comerciales, Padilla y Chávez decidieron dar los papeles principales a modelos de moda (encabezadas por la “top” Verónica Larrieu), en lugar de dárselos a actrices o a intérpretes naturales con dotes interpretativas, logrando un resultado artificial, un pastiche de cine migratorio. Es sintomático que las modelos protagónicas estén caracterizadas como modelos, no como mujeres trabajadoras y su físico es explotado hasta el hartazgo<sup>127</sup>. Es preocupante que supuestas intenciones reivindicativas terminen perpetuando prejuicios e ideas obtusas. En *En busca del paraíso* no es posible que se intente revalorizar el trabajo y el sacrificio de las mujeres migrantes utilizándolas como objetos sexuales, haciendo planos “suggerentes” de sus cuerpos y situándolas en tramas siempre relacionadas con la cosificación de la mujer. No hay una genuina intención de criticar ciertos principios caducos de la sociedad. Es una forma paternalista y machista de compadecerse de la mujer migrante, que termina denigrándola. Como sus predecesoras, la cinta está acosada por un sinnúmero de problemas formales, pero lo que llama más la

---

<sup>126</sup> Narra una situación similar pero con un resultado mucho más genuino y verosímil el pionero del “tecnofolklore andino”, el ecuatoriano Delfín Quishpe en su canción “Torres Gemelas”, célebre hit de YouTube. Oriundo del cantón Guamote de la Provincia de Chimborazo, zona afectada por la migración a los Estados Unidos, en la canción narra en primera persona la historia de un migrante que viaja a Nueva York en busca de su amor. La encuentra, pero ella muere en los atentados del 11 de septiembre de 2001. Delfín dice que “el dinero y la religión” no sirvieron de nada, que su “sueño americano” se vio trunco. Revelando que los migrantes siempre son uno de los eslabones más frágiles y expuestos de la sociedad.

<sup>127</sup> Con relación a esto, Santiago Espinoza apunta: “de hecho, habría que reconocerle a Chávez el mérito de haberse inventado una variante del “plano-contraplano”, con el rostro de la Verito [Larrieu] de frente sosteniendo una charla con una coprotagonista a la que sólo le vemos el culo” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 212)

atención es su posición ética, jamás una película boliviana develó con más claridad su intención de explotar a la migración y a la mujer.

Pero, felizmente, no todo el cine boliviano que ha hecho referencia a la migración es tan cuestionable. Tanto en ficción, como en documental, hay piezas muy interesantes generalmente realizadas por personas que han sido migrantes, que han trabajado con migrantes y/o que han estado muy cerca del fenómeno.

Eso se ve en *Dependencia sexual* (2003), película fundamental para el cine boliviano contemporáneo a la que no le he podido dedicar mucha atención en esta investigación por meros motivos argumentales, ya que toca de manera más o menos secundaria el tema de la migración. Compuesta por una serie de capítulos que se entrecruzan, que están conectados, es una película coral, que está principalmente protagonizada por personajes jóvenes. Desfilan en la pantalla, una adolescente de escasos recursos y que sueña con una vida ajena a su realidad (Alexandra Aponte), un muchachito que debe demostrar su hombría ante su primo y su grupo de amigos (Roberto Urbina), una modelo que vive sometida a los roles que la sociedad le ha impuesto (Liv Fruyano), un súper macho que pierde todos sus privilegios cuando abandona su terruño (Jorge Antonio Saavedra), un jugador de fútbol americano, un modelo que no ha asumido su homosexualidad (Matthew Guida), y una mujer afroamericana que en un monólogo narra su viaje interior, las aventuras y las desventuras de su vida (Ronica V. Reddick). Ambientadas en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, y en Ithaca, New York, las historias narran situaciones determinantes de la vida de los personajes que, a través de situaciones cotidianas, deben enfrentarse al clasismo, a la marginación, al machismo, a la alienación, al sometimiento, a la homofobia, al racismo, a la violencia de una sociedad que constantemente excluye al extranjero, al distinto, al pobre, a la mujer, al desvalido, al *otro*. Lo más interesante, lo que parece ser la firma del director, lo que parece querer decirnos, es que toda relación interpersonal, que toda relación social está determinada por el sexo, por la identidad sexual y por cómo concebimos y nos relacionamos con el erotismo.

Lo que me interesa resaltar en este punto de *Dependencia sexual* es la historia de Choco Weisse (Saavedra), un tipo prepotente, mujeriego y rico, que viaja a los Estados

Unidos para estudiar en la universidad. Choco es protagonista de una “migración de lujo”, pero este tipo que se siente dueño del mundo en su ciudad natal, en el país receptor no es más que un “sudaca”, un “*beaner*”<sup>128</sup>, carne que puede ser abusada con impunidad. Es traumático para los mestizos y los “blancos” bolivianos, para las élites dominantes, que en los países de acogida, seamos tan *otros*, tan marginales como lo son los indios y los pobres. La condición de extranjero transforma a Choco en alguien tremendamente vulnerable, expuesto a cualquier tipo de maltrato, lo sitúa en un escalón social que parecía ajeno a su vida. La originalidad del enfoque de la migración que tiene *Dependencia sexual* es otro de sus grandes aciertos.

Una de las películas más ingeniosas sobre migración internacional es el cortometraje de ficción *Ring Ring* (2009) de Fred Núñez y Mónica Heinrich, que se centra en la vida de un grupo de niños que viven en Santa Cruz de la Sierra. Se intuye que son parientes, se pasan los días jugando, sometidos a esa jerarquía natural que es la edad, los mayores se imponen a los menores. Chichito (David Fabricio Torrico), el más pequeño, es el personaje principal, es el excluido de los juegos, el que siempre pierde, el que nunca puede salirse con la suya. La cotidianidad lúdica de los personajes sólo se detiene cuando el teléfono público de la esquina comienza a sonar, todos los niños corren a él. El que primero llega, que suele ser el más grande, puede hablar. Chichito nunca habla. Hasta que decide hacer guardia al lado de la cabina. Pero no alcanza a descolgar el auricular y pierde su oportunidad una vez más. Entonces, trae un banquito y espera. Si hay algo que los niños no tienen es paciencia. Pero Chichito la cultiva, para poder contestar el teléfono. Hasta que “ring, ring”, el teléfono vuelve a sonar. Esta vez, haciendo guardia, gracias al banquito de madera, puede contestar. La persona que llama

---

<sup>128</sup> Este es un término despectivo que se usa en los Estados Unidos para designar a los latinoamericanos. Quiere decir “frijolero”, evidentemente, hace referencia los hábitos alimenticios de algunos países de Latinoamérica.

es su madre, la madre de los niños, una mujer que está en España para poder ofrecerles mejores oportunidades a esos niños que pasan los días jugando<sup>129</sup>.

Sin lugar a dudas, la película boliviana que ha hecho un trabajo más riguroso en cuanto a investigación y seguimiento del fenómeno migratorio es el documental *Un día más* (2009) de Leonardo de la Torre y Sergio Estrada. La película narra la historia de vida de Diógenes Escóbar un hombre originario de Arbieta (una población en el valle alto cochabambino), que vive en los Estados Unidos. A través de su nostalgia, de sus anhelos y logros, se nos muestra la vida cotidiana de la comunidad boliviana que vive ahí. Como apunta Santiago Espinoza:

Si hay algún destinatario de *Un día más*, ése es el compatriota migrante en el exterior, el familiar que le espera en Bolivia y llora cada vez que recibe una llamada telefónica suya o, incluso, el amigo que en las reuniones de colegio lo recuerda. O sea, la mayoría de los bolivianos” (ESPINOZA & LAGUNA 2011: 184).

A la película a la que prestaré más atención no es propiamente una sobre migración de manera específica, es una *anti-road movie* sobre los efectos de la migración. En el cuarto capítulo del documental *L'héritage de la chouette* (1989) de Chris Marker, el escritor Vassilis Vassilikos, refiriéndose a los griegos contemporáneos y a las migraciones del siglo XX, primero en 1900 a los Estados Unidos y Canadá y después de la Segunda Guerra Mundial a Europa occidental, en especial a Alemania, Suiza y Bélgica, dice algo profundamente perturbador: “Se suele amar a Grecia cuando se está lejos, pero cuando se está ahí, se la detesta”. Me recuerda mucho a lo que sucede en

---

<sup>129</sup> El cine no es el único arte que le ha prestado atención al fenómeno de las migraciones y a las relaciones que se mantienen a la distancia. En el enormemente popular género musical conocido como huayño cumbia o huayño zapateado hay varias muestras. Por ejemplo, la agrupación Las Conquistadoras tienen una canción llamada “Amor por internet”, en la que le cantan al ser amado que está lejos: “Por Internet, te digo que te amo/ Por Internet, te digo que te extraño/ Por Internet, chiquito, nos amamos/ Por Internet, chiquito, nos queremos”. En su canción “Volveré”, que está dedicada a “todos los que trabajan lejos de su familia” y a los hermanos Chambi que viven en la Argentina, cantan: “Volveré/ Por mis hijos, por mi familia/ tantos recuerdos/ A Diosito le pido/Que guíe mi camino”. O en otra estrofa: “Me encuentro muy triste trabajando/ con el sueño de lograr mis metas/ extraño a mi familia/ lejos estoy/ Me dan ganas de llorar/ cuando me acuerdo”.



Bolivia, a lo que les sucede a los que vuelven, a los que están ahí, a los personajes de *El olor de tu ausencia* (2013) de Eddy Vásquez.

La cinta está ambientada en Cochabamba, un lugar al que sus propios habitantes, nostálgicos de un pasado que fue idílico para pocos, suelen denominar “la ciudad de la eterna primavera”, “el granero de Bolivia”, “la capital gastronómica del país”, llena de “mágico encanto”, propicia para la vida tranquila y placentera. Para todos los que quieren creer eso, que guardan imágenes de postal de Cochabamba, *El olor de tu ausencia* les resultará cuando menos incómoda. Pues el espacio en el que se desarrolla la película es mucho más complejo e interesante que cualquier frase hecha, que las leyendas que se construyen en torno a una ciudad que no existe. El filme nos muestra una urbe llena de sombras, de polvo, de contaminación, de basura, de chatarra y, lejos de parecer un vergel, es una ciudad que se yergue de manera más o menos improvisada, en la que sus instituciones prometen poca cosa a sus habitantes. Pero, tampoco quiero decir que la Cochabamba que nos muestra Vásquez es apocalíptica y horrenda, no está deformada por su cámara, simplemente no es la ciudad que nos ofrecen los spots turísticos ni la que describen los ideólogos de lo criollo<sup>130</sup>. Es una ciudad desconocida para muchos, en especial, para el cine boliviano. La zona sur y los páramos periurbanos irrumpen en el paisaje y en el imaginario del espectador, se muestran como lo que son: una parte fundamental de la vida cotidiana de los cochabambinos. La ciudad en sus facetas menos conocidas, trilladas y difundidas, en una extensión mucho mayor a la que estamos acostumbrados, es uno de los grandes personajes de la película, es el reflejo de lo que tienen dentro los otros tres personajes principales. Y, a pesar de todo, la ciudad de *El olor de tu ausencia* tiene una incuestionable e inefable belleza.

Cochabamba con su complejidad es el espacio que se abandona en busca de una vida mejor, que condiciona la autodestrucción y al que se retorna para tratar de

---

<sup>130</sup> Esos tractores Caterpillar, que en el relato de Muley (John Qualen) en *The Grapes of Wrath* expulsaron a la gente de sus tierras, en algunas de las escenas más potentes de *El olor de tu ausencia* yacen inertes e inservibles en un cementerio de máquinas, recordando la desolación en la que está sumido un alguien que ha sufrido o sufre un exilio económico.

reencontrar lo perdido. Es el espacio fugaz y perenne. Es el territorio geográfico que al mismo tiempo es reafirmado y negado por los territorios internos de los personajes. Simultáneamente, es lo que se quiere dejar atrás, lo que se quiere eludir y a lo que se quiere volver, porque quizá no hay otras alternativas a la vista. El migrar no evita que los personajes carguen con esa Cochabamba, que más que tener un mágico encanto, tiene un hechizo irrompible que crea lazos de pertenencia indestructibles y, en gran medida, inexplicables.

Mucho tiene que decir y mucho dice el primer largometraje de Eddy Vásquez, cuenta la historia de tres personajes de gran profundidad y originalidad, que terminan importándole al espectador. El cine sobre migración en Bolivia, en especial las ficciones, han caído constantemente en el cliché gratuito, en los lugares comunes y en la banalización de un fenómeno que nos afecta a los bolivianos de manera punzante. Aunque es cierto que muchas de las historias relacionadas con la migración se parecen entre sí, giran en torno a anhelos que (no) se cumplen, a sueños que se rompen, a desencantos y alienaciones, no se puede construir la narración de la migración a partir de juicios fáciles. Lo que no han entendido muchos realizadores es que la originalidad y la relevancia de una narración no sólo reposa en la novedad de lo que se cuenta, sino en la manera en la que se cuenta, en el tenor y en la ética del discurso. Películas como *Faustino Mayta visita a su prima*, *En busca del paraíso* o *No veo España*, construyen situaciones absurdas y ofensivas, protagonizadas por personajes poco verosímiles y, lo que es peor, no pasa desapercibida la intención de explotar el tema migratorio, carecen de un interés genuino por registrar sus huellas, y no se hacen pregunta relevante alguna. *El olor de tu ausencia* es el primer largometraje de ficción boliviano sobre migración internacional que reflexiona con seriedad y autenticidad sobre algunos de sus efectos, sobre las secuelas de la ausencia del territorio, de la familia, de los amigos, de los seres amados, de la patria.

La cinta se articula a través de la historia de tres personajes. El primero, Snake (Roberto Guilhon), es un tipo que acaba de volver de los Estados Unidos después de haber pasado una temporada más o menos larga, el *sueño americano* le fue negado, conoció la exclusión y el desencanto, incluso perdió en el camino la lengua materna. Snake es incapaz de pronunciar una frase sin recurrir al inglés, está contaminado por la

cultura que se negó a acogerlo. A su regreso, para sobrevivir, debe cobrar una deuda. Para encontrar un espacio en su territorio patrio, debe abrirse camino por la fuerza, recurre a su amigo Troy (Rodrigo Lizarraga), un tipo con una historia muy parecida y con proyecciones similares. Porque necesitan forjarse un porvenir en su país, no encuentran otro camino que delinquir, que vivir al margen de la ley, escondidos y marginales. En algún pasaje de la cinta, Snake dice: “Todo el mundo se va”. Lo que es muy cierto, se van para volver con un capital que les pueda permitir comprar una ciudadanía genuina. Ellos no lo consiguieron, pero están dispuestos a quebrar la Ley del Estado para ganarse el derecho de vivir dignamente en su propio país.

El segundo personaje central es Deko Bazura, un joven punk que cree vivir bajo las premisas radicales de la contracultura a la que pertenece. Defiende la autodestrucción, predica el nihilismo absoluto, ningún tipo de redención social, política y humana es posible, ni para él ni para sus amigos. Su única alternativa es la destrucción de toda convención social. Su único horizonte es la ya celeberrima máxima del movimiento punk: No futuro. Deko pasa casi todo el tiempo con Ángel y Flema, haciendo música, en conciertos, bebiendo, automutilándose, reproduciendo un discurso de la desesperanza, en la práctica del desmadre. Pero todo tiene un contexto, Deko está a cargo de su padre, Don Abad (Abad Camacho), un conductor de bus, evangélico, que entre las apreturas económicas y los excesos de su incontrolable hijo, está a punto de derrumbarse. La madre ha migrado a España, manda un dinero que Deko cobra sin conocimiento del padre y constantemente llama a su hijo para convencerlo de que viaje a verla, él se resiste, quiere seguir con el estilo de vida en el que cree. El caos en el que está sumergido por momentos parece una alternativa totalmente natural ante una sociedad que es incapaz de resolver las necesidades mínimas de sus habitantes, ante su familia desestructurada y desesperada por la realidad económica. Su historia ha hecho que Deko no crea en la sociedad, y el camino por el que ha optado es destruirla autodestruyéndose.

Finalmente, la última historia es la de Chriss (Cristhian Vásquez), a primera vista es la menos transgresora y original, pues es un muchacho de escasos recursos económicos que está terminando el colegio (se asume que es un muy buen alumno), ya es padre pero no es aceptado por los suegros, para progresar entiende que su única salida es migrar a

España en busca de una vida mejor. Lo interesante es que Chriss no es una mera víctima de una sociedad y de un sistema injustos, es el gran observador de la cinta, a través de sus ojos entendemos el estado en el que se encuentra la sociedad boliviana. Además de las charlas que tiene con su amigo Chely (José Rosales Roca), su mirada es la que permite al espectador observar una sociedad tremendamente estratificada y racista, que tiene leyes que no son más que impedimentos para los menos favorecidos, en la que el tejido social está descompuesto, en la que la familia no es más que una institución idealizada y es cada vez menos real. En el patio del colegio de Chriss hay un automóvil hecho pedazos, que connota la imposibilidad de poder ir a algún lado, de alternativas para el futuro. Como en *Lo más bonito y mis mejores años* de Martín Bouloq, los personajes de *El olor de tu ausencia* deambulan por la ciudad, en esa dinámica de la anti-*road movie*: 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 pasar el tiempo. En sus recorridos todos tratan de encontrar soluciones, caminos de salida, pero la ciudad se los niega.

Esta cinta, escrita, dirigida, producida y fotografiada por Eddy Vásquez, en la que Rodrigo Bellott y Martín Bouloq figuran como productores ejecutivos, es una película valiente, reflexiva, inquisitiva y técnicamente estimulante. Nos demuestra que los traumas, los dolores, el shock de la migración no sólo está en el dejar la tierra materna, no sólo está en aguantar en el país anfitrión, sino también en el volver. De ida y de vuelta, el viaje, el desplazamiento geográfico, la migración, nos transforma, deja cicatrices, nos convierte en *otros*, somos extranjeros cuando dejamos nuestro país, pero también cuando volvemos, parte de nosotros se pierde en el camino.



## 7. El camino de retorno

*“Sólo el colonizado pretenderá ganar universalidad sin conocer la jerarquía de su propio territorio”*

*Jesús Urzagasti (Un verano con Marina Sangabriel)*

En su ensayo titulado “Film Form”, el maestro Sergei Eisenstein escribió:

El Pathos muestra su influencia cuando el espectador se ve obligado a saltar de su asiento. Cuando se ve obligado a derrumbarse en su lugar. Cuando se ve obligado a aplaudir, a clamar. Cuando sus ojos se ven obligados a brillar con deleite, antes de derramar lágrimas de deleite... Brevemente, cuando el espectador es forzado a estar fuera de sí (EISENSTEIN 1977: 166).

Cuando el cine llega a emocionar al espectador es cuando el *pathos* actúa. Lo interesante está en que, como Devin Orgeron lo señala, la emoción, el pathos, implica un movimiento, un movimiento interno en el espectador (ORGERON 2008: 15-16). El espectador, en palabras de Eisenstein, termina: “abandonando su condición ordinaria” (EISENSTEIN 1977: 166). Parte hacia una experiencia que trasciende su mera cotidianidad. En el caso de las *road movies* se emprende el viaje desde la butaca, cuando la experiencia iniciática de los protagonistas afecta y logra transformar al espectador, es abducido por el camino. Ahí está el pathos de la *road movie*. Orgeron apunta: “Por el mero acto de ver, el espectador acepta participar de una elaborada ficción, cuyos elementos derivan de la situación visual y del vocabulario del viaje” (ORGERON 2008: 15). En un acto muy próximo a la fe, decidimos creer en lo que vemos y acogemos la experiencia, permitiendo que dialogue con nuestra historia personal. Esa interacción entre nuestra singularidad y la ficción que se proyecta en la pantalla depende justamente de un lenguaje no verbal con el que ambas experiencias se comunican mediadas por el pathos, por la emoción. Si la ficción puede o no interpelarnos, eso dependerá exclusivamente de nuestra singularidad y de lo que la ha forjado, de su contexto. De alguna forma, ese pathos al que se refiere Eisenstein está tan relacionado con la propuesta de la obra como

con la sensibilidad del espectador y con lo que la ha alimentado. En ese sentido, si la emoción se completa con un viaje hacia uno mismo, la experiencia cinematográfica siempre está relacionada con un viaje de retorno. Es una recuperación del tiempo perdido, de un tiempo que se supone fue mejor, ya sea la juventud, la adolescencia, la niñez, el vientre materno o un tiempo mítico por el que sentimos nostalgia incluso sin haberlo vivido. Ya sea una búsqueda existencial y/o un periplo en pos de progreso económico, todo viaje siempre implica, tarde o temprano, recuperar el espacio y el tiempo que se nos han arrebatado, a los que creemos pertenecer.

Hemos visto que aunque pueda parecer una decisión racional, un impulso visceral o una mera “sed de aventuras”, los desplazamientos y las migraciones jamás son totalmente voluntarios, siempre hay algo que empuja al viaje de ida, así como hay algo que llama a regresar. Por ejemplo, en *Thelma and Louise* (1991) o *Into the Wild* (2007, *Hacia rutas salvajes*), los protagonistas abandonan una sociedad opresora a la que ya no quieren pertenecer. En *The Grapes of Wrath* (1940) o *Wild Boys of the Road* (1933), se embarcan en un viaje para salir de la miseria material. En *The Straight Story* (1999, *The Straight Story. Una historia verdadera*) o *Paris, Texas* (1984) se embarcan en el viaje para reconciliarse o enfrentarse con un tormentoso y confuso pasado. Ninguno viaja por el mero impulso aventurero, nadie se desplaza a menos de que algo lo obligue, lo empuje, de que busque algo. Podemos convenir en que, considerando su historia, el ser humano siempre ha migrado. Por tanto, más allá de debates puramente políticos, podríamos afirmar que todo sujeto debería poder migrar con cierta libertad y con garantías mínimas. Si el abandonar el hogar es una obligación, lo ideal sería que al menos se lo haga con ciertas condiciones básicas. Pero el problema no se acaba ahí. Como me lo señaló en una conversación personal el realizador mexicano Héctor Cadena<sup>131</sup>, en esta época, también

---

<sup>131</sup> También conocido como Tin Dirdamal, es director de uno de los documentales más duros y aplaudidos de los últimos años sobre el tema migratorio, *De nadie* (2005), mencionado en un capítulo anterior. Este realizador vivió varios años en Bolivia para realizar un polémico, interpelante y malentendido documental titulado *Ríos de hombres* (2011). En él desmonta una serie de mitos en torno a lo que se conoció como la Guerra del agua. Con este nombre se conoce a una serie de protestas realizadas en la ciudad de Cochabamba a principios del año 2000, que fueron reprimidas con gran violencia por parte del gobierno de la época, presidido por Hugo Banzer Suárez. El gran detonante de las movilizaciones fueron las tarifas implantadas por Aguas del Tunari, un consorcio empresarial internacional –la propietaria mayoritaria era la

deberíamos exigir el derecho de todo ser humano a no migrar. Esa decisión, esa opción, debería ser respaldada por oportunidades para tener una vida digna en el lugar de origen. Sabemos que en la coyuntura mundial actual, todo eso no son más que anhelos. Hoy por hoy, los más pobres, los que tienen menos oportunidades, los que no tienen condiciones mínimas en su lugar de origen, están obligados a emprender un viaje hacia cualquier otro sitio que les ofrezca una “tierra más fértil”. Esos trayectos poco tienen de ser verdaderamente voluntarios, son propiciados por condiciones paupérrimas, por la infelicidad. Bajo esa misma dinámica, los desplazamientos que cierran el ciclo, los viajes de retorno, tampoco son fáciles, requieren que se orquesten una serie de condiciones para hacerlos efectivos. Con frecuencia, son forzosos, ya sea por imposiciones de la Ley o por los cantos de sirena de cuestiones trascendentales, como la familia, la tierra materna o ese pasado mítico que queremos vivir o (re)construir. Lo frecuente es que se quiera salir, para poder volver. Pero, evidentemente, nadie quiere volver a las mismas condiciones, se quiere volver a una vida mejor, con más recursos económicos, fortalecidos, con las posibilidades de ejercer una ciudadanía plena. Lo que no muchas veces se calcula es que el que vuelve no es el mismo que el que se fue. El viaje transforma a quienes lo emprenden.

---

multinacional estadounidense Bechtel y participaba el consorcio español Abengoa, entre otros-. Pronto se convirtió en el gran símbolo de lucha en contra de las privatizaciones y de las medidas implantadas por gobiernos neoliberales. *Ríos de hombres* muestra que a pesar de haber expulsado a Aguas del Tunari, de haber revertido la privatización, poco han cambiado las condiciones de la gente que luchó por el agua, pues todavía no tiene acceso a ella. Es un símbolo, pero no ha tenido consecuencias prácticas. Otra película ambientada durante la *Guerra del Agua* es la producción hispano-francesa *También la lluvia* (2010) de Iciar Bollaín. En ella un equipo internacional de cineastas, encabezado por Sebastián (Gael García Bernal) y Costa (Luis Tosar), el director y el productor respectivamente, quieren rodar en Cochabamba. La película dentro de la película trata sobre los primeros viajes de Cristóbal Colón, sobre los primeros enfrentamientos con los indígenas, sobre la figura de Bartolomé de las Casas y la de Antonio de Montesinos, hechos que evidentemente no sucedieron en Bolivia, pero lo harán por cuestiones de presupuesto. En el casting abierto para escoger a los intérpretes de los indígenas, conocen a Daniel (Juan Carlos Aduviri), un tipo combativo, de “mirada profunda”, con la fuerza necesaria para interpretar a Hatuey, el líder indígena. Todo sale más o menos bien, hasta que estallan las movilizaciones en contra del gobierno y de “Aguas de Bolivia” (la “Aguas del Tunari” ficcional). Daniel encabezará los enfrentamientos y se convertirá en un dolor de cabeza para el equipo de filmación internacional. El guión escrito por Laverty se concentra en los cambios internos que sufren los personajes, en la posibilidad de redención y en la toma de conciencia del individuo. En una entrevista que le hice, Bollaín dijo: “Lo que ocurre en la Guerra del Agua en Cochabamba fue muy simbólico en su momento, es una de las pocas batallas populares que han conseguido echar a una multinacional. Tenía mucho de ícono para los movimientos activistas del agua. Por eso atrajo la atención de Paul Laverty (guionista de la película)” (LAGUNA 2012).



Muchas películas sobre migración han mostrado regresos forzosos, en los que los “sin papeles” son “devueltos” a su país de origen. Una película que muestra esto con un matiz que considero que es interesante es *Bread and Roses* (2000) de Ken Loach. En ella, Maya (Pilar Padilla), una migrante mexicana que vive en los Estados Unidos y que trabaja limpiando oficinas, lucha junto con sus compañeras por hacer un sindicato que garantice sus derechos. Al ser extranjera sin papeles e insurgente, termina siendo expulsada de los Estados Unidos. El camino de retorno es la única alternativa que le propone la Ley. Lo interesante está en que cuando su lucha por conseguir “pan y rosas” parece haber sido derrotada, entendemos que no ha hecho más que recomenzar. Todo camino de retorno es a la vez un camino de ida, una serie de nuevas posibilidades se abren, se plantean. Con sus experiencias vitales, Maya debe forjar una nueva vida, debe intentar conseguir el pan y las rosas para ella y sus semejantes, esta vez en su lugar de origen. Los viajes de retorno no son el final de nada. Se los realiza para confrontar lo irresuelto, para resolver temas pendientes, para comenzar una nueva aventura, aunque se cargue tanto a la historia personal, como a la colectiva. El viaje de retorno es un nuevo punto de partida.

El deslumbrante William Blake escribió: “La mejora hace caminos rectos, pero los caminos torcidos sin mejoras son caminos al Genio” (BLAKE 2011: 32). Las sendas accidentadas forjan más, determinan, llevan a los extremos, a los límites, a nuestros límites. En *Sullivan's Travels* (1941) de Preston Sturges y *O Brother, Where Art Thou?* (2000) de los hermanos Coen, películas que están íntimamente relacionadas, los viajes que se realizan son determinantes para el destino de los personajes. El periplo es accidentado, todos los caminos que se toman son torcidos. Las experiencias forjadoras (e infinitamente graciosas) conducen a los protagonistas a recuperar a la mujer amada. Pero también conquistan una vida que promete una serie de nuevas aventuras y experiencias: viajes nuevos. El camino de retorno se realiza sabiendo que garantiza una vida más auspiciosa, con nuevas alternativas. Nadie vuelve a un callejón sin salida.

Viajes diferentes pero al mismo tiempo muy similares se realizan en cintas con tenores formalmente distintos como *The Straight Story* (1999) de David Lynch y *About Schmidt* (2002) de Alexander Payne. Con un perceptible aire crepuscular y melancólico,

los dos personajes protagónicos, después de sus respectivos largos andares por la vida, deciden ir en busca de lo irresuelto, quieren solucionar lo que los atormenta, enfrentarse a ciertos fantasmas<sup>132</sup>. Emprenden búsquedas que pretenden la reunificación familiar. Uno busca al hermano que no ve hace años, el otro a la hija con la que no tiene una relación próxima. Su destino es eso que al mismo tiempo es el principio y el fin, la razón de toda patria: las relaciones filiales y fraternales –respectivamente-. Ese viaje en busca de la familia, de su recuperación, no es más que otro viaje de retorno a eso que nos identifica y define. A pesar de ser otros, de haber sido transformados por la vida, sentimos una nostalgia insuperable por nuestro lugar de pertenencia. En la película boliviana *Rojo Amarillo Verde* (2009), en el segmento “Amarillo”, dirigido por Sergio Bastani, el protagonista es un niño que por curiosidad se embarca en un viaje que lo aleja de su casa y de su madre, que está postrada en una cama. Aunque en su trayecto descubrirá a la *otredad* y vivirá una serie de experiencias importantes, su impulso más fuerte es volver a casa, a su familia, a su madre. Si la sangre está inmiscuida en el viaje de retorno, no habrá concesión, jamás se cuestionará la posibilidad de regresar. No importa cuanto tiempo se tarde en regresar. Como Ulises, sabemos que aunque el viaje de retorno dure más o menos diez años, más allá de todos los sacrificios, las peripecias y los naufragios, siempre hay una Ítaca que nos espera. Siempre están Penélope y Telémaco al final del camino.

Eso puede recordarnos las historias de dos personajes llamados Max. El primero (interpretado por Max Records), es el protagonista de *Where the Wild Things Are* (2009) de Spike Jonze, la cinta basada en el homónimo y bello libro infantil de Maurice Sendak. Es un pequeño niño, feroz y desobediente, se viste con un disfraz de lobo y transgrede todas las reglas que puede. Hasta que es castigado, “disciplinado”. Y decide irse, dejar esa familia, esa sociedad que lo domestica, que lo limita, que lo reprime. Hace un viaje hasta una tierra salvaje, habitada por monstruos, por seres salvajes. Max se las ingenia

---

<sup>132</sup> Tiene un tenor más o menos similar al de estas películas la ópera prima del guionista y actor Óscar Ladoire, la *road movie* española, *A contratiempo* (1982). En palabras de José María Caparrós Lera: “Se trata de un viaje nostálgico –en todo el sentido de la palabra, pues los protagonistas se pasan toda la película viajando en un coche-, interpretado por el propio Ladoire, quien da el tipo de un hombre de ayer que no encuentra su sitio en el hoy y no sabe conectar con un determinado tipo de mujer del mañana” (CAPARRÓS 1992: 2013).

para ser nombrado su rey. Su libertad y salvajismo lo llenan de alegría, hasta que siente nostalgia por el nido materno. A pesar de todo lo ganado, de todo lo vivido, el llamado del origen es más fuerte. Cuando vuelve a casa, un plato de comida caliente lo espera. El otro personaje que me interesa recordar es el protagonista del cortometraje boliviano *Max Jutam* (2009) de Carlos E. Piñeiro, título en aymara que en castellano quiere decir: “Max, ven”. La película comienza en las orillas del lago Titicaca, en la casa de adobe de una familia campesina. Prácticamente, la historia comienza con la pronunciación del título de la película. La madre del personaje del título (Aurora Huanca) hace ese llamado: “Max, ven”. Él (Luis Machaca) está dejando su casa siendo un muchachito. Ella lo llama para ponerle en la cabeza una gorra que lo cubra del sol y lo proteja del frío, que lo acompañe en el viaje. Como Isico en *Chuquiago*, como Ignacio y Paulina en *Yawar Mallku*, Max se montará en la parte trasera de un camión para viajar sobre la carga, al aire libre, para llegar a la ciudad que le promete un futuro más auspicioso. Casi en cuanto el vehículo arranca, el viento le arrebató la gorra que su madre le puso. Rápidamente, Max se da la vuelta, ve hacia atrás el camino, lo que está dejando. La gorra se pierde en medio del altiplano, en medio de una carretera casi recta que debería conducir a la “mejora”. Como Isico, llega a la ciudad de El Alto, ahora mucho más grande, mucho más acelerada, mucho más caótica que en *Chuquiago*. Como a Isico, la visión de la ciudad de La Paz desde una ladera lo cautiva. Pero, a diferencia de este, no se adentra en ella, no se deja engullir. Ambos son seres que se mantienen en el margen, pero Max prefiere quedarse en la ladera, en la distancia. Se convierte en peluquero, su establecimiento es casi ambulante, está casi al aire libre, está hecho de láminas de plástico, seguramente sin ninguna regulación legal, pero sus clientes y él mismo tienen la vista que lo impactó cuando llegó: La Paz en todo su esplendor. Hasta que un día vuelve a la casa materna, ya siendo un hombre mayor (Luis Fuentes). La encuentra cerrada y vacía. Max busca a su familia en el cementerio. Pero su viaje de retorno se completa cuando se para frente al lago, cuando la inmensidad del origen borra la imagen fatua de la ciudad que lo tuvo alejado.

Evidentemente, existe un proceso de idealización del lugar de origen. Muchas veces se olvida que se lo dejó por razones de peso, porque era un lugar en el que ya no se podía sobrevivir. Por ejemplo, *Le rat d'Amérique* (1963, *Rata de América*) de Jean-

Gabriel Albicocco<sup>133</sup>, película protagonizada por Charles Aznavour y Marie Laforêt, rodada en el Paraguay, Chile y Bolivia, trata sobre un accidentado viaje de regreso que mientras más se dificulta, más se mitifica a la tierra materna. Los personajes olvidan que la abandonaron porque vivían en la miseria de la postguerra. Pocas cosas son más poderosas que el deseo de llegar a la tierra a la que creemos pertenecer, aunque nunca hayamos estado ahí. Paradójicamente, el lugar de origen muchas veces es de adopción. De eso trata el documental estadounidense *Genghis Blues* (1999) de Roko Belic. Se muestra el viaje del músico de blues Paul Peña a la República de Tuvá, para participar de un concurso de su típico canto gutural. Peña, oriundo de San Francisco e invidente, aprendió este tipo de canto de manera empírica, escuchando grabaciones. Descubrió el canto gutural un día que con su radio de onda corta captó una emisora de Moscú en la que lo estaban transmitiendo. Desde entonces, investigó todo lo que pudo, aprendió las bases de la lengua Tuvá usando dos diccionarios en braille, inglés-ruso, ruso-tuvano, pues no existía ninguno de inglés-tuvano. Doce años después de estudiar la técnica, acompañado de un equipo de rodaje, logra viajar a la tierra de la que proviene el arte que ama. Ahí compartirá lo que ha aprendido y descubrirá lo que está detrás de una milenaria forma de hacer música. Pero no todo es perfecto, al final del viaje una serie de accidentes comienzan a poner en duda el final feliz de la aventura, hasta que son bendecidos por un chamán. Algo similar pasa en la ficción *Schultze Gets the Blues* (2003) de Michael Schorr. En esta ficción, el personaje del título es un minero alemán retirado que toca polcas en su acordeón. Hasta que por diferentes caminos descubre la música *zydeco* y la *cajun*. Sin hablar una sola palabra de inglés, decide viajar para participar en un festival de música en el sur de los Estados Unidos, pero antes de hacerlo decide viajar en bote por la zona, familiarizándose con la cultura *bayou* y haciendo amigos, “gastando” su vida. En estas cintas el viaje de descubrimiento es lo esencial, pero también hay ciertos sacrificios que se tienen que hacer en el camino. Sin embargo, lo realmente relevante es que los dos personajes descubren un estilo musical, una cultura, un territorio con el que se sienten identificados. Esa es su mítica tierra de origen, por la que sienten nostalgia, a la que

---

<sup>133</sup> Como dato curioso, en los créditos de esta producción ítalo-francesa, figura como asistente de puesta en escena el personaje esencial del cine boliviano, Jorge Ruiz, al que se prestará atención más adelante.

quieren “regresar”. Este impulso es casi esotérico, ese camino de retorno impulsado por la reminiscencia de un origen más luminoso que no necesariamente vivimos, pero experimentamos, tiene fuertes ecos místicos. Es el recuerdo del paraíso perdido, pero también remite al Mito de la caverna de Platón, pues lo que se quiere es salir del lugar que nos aprisiona, conocer las *ideas*, el mundo luminoso. Llama la atención que este sea un recurso muy frecuente de algunas películas animadas como *Sleeping Beauty* (1959) de Clyde Geronimi, *Anastasia* (1997) de Don Bluth y Gary Goldman, y *Tangled* (2010) de Nathan Greno y Byron Howard, entre muchas otras. Las protagonistas, las princesas, quieren volver a un reino del que no tienen conciencia, que no conocieron, pero al que creen pertenecer, en el que creen que encontrarán la felicidad eterna.

Así como occidente siente nostalgia por la cuna de su civilización –la Grecia clásica-, así como todo país evoca un pasado glorioso al que se quiere volver, el cine boliviano, en especial el indigenista y los documentales antropológicos, siente una nostalgia perpetua por una suerte de tiempo pasado incorrupto e idílico, interrumpido por la conquista. Esos espacios míticos evidentemente son equivalentes a otro territorio geográfico construido con anhelos y proyecciones: Utopía. Aunque sean espacios inidentificables en un mapa, son el destino, el lugar al que se quiere volver<sup>134</sup>. Ese impulso se concreta en lo que se registra en el mediodocumental *Tentayape* (2008) de Roberto Alem, que muestra a una comunidad ava-guaraní que intenta vivir bajo sus propias reglas, leyes, usos y costumbres (rechazando radicalmente a dos de las instituciones occidentales esenciales: la escuela y la iglesia). Según el texto que acompaña al DVD, *Tentayape* quiere decir “La última casa”, es un territorio que este grupo étnico recuperó en 1940 y se muestra como el último reducto de una cultura que

---

<sup>134</sup> En el cortometraje de ficción *Enterprisise* (2010) de Kiro Russo, rodado en blanco y negro, vemos a un *aparapita* –un cargador- (Eulogio Cuevas) que es contratado para transportar a una figura del tamaño de un hombre promedio, que pretende recordar a Woody, el vaquero de *Toy story* (1995). Sobre su espalda, por las empinadísimas y laberínticas calles de La Paz, el personaje lleva a esa imperfecta representación del popular personaje a un parque de diversiones. Después de hacer la entrega, el cargador se queda observando las atracciones, fascinado. La velocidad, y la bulla de las máquinas parecen ser una especie de cantos de sirena. Ya en color, lo vemos montado en una suerte de montaña rusa, entre el vértigo y el goce. Su infancia se debate con su adultez. Ese hombre que sobrevive cargando cosas, hizo un viaje de recuperación del sentido lúdico. Recupera un territorio que se idealiza, que es utópico, aunque lo hace con sentimientos encontrados y enigmáticos.

sobrevivió durante siglos a diferentes tipos de opresión, ocupación y desplazamiento forzados. Es el retorno al hogar mítico, construido, manufacturado, para hacer pervivir la identidad de un pueblo. Es un espacio en el que se quiere materializar su “Kandire”, su mítica tierra sin mal. En el documental, los guaraníes que han migrado a la Argentina o a cualquier otro territorio ven en esta comunidad la tierra prometida, en ella pueden saciar esa nostalgia de un territorio propio que les fue arrebatado y que recuperaron. El momento culminante de la cinta es cuando los representantes de Tentayape, encabezados por sus Capitanes, se reúnen con Evo Morales y se concluye la “legalización” del territorio, con su reconocimiento por parte del Estado. El territorio imaginado, materializado y legitimado por el poder establecido se devela en el documental como la tierra que les permite a los Ava-Guaraní recuperar lo que parecía perdido, esa tierra que está en dos tiempos –el presente fáctico y el pasado mítico–, que permanece y que acoge, que llama a los que quieren volver.

En busca de un gran pasado mítico también va el realizador vasco David Busto Izquierdo en el documental rodado en Bolivia, *El comienzo fue en Warisata* (2008). Aunque no del todo bien contextualizado, este filme busca encontrar las conexiones cuasi filiales entre la Guerra del Gas, La guerra del Chaco y la primera escuela-ayllu del país, fundada en la zona de Warisata, próxima al lago Titicaca. La hipótesis del documental parece clara: los que pelearon por el gas en 2003 son descendientes de los que combatieron en el conflicto bélico de 1932-1935, que fueron contemporáneos de la escuela-ayllu<sup>135</sup>. Es decir, la defensa de los recursos naturales del país es una cuestión de carácter centenario y que está históricamente conectada. Busto tiene el acierto de contar con un carismático guía y traductor, Don Basilio Quispe Churata, responsable del Museo Pedagógico de Warisata y nieto de Avelino Siñani. El documental se nutre de testimonios orales, pero algo les juega en contra: el tiempo. La mayor parte de la gente que podría dar testimonio y confirmar la hipótesis ha fallecido. Eso se hace muy tangible cuando buscan

---

<sup>135</sup> Fundada en 1931, año referido por Avelino Siñani y Elizardo Pérez, la escuela-ayllu fue un proyecto de emancipación indígena. Lo que buscaba era proporcionar educación a los comunarios de la zona, pero haciendo uso de las formas de organización y del pensamiento de los aymaras. Estaba basada en el trabajo productivo, dignificando el trabajo campesino e incorporándolo como elemento esencial de la educación (PÉREZ 1962). Está en postproducción una cinta de ficción basada en los hechos entorno a la fundación de la escuela-ayllu que se titulará *Warisata*, el director es Paolo Agazzi.

a Don Manuel, descendiente de un veterano. Tocan puertas, van de un lugar a otro, pero no aparece, nadie abre. Aunque Don Basilio prometa que “Este habla lindo”, la memoria del pueblo parece ser esquiva. Hasta que encuentran a Don Lorenzo, descendiente de otro veterano, que reconoce algo muy duro, asegura que muchos de los que se enlistaron en el ejército lo hicieron para escapar del trabajo y de los patrones de la época. La guerra era una opción mejor que trabajar para los oligarcas. Es decir, los que defendieron al país, necesitaron escapar de él. Pero tuvieron que volver. Muchos de los entrevistados hacen referencia a Tupac Katari y Bartolina Sisa –como sus grandes antecesores y referentes-, recuerdan a Víctor Paz Estenssoro y a la Revolución de 1952, recalcan su implicación en la Guerra del Gas y en los cambios que Bolivia vive, quieren hacer parte de una historia insurgente, quieren ser protagonistas de la historia heroica, ser la continuidad del pasado mítico. Pero como otro entrevistado reconoce: “Ya estoy olvidando la historia. Soy de edad avanzada”. Uno de los últimos entrevistados es un joven, su abuelo fue a la guerra del Chaco. Nos cuenta que le contó sobre, algunos lugares comunes, la falta de comida, de bebida, de atención médica, la necesidad de beber la propia orina, entre otras cosas. Nos dice que llegaba a cortar su propia carne para comerla. Cuando el documentalista le pregunta cómo se llamaba su abuelo, él no lo recuerda. Nos dice que ha vivido poco con él. La memoria del espacio que queremos construir, del pasado mítico, es frágil y está casi perdida. No queda más que reinventarla, recrearla, imaginarla. El pasado mítico es idealizado.

El regreso no necesariamente es un desplazamiento geográfico y físico a un territorio objetivo. Muchas veces ese tipo de trayecto es imposible. Recordemos una ya mencionada escena de *Chuquiago*, cuando Isico juega con sus muñequitos, sus figuritas de lana y arcilla, vuelve al altiplano, al lago, a su madre que pasta las ovejas, a su vida pasada, a su propio territorio, a ese territorio perdido, que sólo puede recuperar a través de la memoria. Un viaje similar es el que realiza Charles Foster Kane en *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, cuando pronuncia esa suerte de mantra de la nostalgia que es “Rosebud”. El territorio al que se quiere volver late en la memoria y el único camino de regreso es la memoria misma y su reescritura. Hay muchos medios que nos permiten volver.

Seguramente el viaje más radical, que lleva a los límites más extremos, es la muerte, el abandono de la vida, que aunque puede prometer el retorno al reino de los cielos, al paraíso o a algún territorio divino, nos interpela y cuestiona de diferentes formas. Como en *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1985) de Wayne Wang, en la que una migrante china de 62 años (Kim Chew) siente la necesidad de volver a su tierra natal para prestar sus respetos a sus ancestros, la muerte o su amenaza puede ser el camino más persuasivo de retorno a esa tierra que una vez dejamos. En ese sentido, los viajes de ida terminan siendo casi indistinguibles de los de vuelta. Tal vez lo único que los diferencie sea que en los de ida se busque lo que no se tiene y en los de vuelta lo que se pretende es recuperar lo perdido. En el cortometraje boliviano *Ajayu* (1996) de Francisco Ormachea, los personajes principales son Andrés (Reynaldo Yujra) y Leonora (Celia López), un padre y su hija murieron ahogados durante un paseo nocturno en el lago Titicaca. Sus espíritus deambulan por su comunidad, observan el duelo de sus seres queridos. Hasta que Andrés le dice a su hijita: “Vamos a volver a donde hemos venido”. El lugar donde viven sus ancestros, un territorio idílico donde están los que han abandonado el mundo material. Leonora no tiene el menor problema para poder realizar el viaje, pero Andrés no puede, porque su imprudencia es culpable de la muerte de ambos. Las voces de su comunidad lo condenan a vagar en una suerte de purgatorio. Hasta que lo disculpan y esas mismas voces, que provienen de su lugar de origen terrenal, lo conducen a la luz, hacia el territorio de los *achachilas* –los espíritus protectores, los ancestros míticos-, al lugar de “donde hemos venido”.

Otro viaje de retorno radical y de diferentes niveles se realiza en el cortometraje *Martín de las crujiás* (1991) de Eduardo López Zavala, que cuenta la historia de Martín Llanque, un indígena que, según lo que se da a entender, ha perdido todo lo que lo ataba a su comunidad, su familia más cercana ha fallecido. Decide migrar a la ciudad para dejarse devorar, para encontrar la muerte allí. En la urbe se convierte en aparapita, carga objetos de enorme peso a cambio de dinero que usa para comprar el alcohol con el que se está matando. Martín se ha convertido en uno de los seres más excluidos y marginados que habitan la ciudad de La Paz, gente que ha decidido vivir en medio de la muerte, estigmatizados por ser migrantes indígenas y por ser alcohólicos. Martín espera su fin embriagado. Hasta que lo acusan de haber violado a una menor. No lo hizo, pero es un



hombre que no tiene voz, nadie depositaría su fe en él. En la cárcel es golpeado brutalmente por la policía hasta que se encuentra con el destino que estaba esperando: la muerte. Es en ese momento que su espíritu, liberado del dolor, puede volver a su comunidad. Y lo hace, ahí lo esperan, ahí está su lugar. Inspirado en un breve texto de Jaime Sáenz, en una serie pictórica de Enrique Arnal y en pasajes de la obra de Jesús Urzagasti, *Martín de las crujiás* es una historia sobre el dolor, el racismo, la exclusión y la marginalidad. Pero, ante todo, es una historia sobre la autoinmolación para poder renacer, para volver al lugar al que pertenecemos, para reencontrarnos con lo sagrado, es un camino de regreso a la totalidad del cosmos.

En el cuarto capítulo del documental *L'héritage de la chouette* (1989) de Chris Marker, la cantante greco francesa Angélique Ionatos lee un bello poema de Odysseas Elytis que ella misma tradujo, en el que se llama a Grecia: “Bella y extraña patria, que me ha sido dada”. Otro verso del mismo poema dice: “Ella besa el suelo llorando y después se exilia”. Muchísimos bolivianos, protagonistas de las historias que nos conciernen, podrían apropiarse de esos versos. Y podrían dialogar con los versos de la canción de la poeta y cantautora boliviana Matilde Casazola, “El Regreso”: “Desde lejos yo regreso/ ya te tengo en mi mirada/ ya contemplo en tu infinito/ mis montañas recordadas./ Desde lejos, desde aquellos/ horizontes que se escapan/ hoy regreso a tu infinito/ pachamama, pachamama/ Yo no logro explicar/ con qué cadena me atas/ con qué hierbas me cautivas/ dulce tierra Boliviana (...)”.

En las películas en las que me detendré no se viaja en un automóvil, sino caminando<sup>136</sup>. Si las máquinas motorizadas de cuatro ruedas son uno de los grandes

---

<sup>136</sup> Una de las películas más bellas sobre el viaje caminando es el corto de animación boliviano-danés *Abuela grillo* (2009) del francés Denis Chapon, basado en un mito ayoreo, con una impagable canción interpretada por Luzmila Carpio y con un tipo de trazo que recuerda al trabajo de Sylvain Chomet. El personaje del título es una suerte de deidad que por donde pasa caminando y cantando llega la lluvia. Todos la quieren y la acogen. Hasta que su presencia provoca una inundación. Enfadados, los campesinos la expulsan. Triste, la Abuela grillo se va a la ciudad, donde es raptada por unos empresarios que lucran con su canto y que embotellan el agua que produce. A partir de ese momento la gente tiene que pagar por el líquido elemento y debe vivir la sequía. Hasta que el pueblo se cansa y se enfrenta a los capitalistas. Las fuerzas de represión del Estado, que defienden los intereses de los empresarios, salen a reprimirlos. En medio del enfrentamiento, el canto de la Abuela grillo estalla y produce un diluvio, que la libera a ella, a su canto y a la lluvia. El agua vuelve al pueblo.

símbolos de los Estados Unidos, el hombre despojado de todo, salvo de su humanidad, de su historia y de los recuerdos de su lugar de origen, es una imagen con la que cualquier boliviano podría sentirse identificado. Como lo hemos visto, hay muchas formas de volver, hay muchos tipos de territorio a los que se vuelve, pero siempre lo hacemos al espacio al que creemos pertenecer.

### 7.1. Lo viejo y lo nuevo: *Vuelve Sebastiana*



Fotograma de *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz, la niña chipaya Sebastiana Kespi come el pan que le han regalado.

La importancia de la obra de Jorge Ruiz para el cine boliviano es comparable con la de Robert J. Flaherty para la historia del cine mundial. Fue un pionero, padre del documental y de la docuficción en Sudamérica. Su obra estuvo determinada por una ética personal que se resume en una declaración del mismo Ruiz que Gumucio Dagrón transcribe: “Cine social no es como muchos piensan, escupir la miseria y la ignorancia de los pobres, por el contrario es exaltar las virtudes humanas y la dignidad de los hombres, no importando su condición. Una nacionalidad no se construye con seres humillados.” (GUMUCIO DAGRON 1980: 241)

Su obra más vista y admirada, *Vuelve Sebastina* (1953), codirigida con Augusto Roca, también es su filme más representativo y posiblemente el más personal<sup>137</sup>. De ella dijo Gumucio Dagrón: “Ruiz pasó así de sus balbuceos documentales, a una obra mayor, un film social-antropológico que crearía una nueva pauta para el futuro cine boliviano” (GUMUCIO DAGRÓN 1980: 176). Sentencia algo que nadie puede refutar: “*Vuelve Sebastiana* sienta las bases para el nacimiento de un nuevo cine en Bolivia, y se adelanta seguramente sobre el cine que se hacía en otros países del continente en esa época” (GUMUCIO DAGRÓN 1980: 178). Considerada una genuina obra maestra del cine etnológico, retrata a los Chipaya y se convierte en el gran registro contemporáneo de este pueblo. La película muestra algunos de sus usos y costumbres, su cotidianidad. Entre otras cosas, muestra la importancia que tiene la hoja de coca, la construcción de sus casas (unos bellos edificios circulares hechos de adobe), los múltiples usos que le dan a la paja, su forma de cultivar, sus problemas por la sequía y su auténtico desamparo –que sólo se hace soportable por la enorme fortaleza cultural-. Como documento histórico y etnográfico, esta obra es fundamental, además de tener una belleza casi pictórica. Pero este cortometraje, de menos de media hora, es mucho más que eso. Haciendo uso del registro documental, el guión es de Luis Ramiro Beltrán, se narra una ficción que se nutre del contexto cultural, pero plantea una historia singular y conmovedora.

La protagonista, la niña chipaya Sebastiana Kespí, sale de su comunidad en busca de hierba más verde para su pequeño rebaño. Seguramente, también espera encontrarse con nuevas experiencias emocionantes. En el camino, conoce a un pequeño aymara. Por un fugaz instante siente temor. Hasta que entiende que no es más que un semejante, un joven pastorcito como ella. Cuando llega el momento de comer, Sebastiana saca el puñado de quinua que tiene, de lo poco que sobrevivió a la sequía. Nada más. En cambio, su nuevo amiguito, saca patatas, carne y pan. Encantada por la abundancia y por la riqueza, por una silenciosa promesa de una vida mejor, decide acompañarlo a su pueblo. Los aymaras son mucho más prósperos, su pueblo es más grande y tienen más variedad

---

<sup>137</sup> Jorge Ruiz confesó: “En toda mi carrera de cineasta, solo he hecho unas cuatro películas de mi propia voluntad, todas las demás han sido encargos” (GUMUCIO DAGRÓN 1980: 175). *Vuelve Sebastiana* es una de esas películas en las que tuvo total libertad y compromiso.

de productos, están mucho más próximos de occidente y su desarrollo. Sebastiana queda fascinada. Mientras tanto, en su pueblo, comienzan a buscarla. Su abuelo emprende el viaje para encontrarla. Lo consigue y para convencerla de que regrese le habla de la riqueza de su cultura, de la importancia de ser Chipaya. Su historia antigua, conectada con un pasado mítico a través de las palabras de su abuelo, la convencen. Juntos emprenden el viaje de regreso. Pero el trayecto resulta ser un esfuerzo supremo e insuperable para el abuelo. No lo sobrevive.

El viaje de Sebastiana no sólo la conecta con el mundo externo, termina conduciéndola a su origen, a sus raíces más profundas y milenarias. El viaje de Sebastiana comienza siendo un viaje hacia territorios desconocidos, hacia el corazón de otra cultura, es un viaje hacia lo desconocido, hacia lo exótico y lo seductor. Pero después de enfrentarse al mundo externo, tan seductor y violento, Sebastiana termina realizando un desplazamiento hacia el corazón de sus tradiciones, hacia lo que realmente es. La negación de sí misma, el olvido de su lugar de origen, de manera radical y traumática, después de un accidentado camino, llega a ser la gran afirmación de sí misma. El planteamiento del retorno a las raíces en *Vuelve Sebastiana*, para el historiador y ex presidente de Bolivia, Carlos D. Mesa, se explica así: “La inserción de este elemento en la historia hace que ésta trascienda lo meramente etnográfico o antropológico. Hay una conciencia ideológica válida para la propia nación boliviana, justamente en el momento de irrupción de un nuevo pensamiento colectivo” (MESA 1985: 62). En la entrevista vía correo electrónico que me concedió la productora boliviana Alba Balderrama apunta:

Se filmó un año después de la Revolución Nacional de 1952. En un momento histórico en el que la mirada se torna a la comunidad, a la vida del indígena como alguien que ya tiene voz y voto en la vida política del país. En esta película el viaje se lo representa a pie, es un viaje común entre las comunidades alejadas donde no hay caminos. Pero además es un viaje que supone la migración, el intercambio y el trueque cultural. No es solo un viaje interior de los personajes, sino mueve a su cultura, sus tradiciones, sus conocimientos y descubrimiento de los otros.

Aunque la aventura se haya pagado con el sacrificio del abuelo, representa el renacimiento de Sebastiana, su toma de conciencia la hace asumir un compromiso con su

identidad y es también el renacimiento Chipaya. Lo viejo, su cadáver, fertiliza el suelo de lo nuevo. Si bien se llora al abuelo, también se lo festeja. Pues su muerte implica su retorno a la madre tierra, al origen del origen, donde se reunirá con sus ancestros. El viaje de Sebastiana representa un retorno a su cultura, es un movimiento que se traduce en el salir para volver. El mismo trayecto hace su abuelo, sale en busca de ella, la trae, pero además, retorna a su origen esencial, trascendental<sup>138</sup>. Algo similar le pasará más de treinta años después, luego de un viaje más largo y duro, a otro personaje imprescindible del cine boliviano: Sebastián Mamani en *La nación clandestina* (1989).

---

<sup>138</sup> Un tono similar tiene el bello cortometraje de animación *Pallay* (2013) de Patricia Aramayo Mariscal, animado por ella y Joaquín Cuevas. En él, una tejedora jalq'a, decepcionada por el tapiz en el que está trabajando, lo abandona. Hasta que algún tipo de magia la introduce dentro de él. Ella se hace parte de su tejido, de su propia obra, pero también de la larga tradición de su pueblo, de su escritura no alfabética. En ese mundo se encuentra en los dominios del Saxra, una suerte de ser sobrenatural, que por la influencia del cristianismo se lo caracteriza e identifica con el diablo. Primero, la tejedora se resiste al Saxra, pero después se ponen a bailar juntos, hasta fundirse en una comunión de la que emergen seres fantásticos, las figuras típicas de los tejidos jalq'a. Hasta que llegan los conquistadores españoles y los sacerdotes católicos, ellos comienzan a aniquilar a esos animales de proporciones míticas. Esa fuerza en la que están fundidos la tejedora y el Saxra produce nuevos seres, más imponentes y fantásticos, que terminan venciendo a la conquista. Luego, la tejedora sale de ese mundo, del tapiz, vuelve a su lugar de origen, al frente del telar. Ahí observa la obra, ese tejido que es fruto de su comunión con el Saxra, que es la escritura no alfabética de su pueblo. El viaje le permite descubrir su cultura y su identidad, volver a lo que realmente es.

## 7.2. Viaje a la patria profunda: *La Nación Clandestina*



Fotograma de *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés, Sebastián Mamani (Reynaldo Yujra) emprende el viaje de retorno a su comunidad, en su espalda carga la máscara del Jacha Tata Danzanti.

Como se puede ver a lo largo de este trabajo, el corpus de la obra de Jorge Sanjinés es fundamental para el cine boliviano. Además, es la auténtica piedra de Rosetta del cine indigenista continental. La película boliviana más importante, influyente y debatida de la historia del cine boliviano es *La nación clandestina*, su séptimo largometraje y el más brillante. No creo exagerar cuando afirmo que para la tradición cinematográfica boliviana es algo así como su *Citizen Kane* (1941). Su estela va mucho más allá del cine y es una obra verdaderamente imprescindible. Hay un antes y un después de esta película. Como en toda obra de arte, detrás de *La nación clandestina* hay ciertas intensiones. Tal vez podrían ser resumidas en estas palabras de Sanjinés:

En el marco de esa lucha liberadora que implica la denuncia de un sistema capitalista como fuente de injusticia social, ha sido fundamental para nosotros alimentar nuestro lenguaje cinematográfico con la IDENTIDAD cultural de las mayorías indígenas a las que vimos como nuestros más importantes destinatarios (FEDAM 1999: 20).

Su cine es de denuncia, está totalmente determinado por la estética y la temática indígena, andina, específicamente aymara. Se ha dirigido a ese sector de la población

boliviana que históricamente ha vivido en la exclusión. El cine de Sanjinés tiene una agenda y no se avergüenza de reconocerlo. De su obra hasta *Llocsi Caimanta, fuera de aquí* (1977), Carlos D. Mesa dijo:

El valor de las propuestas para un público no indio se puede dar en la medida en que las ideas de una cultura en términos concretos de acción humana y política se trasladan a la imagen, quizás como prolongación de unas pautas de conducta muy distantes en la dimensión que Occidente ha querido siempre interpretar y juzgar al indígena” (MESA 1985:98).

Creo que es una lectura algo sesgada y estrecha. Pues, a pesar de que, en gran medida, el valor de la obra de Sanjinés para un “público no indio” radica en que develó al *otro*, al indígena y a sus prácticas, lo más poderoso es que cualquier espectador puede descubrirse en ese *otro*, identificarse con él. Al fin y al cabo todo rostro que se nos pone enfrente tiene un reflejo en el que nos podemos ver. El cine de Sanjinés, construido a partir de códigos de la cultura aymara, busca ser una herramienta de los indígenas, pero puede comunicar y emocionar al más occidental de los occidentales. Está lejos de ser un ejercicio etnológico, mucho menos es folclorista o exotista. Es un cine hecho para el pueblo, junto al pueblo y que interpela al pueblo aproximándose, nutriéndose y proyectando el mundo aymara, Sanjinés ha construido un discurso que puede dialogar con la humanidad. Como todo gran discurso artístico.

Con una narración no lineal, haciendo un constante uso de la analepsis, la cinta muestra el largo y accidentado camino de regreso de Sebastián Mamani (Reynaldo Yujra) a Willkani, su comunidad de origen. Por cuestiones socioeconómicas, Sebastián vivió lejos de su familia desde niño. Sus padres lo dejaron a cargo de los patrones para que trabajara para ellos. En una escena muy ilustrativa de lo que será su vida a partir de ese momento, vemos al pequeño Sebastián llevando en hombros al hijo de la familia de los patrones, para cruzar un riachuelo. Los dos tienen casi el mismo tamaño, casi la misma edad, pero uno parece haber nacido para cargar y el otro para ser cargado. El tiempo en la ciudad, trabajando para esa familia de la élite mestiza, terminará contaminado a Sebastián con una compleja, inabordable y propagada enfermedad que hace negar las raíces y el origen, sufre de alienación social y arribismo. Pero, antes de contraer la patología, antes

de dejar su comunidad altiplánica, el pequeño Sebastián presencia un hecho que lo marcará para siempre, que le arrebatará la inocencia, que guardará en los rincones más profundos de su memoria: el Jacha Tata Danzanti (Gran Señor Danzante). Este es un ritual ancestral, hoy desaparecido, que básicamente consistía en “bailar hasta morir”, vistiendo un traje ceremonial. Es un sacrificio humano para el beneficio de la comunidad, es un sacrificio individual para el beneficio de lo colectivo (ESPINOZA & LAGUNA 2010: 78).

Cuando creció, Sebastián se enlistó en el ejército e incautó las armas de los indígenas, de su familia. Más tarde se cambió de apellido –de Mamani al menos indígena Maisman-, se hizo matón de Inteligencia, se convirtió en el brazo represor de las élites que nunca lo aceptaron, que siempre lo tuvieron de sirviente. Para soportar esa vida se ahogó en alcohol, trató de borrar con fuego y violencia lo que era. La muerte de su padre, el rostro de su madre y, en especial, las palabras de su hermano –un maestro rural íntegro, con conciencia política-, lo condujeron de regreso a Willkani. Sebastián vuelve al lugar en el que nació, al lugar que nunca pudo olvidar. Allí conoce el amor de Basilia –que terminará siendo su mujer-, se reencuentra con lo que había abandonado. Willkani lo acogió y lo hizo líder, hijo y protector, representante y autoridad. Pero Sebastián Mamani seguía contaminado por Maisman. No estaba listo para volver definitivamente a Willkani. Aprovechó su condición de jilakata<sup>139</sup>, mal utilizó la confianza que los comunarios depositaron en él. Hizo negociados y maniobras políticas, traicionó a su gente por un puñado de dinero. Después de enterarse, la comunidad lo expulsó para siempre. Montado en un burro, con el torso desnudo, Sebastián volvió a perder lo que no había podido recuperar del todo. Le advirtieron, lo amenazaron: Willkani nunca más acogería a Maisman.

Vemos todos esos hechos a través de la memoria de Sebastián, son los recuerdos con los que se enfrenta cuando decide emprender el último y definitivo viaje hacia

---

<sup>139</sup> En el mundo aymara el jilakata o mallku es la máxima autoridad del ayllu o comunidad. Este es un cargo rotativo y se entiende que es un servicio obligatorio.



Willkani. Después de su expulsión, pasó años fabricando ataúdes para niños en la ciudad de La Paz, asimilando sus errores, asumiendo su destino. Sebastián Maisman, antes de volver a ser Mamani, construía féretros para esos cuerpecitos que no aguantaron la desnutrición, la bronquitis o la diarrea. Cuerpecitos que no aguantaron la pobreza, que no aguantaron la dinámica de un país clandestino. Sebastián entiende que la única forma de purgar sus actos, de redimirse, es entregar la vida por la comunidad.

Imbert señala que: “La carretera es un lugar de evasión (del mundo social) y de reencuentro consigo mismo, con sus fantasmas” (IMBERT 2010: 67). Sebastián casi no camina por la carretera –recorrida por el ejército represor y bloqueada por el pueblo organizado-. Su senda, que cruza el altiplano, no es un lugar de evasión. Todo lo contrario, es el camino a la reintegración social, a la reintegración con su comunidad, con su ayllu, con Willkani, con su cultura. Ese trayecto es para reencontrarse consigo mismo y sus fantasmas. Ese camino de regreso está trazado por ese recuerdo de la infancia: el Jacha Tata Danzanti. Para recuperarse, para reafirmarse, Sebastián bailará hasta morir. El crítico literario Leonardo García Pabón, al respecto de esa secuencia escribió:

Así, el momento de lucidez de Sebastián –cuando imposibilitado de habitar ninguno de los dos mundos que experimenta en su vida, se da cuenta de lo que necesita hacer para recuperar sus orígenes culturales, para descargarse de la pesada experiencia de su vida, para sacare el cuerpo como uno de los aparapitas que describe Jaime Sáenz, y abrir las puertas a la formación de un nuevo sujeto nacional– es también el momento de recuerdo de aquel danzante que veía bailar siendo muy niño, es la recuperación de una memoria infantil y de una historia anterior a la creación del Estado boliviano. En su gesto se unen complementarios la conciencia del presente y la memoria del origen. Es decir, conciencia de que su identidad nacional debe ser repensada en términos de su cultura indígena, en la memoria de sus fundamentos míticos y vitales, así como en los de la experiencia de su presente histórico (GARCÍA PABÓN 1998: 262).

La última escena de la película es el entierro de Sebastián Maisman, su cadáver está en un ataúd que cargan los miembros de la comunidad. Al final del cortejo, uno de los hombres mira a la cámara, es Sebastián Mamani. De esta secuencia García Pabón escribió: “La mirada de Sebastián es, por eso, al final de la película una mirada cargada

con el peso de la disfuncionalidad social creada por el Estado nacional actual. Es una carga tan pesada que la única forma de liberación es la muerte” (GARCÍA PABÓN 1998: 261). Después de sacrificarse, de autoinmolarse, de regresar, Sebastián vuelve a ser lo que realmente era, pero transformado. Es él mismo renacido, reafirmado, dispuesto a reivindicarse. En una dinámica que al pensamiento occidental podría parecerle nietzscheana, es un hombre capaz de matarse, de vencerse a sí mismo. Sanjinés dijo de esta secuencia:

La aparición de Sebastián al final tiene que ver con la concepción cíclica, circular, que tienen los aymaras del tiempo. Su idea del tiempo es distinta de la idea del tiempo que tienen 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 la que lo que acaba no puede volver [...]. Por el contrario, la idea aymara sobre el tiempo concibe que el pasado vuelve permanentemente, que se convive con 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 (SANJINÉS 1990: 7).

Esta propuesta es mucho más que una interpretación cinematográfica de la cosmología andina, pues como el mismo Sanjinés lo reconoce: “Ninguna nueva sociedad puede construirse en Bolivia, con posibilidades de consolidación, si no se profundiza en el conocimiento de lo que fuimos y de lo que somos hoy, sino miramos atrás para avanzar, como hacen los aymaras, como hizo Sebastián para llegar a ser un hombre nuevo” (SANJINÉS 1990: 9). En ella radica el discurso esencial de la película, que es una tesis, una propuesta para la transformación social. Es un discurso que años después parecería premonitorio con lo que Bolivia está viviendo en la actualidad, con el intento de construir un Estado Plurinacional que vaya para adelante, mirando atrás, sin olvidar su historia, las culturas que laten en su seno.

*La nación clandestina* es una película sobre los constantes viajes de Sebastián, sobre su viaje hacia la alienación, sobre su viaje hacia la negación de sí mismo, sobre su viaje hacia la bestialización, sobre su viaje hacia la corrupción, sobre su viaje hacia el arrepentimiento, sobre su viaje hacia la redención a través del Jacha Tata Danzanti. Pero, ante todo, *La nación clandestina* es el viaje de retorno a los orígenes, el viaje de retorno

hacia lo que realmente uno es. Sebastián camina desde La Paz hasta Willkani, en el trayecto algunos rincones e imágenes le traen recuerdos. El pasado y el presente se funden en un tiempo, se funden en la espiral temporal. El camino de regreso remite al camino de salida, el volver contiene al irse. El lento desplazamiento de Sebastián lo conduce a su destino<sup>140</sup>. El viaje de *La nación clandestina* es el viaje hacia uno mismo, hacia el olvido del olvido, hacia el recuerdo de las raíces, hacia la patria auténtica, hacia la nación que debería acogernos, hacia el lugar al que creemos pertenecer, hacia lo que parecía perdido para siempre<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Viajes próximos al de Sebastián, que en una epopeya personal intenta recupera el origen, abundan en el cine. Pienso en *The Straight Story* (1999) de David Lynch, en la que en el viaje solitario, Alvin (Richard Farnsworth) debe enfrentarse a sus propias limitaciones, a sus recuerdos, a su historia, a su carga personal. Sólo él puede resolver lo que tiene pendiente. Otro viaje similar es el que realiza Ned Merrill (Burt Lancaster) en *The Swimmer* (1968) de Frank Perry, película basada en el prodigioso cuento homónimo de John Cheever. Ned vive en los suburbios típicos de la clase media alta de los Estados Unidos, un día decide convertir a las piscinas de sus amigos en una suerte de camino acuático que debe recorrer/nadar para evadirse de su vida, para llegar a la inmensidad liberadora del océano, pero termina siendo el camino para reencontrarse consigo mismo. Por el trayecto extremo, otra cinta en la que pienso es *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch, en ella William Blake (Johnny Depp), determinado por el nombre que tiene, camina hacia su destino, la muerte poética. Al igual que en *La nación clandestina*, el nombre del personaje principal definirá lo que es, lo que tiene que llegar a ser.

<sup>141</sup> *Zona sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia dialoga constantemente con *La nación clandestina* y entiendo que le rinde homenaje. Incluso desde lo formal, pues hace constante uso del plano secuencia, uno de los recursos estéticos y discursivos más característicos y más conocidos del cine de Sanjinés. En *Zona sur*, a través de la vida cotidiana, frívola y algo tediosa de una familia de clase alta paceña, de sus interrelaciones, de la interacción con su servidumbre, de sus preocupaciones, de sus intereses, a través de un retrato íntimo, penetramos la realidad de una parte del país, observamos de cerca lo que Bolivia también es. El gesto es muy parecido al que propone *La nación clandestina*, una aproximación, lo más sincera posible, al otro, un aproximarse al otro. Ambas cintas tratan un tipo de desplazamiento, uno que siempre termina conduciéndonos al origen. Un movimiento interno debe conducirnos al mismo lugar del que salimos. Hay una secuencia especialmente emotiva e importante en *Zona sur* que es pertinente mencionar: el entierro del niño. El mayordomo de la casa, Wilson (Pascual Loayza), debe volver a su comunidad para sepultar a su hijo muerto. Andrés (Nicolás Fernández), el hijo menor de la familia, el que tiene una relación más horizontal e íntima con la servidumbre, se esconde en el automóvil y acompaña al mayordomo, sin que lo sepa. El hijo de Wilson descansa en un ataúd pequeño, apropiado para su pequeño cuerpecito inerte. El cajón recuerda a los que fabricaba Sebastián Maizman, Sebastián Mamani, en su carpintería, antes de iniciar el viaje definitivo de regreso a su comunidad, esos ataúdes enanos en los que se podría sepultar a una república joven nacida enferma. Cuando los comunarios levantan al ataúd del hijo de Wilson, todo se parece al entierro de Maizman, al renacimiento de Mamani. En rito fúnebre, el niño blanco, el mayordomo aymara, algunos hombres y algunas mujeres de la comunidad están sentados en círculo, cada uno está frente al rostro del otro. En el chullo de uno de los hombres se lee claramente una palabra, tejida con lana: “Mamani”. Lo que no parece ser una simple coincidencia. La nación de la que nos hablaba Sanjinés está saliendo de la clandestinidad, se está haciendo visible. *Zona sur* lo confirma: Bolivia ya no es un país de Maizmans. Es en un país de Mamanis.

Devin Orgeron hace un apunte interesante, la *road movie* siempre va hacia adelante, sigue un camino, pero siempre está el espectro de un pasado mítico. Es decir, se debate entre ese camino hacia la modernidad y esa incapacidad de hacer parte de la modernidad (ORGERON 2008: 5). *La Nación Clandestina* de Sanjinés es la película de viaje boliviana por excelencia, en ella encontramos un camino distinto al que hace referencia Orgeron, es un camino de regreso al punto de origen y con lo que se carga no sólo es con un pasado mítico, también hay un pasado que intentó borrar a ese pasado mítico. El camino de regreso es un movimiento en espiral, es la recuperación del pasado mítico y una superación del pasado inmediato vergonzoso. Sanjinés dijo que es: “el viaje por la memoria histórica, el reconocimiento doloroso de los errores y el proceso de reconocimiento de sí mismo o sea AUTOCONCIENCIA” (SANJINÉS 1990: 6). En la entrevista ya citada, la productora Alba Balderrama hizo un apunte muy interesante:

El camino en esta película está trazado en el tiempo histórico y en el tiempo diegético, que va hacia atrás mientras miramos hacia adelante. Los acontecimientos del viaje se suceden hacia adelante, pero el viaje histórico reflejado en la película está siempre mirando atrás, a la espalda del personaje, a las tradiciones ancestrales, a los viejos, al pueblo. En este sentido, el viaje del personaje es un viaje de cientos de años y de espaldas. Pero Sanjinés va más allá, al viaje físico, emocional y ritual del personaje se le suma el viaje histórico de una nación que entiende el tiempo como algo circular, es decir sin destino final, sino en un constante “ser”. En este sentido, Sanjinés nos propone un viaje del personaje y otro viaje del espectador en sí, apelando a su memoria histórica, a su identidad más profunda, le lanza un camino temporal y espacial en un lenguaje cinematográfico altamente elaborado de modo que se involucre en el viaje pero desde su butaca, no desde una proyección en el personaje. Es por eso que no nos parece extraño que Sebastián mire su propio velorio, mire su cuerpo muerto pasar delante de él, tal como mira el espectador, desde el mismo ángulo de la cámara. La elección del encuadre en esta toma es especialmente reveladora, pues el espectador siente estar al lado de Sebastián mirando su cuerpo muerto. El viaje que ha realizado el espectador es también uno de redescubrir lo que lo constituye, un mismo origen, una misma nación. Apela a un conocimiento milenario en el espectador, conocimiento que Sanjinés sabe que está ahí.

Esta fue la primera película de Jorge Sanjinés en una docena de años, es una obra de madurez y el personaje individual se impone como una gran metáfora de toda una

nación, de un pasado que interpela a una gran colectividad<sup>142</sup>. Esta cinta lleva al punto máximo lo que se inauguró con *Ukamau* (1966), de lo que Carlos D. Mesa dijo:

Este cine boliviano comienza un proceso de búsqueda de identidad que es a la vez la búsqueda de identidad nacional. Lo que el indigenismo arguediano descubrió equivocadamente a principios de este siglo y que la Revolución modificó sustancialmente, se revisa y replantea en el cine de Sanjinés con la aparición de factores de fundamental importancia desde la óptica política del problema indígena” (MESA 1985: 85).

La historia individual que se narra en *La nación clandestina* termina siendo una suerte de biografía simbólica de un país, de una nación clandestina. Es el diagnóstico previo a la cura. Sanjinés explica, en su fundamental libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, que: “El cine popular, cuyo protagonista fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado y cuando estén integradas a la historia colectiva” (SANJINÉS 1979: 60-61). Por su historia singular, Sebastián Mamani, Sebastián Maisman, es el sujeto que está en medio de dos universos. Por un lado está lo indígena que busca reivindicarse y ocupar el lugar que le corresponde en el país, intentando ser consciente de la solidez y del valor de su cultura, de su código de conducta, de sus responsabilidades y de su identidad. Y por otro, el universo mestizo que detiene el poder de un país al que no quiere pertenecer, que debe lidiar con profundos problemas identitarios y que está condenado a vivir en una suerte de desarraigo. La vida y muerte de Sebastián Mamani, de Sebastián Maisman, es la más dura y diáfana alegoría del ser boliviano. Leonardo García Pabón apunta:

---

<sup>142</sup> Sanjinés ha afirmado muchas veces que: “La presencia de un protagonista general y no particular determina a su vez la objetividad y la distancia útiles a la actividad reflexiva del espectador” (SANJINÉS 1979: 64). Intenta que sus personajes, si no son colectivos, sean representaciones de lo colectivo. Lo que a veces puede resultar en una cierta falta de profundidad en la construcción de su psicología e historia individual. Si algo se le puede reprochar al cine de Sanjinés es que con frecuencia instrumentaliza a sus personajes, los pone al servicio de la narración y de su discurso. El caso de Sebastián en *La nación clandestina* también es especial porque es el personaje individual más complejo del cine de Sanjinés. En un ejercicio cercano al de “pinta tu aldea y pintarás al mundo”, al describir a Sebastián describe historias que de una u otra forma tocan a cualquier boliviano o a cualquier ser humano cercano a los problemas de identidad cultural.

Al entregar su vida a su comunidad, también ofrece su experiencia personal como indio y como boliviano para la constitución de nuevos sujetos nacionales. Al final de la película tenemos un Sebastián cuya identidad es resultado de una serie de identidades que ha ido asumiendo en su trayectoria por los espacios que forman la nación (GARCÍA PABÓN 2007: 259).

Esta es la gran biografía alternativa de cualquier boliviano que en algún momento ha intentado lidiar con su propia identidad y con los fantasmas de su metahistoria. El único camino parece ser morir para renacer pleno, para llegar a ser lo que uno es. Refiriéndose a *El coraje del pueblo* (1971), otra cinta de Sanjinés, Carlos D. Mesa escribió: “Cuando una película es capaz de saltar los límites de un determinado espacio temporal y físico y transmite la historia de una comunidad haciéndose un canto de lucha y libertad, podemos decir que es una obra del hombre para el hombre” (MESA 1985: 91).

Las mismas palabras podrían ser utilizadas para describir a *La nación clandestina*, su obra mayor.

Debemos tener en claro que para Sanjinés una película suya debe ser entendida como: “una obra de arte [que] existe como cualquier otra, sólo que dignificada por su carácter social” (SANJINÉS 1979: 57-58). Hay una conexión directa en la propuesta estética y ética. Aunque como lo reconoce Santiago Espinoza: “Un concepto de partida para acercarnos a la reflexión teórica de Sanjinés en torno al cine es el de estética. Y es que hay que comprender que la estética en su cine no es un fin como tal, sino un medio. La estética construida por el realizador ha estado siempre en función de su intencionalidad discursiva-política” (ESPINOZA 2012: 18). Como Mesa apunta:

Para ver el cine de Sanjinés debemos ser conscientes de su intencionalidad. No vayamos a enjuiciar un ejercicio estético, ni siquiera una aproximación a una determinada cultura, sino claramente un arma, un medio de reflexión mediante el cual el pueblo puede expresarse. La cámara quiere ser un vehículo para contar las experiencias de una comunidad determinada a todo un pueblo, para que sirvan como reflexión a otras comunidades y pueblos similares, para conocer contra quién se lucha y por qué (MESA 1985: 80)

Para Sanjinés es fundamental que: “la creación exija al máximo de su sensibilidad para captar y encontrar los recursos artísticos más elevados que puedan estar en correspondencia cultural con el destinatario, que inclusive capte los ritmos internos correspondientes a la mentalidad, sensibilidad y visión de la realidad de los destinatarios” (SANJINÉS 1979: 60). Ahí radica la otra gran riqueza de *La nación clandestina*, pues no es mero discurso político, sociológico o filosófico. Es puro discurso cinematográfico y por tanto es un discurso que propone también desde lo formal. Pero que en todo gesto piensa, reflexiona y propone. Nada es gratuito, nada es un mero artificio, no usa fuegos artificiales que deslumbren al espectador, sin otra intensión que esa. Este no es cine espectáculo, ni mero entretenimiento. Parafraseando a Godard, son imágenes que piensan, desde lo andino, pero para la humanidad. Sanjinés reconoce que:

El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esta relación está ausente, tendríamos por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama pero que es esquemático y grosero en su forma (SANJINÉS 1979: 57-58).

Aunque sea un medio, no se puede prescindir de lo estético a la hora de hacer cine, o cualquier otro arte. Para hacer una propuesta completa, compleja e innovadora eso es determinante. Para construir un discurso cinematográfico que responda a lo boliviano y a sus culturas andinas, forzosamente se debe buscar herramientas estéticas que sean coherentes con el discurso, que respondan a un específico concepto de belleza:

El cine boliviano, en su mayor parte, ha sido un cine de mirada volcada al embrujo y las claves de sus culturas indígenas y su trayectoria es una constante pregunta sobre las posibilidades de construir una nueva sociedad impregnada de la sabiduría nativa para mirar la vida con ojos más profundos. Desde *Wara Wara* de Velasco Maidana, filmada en 1929, a películas muy recientes, el tema de la identidad cultural ha estado presente. Y con esa preocupación surgió muy pronto la idea de un nuevo lenguaje, de un lenguaje cinematográfico propio, de una narrativa ya no europea-americana o hollywoodense, sino una narrativa propia que tenía que ver con nuestra mentalidad, que conjugara los ritmos internos de la espiritualidad nacional, que se construyera ya no sobre los pilares del individualismo helénico, judeocristiano, sino sobre la cosmovisión de las

mayorías morenas del país que entienden al tiempo como un viaje circular, como un eterno regreso de todo” (SANJINÉS 2002: 4).

El viaje de retorno también comprende una búsqueda estética, artística y cinematográfica, pero con un fin sociopolítico. Sanjinés reconoce que:

Y es verdad que en un comienzo la búsqueda de un lenguaje propio obedeció principalmente a la necesidad comunicacional con la ‘otra cultura’, llegó más tarde el convencimiento de que en ese camino de conjugar ambos constituyentes para lograr algo distinto, era necesario un cine diferente al occidental porque tenía una estructura narrativa inspirada en elementos ideográficos y filosóficos andinos; un cine que era producto de la ciencia y la tecnología occidental pero que constituía, por sí mismo, la concreción de una propuesta que viene contenida en la búsqueda de muchos bolivianos que piensan en soluciones para la factibilidad de la nación boliviana. Cuando esta conciencia tomó cuerpo, pudimos hacer una película como *La nación clandestina* (FEDAM 1999: 19).

El camino no fue sencillo, requirió del desarrollo de un nuevo discurso y de técnicas inéditas, fue una empresa arriesgada, que requería de una entrega absoluta al proyecto. Sanjinés se planteó reconfigurar al cine, a la tradición y a la práctica de la que él mismo hacía parte. Para ello se planteó:

Desarrollar el “plano secuencia integral”<sup>143</sup> como mecanismo narrativo que se funda en la concepción cíclica del tiempo –propia del mundo

---

<sup>143</sup> El “plano secuencia integral” seguramente es el recurso introducido por Sanjinés más innovador y conocido. Básicamente consiste en la utilización de varias temporalidades en una misma toma, que suele ser larga y puede llegar a comprender toda una escena, no tiene cortes y puede tener varios planos (desde el primero hasta el general) (ESPINOZA 2012: 18). Según Dennis Joseph Hanlon, Sanjinés la logra adaptando una técnica de *O thiasos* (1975) de Theo Angelopoulos (HANLON 2009: 220). El mismo Sanjinés reconoció la influencia del autor griego en su obra, algo que no es típico de él (SÁNCHEZ 1999: 77). Según Hanlon, la película de Sanjinés y la de Angelopoulos tienen similitudes temáticas, pues ambas tratan sobre la imposición de un grupo social sobre otro, en el caso del primero son las élites mestizas, en el caso del segundo son los movimientos de extrema derecha (HANLON 2009: 222). Pero, lo que distancia a ambos son las intenciones, pues si bien Sanjinés se puede haber inspirado formalmente en Angelopoulos, su objetivo no es meramente narrativo, artístico y autoral. Utilizando la técnica de un plano circular, sin cortes, que contiene más de una temporalidad, lo que busca es replicar la concepción del tiempo aymara, del tiempo cíclico, en espiral. Sanjinés dijo de este su célebre recurso: “El movimiento de cámara interpretaba únicamente los puntos de vista, las necesidades dramáticas del espectador que podía dejar de serlo para transformarse en participante. A veces ese plano secuencia nos lleva hasta un primer plano respetando la distancia de acercamiento que en la realidad es posible, o bien, abriéndose campo entre hombros y cabezas para acercarnos a ver y oír al fiscal. Cortar a un gran primer plano era imponer brutalmente el punto de vista del autor que obliga e imprime significancias que deben aceptarse. Llegar al primer plano por entre



andino-; priorizar el protagonismo colectivo sobre el protagonismo individual –correspondiendo a la concepción andina de la armonía social-; conjugar el “suspenso” como recurso típico del cine occidental creando un “distanciamiento” reflexivo; minimizar el uso del “primer plano” o “close up”; trabajar con los mismos protagonistas de hechos históricos como actores” (SANJINÉS 1999: 19).

Cuando se hace referencia a la obra de Sanjinés se suele olvidar la dimensión humana de sus personajes. Cuando se habla del personaje colectivo, de la metáfora nacional, cuando se hace referencia a todas las técnicas que ha desarrollado, se puede olvidar que los protagonistas, los que han vivido la historia que se nos narra en la pantalla, los que sufren todo eso que se quiere denunciar, son individuos, son seres humanos. No son meros vehículos para la concientización o la reflexión sociopolítica. Quizá se podría criticar a Sanjinés por presentarnos personajes maniqueos, por tener una visión muy parcializada de la historia, por utilizar al cine como una suerte de propaganda sofisticada. Pero no creo que eso sea justo, ni correcto. Pues, si observamos a Sebastián Mamani/Maisman, si atestiguamos sus viajes, su largo y doloroso viaje de retorno, comprendemos que si bien es una metáfora del sujeto nacional, también es un individuo singular, un ser humano con el que nos sentimos identificados, que nos produce los sentimientos más primarios: rabia, ternura, compasión, furia, cariño y admiración. Y es que el rostro del otro, como semejante, puede ser mucho más poderoso que una elaborada metáfora. Cuando el personaje colectivo se funde con el personaje individual, ese viaje incorpora al espectador a la experiencia. Nos permite descubrir que, en mayor o menor medida, todos los bolivianos somos Sebastián Maisman. Y que todos podríamos ser una variante singular de Sebastián Mamani, ese ser renacido, que ha vuelto para ser él mismo pero para ser otro, un ser reafirmado e insurgente.

---

los demás interpreta otro sentido, contiene otra actitud más coherente con lo que está ocurriendo al interior del cuadro, en el contenido mismo” (SANJINÉS 1979: 63-64).

## 8. La *road movie* boliviana épica: El ciudadano Evo Morales

Podría parecer un ejercicio de demagogia o de mero oportunismo dedicar el último capítulo de esta tesis a Juan Evo Morales Ayma, Presidente Constitucional del Estado Plurinacional de Bolivia. Al ser el boliviano más conocido del mundo y al tener una capacidad asombrosa para despertar pasiones y provocar polémicas, no es difícil sacar provecho de la figura del líder cocalero. Se lo odia o se lo ama, se lo ridiculiza o se lo respeta –hasta rayar en la veneración–, pero no da lugar a la indiferencia. Por eso, aclaro que no es mi intención ensalzar o criticar a Evo Morales, a su gobierno o al movimiento político al que representa. En este capítulo no me ocuparé específicamente de él, ni de su biografía personal o trayectoria política. No pretendo hacer un análisis de su personalidad, de su discurso o de sus acciones personales o públicas. Lo que me interesa es hacer una lectura de algunos de los diferentes registros y representaciones que se han hecho de él en el cine, principalmente, y también en algunos otros soportes audiovisuales.

Sin duda, Evo Morales es el mandatario boliviano más mediático de la historia<sup>144</sup>. Las razones son muchas, considero que algunas merecen ser mencionadas. Es una figura altamente llamativa y digna de atención, es el primer Presidente boliviano de origen

---

<sup>144</sup> Es justo reconocer que Evo Morales no es el único político boliviano relevante para el cine nacional. Por ejemplo, Gonzalo Sánchez de Lozada, mejor conocido como Goni, fue uno de los realizadores más importantes de la primera etapa sonora. No sólo fue co-realizador, junto a Jorge Ruiz, del trunco y casi legendario filme *Detrás de los Andes*, también fundó la empresa Telecine en 1954, que realizó varios documentales institucionales, entre otras cosas. Gumucio Dagrón apunta en su libro que *Butch Cassidy & the Sundance Kid* (1969) es un plagio de uno de sus guiones, inspirado en la figura de un bandolero estadounidense, el Gringo Smith (GUMUCIO DAGRÓN 1980: 172-186). Por otro lado, el que fue Vicepresidente de Goni y su sucesor, Carlos D. Mesa es uno de los historiadores más importantes del cine boliviano, además, fue fundador y director de la Cinemateca Boliviana (1976-1985). También, el actual alcalde de Santa Cruz de la Sierra, Percy Fernández, tuvo un breve papel en *Jonás y la ballena rosada* (1995), hacía de vendedor ilegal de dólares. La relación entre el cine y la política en Bolivia es curiosa. Por otro lado, varios Presidentes de Bolivia han sido protagonistas de diferentes ficciones de corte histórico. El más cinematográfico es el Libertador Simón Bolívar, venezolano de nacimiento, que aparece en poco más de una decena de películas y series, entre las que se pueden mencionar *Simón Bolívar* (1942) de Miguel Contreras Torres, *Simón Bolívar* (1969) de Alessandro Blasetti y *Libertador* (2013) de Alberto Arvelo. Antonio José de Sucre, segundo Presidente, también venezolano de nacimiento, aparece en muchas de las películas dedicadas a Bolívar. El ExPresidente Hilarión Daza (interpretado por Eddy Bravo) es uno de los personajes centrales de la película boliviana sobre la Guerra del Pacífico *Amargo Mar* (1984) de Antonio Eguino y Gualberto Villarroel (interpretado por Carlos Araujo) es uno de los protagonistas de *Insurgentes* (2012) de Jorge Sanjinés. Finalmente, varios videos y cortometrajes han sido dedicados a las figuras de los exMandatarios Manuel Isidoro Belzu, Mariano Melgarejo y Daniel Salamanca, entre algunos otros.

indígena, es un líder sindical de extracción muy humilde, está afiliado a un partido autocalificado de izquierda, es un declarado enemigo del “imperialismo yankee” y se manifiesta como la gran contra cara de la clase política tradicional, así como de las oligarquías nacionales. Incluso en una sociedad como la contemporánea tan influida por la economía de mercado, el capitalismo y el “american way of life”, la historia de Evo Morales es de gran interés. Paradójicamente, su vida puede ser un ejemplo perfecto de uno de los elementos que nutren al “American dream”, lo que se denomina como “Self-Made Men”, los hombres que se hacen a sí mismos, que nacen en la pobreza, sin grandes recursos económicos ni materiales, pero que a pesar de sus limitadas condiciones consiguen grandes logros<sup>145</sup>.

Cuando el 25 de septiembre de 2007, el influyente periodista/cómico Jon Stewart entrevistó a Evo Morales en *The Daily Show*, después de los saludos protocolares, de los agradecimientos y bromas de rigor, lo primero que le dijo fue justamente: “Su historia es notable ¿Cómo logra un campesino, un campesino pobre, sin educación secundaria, convertirse en el primer Presidente indígena de Bolivia? Es una trayectoria asombrosa”. Evo le respondió: “Entiendo que todos tenemos derechos, no solamente los profesionales y los intelectuales pueden ser Presidentes. La gente que conoce su realidad, sus vivencias, desde abajo, también puede ser Presidente. Los indígenas también podemos ser Presidentes”. Ese discurso es muy seductor para alguien como Jon Stewart –que hace parte del sector progresista de los Estados Unidos-, pero también puede resultar atractivo para cualquier ciudadano de un país que se autoproclama como la “tierra de las oportunidades”, que cree en la movilidad social a través del esfuerzo y del trabajo.

---

<sup>145</sup> “Self-Made Men” es una expresión que se extendió y popularizó después de que la usó Frederick Douglass en un célebre discurso homónimo. Su autor fue un importante estadista y escritor afro americano, que escapó a la esclavitud y se convirtió en una de las figuras más representativas del movimiento abolicionista en los Estados Unidos. En el discurso mencionado, definió al “Self-Made Men” como: “Los hombres hechos por sí mismos son los hombres que, bajo dificultades peculiares y sin las ayudas ordinarias de circunstancias favorables, consiguieron conocimiento, utilidad, poder y posición [...] Son hombres que poseen poco o nada gracias a su nacimiento, a sus relaciones, a su entorno de amistades; a las herencias de riqueza o a medios de educación tempranos e idóneos; que son lo que son, sin la ayuda de condiciones favorables con las que otros hombres suelen erguirse en el mundo y conseguir grandes resultados” (DOUGLASS 2013: 6-7). Como Douglass, Evo venció condiciones totalmente difíciles, siendo parte del sector más marginado del país, logró incorporarse en la vida política y jugar un rol protagónico.

Aunque el mismo Evo Morales se sienta identificado con *Avatar* (2009)<sup>146</sup>, su historia parece una materialización del célebre discurso *Self-Made Men* de Frederick Douglass, es un hombre que sin condiciones mínimas, se embarcó en un viaje en busca de la supervivencia y terminó en el escalafón más alto de la sociedad boliviana, su trayecto lo llevó a la Presidencia y a marcar un hito histórico. En papeles, es una historia inspiradora y esperanzadora. Siendo arriesgados, se puede reconocer que tiene fuertes ecos de los argumentos de la gran mayoría de las telenovelas, de los culebrones, que son tan populares en Hispanoamérica.

También ha sido determinante para la mediatización de la figura de Evo Morales que la mayor parte de su carrera política se haya desarrollado en un tiempo en el que la comunicación se ha transformado de manera radical. Nunca había sido tan fácil acceder a la información, producirla y difundirla. Entre otros, de este fenómeno se han beneficiado los que se encontraban al margen del control de los medios masivos de información. Nuestro presente es ese futuro al que se refería Andy Warhol, en el que todos somos famosos por quince minutos. Si, como es el caso de Morales, existen razones de peso que justifiquen la fama, esta se puede prolongar en el tiempo de manera indefinida, los quince minutos se transforman en décadas. Cuando Evo formaba parte de la oposición fue satanizado por los medios afines al orden establecido y mimado por los medios alternativos. Además, desde que está en el poder, Morales ha utilizado con cierta pericia los recursos que tiene a su alcance. Por ejemplo, desde que es Presidente, la televisión pública boliviana, Bolivia TV, ha hecho una cobertura inaudita de sus actos. Prácticamente todos los días se transmite en directo algún discurso de Morales desde todos los rincones del país. Su mandato se ha convertido en una suerte de *road movie*

---

<sup>146</sup> A principios de enero de 2010, Evo Morales y su hija fueron a ver la cinta de James Cameron al cine. Al salir, el mandatario reconoció que la película le gustó, que la consideraba una crítica al capitalismo y que retrataba la lucha por la defensa de la tierra. Evo afirmó que se sentía identificado con la cinta. Pronto, diferentes agencias de noticias, periódicos y portales virtuales hicieron circular la información y, como es de rigor, se magnificó la noticia (PÚBLICO 2010) (HUFFINGTON POST 2010).

interminable. Tal vez sea cierto que la revolución no será televisada, pero lo que se ha denominado como “el proceso de cambio” lo está siendo<sup>147</sup>.

Lo que me interesa recalcar es que, en gran medida, la imagen de Evo Morales ha sido construida a través del cine, la televisión y otros medios audiovisuales. Esta proposición no tiene nada de novedoso, en cuanto es una máxima aplicable a cualquier figura pública e histórica. Pero hay un elemento de esa construcción que llama mi atención y que merece ser trabajado en esta tesis. La imagen que se ha construido de Evo Morales siempre está relacionada con el viaje, con la migración y con el desplazamiento geográfico. Presidentes de la República recientes como Jaime Paz Zamora, Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos D. Mesa, entre otros, regularmente se dirigían al pueblo boliviano desde la comodidad de sus despachos, como la gran mayoría de los mandatarios del mundo. No pasa lo mismo con Evo Morales, por lo general sus discursos los hace al aire libre, en cualquier lugar, después de haber viajado, desde una aparente cercanía con la gente. Más allá de que esa pueda ser una muestra de populismo, que pueda permitirnos cuestionar la eficiencia de su trabajo, lo cierto es que es impensable pensar en Evo como un Presidente “sedentario”.

La cuestión va más allá de que todos los días, a través de los servicios informativos del gobierno, nos enteremos de que el Presidente se desplaza a los rincones más recónditos del país y del mundo para asistir a actos protocolares o para inaugurar algún proyecto social de su gestión. Su vida entera ha estado marcada por las migraciones y las películas que han registrado su figura son una suerte de *road movies*, utilizan el viaje como gran elemento forjador de la figura del líder indígena. Como lo reconocía Jon Stewart, su trayecto es asombroso, nació en Orinoca, un pueblito del altiplano orureño, y llegó al palacio gubernamental, al Palacio Quemado en La Paz. Ese camino, que tuvo varias e importantes paradas, hoy día sirve como una suerte de parábola: en Bolivia hoy día cualquier ciudadano puede llegar a ser Presidente sin

---

<sup>147</sup> Según informó la ministra de Comunicación Amanda Dávila, para la gestión 2013 se han presupuestado 63 millones de bolivianos para publicidad del Gobierno, casi 7 millones de euros. Hasta la primera quincena de septiembre de 2013, se acumulan un total de 530 horas de transmisión televisiva de actos oficiales (ERBOL 2013).

importar su origen. Su historia personal es muy representativa de la realidad nacional, parece una alegoría de “lo boliviano”. Al punto de que una historia como la que se narra en el cortometraje de animación *En camino, una historia boliviana* (1996) de Jesús Pérez, podría ser una especie de biografía alternativa de los primeros años de vida del actual Presidente.

En el cortometraje informativo *Evo del pueblo para el pueblo* (2010), producido por el equipo Centinela, encargado por la Dirección Nacional de Comunicación Integral y distribuido por el periódico Cambio (el diario oficial), utilizando una voz en off, una serie de caricaturas y algunas fotos, se narra la vida ejemplar del personaje del título, con un lenguaje y una estética apropiada para espectadores infantiles –nunca es demasiado pronto para comenzar con el proselitismo-. Con colores vivos y trazos simples, vemos su nacimiento en Orinoca, su infancia en la pobreza y su ampliamente conocida pasión por el fútbol. A través de postales dibujadas, se muestra que su primera migración la vivió a los seis años, en la zafra argentina, trabajó vendiendo helados –mientras que su padre trabajaba en la cosecha de la caña-. A los 15 años tuvo que dejar su comunidad por las malas condiciones, se fue a la ciudad de Oruro, donde trabajó como panadero, ladrillero y trompetista. Cuando le correspondió, hizo su servicio militar en La Paz, fue Policía Militar. Hasta que en 1980 una sequía pauperizó las ya paupérrimas condiciones de su familia, y lo obligó a migrar al Chapare, al trópico cochabambino. Allí ingresó al sindicato “San Francisco”, fue Secretario de deportes. Luego fue elegido Secretario general del sindicato “2 de agosto”, años después sería nombrado Secretario Ejecutivo de la Federación del Trópico. Actividad que lo llevaría a ser perseguido, encarcelado y torturado. En 1997 fue elegido diputado uninominal con un 70% de votación. Y en 2005 ganó las elecciones que lo llevarían a la Presidencia con el 54% de los votos. *Evo del pueblo para el pueblo* es una pieza didáctica, pero que tiene un mensaje manifiesto: legítima y glorifica a ese hombre, que con su propio esfuerzo venció sus condiciones materiales, pero además transformó a un país. Sus logros no son sólo personales, ante todo son colectivos. Pero si algo llama la atención de esta escueta narración es que para

sobrevivir y encontrar el lugar que le correspondía en el país, Evo Morales tuvo que desplazarse, viajar de un lugar a otro para construir la vida que tiene<sup>148</sup>.

A pesar de que haya sido un ejemplo de la movilidad social y que su historia sea casi modélica para los que creen que “uno se labra su destino”, por su posición política antiimperialista, por su condición de campesino y cocalero, por su carencia de educación formal, por su falta de familiaridad con las formas y los protocolos de la cultura occidental, Evo Morales también es una figura incómoda. Se lo ha acusado de narcotraficante, de terrorista, de miembro del “Eje del mal”, de dictador, entre tantas otras cosas. No me compete debatir, confirmar o rebatir ninguna de esas afirmaciones. Pero me parece interesante señalar que en cuanto Evo se manifiesta como un semejante, con códigos de conducta y morales similares a los nuestros, es aceptable e incluso admirable. Pero, en cuanto se distancia, en cuanto se manifiesta como un *otro* radical, se hace amenazante. Llama la atención que en un mundo en el que la información es de relativo fácil acceso, reducimos nuestro conocimiento de las cosas de una manera tal que, para muchos, Evo Morales es meramente el presidente del jersey de colores que habló de los pollos llenos de hormonas y que dio un rodillazo a un tipo en medio de un partido de fútbol. En el tiempo de la banalización de absolutamente cualquier tema, Evo Morales también ha sido y es constantemente banalizado.

---

<sup>148</sup> Evidentemente, Evo Morales no es el primer líder de origen sindicalista que merece una película biográfica. Pensemos, por ejemplo, en *Hoffa* (1992) de Danny DeVito o en *Lula, o Filho do Brasil* (2009) de Fábio Barreto. Pero hay una que tiene especial interés, una película de viaje, *Joe Hill* (1971) de Bo Widerberg, también conocida como *The Ballad of Joe Hill*. Narra la vida del músico y sindicalista sueco-estadounidense del título, desde su llegada a los Estados Unidos hasta su ejecución en Utah. Es la historia de un migrante, de un hombre que busca mejores condiciones de vida. Sus talentos y carisma lo llevan a ser uno de los miembros más notables del celeberrimo sindicato Industrial Workers of the World (IWW), los *wobblies*. Para hacerse oír, Hill cantaba y su voz era demasiado peligrosa para el orden establecido. Pero su suerte es muy distinta a la de Evo Morales, lejos de llegar a ser Presidente de su país, termina siendo fusilado. Hill busca su destino, viaja saltando de tren en tren, en el camino, siguiendo las rieles, el trazo construido por los trabajadores, por los explotados, por los esclavos, por los oprimidos, por los que están al margen de la sociedad. Morales viaja todo el tiempo por esos caminos accidentados que muchas veces son improvisadas rutas que quieren llevarnos al corazón de la patria.

Poco tiempo después de su elección como Presidente de Bolivia, el escritor peruano-español Mario Vargas Llosa, en un artículo titulado “Raza, botas y nacionalismo” publicado en El País, apuntó:

Tampoco el señor Evo Morales es un indio, propiamente hablando, aunque naciera en una familia indígena muy pobre y fuera de niño pastor de llamas. Basta oírlo hablar su buen castellano de erres rotundas y sibilantes eses serranas, su astuta modestia (“me asusta un poco, señores, verme rodeado de tantos periodistas, ustedes perdonen”), sus estudiadas y sabias ambigüedades (“el capitalismo europeo es bueno, pues, pero el de los Estados Unidos no lo es”), para saber que don Evo es el emblemático criollo latinoamericano, vivo como una ardilla, trepador y latero, y con una vasta experiencia de manipulador de hombres y mujeres, adquirida en su larga trayectoria de dirigente cocalero y miembro de la aristocracia sindical (VARGAS LLOSA: 2006).

El ganador del Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1986), del Premio Cervantes (1994) y del Premio Nobel de Literatura (2010), marqués del Reino de España, oriundo de Arequipa, que pasó varios años de su niñez en Bolivia, que estuvo casado con una boliviana, en principio, podría ser una persona mínimamente autorizada para formular un juicio sobre Evo Morales. Si partimos de un enunciado políticamente correcto, toda opinión es respetable. Pero ninguna opinión es inofensiva. En otra parte del mismo texto Vargas Llosa apunta:

Cualquiera que no sea ciego y obtuso advierte, de entrada, en América Latina, que, más que raciales, las nociones de “indio” y “blanco” (o “negro” o “amarillo”) son culturales y que están impregnadas de un contenido económico y social. Un latinoamericano se blanquea a medida que se enriquece o adquiere poder, en tanto que un pobre se cholea o indianiza a medida que desciende en la pirámide social. Lo que indica que el prejuicio racial -que, sin duda, existe, y ha causado y causa todavía tremendas injusticias- es también, y acaso sobre todo, un prejuicio social y económico de los sectores favorecidos y privilegiados contra los explotados y marginados (VARGAS LLOSA: 2006).

Según el autor de *La ciudad y los perros*, Evo dejó de ser indígena porque aprendió a hablar castellano con “propiedad”, porque sabe lidiar con la prensa, porque puede opinar sobre política y economía con cierta diplomacia, porque adquirió poder y



porque es Presidente de Bolivia. No me parece lo más llamativo de lo que afirma el autor de *La casa verde*, pues también asegura que Morales hace parte de “la aristocracia sindical” y que es un experto en la manipulación de hombres y mujeres, asumiendo que esas son las únicas posibilidades que le permitirían a alguien como Evo llegar a ser Presidente o tener poder. Además, a pesar de que condena el racismo, nos asegura que el criollo latinoamericano es: “vivo como una ardilla, trepador y latero”. Es decir, trata de sostener su argumento en prejuicios raciales y culturales. Pero, lo que considero más preocupante del planteamiento del autor de *Conversación en La Catedral*, es que si “Un latinoamericano se blanquea a medida que se enriquece o adquiere poder, en tanto que un pobre se cholea o indianiza a medida que desciende en la pirámide social”, entonces, no es posible que haya un Presidente indio en la historia de América Latina. No quiero asumir que todas las élites latinoamericanas piensan como Vargas Llosa, pero aceptemos que puede ser calificado como un “líder de opinión”, como alguien representativo e influyente, como una voz autorizada. Por tanto, debemos intuir que, al menos para un sector de la población de América Latina, en la administración del Estado no puede entrar un indígena y, si lo hace, automáticamente se “blanquea”. La única forma de soportar a Evo Morales como Presidente es despojarlo de su condición de indígena. Supongo que es legítimo debatir sobre la identidad de Evo, sobre si es indígena o meramente campesino, pero no es lo que me interesa, lo que me parece preocupante es que se proponga la imposibilidad del empoderamiento del indígena. Más allá de que Evo sea o no sea indio, por el mismo hecho de reconocerse como uno, desbarata lo que propone el autor de *Pantaleón y las visitadoras*. Por el hecho de ser y estar, Evo es la prueba de que un indio con poder puede seguir siendo indio, con sus virtudes y defectos. Un indio puede y es Presidente, más allá de que tenga aciertos o desaciertos, de que sea ejemplar o se corrompa, de que sea democrático o autoritario.

Como Vargas Llosa, muchos han cuestionado la condición indígena de Evo Morales, siguiendo la misma lógica con la que se cuestionó el lugar de nacimiento de Barack Obama, para deslegitimarlo. Pues aunque históricamente haya sido uno de los sujetos más marginalizados del Estado en Latinoamérica, en las últimas décadas se ha comenzado a idealizar al indígena. Como inspirados por Jean-Jacques Rousseau, comenzamos a buscar al “buen salvaje”. A esos seres que se supone son el “reservorio

moral de la humanidad”. Muchos sectores de la izquierda mundial encontraron en Evo Morales a su “buen salvaje”. Pero de lo que a veces no nos damos cuenta es de que se comienzan a construir relaciones paternalistas peligrosas, en las que se aplaude al indio exótico, y se lo hace con condescendencia. Ese sentimiento está muy presente en las películas internacionales en las que aparece Evo Morales.

En el emotivo documental *Maradona by Kusturica* (2008) de Emir Kusturica vemos al actual Presidente boliviano, pocas semanas antes de su elección, en noviembre de 2005, en el llamado tren del ALBA (Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América) y en las manifestaciones en Mar del Plata en contra de George W. Bush y del ALCA (Área de Libre Comercio de las Américas). Básicamente, Evo aparece acompañando a Diego Armando Maradona y a Hugo Chávez como un rostro de la “rebelión” sudamericana, pero casi sin voz. Evidentemente, el objeto de este documental es otro, pero llama la atención que Evo no sea más que un figurante de primera, simplemente reafirma la imagen política de Maradona –el dios del fútbol que está al lado del pueblo- y es el compinche exótico de Hugo Chávez. Como si se tratara de El Llanero Solitario y de Toro, el que fue Presidente de Venezuela en este tipo de actos solía aparecer acompañado de ese indio que está sometido a su figura, pero que, se supone, guarda la sabiduría y la ética de los pueblos “originarios”. La forma en la que se ha difundido la relación entre Morales y Chávez deja ver lo que realmente se piensa. Los medios de comunicación masivos, los alternativos y el cine, no han sabido retratar de forma igualitaria a estos mandatarios. Se asumía que Evo seguía las órdenes de Chávez, que dependía ideológica y económicamente de él. Más o menos eso es lo que propone el bien intencionado documental *South of the Border* (2009) de Oliver Stone. En esta cinta, que tiene mucho/poco de una *road movie*, el célebre director de *Born on the Fourth of July* (1989) entrevista a algunos de los Presidentes de “izquierda” que en ese momento gobernaban algunos países latinoamericanos, entre ellos, Raúl Castro, Cristina Fernández de Kirchner, Rafael Correa, Fernando Lugo y Luiz Inácio “Lula” da Silva. Pero Stone dedica más de la mitad del metraje al que considera líder de los líderes, al Comandante Hugo Chávez Frías. El documental propone a Venezuela como el epicentro del cambio continental. Y muestra a Evo Morales como al hijo predilecto de este fenómeno. La escena con la que comienza el documental es una nota informativa de la Fox News, la

cadena más conservadora y una de las menos rigurosas de los Estados Unidos. La presentadora asegura que Chávez bebe coca y come pasta base en su desayuno. La noticia no es muy clara porque la “periodista” confunde a la coca con la cocoa y tampoco es precisa respecto a qué pasta se refiere, pero cierra la nota asegurando que los productos que consume el líder venezolano se los proporciona su amigo y colega “dictador” Evo Morales. Fox News cierra la nota asegurando que el boliviano quiere legalizar la cocaína. Evidentemente, Stone busca denunciar la desinformación a la que están sometidos los estadounidenses, a la falta de rigor que tienen los medios en su país y a los prejuicios que guardan. Magnífico. Pero cuando entrevista a Evo Morales le dedica más o menos 5 minutos. Básicamente, se limita a pedirle que le enseñe a *pijchar* coca (masticar la hoja), a jugar fútbol y a que le cuente su “inspiradora” historia personal. De las pocas declaraciones que quedaron en el metraje final una es sugerente, después de estar casi cuatro años en la presidencia Evo reconoce: “Me siento más dirigente sindical que Presidente”. Lo que es comprensible, pues incluso Stone, que quiere rebatir los prejuicios y la desinformación, se limita a perpetuar los clichés en torno a Evo. Al mundo le cuesta verlo como otra cosa que no sea un dirigente cocalero aficionado al deporte y a la ropa colorida, lo que es muy reduccionista. Se elude el conocerlo con profundidad, de manera compleja. Hasta la fecha no existe un intento remotamente parecido al del mismo Oliver Stone con Fidel Castro en *Comandante* (2003), documental en el que el líder cubano y el realizador entablan una larga e interesante charla, que si bien deja al margen cuestiones fundamentales, es enriquecedora y está mediada por un gesto genuino que busca develar aspectos relevantes del entrevistado.

Dentro y fuera de Bolivia, buena parte de las representaciones que se han hecho de Evo Morales han sido racistas y prejuiciosas, a veces no intencionalmente, pero eso no las exime de serlo. La comedia ha sido un territorio privilegiado para este tipo de discursos. Con frecuencia, bajo el sentido del humor se esconden visiones cuestionables, como se señaló en un capítulo anterior. Siempre que se hace una representación de Evo Morales en caricaturas, sketches o animaciones, más que concentrarse en lo que es él como individuo o como personaje, se ridiculiza a la idea general que se tiene del indio andino. Un ejemplo es la exitosa web-serie venezolana de animación *La isla presidencial* (2010-presente) creada por Juan Andrés Ravell y Oswaldo Graziani para “Plop

Contenidos”. Más allá de que pueda ser un producto divertido, transgresor e irreverente, no creo que la imagen creada de Evo Morales sea la misma que los bolivianos tienen de su Presidente. Ni los que lo apoyan, ni los que se oponen a él. Pues en la web-serie no es más que el escudero de Hugo Chávez, sin ninguna autonomía (después de su muerte hicieron un giro argumental). Es su sometidísimo lacayo, su Tío Tom, su Viernes, el indio que no muerde la mano de quien le da de comer, que es incapaz de contradecir a su amo, que lo único que sabe hacer es obedecer y jugar al fútbol, despojado de inteligencia y de cualquier habilidad que no sea patear una pelota. El Evo de *La isla presidencial* no es un personaje, es un arquetipo, un arquetipo racista. Ni siquiera se esfuerzan por intentar imitar correctamente su acento, habla como un “indio andino” genérico. Para un espectador andino su forma de hablar suena artificial. Es como si se escuchara a un imitador de Mariano Rajoy hablar con acento gaditano. Ese descuido a la hora de reproducir la forma de hablar puede deberse a la mediocridad interpretativa, pero también es una suerte de desdén a la hora de escuchar al *otro*.

El interesante, aunque algo tendencioso, documental *Our Brand Is Crisis* (2008) de Rachel Boynton, trata sobre la campaña política que llevó a Gonzalo Sánchez de Lozada, mejor conocido como “Goni”, a su segundo mandato como Presidente de Bolivia. El filme comienza un año antes de las protestas populares conocidas como “Febrero negro” en 2003<sup>149</sup>, que serían el inicio de la caída de su gobierno y de un momento de gran inestabilidad política en el país, que terminaría con la elección de Evo Morales dos años más tarde. La cinta revela que Sánchez de Lozada contrató a la firma Greenberg Carville Shrum, asesores de campañas electorales en todo el mundo, que han trabajado para personalidades como Tony Blair, Nelson Mandela, Bill Clinton, John Kerry o Juan Manuel Santos, entre otros. Vemos a Goni, paladín del neoliberalismo en la región sudamericana, repetir con su mal castellano y su fuerte acento estadounidense un eslogan proto-obamiano –“Sí se puede”–, convincentes frases hechas –“Bolivia está en

---

<sup>149</sup> Estas protestas se originaron después de que el gobierno de Sánchez de Lozada decretara un alza de los impuestos y el congelamiento de los salarios. Muchos sectores se manifestaron, pero fue especialmente sintomático que un grupo amotinado de la policía haya intercambiado disparos con las fuerzas del Ejército que estaban reprimiendo a los civiles. La película de ficción *Los hijos del último jardín* (2004), de Jorge Sanjinés, está ambientada en este momento histórico, ese es su contexto, fue rodada en esa época e incluye un importante registro documental de las protestas.

una encrucijada”- y utilizar todos los trucos para ganar una elección que por justicia histórica debería haber perdido. Pero, más allá de que los juegos de poder registrados sean sumamente interesantes, calculados y maquiavélicos, lo que me interesa resaltar es cómo se muestra a uno de los opositores de Goni en esa campaña: Evo Morales. En la primera parte del documental no era el gran enemigo a vencer, pues se pensaba que el que tenía más posibilidades de ganar era el por entonces candidato del populismo de derecha Manfred Reyes Villa. Pero, poco a poco, por diferentes cuestiones, Evo fue convirtiéndose en el candidato a temer hasta ser el segundo en la votación. Lo que llama la atención es cómo se lo describe y perfila. Es la verdadera antítesis de Goni. Partamos de lo más elemental, ninguno de los dos puede hablar el castellano de Cervantes, pues la lengua de uno se nutre del aymara y la otra está contaminada por el inglés. Goni vive en medio del lujo y fuma puros, es un cliché en movimiento, pero se lo quiere mostrar como al líder “democrático” por excelencia. En cambio, Evo es retratado como un líder que está al margen de la legalidad, es incivilizado, revoltoso, bloqueador, opositor y populista. Aunque la cinta se empeña en mostrar a Goni como la mejor alternativa, injustamente truncada, termina siendo una gran alegoría de Evo, pues encarna todo lo opuesto a esa clase política desprestigiada, corrupta e inoperante. Curiosamente, los intentos por mostrar a Morales como al *otro* más radical terminan jugando a su favor, pues se impone un razonamiento básico: si estamos tan mal, algo distinto a lo que hemos vivido *tiene* que ser *mejor*. Según este documental, Evo se beneficia del “voto castigo”, pues está más próximo de los castigados y se enfrenta a los castigadores.

El Presidente de Bolivia despierta y ha despertado sentimientos encontrados, contradictorios. A través de lo que decimos de él, decimos mucho de nosotros mismos. Eso se hace evidente en *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellott. La primera vez que se lo menciona se lo identifica como un líder cocalero y como el diputado nacional que se dedica a bloquear las carreteras pero viaja en avión. Se lo retrata como el típico dirigente inconsecuente, miembro de la “aristocracia sindical”. Pero unos minutos después, cuando la película está terminando, el narrador nos anuncia que Evo Morales fue elegido como Presidente, que es el primer indígena en el cargo y que ganó por “goleada”. Se lo muestra como el gran aglutinador de la Bolivia “múltiple”. Por un lado, Evo y sus prácticas, verdaderas o ficcionalizadas, molestan al narrador. Por otro, lo

levanta como al líder legítimo del país, como a una gran esperanza. Evo y la imagen que se construye de él encarnan las fuertes contradicciones que laten en una sociedad mestiza, racista y machista. En el documental *El estado de las cosas* (2007) de Marcos Loayza, encargado por el PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo), después de escuchar a algunos de los personajes más representativos de la Bolivia contemporánea, Evo Morales es entrevistado de manera fugaz y de alguna forma cierra el gran panorama de la coyuntura nacional que el documental quiere mostrarnos. Sin decirlo de manera manifiesta, el documental parece proponer al Presidente como la gran síntesis dialéctica de un país en el que sus diferentes sectores sociales se han enfrentado constantemente, de un país que parecía tener una serie de condiciones étnico sociales difíciles de resolver.

Una aparición cinematográfica de Evo Morales más compleja es la del documental *Tentayape* (2008) de Roberto Alem, en él se lo ve reunido con los representantes de la comunidad ava-guaraní del título. Por primera vez en la historia, un Presidente de Bolivia recibió a la gente de Tentayape. Ellos quieren que se les entregue los títulos de propiedad de sus tierras. Evo acepta, pero también les ofrece educación, alfabetizarlos. Propuesta que ellos rechazan radicalmente. El Capitán Guayari Bacuire Yundayru asegura que la educación haría que sus mujeres dejen de utilizar su vestimenta típica y que dejen la práctica de la artesanía. Según su experiencia, él piensa que la educación institucionalizada divide. Evo se compromete a dar el título de propiedad del territorio, pero se queda un poco desconcertado, acepta que la educación puede ser alienante pero rehúye tratar el tema con mayor profundidad. Es el Presidente de todos los bolivianos, es indígena, pero responde a un contexto sociocultural muy específico, pues es de origen aymara y siempre ha estado próximo al mundo mestizo y al Estado. Evo cree en el desarrollo y en el progreso, en la acumulación de riqueza y en un bienestar que se sostiene en las mejoras infraestructurales. Por tanto, la educación a través de la escuela, la acumulación de conocimientos para desenvolverse en la sociedad de mercado, le parece algo elemental y necesario. De hecho, en el capítulo de la serie *Presidentes de Latinoamérica* (2009) dedicado a él, producida por la televisión pública argentina, reconoce que en su primer viaje a Europa se sintió muy mal por ser incapaz de manejar un ordenador, entonces se propuso que sus “compañeros” no tuvieran que pasar por lo mismo. En la breve escena de *Tentayape* que acabo de citar, en su diálogo con el Capitán

Guayari Bacuire Yundayru, se encuentran dos Bolivias, pero esta vez no es la blanca/mestiza con la india, son dos países indígenas, uno más cercano a la cultura occidental que el otro, con visiones del mundo distintas, pero que se sientan a dialogar y pretenden construir un nuevo Estado. Más allá de que eso sea genuino o no, lo interesante es que en el documental no se ve a Evo Morales como el *tipo ideal* del indígena. Se lo muestra como el ser particular que es, con una historia personal particular, que representa a todos los ciudadanos, pero que no es la encarnación prototípica de todos los indios del mundo, ni de todos bolivianos.

En la ficción *Insurgentes* (2012) de Jorge Sanjinés, el Primer mandatario juega un rol protagónico. El director más importante de la historia del cine boliviano, el pilar esencial del cine indigenista, no podía permanecer al margen de uno de los momentos más importantes de la historia del país y debía dar su versión de los hechos. Su obra se convierte para el “proceso de cambio” liderado por Morales en algo parecido a lo que fue la de Sergei Eisenstein para la Unión Soviética, en el gran instrumento para elaborar una “contrahistoria”, que recupere personajes y eventos olvidados, silenciados y/o invisibilizados. En esta película Sanjinés pretende narrar la historia de los indígenas “insurgentes” que lucharon a lo largo de la historia de Bolivia para posibilitar la toma del poder de las mayorías indígenas. Según la crítica de cine y literatura Mary Carmen Molina, en esta película Sanjinés busca:

armar un tejido de sucesos no contados por la Historia Oficial que justifiquen el presente de Bolivia, rescatar del olvido a héroes indígenas que protagonizaron estos sucesos, ponerle nombre a los insurgentes de la Bolivia insurgente, la de Evo Morales. Ahí donde lo plurinacional, en los mecanismos de poder del gobierno de turno, deviene en lo aymara; ahí donde el proceso de cambio ha sido reducido a un mito con un solo rostro, el de Evo Morales; ahí donde este rostro aglutina los significados de insurgencias ahora oficializadas; ahí donde la contra-historia no es tal, sino la postulación de una nueva historia oficial; en estos nudos de sentido es donde la película interpela a los que debiéramos ser sus protagonistas –y no lo somos.” (MOLINA 2012: 7-8).

Por otra parte, para el crítico de cine Sergio Zapata:

En *Insurgentes*, como en cualquier pieza audiovisual que busca justificar un presente, lo ideológico se evidencia de manera transparente en el vaciamiento de todos los personajes, convertidos en iconos cuya única función es la de demostrar la tesis subrepticia de la película. Es en este caso que el gobierno de Evo Morales es la culminación de un proceso histórico –lineal- caracterizado por la insurgencia, resistencia y valor de pueblos originarios de la región andina de Bolivia (fin de la historia). Los pueblos son simplificados en la figura de sus héroes, los cuales actúan como contenedores de significados y valores de contenido ético y místico irrenunciables (ZAPATA 2012: 77).

Sanjinés siempre ha hecho cine con una agenda ideológica y en Bolivia su obra siempre fue urgente. Pero parece problemático que, en su película, la toma del poder de un representante de los marginados implique la marginación de otros sectores del país, como los indígenas de tierras bajas o cualquier etnia que no sea la aymara. El que Sanjinés ponga en el centro del Estado a lo andino y subordine a lo andino todo lo demás, el que invisibilice a los otros pueblos, es un gesto preocupante. Si bien el Estado boliviano tiene una influencia preponderantemente aymara, es mucho más que eso. Bolivia no es meramente un país aymara, de ahí que se ha constituido un Estado Plurinacional, considerando que: “La nación boliviana está conformada por la totalidad de las bolivianas y los bolivianos, las naciones y pueblos indígena originario campesinos, y las comunidades interculturales y afrobolivianas que en conjunto constituyen el pueblo boliviano” (ASAMBLEA CONSTITUYENTE 2008: 3)<sup>150</sup>. Aunque debemos considerar que una cinta no puede, ni debe ser la síntesis de la historia de un país, Sanjinés se limita a tratar en su obra lo que conoce y lo que le interesa. Su obra puede nutrir a la escritura de una nueva historia oficial, pero evidentemente sus películas no deben, ni pueden ser la historia oficial en sí misma. Por otro lado, cuando la figura del héroe, del personaje individual subordina a la del personaje colectivo también hay un problema y una contradicción con el discurso de Sanjinés. Pero, así como en *La nación clandestina*

---

<sup>150</sup> Según la Nueva Constitución Política del Estado, en Bolivia son idiomas oficiales el castellano y las lenguas de las naciones y los pueblos indígena originario campesinos que son: “aymara, araona, baure, bésiro, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chimán, ese ejja, guaraní, guarasu’we, guarayu, itonama, leco, machajuyai kallawayai, machineri, maropa, mojeñotrinitario, mojeño-ignaciano, moré, mosetén, movima, pacawara, puquina, quechua, sirionó, tacana, tapiete, toromona, uru-chipaya, weenhayek, yaminawa, yuki, yuracaré y zamuco” (ASAMBLEA CONSTITUYENTE 2008: 3)



utilizó a un personaje individual como metáfora, Sebastián Mamani/Maisman, también utiliza la figura de los “héroes indígenas” como metáfora y representación del “heroico pueblo boliviano”. Cuando se espera que *Insurgentes* sea la obra total sobre la Bolivia post-Evo Morales, es decir, después de la incorporación de lo indígena al Estado, creo que se comete un grave error. Una sola película no puede hacer todo eso, ni un solo realizador es capaz de hacerlo, por mucho de que sea Sanjinés.

Justamente, lo que más ha incomodado de *Insurgentes*, en especial a los sectores críticos del partido político que está en el poder, es que Evo Morales aparezca en la película de la forma en la que lo hace. Primero se cruza con el cacique insurrecto Santos Marca Tula, que va a pie por el mismo camino por el que Morales viaja en un moderno automóvil. Ambos se miran, se interpelan, avanzan en direcciones opuestas y en condiciones muy distintas. La otra escena es en un teleférico. En algunas de las cabinas que suben están los insurgentes, los protagonistas de la película, Santos Marca Tula, Eduardo Nina Quispe, Bartolina Sisa, Tupac Katari y Gualberto Villarroel. En una de las cabinas que bajan está Evo Morales. Se cruzan. Muchas interpretaciones se pueden dar y se han dado de estas dos secuencias. No ensayaré una, pero hay algo que me parece que no se puede negar, Sanjinés sitúa a Morales en la misma senda que a sus insurgentes, pero jamás está al lado de ellos. Si asumimos que los protagonistas de la película son metáforas y representaciones de la lucha del pueblo boliviano, Evo Morales también se manifiesta como la gran metáfora de la actualidad del país. Nadie mejor que él representa lo que se está viviendo, con sus contradicciones y actos decepcionantes, Bolivia vive un proceso de movilidad social en la que sectores excluidos están comenzando a administrar el poder, lo que tampoco quiere decir que hayan desaparecido los marginados y la injusticia social. Evo, con sus inconsistencias y errores, no es más que la encarnación de un proceso que está hecho a su medida y, lo que es más importante, a la medida de lo que Bolivia y los bolivianos somos.

En el capítulo “Bolivia. Evo Morales” de la mencionada serie *Presidentes de Latinoamérica* (2009), Daniel Filmus, el entrevistador, le dice al líder cocalero: “Saber que después de 500 años eres el primer Presidente de América que proviene de una comunidad originaria, ¿qué peso tiene en tus decisiones cotidianas? ¿Qué peso tuvo el día

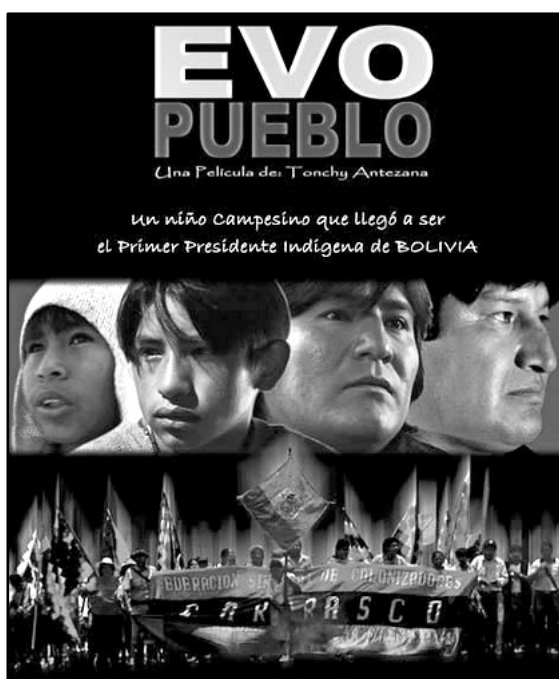
que asumiste?”. Evo le responde: “Es una enorme responsabilidad. Sigo pensando que si yo hago mal como Presidente, nunca más un hermano indígena será Presidente. Ni en Bolivia, ni en América Latina. Tengo metido en la cabeza: hay que tratar de ser el mejor Presidente”. Seguramente esa es su intención, asume esa responsabilidad, se siente representante no sólo de los bolivianos, sino de los indígenas latinoamericanos, ese es su compromiso. En un artículo, Sergio Zapata escribió:

Pero es en la mirada de Jorge Fuentes, a través de su documental *Volveré y seré millones* (2008) que vemos el despliegue del mito y lo mitológico sobre Evo Morales, desde su procedencia geográfica y adscripción étnica. El director retrata a Evo como la realización del mito de Inkari, Jacha Uru o la última evocación en la voz de Tupak Katari y su premonición mesiánica “volveré y seré millones” (ZAPATA 2012: 78).

Evo Morales parece estar convencido de que es el líder de esos millones que son la encarnación del regreso de Tupac Katari, que lidera la materialización del mito. Algo que de ser cierto sería una enorme responsabilidad, una oportunidad histórica. Pero, asumir esto es peligroso, pues si Evo cree que su legitimidad es histórica, olvida que esta se construye día a día, con cada uno de sus actos. Evo Morales no puede, ni debe ser legendario o mítico. Es un individuo, un símbolo, una representación, pero su rostro no es, ni debe ser imprescindible para lo que se ha denominado como “proceso de cambio”.

El documental *Hartos Evos, aquí hay. Los coccaleros del Chapare* (2006), de Manuel Ruiz Montealegre y Héctor Ulloque Franco, es “un ensayo que intenta comprender de dónde es que emerge esta entidad mitificada del coccalero-indígena-aimara-campesino-socialista-subversivo Evo Morales” (ZAPATA 2012: 81). Uno de los entrevistados, un hombre mayor, deja algo absolutamente claro: “Ha llegado la hora, cambio para la gente pobre, que tenga el poder, que tenga su tierra. Yo siempre digo: Cuando muera el Evo, hartos Evos aquí hay. Mejores todavía”.

### 8.1. La no intencional parodia biográfica: *Evo pueblo*



Afiche de *Evo Pueblo* (2007) de Tonchy Antezana, el rostro de Morales a través del tiempo.

*Evo Pueblo* (2007) de Tonchy Antezana es una película biográfica sin pretensiones artísticas o narrativas, su mayor “transgresión” es narrar haciendo uso de una serie de analepsis. Todo comienza con el personaje del título mirándose en el espejo, vistiendo su conocido atuendo de Presidente. Aparentemente, su propia imagen lo lleva a recordar momentos “importantes” de su vida. Es un recurso narrativo utilizado de manera injustificada, pues se muestra los episodios de manera lineal, siguiendo un orden cronológico, con una construcción elíptica que, evidentemente, omite los momentos que el director y guionista considera irrelevantes o difíciles de rodar. Antezana opta por la forma menos transgresora de la *biopic*. Parte con la gran desventaja que tienen todas las películas de su tipo, por obvias razones no puede contarle todo, forzosamente debe elegir lo que debe o no aparecer en la pantalla, esas decisiones no son fáciles. Por lo general, este tipo de filmes abarcan mucho y aprietan poco, suelen simplificar y banalizar la vida de sus sujetos de interés, pensemos en obras tan menores como *Fidel* (2002), *Frida* (2002), *Ray* (2004), *Walk the Line* (2005), entre tantas otras. Las más logradas prefieren concentrarse en periodos muy específicos y delimitados como *Young Mr. Lincoln* (1939),

*Malcolm X* (1992) o *Control* (2007). O son creativamente muy arriesgadas como la monumental *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999) o la apabullante *I'm not there* (2007). Lamentablemente, *Evo Pueblo* ni siquiera llega a ser una obra menor, termina siendo una parodia no intencional.

Es difícil dilucidar cuáles son las verdaderas intenciones de un director a la hora de realizar su obra, pero se intuye que Antezana intentó explotar la popularidad que tenía Evo Morales cuando recién llegó a la Presidencia. De manera muy efectista, la película presta mucha atención a su infancia en medio de la pobreza, muestra a un chiquillo trabajador, inteligente, que aprende rápidamente lo que le enseñan su padre y el profesor de la escuela, que obedece a su madre, que es muy amistoso. Se da a entender que en diferentes condiciones, con una buena formación y medios económicos óptimos, Evo podría haber tenido un futuro más brillante, lo que es una obviedad; pero hay algo que llama la atención en este planteamiento, la validación del que se convertirá en líder indígena pasa por que este tenga cierta facilidad para asimilar la educación formal diseñada por el Estado mestizo. En medio de sus diferentes vivencias, vemos larguísimas secuencias del niño Morales jugando al fútbol y destacándose, que recuerdan peligrosamente a *Campeones: Oliver y Benji* (1983–1986). Durante esa etapa se muestra y se hace alusión a los diferentes viajes que el niño y su padre deben hacer para conseguir el sustento de la familia. A pesar de vivir en una comunidad aislada del vasto altiplano boliviano, deben desplazarse para sobrevivir, esa es la dinámica que marcará su vida. De hecho, luego vemos al Evo “joven” que migra a la ciudad de Oruro, donde hace de albañil, panadero y trompetista de una banda. Es un tipo de múltiples aptitudes y oficios, que hace lo necesario para poder trabajar. Más tarde vuelve a desplazarse para cumplir con el servicio militar en La Paz, en la Policía Militar. Se muestra a un hombre trabajador, que lidia con sus precarias condiciones económicas y que no acepta las injusticias. Finalmente, migra al Chapare, allá se reencuentra con un viejo amigo de Orinoca, este le presenta a otro, que es quien los iniciará en la vida sindical. En medio, se siguen viendo larguísimas secuencias de Morales jugando al fútbol y destacándose, que siguen recordando a *Campeones: Oliver y Benji*, pero ahora el protagonista tiene un preocupante sobrepeso. A partir de ahí, esas escenas se intercalan con otras de Evo Morales emborrachándose. Si hay un *leitmotiv* en la cinta de Antezana, además de los

constantes desplazamientos geográficos, es el alcohol y el fútbol. Según lo que se ve en el metraje, Evo se pierde las celebraciones de los triunfos sindicales y políticos porque se la pasa durmiendo, lo que resulta verosímil en un personaje que se la pasa combinando el ejercicio físico con el consumo de licores, una práctica agotadora. En la película vemos a un Evo Morales pusilánime, que tiene poca conciencia política, que consigue triunfos siguiendo a sus dos amigos, que no tiene ni capacidad, ni voluntad de liderazgo. Se enfrenta a villanos malísimos, intenta seducir a casi todas las mujeres con las que se cruza, se embriaga cuando puede y pateo pelotas sin parar. Llega a la Presidencia casi inexplicablemente. Más allá de los problemas de guión y continuidad, de la falta de coherencia de los personajes, de la pobreza de la producción, uno de los problemas principales de la película está en que el criterio de selección de los actores que interpretan a Morales fue el parecido físico y no la capacidad interpretativa. Son actores naturales, lo que no es un problema en sí mismo, la cuestión es que fueron mal dirigidos y, por tanto, incapaces de replicar la personalidad de Morales. La actitud que hay detrás de la elección del elenco se ve reflejada en el resto de las carencias de la película, pues al tratar de replicar la realidad con medios materiales y creativos insuficientes, todo termina siendo una parodia no intencional, una mala imitación. Sólo cuando el espectador logra reírse de lo inevitablemente risible, se puede soportar la película. Entonces, ¿por qué tratarla? Su relevancia principalmente radica en que es el único largometraje de ficción biográfica dedicado a Evo Morales. Al estar basado en su vida, el viaje juega un rol muy importante, buena parte del metraje sucede en el camino, en la carretera, ya sea cuando se la transita – para sobrevivir- o cuando se la bloquea –como forma de protesta-. Por tanto, tiene interés para este texto. Lo que me lleva a prestarle atención es que reproduce los mismos lugares comunes que tienen producciones internacionales: Evo es un tipo inocente y trabajador porque es indio, es ignorante porque no accedió a la educación occidental, llegó lejos en la vida gracias al azar y a que tiene esa “viveza criolla” a la que hace referencia Vargas Llosa, es mujeriego, borracho y forfo del fútbol porque así somos todos los hombres bolivianos. Es decir, Tonchy Antezana, director de cine, orureño de nacimiento –como el mismo Evo-, reproduce de manera casi mecánica los prejuicios que, sean cuales fueren su origen y dirección, también son parte de la imagen que se construyó del actual Presidente

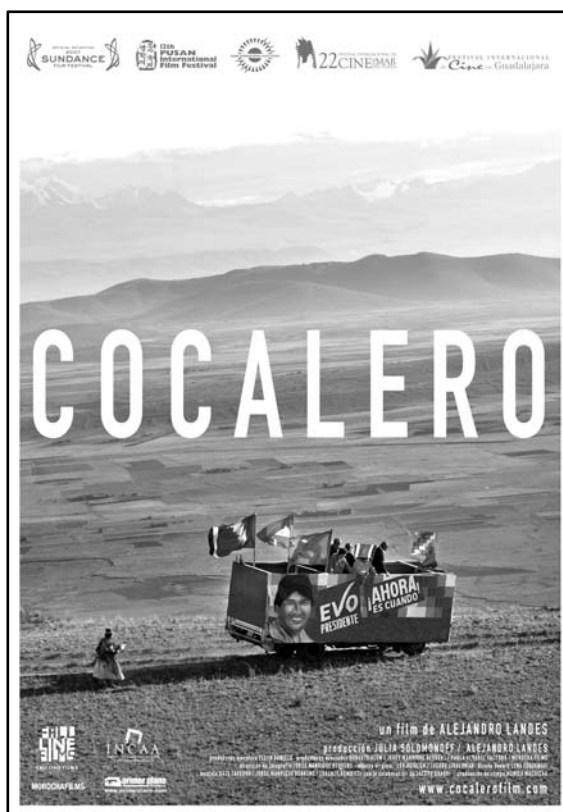
de Bolivia. Seguramente sin quererlo, en lugar de humanizar al dirigente cocalero, esta película termina ridiculizándolo.

Y la imagen que dibuja del pueblo es todavía peor. En otra cinta sobre un líder sindical, *Hoffa* (1992) de Danny DeVito<sup>151</sup>, Carol D'Allesandro (Armand Assante), el mafioso “aliado” del personaje del título (Jack Nicholson), le dice: “Prefieren que algunas personas hayan muerto por tu error, a vivir sin un líder”. Esa misma visión de la gente tiene *Evo Pueblo*, dependen de una persona que los guíe, de un Mesías sociopolítico. Este filme olvida la implicación y la importancia de lo colectivo en los procesos de transformación, propone que sin la arenga de un individuo los movimientos sociales jamás se articularían. En esta película, Evo no es ni siquiera un símbolo, es un prócer mal dibujado. Y aunque piense solo en el fútbol, el alcohol y las mujeres, es el único protagonista de la coyuntura boliviana que el filme reconoce. Se reduce por completo el rol que jugaron las Seis Federaciones del Trópico de Cochabamba, las Federaciones de Juntas Vecinales, las diferentes confederaciones de campesinos e indígenas, los sindicatos de obreros y fabriles, en las transformaciones sociales que Bolivia ha vivido. *Evo pueblo* hace una (anti)apología de Evo y subestima al pueblo.

---

<sup>151</sup> Otra película basada en los mismos eventos es *F.I.S.T.* (1978) de Norman Jewison.

## 8.2. El individuo como metáfora de lo colectivo: *Cocalero*



Afiche de *Cocalero* (2007) de Alejandro Landes

La ópera prima del ecuatoriano Alejandro Landes, el documental de producción argentino-boliviana *Cocalero* (2007), principalmente es un registro de la campaña electoral que condujo al poder al líder del MAS. El realizador y su reducido equipo de rodaje fueron algo así como la sombra de Evo Morales durante la campaña electoral, de esa manera se familiarizaron con sectores del movimiento cocalero. El resultado es interesante: desmitifica y humaniza a los protagonistas, pero al mismo tiempo construye ciertos hitos. Una de las pretensiones principales de la cinta parece ser dar testimonio de la dura intervención estadounidense y de su cuestionable guerra contra las drogas en la región. Pero, ante todo, revela la capacidad de los productores de la hoja de coca para organizarse en contra de ese proceso, de su dinámica para ocupar espacios de poder, y demuestra que sus líderes forman parte de un contexto sumamente complejo, que se sostiene en el colectivo. Landes retrata a un grupo humano que se ha convertido en un movimiento social eficiente, organizado y fuertemente jerarquizado. Con más o menos

120 horas de material audiovisual filmado entre el 1º de octubre de 2005 y el 22 de enero de 2006, Landes teje una película, notablemente editada, que revela muchas luces y sombras de Evo y su entorno. Acompañamos al Presidente a sus partidos de “Paleta frontón”<sup>152</sup>, a tomar desayuno con api<sup>153</sup>, a la peluquería, a las entrevistas de televisión, a las reuniones de campaña, a votar, a prepararse para dar discursos, a los encuentros con Chávez y Maradona, a cenar con empresarios cruceños, a su modesta casa en Cochabamba, a sus cultivos en el Chapare (“abandonados”, como confiesa Evo con tristeza), lo acompañamos en la carretera, en el camino, observando su país, su territorio, como si lo estuviera haciendo por primera vez (“con la mirada de un hombre/niño”, afirma Landes). *Cocalero* no muestra a un líder todopoderoso, sino a una persona tan frágil, compleja y contradictoria como cualquier otro humano, que está en un viaje, en un periplo, para encontrar su lugar en la sociedad. Aunque se muestre a Evo Morales con mucha sensibilidad, con una impresionante capacidad para el trabajo, con un sentido del humor inagotable y con un indudable carisma, no se nos deja olvidar que está donde está porque hay un colectivo amplio y organizado que lo sostiene. En la película vemos a un Evo Morales con fortalezas y con debilidades, con proximidad y transparencia, a veces haciendo comentarios homofóbicos o machistas, otras veces dando declaraciones de gran lucidez e inteligencia. Lo vemos intimidado por insultos racistas, encumbrado por las masas que corean su nombre, con frecuencia juguetón y jocoso, pero también con autoridad e, incluso, con solemnidad. Se devela como un personaje con complejos, inseguridades, inconsistencias, pero también consciente de la enorme responsabilidad que tiene con los sectores a los que representa y con una gran determinación para cumplir con su “misión histórica”.

Aunque hay una evidente complicidad con los entrevistados, la película de Landes en ningún momento toma partido evidente por Morales o por el MAS, no es cine de propaganda. Intenta hacer un registro lo más transparente posible. Por tanto, tiene momentos francamente reveladores. Por ejemplo, en una escena Morales recorre la

---

<sup>152</sup> Juego similar a la pelota vasca.

<sup>153</sup> El api es una bebida caliente de maíz morado, es frecuente que se la tome en el desayuno, por la noche y cuando las temperaturas están bajas.



ciudad de La Paz en un taxi, lo acompaña el actual Vicepresidente de Bolivia, Álvaro García Linera, que le dice algo así: “Tenemos que cuidarte, Evo, sin ti estamos perdidos”. De formación marxista, de una familia de clase media alta, a lo largo de la película se muestra a García Linera como a un hombre culto y educado, pero que no puede alejarse de su comprensión judeocristiana de la historia, pues cree en un Mesías de piel cobriza, cree en la redención mítica y colectiva, pero encabezada por un individuo extraordinario. Tienen un gesto similar muchos personajes que pasan por la pantalla, como Alex Contreras, exVocero del MAS y asesor de la campaña. Hay un sector del MAS y del movimiento cocalero que es sumamente caudillista, que hace culto de la personalidad de Evo y que depende de su figura, que cree que sin él “estarían perdidos”. Pero, por otro lado, en la segunda parte del documental cobra gran protagonismo Leonilda Zurita, dirigente campesina que unos años más tarde sería miembro de la Asamblea Constituyente y Senadora, a través de ella vemos el rol que tiene la mujer en el movimiento cocalero y en el proceso que lleva al MAS al poder. En una conversación personal con Alejandro Landes, poco tiempo después del estreno de la cinta, confesó que en un momento del rodaje tuvieron un malentendido con Evo y se vieron forzados a dejar de seguirlo. Fue ahí que prestaron mayor atención a Zurita. Aunque luego resolvieron sus diferencias y volvieron a filmar a Morales, el gran descubrimiento fue hecho, lo que se ha llamado “proceso de cambio” sólo es posible gracias a la organización del pueblo, no depende de un individuo y las mujeres juegan un rol fundamental en la organización política, a pesar de vivir en una sociedad abiertamente machista. La construcción del imaginario y la formación de los cocaleros radica en la capacidad de sus mujeres. Esta cinta no es un perfil de Evo Morales, es un reconocimiento cariñoso al movimiento cocalero, a la fortaleza, a la inteligencia de las mujeres. Si es un homenaje a algo, es un homenaje al pueblo organizado. El viaje que conduce al poder no es el de un individuo, es el de un sector social que irrumpe en espacios que antes le habían sido negados.

En el tercer capítulo de la serie de documentales para la televisión titulada *L'héritage de la chouette* (1989) de Chris Marker, el filósofo Cornelius Castoriadis hace una afirmación por demás sugerente. Reflexionando sobre la implicación que los atenienses tenían en la vida política de la Polis, apunta, por ejemplo, que cuando se trataba un tema importante, podía haber de 15 a 20 mil ciudadanos reunidos en el Pnyx,

llegaban de todos los rincones del territorio, podían viajar durante días para participar de lo que se ha calificado como el primer parlamento democrático. Si consideramos que la población total era de 30 mil, esa cantidad es enorme. Lo que podría ser una locura ingobernable, en realidad era una gran prueba de compromiso con la comunidad, con la sociedad. Castoriadis afirma que el hombre moderno no tiene ese apasionamiento. En la sociedad moderna, señala, hay periodos de desidia, de letargo, hasta que ocurre una crisis, una revolución. La política de la sociedad moderna funciona a través de momentos de crisis. En cambio, durante tres siglos, la sociedad ateniense se definió por la participación de los ciudadanos en los temas socio-políticos que, además, era totalmente gratuita, no cobraban el mínimo salario. Según Castoriadis, lo único que queremos del Estado los modernos es que garantice nuestros placeres y derechos, eso nos tipifica. En ese sentido, a partir de la experiencia de *Cocalero*, podemos concluir que el movimiento que lidera Evo Morales se resiste a hacer parte de la tradición moderna, pues no esperan que el Estado garantice sus placeres y sus derechos. Replicando y heredando las formas de organización de los pueblos indígenas y de los mineros, están implicados en la lucha y en los temas sociales. El movimiento cocalero, compuesto por las Seis Federaciones del Trópico, ha incorporado la práctica política a la vida cotidiana, si se quiere, la ha *atenizado*. Ahí está una clave esencial para entender la Bolivia contemporánea, es una sociedad sorprendentemente politizada. Esto se debe, seguramente, a que la crisis es algo así como la normalidad y el Estado jamás ha podido garantizar los placeres y derechos. *Cocalero* es la película de carretera que sigue a Evo Morales, que registra sus desplazamientos, sus estados de ánimo, sus ejercicios de nostalgia, sus anhelos e ilusiones, pero aun así termina minimizando la figura del líder y resaltando al colectivo. Como ya se lo había señalado, la *road movie* narra viajes individuales que irremediablemente terminan siendo grupales. El término cocalero se refiere al movimiento, no al hombre. El rostro de Evo no es más que la representación de los miles de rostros que querían transformar al país.

En uno de los pasajes más conmovedores de la película, Leonilda Zurita dialoga con su madre sobre el traje que vestiría Evo en su posesión como Presidente. A la anciana le costaba entender que no usaría el traje y la corbata que caracterizaron a los “doctorcitos”, a las oligarquías, a esa élite que oprimió a las grandes mayorías durante

décadas. Cuando Leonilda le anuncia que se vestirá como ellos, su madre dice: “¡Lindo sería!”. Como apunta Imbert: “El cuerpo es central, pues en la construcción de la identidad, aunque sea como pura apariencia, *look*; de ahí una necesidad de sobresignificar su presencia, de no sólo reivindicarlo como instrumento, sino de reapropiarse de él como elemento constitutivo de la identidad” (IMBERT 2010: 32). El cuerpo, la piel, el traje del “Evo Morales Presidente” era fundamental. Landes opta por cerrar el documental con imágenes de la elaboración de su traje, el *look* con el que se conoce a Evo hoy día. Esa vestimenta es una viva prueba de lo que ha sido su gobierno, pues aunque no usa corbata, no es más que un traje clásico con incorporaciones de tejidos indígenas. Es decir, es un modelo propio de la cultura occidental con la contaminación de elementos indígenas. No es nada radicalmente distinto, pero al mismo tiempo, esa inclusión ha incomodado mucho a los “doctorcitos” y al orden establecido.

El viaje que se registra en *Cocalero* no es exclusivo de Evo Morales, ni de los cocaleros, es el viaje de una nación que constantemente ha tenido que desplazarse para sobrevivir y encontrar un espacio para desarrollarse y ser.





## Conclusiones

Según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Coromines, la palabra crónica deriva del latín, *chronica*, ‘libros de cronología’. Esta palabra fue tomada del griego *khroónos*, que quiere decir tiempo (COROMINES 1961: 158). A partir de su origen etimológico podemos concluir que una crónica es un registro de ciertos eventos que transcurren a lo largo de un periodo de tiempo determinado. Sabemos que ninguna crónica es un relato total y absolutamente riguroso de lo que “realmente” sucedió. Siempre media la percepción de los hechos, la singularidad del que registra y sus intenciones. Por tanto, una crónica es y no es fiable. Es y no es una pieza perfecta. Lo es en cuanto logra ser un objeto que tiene coherencia consigo mismo y con su particularidad. No lo es en cuanto jamás es idéntica y absolutamente fiel a lo que pretende representar. Es diferente y diferida. Lo que devela no es lo que pretendía, su objeto registrado está subordinado a la singularidad del cronista, que evidentemente responde a un contexto complejo.

Entendemos que las *road movies* y las películas de viaje bolivianas son crónicas de la historia contemporánea de Bolivia en cuanto son registros diversos, llenos de singularidades, son representaciones de los hechos, que nos permiten hacer una serie de lecturas de la pluralidad que compone lo que llamamos Bolivia. Posibilitan el entendimiento de ciertos aspectos que están alrededor de los hechos registrados, más que los hechos en sí mismos. Es decir, pueden develar las percepciones, las lecturas y las interpretaciones de los eventos o de los fenómenos. Lo que no es deleznable, pues a partir de esta “materia prima” es posible construir y articular discursos, corrientes de opinión y de pensamiento.

Esta investigación concluye que más que ser herramientas para hacer una historia fáctica de la Bolivia contemporánea, las *road movies* y las películas de viaje son instrumentos para construir una historia velada y no-oficial, una contrahistoria de las corrientes de pensamiento y de las tendencias dominantes del último siglo. Posibilitan hacer nuevas lecturas de otras lecturas e interpretaciones, que fueron determinadas por ciertos contextos, y que ayudaron a determinar otros contextos. Como lo reconoce Marc Ferro: “(...) el orden audiovisual –que aporta una mirada irremplazable sobre el mundo-

contiene trabas propias que lo devalúan” (FERRO 1977: 16). Los hechos históricos están y no están en los filmes. Lo que se revela de manera manifiesta y lo que está latente es resultado de la asimilación y de la reinterpretación de los hechos históricos. Son su espectro, su presencia es fantasmagórica, es una proyección. Lo que podría ser problemático si no asumimos que comparten esa misma condición con cualquier otra crónica y con todo documento, también mediados y contaminados por la subjetividad de quien los registra. Toda crónica, todo texto, está diferido y es diferente del evento, del hecho. Lo que complejiza la cuestión es que el sujeto que transcribe no lo hace solo. Está acompañado de su historia, de su medio, de sus espectros, de lo que lo ha determinado y nutrido. Como lo señala Ferro, en la elección de ciertos documentos, de ciertas fuentes, en la forma en la que se ensambla y ordena la información, en la argumentación, hay un montaje y, por tanto, un truco, un trucaje (FERRO 1977: 37).

Esta investigación ha buscado identificar los temas más recurrentes en las *road movies* y en las películas de viaje bolivianas, ese corpus compuesto de distintas subjetividades. Pues aunque en la actualidad Bolivia es un Estado Plurinacional que, se supone, protege la pluralidad de discursos, culturas e imaginarios, existe una serie de ideas dominantes que se imponen en las obras fílmicas y, por tanto, en la sociedad. Este texto ha intentado develar, enfrentar y confrontar algunas cuestiones problemáticas y/o hegemónicas presentes en las *road movies* y en las películas de viajes. Pero queda mucho trabajo pendiente, pues al escudriñar en una serie de temas, se revelaron decenas de posibilidades para extender la investigación.

A partir de lo experimentado a lo largo de esta investigación, se concluye y confirma que el cine es un arte de la representación, debería ser una herramienta para descubrir y develar al *otro*, para ser *otro*. Si la propuesta de la obra es ética, una película podría ser una forma de dejarse *autoafectar* por eso que uno no es. Debería proponer la “hospitalidad incondicional”, la apertura radical e incondicional al *otro*. Después de la investigación, vemos que en las *road movies* y en las películas de viaje bolivianas eso no es frecuente, la reafirmación de los personajes suele implicar la negación del *otro*, de maneras más o menos violentas.

Hay algo de monstruoso en la *road movie*. Pues ella intenta fundir, unificar, a la humanidad del ser humano con la mecánica de la máquina. La necesidad, ya sea económica, existencial o vital de viajar, la búsqueda de una vida más próspera, más “libre”, determinada por el impulso vital, aparentemente se opone a la condición predecible de la máquina motorizada, que está diseñada para realizar ciertas funciones específicas, repetitivas y limitadas, que aunque sea móvil es inerte, despojada de capacidad creativa y creadora. La *road movie* pretende unir esas naturalezas contradictorias, lo mecánico y lo humano. Algo que en diferentes condiciones puede ser monstruoso y temible. Recordemos, por ejemplo, a Hal 9000 o al T-800. Seguramente, los pueblerinos que terminan aniquilando a Wyatt (Peter Fonda) y a Billy (Dennis Hopper), en *Easy Rider* (1969), estaban asustados de su imagen monstruosa, en la que la máquina, que debía ser controlable, previsible y normalizadora, se convertía en un instrumento que potenciaba el impulso vital de seres en busca de su destino. Si la comunión del hombre y la máquina no se somete a las dinámicas dominantes del mundo contemporáneo debe ser extinguida por el orden establecido y su Ley.

La *road movie* también tiene algo de primigenio, pues encarna ese impulso y ese hábito vital del ser humano: viajar para subsistir, desplazarse para existir y vivir para contarla. Sus elementos recurrentes son el periplo, la transgresión de lo legal, los personajes marginales, el asechamiento y el destino trágico. Cruzar fronteras es una de las características de la *road movie*. Esta experiencia que por lo general comienza siendo una experiencia individual, termina siendo colectiva. Al ser móvil y no respetar las reglas, es un género *agénero*, contaminado, impuro, que bebe de diferentes aguas y cambia de tenor con facilidad. La *road movie* es un todo terreno, sometida a la economía del parásito, que vive y se justifica en la obra, siempre intentando traspasar murallas, superar obstáculos, pero sin posibilidad de autonomía. Si hay algo esencial y constante en este *agénero* es su condición transgresora, pero sus límites insuperables son la obra fílmica, ya que fuera de ella no puede existir. De manera consecuente, las *road movies* bolivianas que contienen a este *agénero*, lo trascienden, no se definen ni limitan por él. En este texto “road movie” sólo es un nombre, una etiqueta, aún mejor, un mote, una chapa o un apodo. Un denominativo que califica, pero que no contiene la totalidad de lo que pretende denominar. Es un rasgo de filiación que ha permitido reflexionar sobre



temas relacionados con el viaje, la migración, el cine y la coyuntura boliviana. Pero por la condición del cine de ser en sí mismo un viaje constante, toda película es en cierta medida una suerte de *road movie*, si entendemos al camino, a la carretera, a la senda como una metáfora y no como un objeto físico. En el mismo sentido, toda *road movie* puede renunciar a ese apelativo de acuerdo a los requerimientos del contexto y encontraría un nuevo nombre que describa de alguno de sus rasgos. Por cuestiones prácticas se trabajó con películas que tratan algún tipo de viaje o desplazamiento geográfico, frecuentemente, con la implicación de algún tipo de medio de transporte, de carreteras, de caminos, de circuitos o de sendas. El denominativo “road movie” sirvió para delimitar al objeto de estudio. Pero, por sus características singulares, justificó la transgresión de sus propios límites, lo que fue muy conveniente para la elaboración de este trabajo.

Como en su equivalente internacional, el gesto transgresor y radical de la *road movie* boliviana, en principio, está en enfrentarse, en burlar, en esquivar, en eludir al Estado y a su Ley. Pero lo paradójico está en que el objetivo final del viaje se modula como un abandono de los márgenes de la sociedad para integrarse a ella. Lo que se busca es atravesar toda una maquinaria y un sistema que ha marginado, que ha expulsado y negado, para luego poder ocupar un lugar privilegiado dentro de él. Es decir, se migra para ser próspero, se escapa de la ley para llegar a un espacio en el que se pueda ser legal, se lucha contra el Estado para que este se someta a nuestra voluntad, para intentar controlarlo. Paradójicamente, el transgredir, el salir, siempre busca un entrar, un ser parte de. El marginal, el excluido, no disfruta de su condición, quiere transformarla de manera radical. Paradójicamente, la transgresión busca la normalización. El discurso de las *road movies* bolivianas está próximo al discurso “integrador” y asimilador de un Estado-Nación, después de las peripecias y las aventuras: “Todos juntos, con nuestras grandes diferencias, estamos en un mismo viaje, surcando un mismo camino”. Las variadas formas de movilidad representadas en la cinematografía boliviana, siguiendo diferentes caminos, intentan llegar al punto que se anhela: el origen mítico, la patria que nos sirve de referente y de consuelo, la tierra prometida. Lo que inherentemente implica someterse a sus reglas, a sus mecanismos de orden y de represión. Es decir, el discurso transgresor de la *road movie* boliviana termina siendo muy conservador, pues cruza las fronteras del

orden establecido para tener las condiciones y las posibilidades de incorporarse al orden social, en el punto más alto posible de su estructura.

Las conclusiones de esta investigación no son alentadoras desde una perspectiva ética. Pues, como ya se apuntó, el cine boliviano constantemente registra una variada serie de negaciones del *otro*, que no se somete a Ley de la sociedad y que no hace parte de ella. Aunque también existen gestos puntuales, algunas escenas, que son manifestaciones de “hospitalidad incondicional”, la lectura de las películas lleva a una gran conclusión final: Bolivia es un país estratificado y excluyente. En él sus ciudadanos están en una carrera, en un viaje, hacia la posibilidad de incorporarse al Estado y a su orden, de dejar de ser excluidos y marginalizados, sin importar el coste. Seguramente, se puede llegar a la misma conclusión a partir de otras tradiciones cinematográficas nacionales, pero ese no era el objeto de esta tesis. Se viaja, se migra, se transgrede fronteras regionales, nacionales o internacionales, para encontrar un lugar en el mundo, en un mundo normalizado, que ofrezca comodidades y beneficios muy concretos. Se intenta recuperar y/o conquistar el territorio soñado y añorado, el territorio imaginado. Se intenta conseguir lo deseado. Pero, lamentablemente, eso suele estar determinado por la sociedad de consumo y por el capitalismo. Salvo en el cine indigenista que busca regresar a un pasado mítico, antagónico con la sociedad occidental, pero que también se sustenta en la negación del *otro*, el que no pertenece a la etnia no puede ser acogido y hay pocas posibilidades de apertura. Todas estas actitudes pueden ser comprensibles en un país pobre, en el que sus grandes mayorías han vivido en la miseria, puede ser legítimo que los oprimidos quieran ocupar el lugar de los opresores. Pero, cuando la afirmación de uno implica la negación del *otro*, hay un problema ético que puede tener consecuencias graves y preocupantes. Eso está retratado de diferentes formas en el cine boliviano.

Aunque las *buddy road movies*, las películas de carretera de amigos, pretendan limitarse a retratar relaciones fraternales en las que las peripecias y las experiencias unen a los seres humanos, en realidad, en ellas toda relación está mediada por la desconfianza, por la sospecha del *otro*. Se recela y excluye al que pertenece a otra familia, a otra región, a otra raza, a otra franja de edad y a la mujer. En estas cintas se hace evidente la marginación de todo aquel que no es considerado “amigo”, todo aquel con el que no se

tiene una relación fraternal. En el caso boliviano, ese “no-amigo” con frecuencia es el indio, el cholo y/o la mujer. En la *chase road movie*, en la película de carretera y de persecución, vemos que ante la arbitrariedad, prepotencia, ineficacia y/o incompetencia de la Ley, su transgresión se convierte en una obligación para sobrevivir. El criminal puede ser objeto de apología o de simpatía, pues históricamente el Estado ha desatendido y expoliado a su población. La transgresión del orden establecido es una forma de heroísmo, es un impulso vital, una expresión del instinto de supervivencia. Lo que puede llevar a una sucesión de excesos y a ejercicios de violencia extrema. Curiosamente, la redención del criminal, del delincuente o del ilegal está en su reconocimiento o reincorporación al orden establecido. Es contradictorio que se transgreda las leyes para tener las condiciones apropiadas para ser parte del Estado. El enriquecimiento, la sobrevivencia a toda costa, busca comprar una “ciudadanía de primera” que abra cualquier puerta, busca comprar la potestad para poseer, escribir y ejercer la Ley.

De ahí la importancia de repasar la representación de Evo Morales en el cine y en otros soportes audiovisuales, pues de alguna forma es la gran metáfora del sujeto boliviano. Es el hombre que desde niño se vio obligado a viajar para conseguir el sustento que le garantizaría la supervivencia, a él y su familia. Moviéndose al ritmo de la sociedad capitalista, trabajando en lo que podía, migrando a los lugares con una mejor dinámica económica, siguiendo las normas oficiales y no oficiales de la sociedad. Hasta que, por su actividad comercial, se incorporó a la vida sindical. Desde ahí se reveló en contra del Estado y sus determinaciones arbitrarias. Junto al movimiento social al que representaba, se enfrentó a las fuerzas represoras, se manifestó, bloqueó los caminos del Estado, se movilizó en contra del orden establecido. Fue acusado de ser un delincuente, fue torturado y encarcelado. Estuvo y actuó al margen de la Ley. Hasta que a través de esa vida política se incorporó al Estado. Llegó a ser Presidente. Su transgresión tenía por objetivo una forma de normalización. Prácticamente, el ciudadano Juan Evo Morales Ayma se convirtió en el Estado y fue el gran impulsor de la reescritura de su Ley, de su Carta Magna, de la Constitución. Como migrante rompió ciertas reglas, como sindicalista transgredió las leyes y las órdenes del Estado opresor. Hizo todo eso para llegar al Estado y transformarlo a su medida y a la de los suyos. Aunque se haya pretendido que los “suyos” sean todos los ciudadanos bolivianos, no hay espacio para el *otro* que no es

reconocido por su Ley, que no está incluido en la *Nueva Constitución Política del Estado*. Ese “nuevo” Estado, matices aparte, se parece mucho al viejo Estado. El viaje del ciudadano Juan Evo Morales Ayma se parece al que la gran mayoría de los bolivianos sueñan con hacer. Víctima de la “bestialización del *otro*”, así como de una irracional “idealización”, los registros audiovisuales del actual Presidente del Estado Plurinacional de Bolivia se han convertido en la gran alegoría del país. El ciudadano Juan Evo Morales Ayma tiene una biografía próxima a la de la gran mayoría de los bolivianos, cualquiera puede sentirse identificado o interpelado por algún capítulo de su vida.

Si bien se ha intentado hacer un repaso completo de la imagen que diferentes medios audiovisuales han construido de Evo Morales, queda mucho trabajo pendiente. Al ser el “primer Presidente indígena de Sudamérica”, ha despertado gran interés, pero hasta la fecha no se ha hecho un estudio profundo de cómo se ha construido su imagen dentro y fuera de Bolivia, en diferentes soportes. La importancia de un trabajo de esas características más que para dibujar un perfil riguroso del mandatario, serviría para develar los prejuicios raciales, sociales y culturales que determinan nuestra percepción del *otro*. Al fin y al cabo, nuestra forma de describirlo es también una forma de describir lo que somos.

A lo largo de esta investigación también se ha constatado que los estudios sobre cine boliviano existentes se han limitado a hacer un análisis de su historia, con enfoques que se han concentrado principalmente en el indigenismo, en la identidad sociocultural y/o en contextos políticos específicos. Lo que fue oportuno e importante. Pero ahora es necesario hacer una revisión desde otros territorios, desde otros ángulos y prismas. Por ejemplo, por la polémica y cuestionable forma de retratar a la mujer en el cine boliviano, es necesario realizar estudios de género, con una perspectiva feminista. Se ha ignorado el rol de la mujer en el cine boliviano, en varios niveles, no sólo en el aspecto argumental, sino también en su implicación en la producción de películas. Poco se sabe y poco se ha estudiado el papel de las mujeres tanto delante como detrás de las cámaras. Eso es algo que se debe remediar. También hacen falta estudios más contextualizados y/o comparativos, se ha escrito muy poco sobre la relación del cine boliviano con otras tradiciones artísticas y filmicas. Evidentemente, ninguna obra es una isla, pero la gran

mayoría de ensayos sobre cine boliviano ha evitado buscar sus lazos de filiación y coincidencias con obras producidas fuera de las fronteras nacionales, lo que, se entiende, es una omisión que debe ser resuelta a mediano plazo.

En el transcurso de esta investigación se han identificado otros temas que deben ser tratados con urgencia. En especial se debe escudriñar discursos que son claramente racistas y machistas. Es importante tratar desde un ejercicio de reflexión propuestas cinematográficas que giran en torno a lo étnico/racial. Pues en el cine boliviano hay una notoria hegemonía de dos discursos: el de la Bolivia mestiza/criolla/folclórica y el de la Bolivia aymara/quechua, que casi invisibilizan y se imponen sobre otros grupos socioculturales, salvo contados ejemplos. Aunque se puede asumir que los discursos mayoritarios suelen imponerse a los otros, se debe hacer un esfuerzo por reivindicar lo minoritario y lo subordinado. Se deben cuestionar los gestos impositivos de los que tienen más poder. El Estado Plurinacional no debe ser bipolar y no debe ser registrado de esa forma.

En la misma línea, también queda pendiente investigar sobre los arquetipos que ridiculizan –en especial en el registro cómico- al indio, al cholo y a la mujer, a los seres que de una u otra forma son marginados y/o subordinados. Se debe realizar una lectura crítica y reveladora de todos los intentos de anular la singularidad del *otro*, de barbarizar al *otro*, esos actos de violencia, de marginalización, de exclusión, basados en la construcción y en la reproducción de arquetipos, de estereotipos, de clichés y de caricaturas. Se debe hacer una serie de estudios críticos sobre este fenómeno extendido en todo el cine boliviano: la *otrificación* del más desvalido, del más desprotegido, del más frágil, del menos funcional a la sociedad, a sus élites y a su Ley.

Esta investigación sobre *road movies* y películas de viaje bolivianas ha encontrado algo muy claro: el país registrado se ha construido y se reconstruye sobre la base de la negación y no de la afirmación del *otro*. Se sabe que relacionarse con el *otro* es problemático y violento. Su rostro y su presencia interpelan. Justamente, ahí está el reto ético, ahí está la dificultad de la “hospitalidad incondicional”. La confianza incuestionable en el semejante se reafirma como el gran acto de fe en el *otro*. Ese gesto es

rarísimo y fugaz en el cine boliviano y, por tanto, en el contexto, en la sociedad que registra.



## BIBLIOGRAFÍA

### ARISTÓTELES

- 1984 *Complete Works of Aristoteles: the revisited Oxford Translations*, 2 vol. Edición de J. Barnes, Princeton.
- 1998 *Nicomachean ethics. Books VIII and IX*. Oxford University Press, Nueva York. Traducción del griego clásico al inglés y comentarios de Michael Pakaluk, 2005.

### ATKINSON, Michael.

- 1994 “Crossing The Frontiers” en *Sight and Sound* 4, N° 1, Enero 1994, pp. 14–18.

### AUERBACH, Jonathan

- 2005 “Chase films” en *Encyclopedia of early cinema* editado por Richard Abel. Routledge, Nueva York y Londres.

### AVELLAR, José Carlos

- 2010 “La imagen inconclusa” en *Cahiers du cinema. España*, N° 38, Octubre 2010. Suplemento “Brasil Siglo XXI”. Caimán Ediciones, S.L. Madrid, pp. VI-IX.

### BAUDRILLARD, Jean

- 1988 *America*. Verso Books, Nueva York. Traducción del francés al inglés de Chris Turner.



**BARRIENTOS, Fernando (antologador)**

2011 *Bolivia a toda costa*. Editorial El Cuervo, Editorial Nuevo Milenio, La Paz y Cochabamba.

**BERTELLINI, Giorgio**

2005 “Migration/immigration: USA” en *Encyclopedia of early cinema* editado por Richard Abel. Routledge, Nueva York y Londres.

**BLANCO, María Cristina**

2000 *Las migraciones contemporáneas*. Alianza editorial, Madrid.

**BLAKE, William**

2011 *Le Mariage de ciel et de l'enfer. The Marriage of Heaven and Hell*. Éditions Allia, París. Traducción del inglés al francés de Charles Grolleau.

**BORGESON, Paul W.**

1982 “Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía” en *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVIII, Núm. 118-119, Enero-Junio 1982. Pittsburg, pp. 383-389.

**BUKOWSKI, Charles**

1983 *Lo que más me gusta es rascarme los sobacos* (F. Pivano entrevista a Bukowski). Editorial Anagrama. Traducción del italiano al castellano de Joaquín Jordá, 2010.

**BURTON, Julianne (Editora)**

1990 *The Social Documentary in Latin America*. University of Pittsburg Press, Pittsburg.

**CALÍBRESE, Omar.**

1994 *La era Neobarroca*. Cátedra, Madrid.

**CAPARRÓS LERA, José María**

1992 *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Editorial Anthropos, Barcelona.

1999 *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Ediciones RIALP, Madrid.

2004 *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Ediciones RIALP, Madrid.

**CASSETTI, Francesco, Federico di Chio**

2007 *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós, Barcelona. Traducción del italiano al castellano por Carlos Losilla.

**CHOQUE CANQUI, Roberto**

2011 “La historia aymara” en *Bolivia en el inicio del Pachakuti. La larga lucha anticolonial de los pueblos aimara y quechua* compilado por Esteban Ticona Alejo. Akal/Pensamiento crítico, Madrid.

**COHAN, Steven e Ina Rae Hark (editores)**

1997 *The road movie book*. Routledge Publishing house, Londres, 2001.

**CORBATTA, Jorgelina**

2003 “Lo que va de ayer a hoy: Medellín en *Aire de Tango* de Manuel Mejía Vallejo y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 204, Julio-Septiembre 2003. Pittsburg, 689-699.

**COROMINES, Joan**

1961 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos, Madrid, 2012.

**CORRIGAN, Timothy**

1991 *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. Rutgers University Press, New Jersey, 1994.

**COUSINS, Mark**

2005 *Historia del cine*. Editorial Blume. Barcelona. Traducción del inglés al castellano de Jorge González Batlle, 2008.

**CUNNELL, Howard**

2008 “Fast This Time: Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*”, introducción de *On the Road. The Original Scroll* de Jack Kerouac. Penguin Books Ltd. Londres.

## **DE SOUSA SANTOS, Boaventura**

2012 “¿Dualidad de poderes o ecología de saberes?” en *De las dualidades a las ecologías*. Red Boliviana de Mujeres Transformando la Economía (REMTE), La Paz.

## **DERRIDA, Jacques**

1967 *De la Grammatologie*. Les Editions de Minuit, París.

1985a *La Faculté de Juger*. Les Éditions de Minuit, París.

1985b “Préjugés: devant la loi” en *La Faculté de juger*. Les Éditions de Minuit, París.

1986 *Parages*. Éditions Galilée, París.

1987a *Ulises Gramófono, Dos palabras para Joyce*. Editorial Tres Haches, Buenos Aires, traducción del francés al castellano de Mario E. Teruggi, 2002

1987b *Psyché, Inventions de l'autre*. Galilé, París.

1989 *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra, Madrid, traducción del francés al castellano de Carmen González Marín, 2008

1994 *Politiques de l'amitié*. Editions Galilée, París.

1996 *El monolingüismo del otro*. Ediciones Manantial S.R.L., Buenos Aires, traducción del francés al castellano de Horacio Pons, 1997.

1997a *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones, Barcelona, traducción del francés al castellano de Cristina de Peretti.

1997b *La hospitalidad*. Ediciones de la Flor S.R.L. Buenos Aires, traducción del francés al castellano de Mirta Segoviano, 2000

2003 *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Editions Galilée, París.

**DICK, Leslie**

1997 *Sight and Sound A-Z of Cinema*, vol. 1, N° 11, Noviembre 1997.

**EAGLETON, Terry**

1988 *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, traducción del inglés al castellano de José Esteban Calderón, 1998.

**EISENSTEIN, Sergei**

1977 *Film Form: Essays in Film Theory*. Harcourt Brace and Company, Nueva York, traducción del ruso al inglés de Jay Leyda.

**ESPINOZA, Santiago**

2012 “Sanjinés o el cine boliviano con y como teoría” en *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés* editado por Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (Editores). Cinemas Cine. La Paz.

**ESPINOZA, Santiago y Andrés Laguna**

2010 *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Editorial Gente Común, La Paz.

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

**FEDAM**

1999 *El cine de Jorge Sanjinés*. Festival Internacional de Cine de Santa Cruz, Editorial imprenta Landívar, Santa Cruz de la Sierra.

**FERRO, Marc**

1977 *Cinéma et histoire*. Gallimard, París. 1993.

2008 *El cine, una visión de la historia*. Ediciones Akal, Madrid, traducción del francés al castellano de Taller de Publicaciones.

**FRANCOVICH, Guillermo**

1980 *Los mitos profundos de Bolivia*. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz.

**FRIEDBERG, Anne.**

1993 *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. University of California Press, Berkeley.

**GALIANO, Carlos, Rufo Caballero**

1999 *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*. Letras Cubanas, La Habana.

**GARCÍA PABÓN, Leonardo**

1998 *La patria íntima. Alegoría nacionales a la literatura y al cine*. Plural Editores, La Paz, 2007.

**GLAVE, Luis Miguel**

1989 *Trajinantes: caminos indígenas en la sociedad colonial: siglos XVI-XVII*. Instituto de apoyo agrario, Lima.

**GARCÍA LINERA, Álvaro**

2000 “Espacio social y estructuras simbólicas”, en *Leído desde el Sur*, Plural editores, La Paz.

2005 “La lucha por el poder en Bolivia”, en *Horizontes y límites del Estado y del poder*. Ed. Muela del Diablo, La Paz, pp. 11-74.

**GARCÍA OCHOA, Santiago**

2009 “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road-Movie” en *Liño: Revista anual de historia del arte*, Nº 15. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 187-196.

**GARCÍA PABÓN, Leonardo**

1998 *La patria íntima. Alegoría nacionales en la literatura y al cine*. Plural Editores, La Paz, 2007.

**GENETTE, Gerard**

1979 *Introduction à l'architexte*. Ediciones de Seuil, París.

**GODARD, Jean-Luc, Youssef Ishaghpour**

2005 *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*. Berg publishers, Oxford. Traducción del francés al inglés de John Howe.

**GONZÁLES, Gilmar, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (Editores).**

2012 *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés*. Cinemas Cine. La Paz.

**GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso**

1980 *Historia del cine en Bolivia*. Editorial Los amigos del libro, La Paz, 1982.

**GRUNER, Wolf**

2003 “‘Los parias de la patria’: La discriminación estatal de los indígenas en la República de Bolivia (1985-1953/53)” en *Estudios Bolivianos. Volumen I. Identidad, ciudadanía y participación popular desde la Colonia al siglo XX*. Josefa Salmón y Guillermo Delgado (Editores). Plural editores, La Paz. 2007.

**HANLON, Dennis Joseph**

2009 *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1989*, University of Iowa. <http://ir.uiowa.edu/etd/374>.



**HARK, Ina Rae**

1997 “Fear of Flying. Yuppie critique and the buddy-road movie in the 1980s” en *The road movie book* editado por Steven Cohan e Ina Rae Hark. Routledge Publishing house, Londres, 2001.

**HARRIS, Olivia, Brooke Larson y Enrique Tandeter (compiladores)**

1987 *La Participación indígena en los mercados surandinos: estrategias y reproducción social: siglos XVI a XX*. Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, La Paz.

**HEREDERO, Carlos F.**

2010 “‘Retomada’ en Brasil” en *Cahiers du cinema. España*, Nº 38, Octubre 2010. Suplemento “Brasil Siglo XXI”. Caimán Ediciones, S.L. Madrid, p. V.

**HINOJOSA GOVARDANA, Alfonso**

2004 *Migraciones transnacionales. Visiones de Norte y Sudamérica*, CEPLAG, PIEB, Plural editores, La Paz.

**IMBERT, Gérard**

2010 *Cine e imaginarios sociales*, Ediciones Cátedra, Madrid.

**INE (Instituto Nacional de Estadísticas de Bolivia)**

2003 *Bolivia: Características sociodemográficas de la población indígena*. Editorial Multimac srl, La Paz, 2005.

**JABÈS, Edmond**

1991 *Le Livre de l'Hospitalité*. Gallimard, París.

**KIRBY, Lynn**

1997 *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Duke University Press, Durham.

**KOLKER, Robert Phillip**

1983 *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Oxford University Press, Oxford.

**LADERMAN, David**

2002 *Driving visions. Exploring the road movie*. University of Texas Press, Austin.

**LARSON, Brooke**

1984 *Explotación agraria y resistencia campesina en Cochabamba*. CERES, Cochabamba.

**LOPES, Denilson**

2010 “Nuevos cineastas y nuevos caminos” en *Cahiers du cinema. España*, N° 38, Octubre 2010. Suplemento “Brasil Siglo XXI”. Caimán Ediciones, S.L. Madrid, pp. XIV-XVI.

**LÓPEZ, ANA M.**

1990 “At the Limits of Documentary: Hypertextual Transformations and the New Latin American Cinema” en *The Social Documentary in Latin America* editado por Julianne Burton. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, pp. 403-432.

**LOPEZ, Daniel.**

1993 *Films by Genre*. McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson.

**MATTOS, Carlos Alberto**

2010 “Documental/ficción: la era de lo híbrido” en *Cahiers du cinema. España*, N° 38, Octubre 2010. Suplemento “Brasil Siglo XXI”. Caimán Ediciones, S.L. Madrid, pp. X-XII. Traducción del portugués al castellano de Lourdes Eced.

**MAZA, Gonzalo**

2010 “Vitalidad y renovación del cine chileno. Otros territorios, otras fronteras” en *Cahiers du cinema. España*, N° 38, Octubre 2010. Caimán Ediciones, S.L. Madrid, pp. 58-59.

**MEDINACELLI, Ximena**

2010 *Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial*. Plural Editores, La Paz.

**MESA GISBERT, Carlos D.**

1985 *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*. Editorial Gisbert, La Paz.

**MILLS, Katie**

2006 *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*. Southern Illinois University Press, Carbondale.

**MOLINA, Mary Carmen**

2012 “Presentación” en *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés* editado por Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (Editores). Cinemas Cine, La Paz.

**MORRIS, Christopher D.**

2007 *The Figure of the Road: Deconstructive Studies in Humanities Disciplines*. Peter Lang Publishing, Nueva York.

**MURRA, John V.**

1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

**ORGERON, Devin**

2008 *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave Macmillan, Nueva York.

**PABÓN S. DE URBINA, José M.**

1967 *Diccionario Manual Vox. Griego-Español*. Bibliograf S. A. Barcelona, 1996.

**PÉREZ MURILLO, María Dolores**

2009 *La memoria filmada. Historia sociopolítica de América Latina a través de su cine. La visión desde el norte (Memoria Filmada II)*. Iepala Editorial, Madrid.

**PÉREZ MURILLO, María Dolores, David Fernández Fernández (Coordinadores)**

2002 *La memoria filmada. América a través de su cine*. Iepala Editorial, Madrid.

**PÉREZ, Elizardo**

1962 *Warisata, la Escuela-Ayllu*. Librería “Juventud”, La Paz.

**PETIT, Chris**

2007 “Preface” (Prefacio) en *100 Road Movies* de Jason Wood. British Film Institute, Londres, pp. X-XIII.

**PETIT, Pere, José Luis Ruiz-Peinado**

2010 “El imaginario en las imágenes: Ramón de Baños, pionero del cine mudo en América” en *Atlántico imaginado: fronteras, migraciones y encuentros* coordinado por José Luis Ruiz-Peinado. Ministerio de Trabajo e Inmigración.

Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, Madrid, pp. 107-22.

**QUEZADA, Jaime**

1998 “Prólogo” de *Poemas & Antipoemas* de Nicanor Parra. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, pp. 31-37. 2006.

**RAHEJA, Michelle**

2007 “Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner)”. En *American Quarterly*, Volumen 59, N° 4, Diciembre 2007. Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 1159-1185.

**RAMONA, Editores**

2013 *De Bolivia con amor: el huayño zapateado*. Gobierno Autónomo Departamental de Cochabamba, Secretaría Departamental de Desarrollo Humano Integral Dirección de Culturas e Interculturalidad, Cochabamba.

**RIVERA CUSICANQUI, Silvia**

2004 “La noción de ‘derecho’ o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia” en *Revista Aportes Andinos N° 11. Aportes sobre diversidad, diferencia e identidad*. Octubre. Programa Andino de Derechos Humanos-Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

2011 “De Tupac Katari a Evo Morales. Política indígena en los Andes” en *Bolivia en el inicio del Pachakuti. La larga lucha anticolonial de los pueblos aimara y*

*quechua* compilado por Esteban Ticona Alejo. Akal/Pensamiento crítico, Madrid, pp. 1-15.

**ROMERO PITTARI, Salvador**

1998 *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios de siglo en Bolivia*. CaraspaS Editores, La Paz.

**SÁNCHEZ, José.**

1999 *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Scarecrow Press, Lanham.

**SANJINÉS, Jorge y grupo Ukamau**

1979 *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI, México.

1990 *La nación clandestina*. Grupo Ukamau, La Paz.

**SALMÓN, Josefa**

2005 *Estudios bolivianos, volumen III. Construcción y poética del imaginario boliviano*. Plural Editores, La Paz.

**SARGEANT, Jack y Stephanie Watson (editores)**

1999 *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Creation Books, Londres.

**SAYAD, Abdelmalek**

1999 *La double absence*. Editions de Seuil, París.

**SCHIWY, Freya**

2009 *Indianizing film: decolonization, the Andes, and the question of technology*.  
Rutgers University Press, New Jersey.

**SUÁREZ, Jorge**

2010 *El otro gallo*. Plural Editores, La Paz.

**SPEHR, Paul**

2005 “American Mutoscope and Biograph (AM&B)” en *Encyclopedia of early cinema*  
editado por Richard Abel. Routledge, Nueva York y Londres.

**TAMAYO, Franz**

1910 *Creación de la pedagogía nacional*. Editoriales de El Diario, La Paz, 1944.

**TORRES, Antonio**

2010 “Lenguaje y violencia en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo” en  
*Estudis Romànics* [Institut d’Estudis Catalans], Vol. 32, pp. 331-8.



**TRUFFAUT, François**

1974 *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid. Traducción del francés al castellano de Ramón G. Redondo, con la colaboración de Miguel Rubio Jos Oliver y Ricardo Artola (cap. 16), 2010.

**URZAGASTI, Jesús**

2001 *Un verano con Marina Sangabriel*. Edición del autor, La Paz.

**VAN DEN BERG, Hans**

2008 *En busca de una senda segura. La comunicación terrestre y fluvial entre Cochabamba y Mojos (1765-1825)*. Plural Editores y Universidad Católica Boliviana, La Paz.

**VARGAS SIVILA, Enrique**

1970 *Ensayos críticos sobre literatura boliviana*. Editorial Universitaria, Universidad mayor de San Simón, Cochabamba, 1983.

**VARGAS VILLAZÓN, Fernando**

2010 *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. Plural Editores, La Paz.

**WOOD, David M. J.**

2006 “Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés’ Early Films and the National Project” en *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 25, No. 1, pp. 63–82.

**WOOD, Jason**

2007 *100 Road Movies*. British Film Institute, Londres.

**ZAPATA, Sergio**

2012 “La insurgencia de insurgentes” en *Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés* editado por Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (Editores). Cinemas Cine, La Paz.

**Documentos y artículos consultados *on-line***

**ARGUEDAS, Alcides**

1922 *Historia General de Bolivia*. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Disponible en: [200.87.17.235/bvic/Captura/upload/HisGB.pdf](http://200.87.17.235/bvic/Captura/upload/HisGB.pdf) (Citado el 13/08/2013).

**ASAMBLEA CONSTITUYENTE DE BOLIVIA (ACB)**

2008 *Nueva Constitución Política del Estado-NCPE*. Congreso Nacional. Disponible en: <http://www.mindef.gob.bo/mindef/node/28> (Citado el 9/06/2013).

### **CANDELA, Gemma**

2013 “Jáuregui contra el pasado. El apellido se limpia con historia” en revista Escape, diario La Razón. 21 de abril. [http://la-razon.com/suplementos/escape/Jauregui-pasado-apellido-limpia-historia\\_0\\_1817818302.html](http://la-razon.com/suplementos/escape/Jauregui-pasado-apellido-limpia-historia_0_1817818302.html) (Citado el 21/4/2013).

### **CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe de las Naciones Unidas)**

2012 *Panorama social de América Latina*. CEPAL, Naciones Unidas. Disponible en: <http://www.eclac.org/publicaciones/xml/5/48455/PanoramaSocial2012DocI-Rev.pdf> (Citado el 5/06/13).

### **DERRIDA, Jacques**

1985c “Carta a un amigo japonés”. *Jacques Derrida en Castellano*, [jacquesderrida.com.ar](http://jacquesderrida.com.ar), 21/03/2008.

2001 “El cine y sus fantasmas”. (Entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse.. Publicada en *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril 2001. Traducción del francés al castellano de Fernando La Valle). *Jacques Derrida en Castellano*. Disponible en: [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm#\\_edn1](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm#_edn1) (Citado el 21/10/2013).

2004 “Qu’est-ce que la deconstruction?”. (Extracto de una entrevista realizada el 30 de junio de 1992 a Jacques Derrida, para *Le Monde* y publicada el 12 de octubre del 2004). *Jacques Derrida en Castellano* Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/deconstruction.htm> (Citado el 21/03/2008).

### **DÍAS D'ALMEIDA, Alfredo y Vanderlei Henrique Matropaulo**

- “El documental del Nuevo Cine Latinoamericano: una toma de posición ante la realidad”. Publicado en Revista digital Fundación Nuevo Cine Latinoamericano. Traducción del francés al castellano de Fernando La Valle Zaira Zarza. Disponible en:  
<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/revtexto.aspx?cod=22&sec=1&num=1&id=1> (Citado el 8/09/2012).

### **DOUGLASS, Frederick**

- “Self-Made Men. Address before the Students of the Indian Industrial School at Carlisle, Pa”. Folder 1 de 16. The Frederick Douglass Papers. The Library of Congress. Disponible en: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=mfd&fileName=29/29002/29002page.db&recNum=0&itemLink=%2Fammem%2Fdoughtml%2FdougFolder5.html&linkText=7> (Citado el 12/10/2013).

### **ERBOL**

- 2013 “Gobierno gastó hasta ahora Bs 43,9 MM en publicidad”. Erbol. 26 de septiembre. Disponible en:  
[http://www.erbol.com.bo/noticia/economia/26092013/gobierno\\_gasto\\_hasta\\_ahora\\_bs439\\_mm\\_en\\_publicidad](http://www.erbol.com.bo/noticia/economia/26092013/gobierno_gasto_hasta_ahora_bs439_mm_en_publicidad) (Citado el 12/10/2013).

### **FUENTES BAJO María Dolores, María Dolores Pérez Murillo**

- “La memoria filmada: América Latina a través de su cine. El cine como fuente para la historia y recurso pedagógico en la enseñanza de la historia de América”. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1251389> (Citado el 24/05/11).

### **GARCÍA OCHOA, Santiago**

2005 “I drive therefore I am: Norteamérica y el automóvil” en *Especulo*, Revista de estudios literarios de Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, N° 30, julio-octubre 2005, Año X. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/idrive.html> (Citado el 15/11/11).

### **HAYES, Christian**

- “Phantom Rides” en Screen on line. Disponible en: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1193042/index.html> (Citado el 9/06/13).

### **HUFFINGTON POST**

2010 “Evo Morales Praises 'Avatar'”. 12 de enero. Disponible en: [http://www.huffingtonpost.com/2010/01/12/evo-morales-praises-avata\\_n\\_420663.html](http://www.huffingtonpost.com/2010/01/12/evo-morales-praises-avata_n_420663.html) (Citado 12/10/13).

### **INE (Instituto Nacional de Estadísticas de Bolivia)**

2013 *Bolivia: Características de población y vivienda. Censo Nacional de población y vivienda 2012.* Disponible en: <http://www.ine.gob.bo:8081/censo2012/PDF/resultadosCPV2012.pdf> (Citado el 20/08/2013).

### **LAGUNA TAPIA, Andrés**

2011 “Entre diablos y ángeles”. “Ramona”, diario Opinión. 28 de agosto. Disponible en:

<http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2011/0828/suplementos.php?id=1465> (Citado el 16/4/2013).

2012 “Iciar Bollaín: ‘Todas mis películas me han ido mejorando, enseñando’”. “Ramona”, diario Opinión. 17 de junio. Disponible en: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2012/0617/suplementos.php?id=3250> (Citado el 20/10/2013).

### **LA PRIMERA**

2013 “Llegó el Cholo Juanito” en diario La Primera, Lima. 24 de enero. Disponible en [http://www.diariolaprimeraperu.com/online/espectaculos/llego-el-cholo-juanito\\_55230.html](http://www.diariolaprimeraperu.com/online/espectaculos/llego-el-cholo-juanito_55230.html) (Citado el 15/06/2013).

### **MORENO, Gabriel René**

1960 *Nicomedes Antelo*. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Disponible en: [200.87.17.235/bvic/Captura/upload/NICALO.pdf](http://200.87.17.235/bvic/Captura/upload/NICALO.pdf) (Citado el 13/08/2013).

### **MITA MOLINA, Rodrigo**

2011 “La palabra de un bandido”. “Ramona”, diario Opinión. 1 de mayo. Disponible en: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2011/0501/suplementos.php?id=682> (Citado el 5/06/2013)

### **NACIÓN CAMBA**

2001 “Memorandum”. Nacioncamba.org. 14 de Febrero. Disponible en: <http://nacioncamba.org/memorandum/> (Citado el 17/10/2013)

### **PÉREZ MURILLO, María Dolores**

- “Temas del cine documental como fuente para la historia de América Latina en el siglo XX”. Publicado en Naveg@mérica, Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas. 2010, n. 4. Disponible en: <http://revistas.um.es/navegamerica/article/view/99931/95461> (Citado el 24/05/11).
- “La historia reciente de Colombia a través de su cine”. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/dcart?info=link&codigo=2736581&orden=169858> (Citado el 24/05/11).

### **PÚBLICO**

2010 “Evo Morales: ‘Avatar es una profunda muestra de resistencia al capitalismo’”. Público.es. 12 de enero. Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/284916/evo-morales-avatar-es-una-profunda-muestra-de-resistencia-al-capitalismo> (Citado el 12/10/13).

### **SALVÀ, Nando**

2013 Todd Phillips: “La mejor comedia es aquella que te incomoda”. El Periódico. 31 de mayo. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/todd-phillips-mejor-comedia-aquella-que-incomoda-2405036> (Citado el 31/05/13).

### **SANJINÉS, Jorge**

2003 “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias”. El ojo que piensa. Revista Virtual de cine iberoamericano.

Disponible en:  
[http://lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1326129882JorgeSanjinés\\_NeorrealismoyNuevoCineLatinoamericano.pdf](http://lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1326129882JorgeSanjinés_NeorrealismoyNuevoCineLatinoamericano.pdf) (Citado el 4/08/2012).

**SOUZA CRESPO, Mauricio**

2013 “Hacer cine en Bolivia: sobre los cortos Enterpisse y Juku”. “Ramona”, diario Opinión. 21 de julio. Disponible en:  
<http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/0721/suplementos.php?id=1234> (Citado el 19/10/2013).

**VARGAS LLOSA, Mario**

2006 “Raza, botas y nacionalismo”. El País. 15 de enero. Disponible en:  
[http://elpais.com/diario/2006/01/15/opinion/1137279606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/15/opinion/1137279606_850215.html) (Citado el 7/10/2013).

**ZAPATA, Sergio**

2012 “La historia no se la puede reconstruir en el cine”. Cinemas Cine Edición N° 3. Disponible en: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Paolo-Agazzi> (Citado el 3/4/2012).





## FILMOGRAFÍA

50/50 (2011) de Jonathan Levine

*2001: A Space Odyssey* (1968, *2001: Una odisea del espacio*) de Stanley Kubrick

### A

*A discreción* (2007) de Denisse Arancibia

*A Better Life* (2011, *Una vida mejor*) de Chris Weitz

*À bout de souffle* (1960, *Al final de la escapada*) de Jean-Luc Godard

*A Bronx Tale* (1993, *Una historia del Bronx*) de Robert De Niro

*A contratiempo* (1982) de Óscar Ladoire

*A Countess from Hong Kong* (1967, *La condesa de Hong Kong*) de Charles Chaplin

*A History of Violence* (2005, *Una historia de violencia*) de David Cronenberg

*A Life Less Ordinary* (1997, *Una historia diferente*) de Danny Boyle

*A Perfect World* (1993, *Un mundo perfecto*) de Clint Eastwood

*About Schmidt* (2002, *A propósito de Schmidt*) de Alexander Payne

*Abuela grillo* (2009) de Denis Chapon

*Aída* (2005-2013) creada por Nacho García Velilla

*Ajayu* (1996) de Francisco Ormachea G.

*Algiers* (1938, *Argel*) de John Cromwell

*Alice in den Städten* (1974, *Alicia en las ciudades*) de Wim Wenders

*Amargo Mar* (1984) de Antonio Eguino

*America, America* (1963, *América, América*) de Elia Kazan

*American Graffiti* (1973, *Locura americana*) de George Lucas

*American visa* (2005) de Juan Carlos Valdivia

*An American Tail* (1986, *Fievel y el Nuevo Mundo*) de Don Bluth

*Anastasia* (1997) de Don Bluth y Gary Goldman

*Avatar* (2009) de James Cameron

*Ay Juanito* (2010) de John Sanga

## **B**

*Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu

*Badlands* (1973, *Malas tierras*) de Terrence Malick

*Bamboozled* (2000) de Spike Lee

*Beatriz. Junto al Pueblo* (2010) de Sergio Estrada

*Benny Hill Show, The* (1955-1991) de Benny Hill

*Bizarre foods with Andrew Zimmern* (2006-2011, *Gastronomía insólita*)

*Blackthorn* (2011) de Mateo Gil

*Blade Runner* (1982) de Ridley Scott

*Blood in Blood out* (1993, *Sangre por sangre*) de Taylor Hackford

*Bolivia* (2001) de Adrián Caetano

“Bolivia. Evo Morales” capítulo de la serie documental *Presidentes de Latinoamérica* (2009) dirigido por Pablo Santangelo

*Bonnie and Clyde* (1967, *Bonnie y Clyde*) de Arthur Penn

*Born on the Fourth of July* (1989, *Nacido el 4 de julio*) de Oliver Stone

*Bread and Roses* (2000, *Pan y rosas*) de Ken Loach

*Breaking Bad* (2008-2013) creada por Vince Gilligan

*Breaking the Rules* (1992) de Neal Israel

*Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (1974, *Quiero la cabeza de Alfredo García*) de Sam Peckinpah

*Buffalo '66* (1998) de Vincent Gallo

*Butch Cassidy and The Sundance Kid* (1969, *Dos hombres y un destino*) de George Roy Hill

## C

*Captain Tsubasa* (1983–1986, *Campeones: Oliver y Benji*) creada por Yōichi Takahashi

*Catch Me If You Can* (2002, *Atrápame si puedes*) de Steven Spielberg

*Chelovek s kino-apparatom* (1929, *El hombre con la cámara*) de Dziga Vertov

*Chespirito* (1970-1973 y 1980-1995) creada por Roberto Gómez Bolaños

*Chinatown* (1974) de Roman Polanski

*Children of the Corn* (1984, *Los chicos del maíz*) de Fritz Kiersch

*Cholita paceña* (2008) de Colectivo 7

*Chuquiago* (1977) de Antonio Equino

*Cidade de Deus* (2002, *Ciudad de Dios*) de Fernando Meirelles y Kátia Lund

*Citizen Kane* (1941, *Ciudadano Kane*) de Orson Welles

*Ciudadela* (2011) de Diego Mondaca

*Cocalero* (2007) de Alejandro Landes

*Comandante* (2003) de Oliver Stone

*Comunidades de trabajo en Izozog* (1978) de Alfonso Gumucio Dagrón

*Confusiones en las calles paceñas* (2010) de Patricia Aramayo Mariscal y Bachi Zapata García

*Control* (2007) de Anton Corbijn

*Copacabana* (2006) de Martín Rejtman

*Corazón Aymara* (1925) de Pedro Sambarino

*Cosmopolis* (2012) de David Cronenberg

*Crash* (1996) de David Cronenberg

*Cuestión de fe* (1995) de Marcos Loayza

## **D**

*De nadie* (2005) de Tin Dirdamal

*¿De qué color es el cielo?* (2009) de Juan Pablo Richter

*Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch

*Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellott

*Destinos de tierra* (1991) de Eduardo López Zavala

*Detour* (1945) de Edgar G. Ulmer

*Detrás del espejo* (2012) de Julio O. Ramos

“Día de Independencia”, primer episodio de la miniserie *Destino: São Paulo* (2012), dirigido por Alex Gabassi

*Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salles

*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1972, *El miedo del portero ante el penalti*) de

Wim Wenders

*Dirty Pretty Things* (2002, *Negocios ocultos*) de Stephen Frears

*District 9* (2009, *Distrito 9*) de Neill Blomkamp

*Do the right thing* (1989, *Haz lo correcto*) de Spike Lee

*Domitila chungara: la mujer y la organización* (1978) de Alfonso Gumucio Dagrón

*Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn

*Due date* (2010, *Salidos de cuentas*) de Todd Phillips

*Dumb and Dumber* (1994, *Dos tontos muy tontos*) de Peter Farrelly

*Dutch* (1991, *Tu novio huele mal*) de Peter Faiman

## **E**

*Easy Rider* (1969, *Buscando mi destino*) de Dennis Hopper

*Eat a Bowl of Tea* (1989, *Cómete una taza de té*) de Wayne Wang

*El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman

*El Ascensor* (2009) de Tomás Bascopé

*El Atraco* (2004) de Paolo Agazzi

*El Bolillo Fatal* o *El Emblema de la Muerte* (1927) de Luis del Castillo

*El Cementerio de los elefantes* (2008) de Tonchy Antezana

*El Chapulín Colorado* (1972-1979) creada por Roberto Gómez Bolaños

*El Chavo del 8* (1971-1980) creada por Roberto Gómez Bolaños

*El Colombian dream* (2005) de Felipe Aljure

*El comienzo fue en Warisata* (2008) de David Busto Izquierdo

*El coraje del pueblo* (1971) de Jorge Sanjinés

*El Corazón de Jesús* (2003) de Marcos Loayza

*El día que murió el silencio* (1998) de Paolo Agazzi

*El ejército en Villa Anta* (1978) de Alfonso Gumucio Dagrón

*El enemigo principal* (1975) de Jorge Sanjinés

*El estado de las cosas* (2007) de Marcos Loayza

*El gran desafío* (1978) de Jorge Ruiz

*El Inmortal* (2006) de Gabriela Paz

*El látigo del miedo* (1942) de Jorge Ruiz y Augusto Roca

*El Norte* (1983) de Gregory Nava

*El olor de tu ausencia* (2013) de Eddy Vasquez

*El paseo* (2010) de Harold Trompetero

*El Pocholo y su marida. Amor a lo gorrión* (2010) de Guery Sandoval

*El Tren a las estrellas* (2010) de Joaquín Cuevas, Miguel Mealla, Román Nina y Salvador Pomar

*Elefante blanco* (2012) de Pablo Trapero

*En busca del paraíso* (2010) de Paz Padilla y Miguel Chávez

*En camino, una historia boliviana* (1996) de Jesús Pérez

*Enterprisise* (2010) de Kiro Russo

*Escrito en el agua* (1998) de Marcos Loayza

*Esperando al Mesías* (2000) de Daniel Burman

*Evo del pueblo para el pueblo* (2010) producido por el equipo Centinela

*Evo Pueblo* (2007) de Tonchy Antezana

## **F**

*Falsche Bewegung* (1975, *Falso movimiento*) de Wim Wenders

*Familia rodante* (2004) de Pablo Trapero

*Faustino Mayta visita a su prima* (2003) de Roberto Calasich

*Fear and Loathing in Las Vegas* (1998, *Miedo y asco en Las Vegas*) de Terry Gilliam

*Fidel* (2002) de David Attwood

*Fight Club* (1999, *El club de la lucha*) de David Fincher

*F.I.S.T.* (1978, *F.I.S.T. Símbolo de fuerza*) de Norman Jewison

*Frida* (2002) de Julie Taymor

*Fusilamiento de Jauregui* (1927) de Arturo Posnansky



## **G**

*Ganar la calle* (1989) de Eduardo López Zavala

*Garaje Olimpo* (1999) de Marco Bechis

*Gasolina* (2008) de Julio Hernández Cerdón

*Genghis Blues* (1999) de Roko Belic

## **H**

*He liu* (1997) de Tsai Ming-liang

*Hijos del último jardín, Los* (2004) de Jorge Sanjinés

*Hiroshima Mon Amour* (1959) de Alain Resnais

*Historias mínimas* (2004) de Carlos Sorín

*Hoffa* (1992) de Danny DeVito

*Holy Motors* (2012) de Léos Carax

*Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela

*Hospital obrero* (2009) de Germán Monje

## **I**

*I am Bolivia* (2006) de Anche Kalashnikova

*I'm not there* (2007) de Todd Haynes

*I Spit on Your Grave* (1978, *La violencia del sexo*) de Meir Zarchi

*Im Lauf der Zeit* (1976, *En el curso del tiempo*) de Wim Wenders

*In America* (2002, *En América*) de Jim Sheridan

*In This World* (2002, *En este mundo*) de Michael Winterbotton

*Inal Mama, sagrada y profana* (2010) de Eduardo López Zavala

*Incendies* (2010) de Denis Villeneuve

*Insurgentes* (2012) de Jorge Sanjinés

*Into the Wild* (2007, *Hacia rutas salvajes*) de Sean Penn

*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916, *Intolerancia: La lucha del amor a través de los tiempos*) de D.W. Griffith

*It Happened One Night* (1934, *Sucedió una noche*) de Frank Capra

*Italoamerican* (1974) de Martin Scorsese

## **J**

*Jonás y la ballena rosada* (1995) de Juan Carlos Valdivia

*Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio

*Juanito sabe leer* (1954) de Jorge Ruiz y Gonzalo Sánchez de Lozada

## **K**

*Kid Auto Races at Venice* (1914, *Carreras de autos para niños*) de Henry Lehrman

*Knight Rider* (1982–1986, *El coche fantástico*), creada por Glen A. Larson

*Kikujirô no natsu* (1999, *Kikujiro*) de Takeshi Kitano

## L

*L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896, *La llegada de un tren a la estación de la ciotat*)  
de Auguste Lumière y Louis Lumière

*L'héritage de la chouette* (1989) de Chris Marker

*La boda* (2012) de Marina Seresesky

*La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (1975-1979) de Patricio Guzmán

*La Bici* (2012) de Carlos Escobar

*La Bicicleta de los Huanca* (2007) de Roberto Calasich

*La Chirola* (2009) de Diego Mondaca

*La Churona* (2010) de María Cristina Carrillo

*La ciudad de Sylvia* (2007) de José Luis Guerín

*La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo

*La isla presidencial* (2010-presente) creada Juan Andrés Ravell y Oswaldo Graziani

*La Nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés

*La Paz* (1942) de Julien Bryan

*La profecía del lago* (1925) de Velasco Maidana

*La sirène du Mississippi* (1969, *La sirena del Mississippi*) de François Truffaut

*La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra

*La vertiente* (1958) de Jorge Ruiz

*La Virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder

*La voz del minero* (1983) de Alfonso Gumucio Dagrón y Eduardo Barrios

*Las Acacias* (2011) de Pablo Giorgelli

*Las Banderas del amanecer* (1982) de Jorge Sanjinés

*Le chagrin et la pitié* (1969) de Marcel Ophüls

*Le Grand Voyage* (2004, *El largo viaje*) de Ismaël Ferroukhi

*Le rat d'Amérique* (1963, *Rata de América*) de Jean-Gabriel Albicocco

*Le voyage dans la lune* (1902, *Viaje a la luna*) de Georges Méliès

*Leningrad Cowboys Go America* (1989) de Aki Kaurismäki

*Libertad condicional* (2012) de Jorge Campos Baldiviezo

*Libertador* (2013) de Alberto Arvelo

*Licorcito de coca* (2007) de Adán Sarabia

“Like Father, Like Clown” (1991, “De tal palo, tal payaso”), episodio de *Los Simpsons*, dirigido por Jeffrey Lynch & Brad Bird

*Little Miss Sunshine* (2006, *Pequeña Miss Sunshine*) de Jonathan Dayton y Valerie Faris

*Llocsi Caimanta, fuera de aquí* (1977) de Jorge Sanjinés

*Lo más bonito y mis mejores años* (2006) de Martín Bouloq

*Lolita* (1962) de Stanley Kubrick

*Lolita* (1997) de Adrian Lyne

*Los Andes no creen en Dios* (2007) de Antonio Eguino

*Los hermanos Cartagena* (1985) de Paolo Agazzi

*Los que nunca fueron* (1954) de Jorge Ruiz y Gonzalo Sánchez de Lozada

*Los Guantes Mágicos* (2003) de Martín Rejtman

*Los hijos del último jardín* (2004) de Jorge Sanjinés

*Los Viajes del viento* (2009) de Ciro Guerra

*Los Viejos* (2011) de Martín Bouloq

*Luis Espinal* (1985) de Alfonso Gumucio Dagrón

*Lula, o Filho do Brasil* (2009) de Fábio Barreto

## **M**

*Mabel at the wheel* (1914, *Mabel y el auto infernal*) de Mabel Normand y Mack Sennett

*Mad city* (1997) de Costa-Gravas

*Mad Max* (1979, *Mad Max, Salvajes de autopista*) de George Miller

*Mad Max 2: The Road Warrior* (1981, *Mad Max 2, el guerrero de la carretera*) de George Miller

*Mad Max Beyond Thunderdome* (1985, *Mad Max, más allá de la cúpula del trueno*) de George Miller

*Madea's Family Reunion* (2002, *La gran reunión de Madea*) de Tyler Perry y Elvin Ross

*Making a living* (1914, *Charlot, periodista*) de Henry Lehrman

*Malcolm X* (1992) de Spike Lee

*Mamachas del ring* (2009) de Betty M. Park

*Maradona by Kusturica* (2008) de Emir Kusturica

*Marcha hacia el Norte* (1977) de Jorge Ruiz

*Martín de las crujías* (1991) de Eduardo López Zavala

*Max Jutam* (2009) de Carlos E. Piñeiro

*Mein Kampf* (1960) de Erwin Leiser

*Metropolis* (1927) de Fritz Lang

*Mi Socio* (1982) de Paolo Agazzi

*Mina Alaska* (1968) de Jorge Ruiz

*Mr. Smith goes to Washington* (1939, *Caballero sin espada*) de Frank Capra

*Modern Times* (1936, *Tiempos modernos*) de Charles Chaplin

*Monsters* (2010) de Gareth Edwards

*Mutún* (1970) de Hugo Roncal

*My Family* (1995, *Mi familia*) de Gregory Nava

*My Fellow Americans* (1996, *Mis queridos compatriotas*) de Peter Segal

*My Own Private Idaho* (1991, *Mi Idaho privado*) de Gus Van Sant

## N

*Natural Born Killers* (1994, *Asesinos natos*) de Oliver Stone

*Night on Earth* (1991, *Noche en la Tierra*) de Jim Jarmusch

*No* (2012) de Pablo Larraín

*No habrá más penas ni olvido* (1983) de Héctor Olivera

*No veo España* (2009) de Ariel Coca

*Norbit* (2007) de Brian Robbins

*Nueve Reinas* (2000) de Fabián Bielinsky

## O

*O Beijo da Mulher Aranha* (1985, *El beso de la mujer araña*) de Héctor Babenco

*O Brother, Where Art Thou?* (2000) de Joel Coen

*O thiasos* (1975, *El viaje de los comediantes*) de Theo Angelopoulos

*Ocean's Eleven* (1960, *La cuadrilla de los once*) de Lewis Milestone

*Ocean's Eleven* (2001, *Ocean's Eleven. Hagan juego*) de Steven Soderbergh

*Old joy* (2006) de Kelly Reichardt

*On the road* (2012, *En la carretera*) de Walter Salles

*One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, *Alguien voló sobre el nido del cuco*) de Milos Forman.

*Our Brand Is Crisis* (2008) de Rachel Boynton

## P

*Pallay* (2013) de Patricia Aramayo Mariscal

*Pandillas en El Alto* (2009) de Milton Ramiro Conde

*Para recibir el canto de los pájaros* (1995) de Jorge Sanjinés

*Paradies: Liebe* (2012, *Paradise: Love*) de Ulrich Seidl

*Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant

*Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders

*Pépé Le Moko* (1937) de Julien Duvivier

*Perfidia* (2009) de Rodrigo Bellott

*Perón, sinfonía del sentimiento* (1999) de Leonardo Favio

*Pierrot le fou* (1965 *Pierrot, el loco*) de Jean-Luc Godard

*Planes, Trains & Automobiles* (1987, *Mejor solo que mal acompañado*) de John Hughes

*Plunder Road* (1957) de Hubert Cornfield

*Pocholo y su marida. Amor a lo gorrión* (2010) de Guery Sandóval

*Po zakonu* (1926, *Por Ley*) de Lev Kuleshov

*Primero el Camino* (1972) de Jorge Ruiz

*Primo Castrillo, poeta* (1985) de Alfonso Gumucio Dagrón

*Psycho* (1960, *Psicosis*) de Alfred Hitchcock

*Public Enemies* (2009, *Enemigos públicos*) de Michael Mann

## **Q**

*¿Qué pasa después de la coca?* (2006) de Roberto Lanza

*¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) de Rodrigo Bellott

## **R**

*Radio On* (1980) de Christopher Petit



*Rain Man* (1988) de Barry Levinson

*Rapado* (1992) de Martín Rejtman

*Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero

*Ray* (2004) de Taylor Hackford

*Renegade* (1992–1997, *Renegado*) creada por Stephen J. Cannell

*Ring Ring* (2009) de Fred Núñez y Mónica Heinrich

*Road Movie* (1974) de Joseph Strick

*RoboCop* (1987) de Paul Verhoeven

*Rojo Amarillo Verde* (2009) de Martín Boulocq, Sergio Bastani y Rodrigo Bellott

*Ronald Guarachi* (2010) de Víctor Antonio Villavicencio

*Runaway Match* (1903) de Alf Collins

## S

*Sábado Lluve Domingo* (2007) de Mauricio Ovando

*Scarface* (1983, *El precio del poder*) de Brian de Palma

*Schultze Gets the Blues* (2003) de Michael Schorr

*Sena Quina* (2005) de Paolo Agazzi

*Semillas del progreso* (1956) de Jorge Ruiz y Gonzalo Sánchez de Lozada

*Señores generales, señores coroneles* (1976) de Alfonso Gumucio Dagrón

*Silvia Prieto* (1999) de Martín Rejtman

*Simón Bolívar* (1942) de Miguel Contreras Torres

*Simón Bolívar* (1969) de Alessandro Blasetti

*Sleeping Beauty* (1959, *La bella durmiente*) de Clyde Geronimi

*Small Time Crooks* (2000, *Granujas de medio pelo*) de Woody Allen

*Some Like It Hot* (1959, *Con faldas y a lo loco*) de Billy Wilder

*South of the Border* (2009) de Oliver Stone

*Stranger Than Paradise* (1984, *Extraños en el paraíso*) de Jim Jarmusch

*Straw Dogs* (1971, *Perros de paja*) de Sam Peckinpah

*Su propio esfuerzo* (1969) de Jorge Ruiz

*Sullivan's Travels* (1941, *Los viajes de Sullivan*) de Preston Sturges

## **T**

*Tangled* (2010, *Enredados*) de Nathan Greno y Byron Howard

*Taxi driver* (1976) de Martin Scorsese

*Ten* (2002) de Abbas Kiarostami

*Tentayape* (2008) de Roberto Alem

*Terminator* (1984) de James Cameron

*The Bridge* (2013) creada por Elwood Reid, Björn Stein y Meredith Stiehm

*The Brown Bunny* (2003) de Vincent Gallo

*The Bucket List* (2007, *Ahora o nunca*) de Rob Reiner

*The Cruise* (1998) de Bennett Miller

*The Getaway* (1972, *La huida*) de Sam Peckinpah

*The Godfather: Part II* (1974) de Francis Ford Coppola

*The Gods Must Be Crazy* (1980, *Los dioses deben estar locos*) de Jamie Uys

*The Grapes of Wrath* (1940, *Las uvas de la ira*) de John Ford

*The Great Train Robbery* (1903, *Asalto y robo al tren*) de Edwin S. Porter

*The Great Race* (1965, *La carrera del siglo*) de Blake Edwards

*The Hangover* (2009, *Resacón en Las Vegas*) de Todd Phillips

*The Haverstraw Tunnel* (1897) producida por la American Mutoscope Company

*The Hills Have Eyes* (1977, *Las colinas tienen ojos*) de Wes Craven

*The Jazz Singer* (1927, *El cantante de Jazz*) de Alan Crosland

*The Kid* (1921, *El chico*) de Charles Chaplin

*The Lady from Shanghai* (1947, *La dama de Shanghai*) de Orson Welles

*The Road* (2009, *La carretera*) de John Hillcoat

*The Simpsons* (1989-2013) creada por Matt Groening

*The Sting* (1973, *El golpe*) de George Roy Hill

*The Straight Story* (1999, *The Straight Story. Una historia verdadera*) de David Lynch

*The Sugarland Express* (1974, *Loca evasión*) de Steven Spielberg

*The Swimmer* (1968, *El nadador*) de Frank Perry

*The Texas Chain Saw Massacre* (1974, *La matanza de Texas*) de Tobe Hooper

*The Trip* (2010) de Michael Winterbottom

*The Usual Suspects* (1995, *Sospechosos habituales*) de Bryan Singer

*The Van* (1996) de Stephen Frears

*The Visitor* (2007) de Thomas McCarthy

*The Wild One* (1953, *Salvaje*) de László Benedek

*The Wizard of Oz* (1939, *El mago de Oz*) de Victor Fleming

*Thelma and Louise* (1991, *Thelma y Louise*) de Ridley Scott

*They Live by Night* (1949, *Los amantes de la noche*) de Nicholas Ray

*Tommy Boy* (1995) de Peter Segal

*Toy story* (1995) de John Lasseter

*Transformers* (2007) de Michael Bay

*TRON* (1982) de Steven Lisberger

*True Romance* (1993, *Amor a quemarropa*) de Tony Scott

*Tupaj Katari. 15 de noviembre* (1978) de Alfonso Gumucio Dagrón

## U

*Ukamau* (1966) de Jorge Sanjinés

*Un día más* (2009) de Leonardo de la Torre y Sergio Estrada

*Un poquito de diversificación económica* (1955) de Jorge Ruiz

*Uno* (2010) de Pablo Paniagua

## V

*Viaggio in Italia* (1954, *Te querré siempre*) de Roberto Rossellini

*Vidas lejanas* (2011) de Okie Cárdenas

*Viva Santa Cruz* (1971) de Hugo Roncal

*Voces de la tierra* (1956) de Jorge Ruiz y Gonzalo Sánchez de Lozada

*Volveré y seré millones* (2008) de Jorge Fuentes

*Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz

## **W**

*Walk the Line* (2005, *En la cuerda floja*) de James Mangold

*Wara Wara* (1930) de José María Velasco Maidana

*Wassup Rockers* (2005) de Larry Clark

*Week End* (1967) de Jean-Luc Godard

*Where the Wild Things Are* (2009, *Donde viven los monstruos*) de Spike Jonze

*White Chicks* (2004, *Dos rubias de pelo en pecho*) de Keenen Ivory Wayans

*Wild Boys of the Road* (1933) de William A. Wellman

*Wisdom* (1986) de Emilio Estévez

## **Y**

*Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón

*Yawar Mallku* (1969) de Jorge Sanjinés

*Young Mr. Lincoln* (1939, *El joven Lincoln*) de John Ford

## **Z**

*Zona sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia