

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

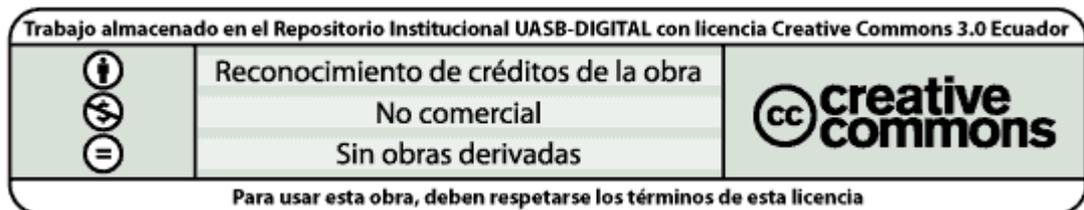
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**La representación de la otredad en las películas La nación clandestina de Jorge Sanjinés y Zona sur de Juan Carlos Valdivia en tiempos de nación y plurinacionalidad**

Ana Karina Vega Chuquimia

**2014**



## CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS/MONOGRAFIA

Yo, Ana Karina Vega Chuquimia, autora de la tesis intitulada *La Representación de la Otridad en las películas “La Nación Clandestina” de Jorge Sanjinés y “Zona Sur” de Juan Carlos Valdivia, en tiempos de Nación y Plurinacionalidad*, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura, con mención en Políticas Culturales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 30 de septiembre de 2014

Firma:

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**Sede Quito - Ecuador**

**Área:**

LETRAS

**Programa:**

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

**Mención:**

POLÍTICAS CULTURALES

**Título de la tesis:**

LA REPRESENTACIÓN DE LA OTREDAD EN LAS PELÍCULAS *LA NACIÓN CLANDESTINA* DE JORGE SANJINÉS Y *ZONA SUR* DE JUAN CARLOS VALDIVIA EN TIEMPOS DE NACIÓN Y PLURINACIONALIDAD.

**Nombre:**

ANA KARINA VEGA CHUQUIMIA

**Tutor:**

ALEX SCHLENKER

**Lugar:**

LA PAZ – BOLIVIA

Quito, 2014

## Resumen

La presente investigación es un estudio comparativo de las películas *La Nación Clandestina*, dirigida por Jorge Sanjinés y emitida a finales de los años 80, y *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia, emitida por el año 2009. En ambos casos se analizan los elementos de discurso para poder encontrar las principales temáticas, así como se recurre al análisis fílmico para indagar en aspectos implícitos en las escenas de ambos films con el propósito de identificar la Otredad, sus dimensiones y las características de los personajes Otros.

Al mismo tiempo, se estudió sucesos históricos del contexto social y político de Bolivia en los momentos que son reflejados en estas ficciones. La vinculación con la cronología de la inserción del cine en ese país, también explicará el porqué de la elección de ambas producciones para ser el objeto de estudio de la presente tesis.

Los resultados de este proceso de observación, indagación y reflexión develaron la transformación del Otro en algunos niveles, y la conservación de la Otredad en otros, por ello, es pertinente recalcar que dicha la Otredad fue analizada en los niveles: étnico, de clase, de género y sexualidad. Los principales cambios que se observan en lo étnico y en el plano de clase social, siendo que en las otras dos categorías, aún se ven ciertos matices que develan un estado de quietud y de no transformación.

### **Dedicatoria**

El presente trabajo es dedicado a todos los visionarios del cine boliviano que con esfuerzos gigantescos buscaban mostrar una realidad no del todo inventada, sino por el contrario, una mirada original de los hechos que marcaron la historia del país.

Y a los cineastas latinoamericanos, en general, que siguen apostando por contar más que historias, realidades; con ello nos brindan la opción de reflexionar sobre nuestra región.

## **Agradecimientos**

A la Universidad Andina Simón Bolívar por confiar en mí y darme la dicha de continuar mis estudios a través de una beca completa. En definitiva fue una de las experiencias más enriquecedoras de mi vida, a nivel intelectual.

A todos los docentes del área de Letras por su entrega y dedicación al momento de compartir y generar conocimiento en las aulas.

A Alex Schlenker por su asesoramiento y guía en este trabajo, por su buen humor, excelente predisposición, comprensión y paciencia en todo el proceso.

A mi familia y amigos por su apoyo tanto en mi estadía en Ecuador, como en la etapa de la elaboración de la tesis.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I	
DELIMITANDO LOS ALCANCES DEL ESTUDIO DE OTREDAD EN LA NACIÓN CLANDESTINA Y ZONA SUR .....	10
Objetivos.....	11
Justificación.....	11
Enfoque y marco conceptual.....	12
Enfoque metodológico.....	16
CAPÍTULO II	
DE IDENTIDAD, OTREDAD Y SU REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA.....	19
Otredad e identidad.....	20
Reproducción simbólica y reproducción material.....	22
La Interpretación.....	25
CAPÍTULO III	
LA HISTORIA DEL OTRO EN BOLIVIA.....	27
El Otro antes de la Revolución Nacional.....	29
Tiempos de guerra, cuna del nacionalismo.....	30
El cine de post guerra.....	31
El cine del grupo Ukamau.....	32
El indígena como protagonista de las películas bolivianas.....	34
<i>La nación clandestina</i> , la obra maestra el cine de Sanjinés.....	35
Demandas y logros de las luchas sociales.....	36
Nuevo contexto para el cine boliviano.....	37
El Estado plurinacional de Bolivia en las leyes y en el cine.....	38
CAPÍTULO IV	
IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OTREDAD EN <i>LA NACIÓN CLANDESTINA Y ZONA SUR</i> .....	40

Análisis de temáticas y discurso de <i>La Nación Clandestina</i> .....	41
El Otro en el "aquí" y "allá".....	42
La relación entre migración y violencia.....	44
El sacrificio, su nivel simbólico.....	46
Zona Sur, radiografía de la sociedad paceña.....	48
La contextualización del discurso de <i>Zona Sur</i> : la <i>Zona Sur</i> que Valdivia conoce.....	49
Identidades y Otreidades en la <i>Zona Sur</i> .....	50
Análisis fílmico de <i>Zona Sur</i> : Los personajes y su entorno.....	54
Elementos para el análisis de las dos películas.....	56
CONCLUSIONES FINALES.....	90
Bibliografía.....	95
Filmografía.....	96

## INTRODUCCIÓN

---

El discurso sobre la nación se ha articulado desde diversos planos. La literatura del siglo XIX y XX en Bolivia da cuenta de eso. Los casos que más se han estudiado fueron los escritos de Franz Tamayo y Alcides Arguedas, ambos tocaron temas relacionados al indígena y su situación en la nación emergente. En esta representación del otro se halla el aporte simbólico que permite observar las relaciones de poder, comprender la brecha entre los dominadores y dominados y divisar el pensamiento aceptado en esa época. La imagen del otro, en esa época, el indígena, caía en ambigüedad. Por un lado, era considerado como una raza heroica y milenaria y por otro como un problema, “una raza vencida y degenerada incapaz de aportar nada al proceso nacional.”<sup>1</sup> Dichas figuras opuestas fueron representadas en las obras de *Raza de Bronce* y *Pueblo enfermo* de Arguedas. En otras palabras la realidad se reconstruyó en el discurso literario y dio cuenta del contexto histórico y político que se vivía. Con el pasar de los años y la emergencia de nuevas tecnologías, el cine llegó a Bolivia y con él una nueva manera de contar las configuraciones de un país.

Las primeras producciones del cineasta boliviano Jorge Sanjinés coinciden con la época en que se marcó un hito histórico, con la denominada Revolución Nacional de los años 50. En dicho proceso se le brindó al indígena la posibilidad de votar y de acceder a las tierras que sean trabajadas por él. Aspectos que luego serían cuestionados desde una lógica de manipulación y demagogia política. *Revolución*, el primer largometraje boliviano (1963) fue catalogado como “arte verdaderamente social con un profundo sentido

---

<sup>1</sup> Pablo Stefanoni, “la nación y los indios” en *Qué hacer con los indios...Y otros traumas irresueltos de la colonialidad*, La Paz, Plural editores, 2001, p. 9

nacional.”<sup>2</sup> Paralelamente, varios cambios políticos se han desarrollado en Bolivia, hechos que han ido desde las multitudes apostadas en las calles apoyando el discurso nacionalista, pasando por momentos desérticos y callados propios de las dictaduras hasta movilizaciones urbanas sindicalistas en contra del capitalismo; el cine de Sanjinés también ha considerado estos espacios para sus producciones: *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969), *El Coraje del pueblo* (1971), *La nación clandestina* (1989) entre muchos otros que muestran el análisis y la introspección de país que el artista logra en sus obras.

Tras la llegada de la democracia y la creciente inclinación a los medios audiovisuales, la recepción de películas extranjeras y la producción masiva de estos productos culturales, Juan Carlos Valdivia, boliviano con estudios en México trae al país una propuesta fresca, equiparable a las producciones latinoamericanas de los años 90. En dichas películas nos muestra la vida del mestizo en este proceso de autoidentificación con su nación. *Jonás y la ballena rosada* (1995) y *American Visa* (2005) mostraran tímidamente el cambio de la figura de ese otro relegado en la sociedad boliviana, que antes era el indígena a la figura del mestizo; *Zona Sur* (2010) será más explícita en ese sentido, además de sostenerse como temática de fondo el cambio de nación a Estado Plurinacional.

---

<sup>2</sup> David M. J. Wood (2006) ‘Indigenismo and the Avant-Garde: Jorge Sanjinés’ Early Films and the National Project’. *Bulletin of Latin American Research* 25.1: 63-82). en Revista digital Tierra en Trance <http://tierraentrance.miradas.net/2009/11/ensayos/vanguardia-e-indigenismo-revolucion-ukamau-y-el-proyecto-nacional.html>

# CAPÍTULO I

## DELIMITANDO LOS ALCANCES DEL ESTUDIO DE OTREDAD

### EN LA NACIÓN CLANDESTINA Y ZONA SUR

---

El presente capítulo desarrolla los aspectos esenciales para comprender las dimensiones de la investigación de la Otredad en la película de Jorge Sanjinés y la de Juan Carlos Valdivia. Las ideas plasmadas en este acápite darán paso a la mejor comprensión de los siguientes capítulos, por ello resulta necesario detallarlos de manera sistemática y secuencial puntualizando las premisas de este estudio.

Para comenzar, se debe reconocer la pregunta que dio origen a esta investigación, así como las cuestionantes que le sucedieron para respaldarla. Los objetivos, tanto el principal como los más específicos irán, acompañados de las interrogantes como una respuesta hacia lo que se pretende alcanzar.

Esta investigación indaga en las formas de representación del otro en las películas *La Nación Clandestina* de Jorge Sanjinés y *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia y de manera especial en los niveles étnico, de clase, de género y sexualidad. Tal aproximación pasa por el análisis de los contextos históricos y políticos de estos discursos cinematográficos y de las características, del discurso cinematográfico de las películas mencionadas; se hace necesario además una revisión crítica de las posibles diferencias y similitudes que pudieran existir en las nociones, conceptos y simbolismos que van construyendo las representaciones del otro en *La Nación Clandestina* y *Zona Sur*.

## **Objetivos**

Los objetivos de esta investigación salen de lo formulado en el párrafo anterior, recalcando que el motivo principal que originó este trabajo fue la idea de comparar las representaciones de Otredad en *La Nación Clandestina* y *Zona Sur* en las jerarquías a nivel étnico, de clase, de género y sexualidad. Para ello, la propuesta tuvo como primer punto específico, la tarea de realizar un análisis de las características del discurso cinematográfico; en segundo lugar, comparar las nociones, conceptos y simbolismos planteados en las representaciones del Otro, para luego compararlos con los sucesos históricos de Bolivia.

## **Justificación**

Considero pertinente enunciar al inicio de la presente tesis que la misma se constituirá en un estudio de dos películas –una de Jorge Sanjinés y otra de Juan Carlos Valdivia- para realizar el análisis de la representación de la otredad. En una primera instancia, es preciso argumentar la elección de dichos cineastas. Jorge Sanjinés es considerado en Bolivia un referente en temas de cine por su pionera y amplia producción, sus cuestionadoras temáticas, los estudios culturales para crear sus argumentos y además la aceptación que la gente le brinda a sus obras. Por su parte, Juan Carlos Valdivia, con una trayectoria de 3 películas realizadas y una en proyecto, en menos de 15 años, fue merecedor de importantes premios internacionales, lo que permitió que el cine boliviano sea conocido más allá de sus fronteras; Valdivia cuenta también con amplia experiencia en el campo audiovisual como director de videoclips y spots publicitarios lo que le ha posibilitado la permanencia y reconocimiento tanto dentro como fuera del país. Con *Zona*

*Sur*, Juan Carlos Valdivia desarrolla un argumento cuestionador y político, una temática latente y vigente por la actual situación política de Bolivia.

Después de conocer la producción de los cineastas mencionados, fue necesario hacer una selección de sus producciones. *La Nación clandestina*, el film de Jorge Sanjinés presenta una historia en la cual se reconocen identidades diversas, además de existir un claro telón de fondo con hechos reales de la década de los 80, la emergencia de las luchas sociales reivindicativas de sectores marginados que se hacen presentes en las calles de la urbe paceña. Esta película muestra, desde el título la noción de nación y la otrificación del indígena en una ciudad enaltecedora de lo blanco y mestizo. *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia parte desde la intimidad de la casa de una familia de clase alta de la ciudad de La Paz. En el argumento se reflejan los cambios de un país en el cual el auge de las luchas indígenas posibilitaron los sucesos políticos que experimentó Bolivia para el año 2009, todo ello trastoca la figura del que antes era considerado el otro, para colocarlo, en este nuevo contexto, como una identidad.

Ambas películas, posibilitan el análisis de las representaciones de la otredad en los niveles étnico, de clase, de género y sexualidad por su riqueza de elementos simbólicos. Así mismo dichas representaciones pueden ponerse en diálogo entre sí, ya que una refleja el inicio de los movimientos sociales –*La Nación Clandestina*- y la otra –*Zona Sur*- da cuenta del resultado de los mismos.

### **Enfoque y marco conceptual**

La teoría de la representación desarrollada por Stuart Hall y toda su línea de investigación en los estudios culturales será una de las bases de este trabajo. Las preguntas de las cuales parte dicho perfil investigativo son básicamente las siguientes: ¿Cómo representamos gente y lugares que son significativamente diferentes de nosotros? A partir

de este punto plantea el significado y los límites de la denominada “diferencia”, la misma que le resulta un tema apremiante y un área discutida de la representación.

Según Hall existe una fascinación secreta de la “otredad” y especifica que el otro “se forma, en relación con algo que nos completa pero que –puesto que vive fuera de nosotros- nos falta de alguna forma.”<sup>3</sup> De ahí surgen los denominados estereotipos que se forman en la cultura popular actual. No obstante los ejemplos tomados por el autor surgen desde el proceso de racialización propio del imperialismo y la colonización europea y la práctica significativa conocida como estereotipación, que da lugar a lo que llama el espectáculo del otro.

Por su parte, Christian León dirá que “la producción de otredad fue una de las consecuencias no deseadas de las políticas de la identidad planteadas por el pensamiento moderno que tendió a organizar el mundo en categorías binarias integradas a una matriz jerárquica”<sup>4</sup>. Por ello en el lado opuesto de una identidad se encuentra la otredad, su coexistencia no es pacífica, pues el otro necesita ser expulsado para que se logre la afinidad. Hoy en día, en un contexto plagado de tecnologías y en el cual los medios audiovisuales tienen primacía, resulta pertinente observar desde estos espacios la representación de dichas otredades e identidades.

En otro de sus trabajos, el autor señala que “la diferencia cultural empieza a ser capturada, conocida y administrada a través de los vectores de luz de los regímenes escópicos que tramitan la significación, el deseo y el control de la otredad”<sup>5</sup>. En este estudio, se habla concretamente de la diferencia encarnada en la piel, es decir, la

---

<sup>3</sup> Stuar Hall “El espectáculo del Otro” p. 423

<sup>4</sup> Christian León, *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*, Consejo Nacional de Cinematografía, Quito, 2010, p. 46

<sup>5</sup> Christian León, “Visualidad, medios y colonialidad: Hacia una crítica visual de los estudios decoloniales” en *Desenganche: Visualidades y sonoridades* otras, La Troncal, Quito, 2010, p. 48.

racialización de la diferencia, la misma que posibilita el estudio de más otredades tales como la étnica.

Para evidenciar el perfil de esta investigación, no se puede dejar de lado, -en cuanto al tema de la representación- al planteamiento de Blai Guarne Cabello a través de una definición entendida desde la diferencia en su clasificación, en lo que se muestra de ella y lo que se oculta:

La representación de la diferencia deberá entenderse, por tanto, como el resultado de un proceso de clasificación social y culturalmente determinado que en última instancia nos habla más de cómo una comunidad entiende el mundo que de la realidad intrínseca de éste. De este modo, el interés de una clasificación dependerá más que de aquello que se nos muestra, de lo que deliberadamente está ausente<sup>6</sup>

El tema de la representación desde un enfoque más político para Rossana Reguillo será entendida como una estrategia en la cual se trató desde la colonia de infantilizar, inferiorizar a los que eran considerados sometidos, es decir, los otros. Pero hoy en día en la denominada sociedad de la información, “los dispositivos mediáticos de representación de la otredad latinoamericana dotan a la idea de inferioridad de ‘nuevas’ metáforas y tropos que sólo contribuyen a ensanchar las asimetrías en el sistema de identidades vigentes.”<sup>7</sup> Desde esa perspectiva buscará problematizar la interculturalidad.

Por su parte, Alex Schlenker habla de la cartografía visual de las jerarquías de poder detectada por Ramón Grosfoguel como una propuesta en la línea de una acción artística y performativa para pensar una representación otra de dichas las mismas que no van sujetas ni limitadas por la representación bi-dimensional. Este aspecto será más desglosado en el procesamiento de la información.

Con estos autores como pilares de la investigación sobre la representación de la Otredad en el cine boliviano se pretende, en primer lugar, comprender la dinámica de la

---

<sup>6</sup> Blai, Guarne Cabello, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación” en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona 2004, p. 47.

<sup>7</sup> Rossana Reguillo, “Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de representación” en *Revista Dialogos de la comunicación*, 2003, s/l., pp. 60 – 71, p.63

diferencia, otredad e identidad, a partir de ello observar las clasificaciones que surgen en los niveles de otredad a estudiarse para entender la sociedad que tratan de mostrar en las películas *La Nación Clandestina* y *Zona Sur* tanto Jorge Sanjinés como Juan Carlos Valdivia

En una revisión del estado de la cuestión, en relación a trabajos previos similares, se puede observar que en cuanto a la transición de nación al Estado Plurinacional de Bolivia, existe una tesis enfocada en el pensamiento boliviano político, dicho trabajo data de 2010 y la perspectiva gira en torno a la construcción y organización de los movimientos sociales y las nuevas leyes. Este trabajo le pertenece a Noelia Gómez Téllez de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Respecto al cine y otredad, uno de los trabajos hallados en Flacso fue *El cine de los otros: la representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano*. En esta investigación, se realiza una mirada desde el cine de inicios del siglo XXI contraponiéndolo al contexto sociopolítico de Ecuador en función a ciertos momentos importantes que fueron documentados, por lo cual es un trabajo que trata de comprender del contexto histórico-social de la construcción del cine documental en Ecuador desde una visión que valora y entiende al cine documental como parte de la cultura visual ecuatoriana. Esta tesis data de julio de 2010.

Otra tesis que explora la representación de la memoria histórica en el cine latinoamericano es la de Gerardo Merino. El autor toma en cuenta a Ecuador, Colombia y Argentina en su análisis fílmico. Indaga en los temas, las formas narrativas, el modo de producción, a partir de la preocupación compartida por la representación de la memoria histórica de las grandes mayorías, tanto como de los grupos sociales minoritarios excluidos de la historiografía tradicional. La tesis data de 2009.

En relación a algunos artículos publicados en revistas académicas, el que más sobresale y desde el cual surgió la intención de este proyecto de investigación es el de Javier Sanjinés titulado “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en revista Objeto Visual, y publicada en 2004. En este trabajo se plantea un análisis las películas de Jorge Sanjinés desde *Revolución* (1963) hasta *Los hijos del jardín* (2004). Si bien, se enfatizan los rasgos culturales de estos filmes, sin embargo, no se detiene en el tema de la otredad y tampoco hace un análisis con el actual contexto socio político en Bolivia.

Con este recorrido de las principales fuentes de investigación que podrían aportar al presente proyecto de tesis, considero que se logra observar la carencia de un estudio que vincule el aspecto político de la transición de nación al Estado Plurinacional a la representación que se hace del otro en el cine producido en Bolivia. El tema de las representaciones fue estudiado en otros contextos pero no en el boliviano, siendo que la producción de este territorio es objeto de debate tanto nacional como internacionalmente.

### **Enfoque metodológico**

En cuanto a la metodología de esta investigación se tiene en cuenta decir que se trata de un estudio comparativo de enfoque cualitativo, por ello a través del presente modelo interpretativo se debe analizar los procesos de representación y la reproducción simbólica de la realidad en cuestión, para ello se deberá tener en cuenta:

- **Análisis de discurso.** Permitirá identificar las características de la representación de la otredad en las películas bolivianas. Dicho procedimiento supone la realización sistemática del análisis de los elementos comunicacionales implícitos y explícitos del objeto de estudio para equiparar las configuraciones sociales, políticas, históricas y culturales. El objetivo principal de dicho método es:

Analizar la impronta y el significado contextual de los mensajes, se relaciona con un conjunto de estrategias de interpretación que resultan de gran valor en momentos actuales, caracterizados por una alta producción de información documental en todo tipo de entorno [...]El análisis del discurso es un método que puede complementar el procesamiento de la información y del análisis de contenido tradicional para lograr representar ciertos estadios del conocimiento y la experiencia de los productores de los textos, en forma de modelos funcionales de corte semántico<sup>8</sup>.

Además, un aspecto importante será la relación entre la representación y los hechos políticos del país.

- **Análisis de otredad.** En palabras de Elizabeth Sosa, El análisis de otredad permite la visualización de un entramado cultural desde diversas ópticas y posibilita la generación de nuevos planteamientos:

La otredad como categoría de análisis en el entramado cultural latinoamericano es un producto que permite la visualización del sujeto periférico desde ópticas distintas, reconoce la ampliación del radio conceptual y la generación de nuevos planteamientos, desde una voz que adquiere competencias para resignificarse. [...] El discurso de la otredad adquiere un status epistemológico con implicaciones bien claras sobre su eje conceptual. La necesaria aplicación de una metodología interdisciplinaria hace un ejercicio reflexivo que va más allá de la pura crítica, parte de una marginación psicológica, existencial y maniqueísta fundamentada en la inversión del sujeto alienado que transforma la diferencia<sup>9</sup>

Resulta importante volver a los objetivos de esta tesis y recalcar los niveles en los que se analizará la otredad: étnico, de clase, de género y sexualidad. Alex Schlenker afirma que:

El ordenamiento en la composición visual del retrato obedece a una serie de jerarquías globales (género, étnico-racial, de edad, de clase, etc.) que no deben ser leídas por separadas, sino como un conjunto de jerarquías interconectadas: la jerarquía mayor no es la del hombre, sino la del hombre blanco de clase alta, etc.<sup>10</sup>

Este tipo de enlaces plasmados en lo que el autor denomina la cartografía del poder, desarrollados anteriormente por Ramón Grosfoguel serán la base de esta investigación, es decir, existirá una conciencia de que las jerarquías mencionadas no pueden y no deben analizarse de forma separada, sino entrelazada.

- **Análisis fílmico.** Permitirá observar la puesta en escena, el uso de espacios, locaciones, caracterización de los personajes, movimientos de cámara, diálogos y

---

<sup>8</sup> Alexei Zaldua Garoz, “El análisis del discurso en la organización y representación de la información-conocimiento: elementos teóricos” en <http://eprints.rclis.org/8006/1/aci03306.pdf>

<sup>9</sup> Elizabeth Sosa, “La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo” en *Red de revistas académicas Scielo*, disponible en [www.scielo.org.ve/pdf/1/v51n80/art12.pdf](http://www.scielo.org.ve/pdf/1/v51n80/art12.pdf), p. 369.

<sup>10</sup> Alex Schlenker, “Cartografía visual del poder” en *Desenganche: Visualidades y sonoridades* otras, La Troncal, Quito, 2010, p. 82.

demás aspectos que componen la pieza fílmica, para identificar los usos simbólicos de la imagen en la representación de la otredad.

El análisis implica dos movimientos que, aunque se den de modo simultáneo en la práctica, conviene abordar por separado: reconocimiento y comprensión. Todo análisis, en efecto, requiere la capacidad de reconocimiento de los elementos que componen el objeto [...] Este reconocimiento está ligado a la capacidad de distinguir y ubicar los distintos elementos que aparecen en el desarrollo temporal de la proyección sobre la pantalla: personajes, luces y sombras, colores, sonidos, frases, tonos de voz. Etc. La comprensión implica, a su vez, la capacidad para relacionar estos elementos individuales entre sí como partes de un todo más amplio: el encuadre, el plano, la secuencia, el conjunto del film, etc. Este doble movimiento no es natural, sino cultural, y necesita aprendizaje.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1991, p.48

## CAPÍTULO II

### DE IDENTIDAD, OTREDAD Y SU REPRESENTACIÓN

### CINEMATOGRAFICA

---

En este capítulo comenzaré a desarrollar las delimitaciones conceptuales sobre las cuales trabajé para desarrollar la presente investigación. De ahí que nociones tales como *representación*, *otredad* e *identidad* serán los hilos conductores con los cuales se entretejen las miradas de los teóricos que aportarán con sus estudios al análisis del cine boliviano de Jorge Sanjinés y Juan Carlos Valdivia. Es necesario recordar que el cine trabajado en este estudio comparativo, no corresponde a un cine documental, sino más bien de ficción, pero cuya finalidad no fue sólo el entretenimiento –según diversas declaraciones de sus autores-, por el contrario se buscó realizar un llamado de atención a la sociedad boliviana de la década de los 80 con *La Nación Clandestina* y principios del 2010 con *Zona Sur* y visibilizar aquello que era mencionado con frecuencia, pero permanecía poco visible o incluso oculto.

**La Representación.** Al interior de un film existe una historia, unos personajes y dramas que dan cuenta de algo, del mundo interno del cual se desprende la representación que, para Stuart Hall, “la representación es la producción de sentido a través del lenguaje”<sup>12</sup>. Al mismo tiempo, los objetos, conceptos, el lenguaje y la relación entre estos dan como resultado para el espectador o lector, el sentido.

Concretamente dirigiendo nuestra atención a la representación de un *otro*, se puede decir que, según Hall, la misma encierra relaciones de poder, ya que es una manera de administrar la diferencia, un mecanismo desde el cual, en esa posición dicotómica

---

<sup>12</sup> Stuart Hall, *Representation, Cultural representations and signifyings practice*, Sage, London 1997.

implica una exclusión de aquello que se considere que no contribuye a la construcción de la identidad y que es tachado como lo Otro, lo extraño, lo ajeno, para que al realizar esta acción se pueda reconocer lo que es la identidad. En otras palabras, en la medida de que podamos identificar lo que no somos, podremos definir lo que nos identifica y reconocemos como nuestro.

La diferencia será entendida como “una construcción arbitraria, producto de una forma determinada de ordenar al mundo, empeñada en el ejercicio de clasificar, de sustantivar singularidades como premisa básica para pensar la realidad, para dotarla de sentido”<sup>13</sup> Así Blai Guarné Cabello habla del desarrollo sobre el ordenamiento de la realidad de cada sociedad, el mismo que se realiza de manera singular para dotar el sentido al escenario en el cual se desarrollan los antagonismos. En otras palabras se construye la diferencia.

La representación de la diferencia deberá entenderse, por tanto, como el resultado de un proceso de clasificación social y culturalmente determinado que en última instancia nos habla más de cómo una comunidad entiende el mundo que de la realidad intrínseca de éste. De este modo, el interés de una clasificación dependerá más que de aquello que se nos muestra, de lo que deliberadamente está ausente.<sup>14</sup>

**Otredad e identidad.** Una vez desarrollados los trasfondos de la representación de la Otredad, es indispensable formular la interrogante en relación a ¿qué implica el concepto mismo de Otredad? Para comenzar, es necesario recalcar que en el transcurso de esta investigación, *Otredad* y *Alteridad* serán comprendidas como nociones similares, ya que aportan elementos que van en la misma línea de reflexión. El concepto antagónico de estos dos términos vendrá a ser el de *Identidad*.

Cuando se habla de Alteridad u Otredad, se hace referencia a algo que no tiene un origen, por decir “natural”, sino que va más allá y presenta una clara intención de ejercer

---

<sup>13</sup> Blai, Guarné Cabello, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación” en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona 2004, p. 48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 47.

poder mediante la definición del Otro. Otredad y Alteridad serán conceptos contruidos con la finalidad de formar jerarquías o clasificaciones en la sociedad.

Guarné Cabello dirá que la Alteridad es “una construcción social y cultural que surge de la necesidad de ordenar la realidad en entidades conocidas y desconocidas, en presencias seguras y sospechosas”<sup>15</sup> En este caso, lo desconocido y sospechoso es lo Otro. Del mismo modo, lo Otro podría vincularse a lo que no es aceptado en una sociedad. En el caso boliviano, en el contexto del nacimiento del nacionalismo –aspecto que se desarrollará en el capítulo siguiente-, el Otro será el indígena que pretende preservar sus costumbres y no se deja convencer por la lógica de la igualdad mestiza que se centra en la anulación del Otro para generar la identidad. Sin embargo, ya para el año 2009, con un nuevo panorama político, el Otro resulta ser el mestizo u hombre blanco que no acepta la idea de la plurinacionalidad y el reconocimiento de varias naciones, culturas y sociedades dentro de un mismo país.

La necesidad de una clasificación -hasta en el más mínimo aspecto- es algo latente en esta idea de descubrir quién es el Otro; Guarné Cabello dirá que:

La definición del otro y de uno mismo configuran el retrato de un mundo persuadido hasta el extremo por la poética de una clasificación racional, lógica, que denomina *desorden* a los órdenes alternativos y *caos* a todo aquello que se le escapa.<sup>16</sup>

Dicha clasificación está relacionada con la idea moderna de sociedad, un pensamiento que trata de delimitar las clases sociales, que señala razas y otros aspectos que dan cuenta de esa clasificación minuciosa que el hombre moderno hace de su entorno para etiquetarlo, encasillarlo para dar cuenta que puede manejarlo y dominarlo. Esta idea la retoma Christian León, quien afirma que “la producción de otredad fue una de las consecuencias no deseadas de las políticas de la identidad planteadas por el pensamiento moderno que tendió a organizar el mundo en categorías binarias integradas a una matriz

---

<sup>15</sup> *Ídem.*, p. 47

<sup>16</sup> *Ídem.*, p.50

jerárquica"<sup>17</sup>. Por ello en el lado opuesto de una identidad se encuentra la otredad, su coexistencia no es pacífica, pues el Otro necesita ser expulsado para que se logre la afinidad.

Con las ideas desarrolladas anteriormente, se puede decir que la Identidad se forma en un juego de ausencias, como lo reflexiona Derrida citado por Blai Guarné Cabello. Dichas ausencias, producto de las clasificaciones, también se dan de manera arbitraria, en donde lo que prevalece es una lógica moral y política.

La alteridad no es una alternativa, sino una condición de posibilidad de la identidad. La identidad, de esta forma, no residiría simplemente en la presencia de lo que se es, sino muy principalmente en la ausencia de lo que no se es, o en lo que se cree que no se es.<sup>18</sup>

Existe una relación recíproca e inseparable entre estos términos, pese a ser contrarios uno necesita de un otro para definirse. La Alteridad y la Identidad entran en un juego de ausencias y presencias dentro de un sistema autorreferencial.

**Reproducción simbólica y reproducción material.** De vuelta en el tema de las implicaciones, límites y alcances de la llamada representación. La representación no es algo que se da por sí misma sin repercusiones en el consumo de lo que se reproduce y tampoco es una acción que nace de la nada sin bases en la realidad. No se puede dejar de lado el aspecto de que la relación entre la representación y la realidad es muy estrecha. Muchos teóricos han tocado este tema para demostrar que este es un asunto crucial al momento de realizar estudios sobre la cultura.

La acción y al mismo tiempo la reacción que implica el hecho de “representar” trae consigo diferentes niveles de construcción de sentidos: el **inicio de la vinculación**, el **desarrollo de la expresión** y la **liberación**. Mediante estos tres niveles se construyen y dan a conocer símbolos para diferenciar o sustituir y para reconocer y

---

<sup>17</sup> Christian León, *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*, Consejo Nacional de Cinematografía, Quito, 2010, p. 46

<sup>18</sup> Blai, Guarne Cabello, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación” en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona 2004, p. 70

transmitir información. De ahí que el plano simbólico juegue un papel importante al momento de entender la cultura, sus procesos, vaivenes, interacciones y reminiscencias.

Para continuar con la reflexión, resulta crucial comprender que la relación entre la reproducción material y la reproducción simbólica en las investigaciones sociales ha sido un tema que ha preocupado a pensadores enfocados en la línea más interpretativa, los mismos que se construyeron una nueva alternativa al paradigma estructural funcionalista dominante. Por ello a partir de estas preocupaciones es que se han generado líneas de pensamiento como por ejemplo la desarrollada por Herbert Blumer, quien con estudios en el campo de la sociología y proveniente de la Escuela de Chicago, planteó el denominado interaccionismo simbólico, cuyo principal objetivo, en palabras recopiladas por Rut Vieytes, se resume en “el estudio de los procesos de interacción a través de los cuales se produce la realidad social dotada de significado.”<sup>19</sup>

Cuando se habla de interaccionismo simbólico se deben tener en cuenta las siguientes proposiciones o reglas que nos posibilitaran comprender mejor este enfoque:

[...] primero, los humanos actúan respecto de las cosas sobre la base de las significaciones que estas cosas tienen para ellos, o lo que es lo mismo, la gente actúa en función del significado que atribuye a los objetivos y a las situaciones que la rodean; segundo la significación de estas cosas deriva, o surge de la interacción social que un individuo tiene con los demás actores; y tercero, estas significaciones se utilizan como un proceso de interpretación efectuado por la persona en su relación con las cosas que encuentra, y se modifican a través de dicho proceso”<sup>20</sup>

Los significados no surgen de la nada, todo tiene una base y ese cimiento es la realidad traducida en acción. Por lo tanto no podemos creer que la representación no tiene una raíz en la realidad o está libre de repercusiones en la misma.

---

<sup>19</sup> Rut, Vieytes, Campos de aplicación y decisiones de diseño en la investigación cualitativa, en Merlino, Aldo, coord., Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales, Cengage Learning-Américalee, Buenos Aires, 2009, p. 55

<sup>20</sup> *Íbid.*, p. 55

El proceso de interpretación, que se desarrollará con mayor profundidad en el siguiente subtítulo, es un aspecto importante en las investigaciones sociales, el mismo que debe tener mucha rigurosidad para no caer en subjetividades que afecten la relevancia social de lo propuesto en las investigaciones de este tipo, es decir, las investigaciones culturales. Dicha interpretación puede sufrir modificaciones en el trayecto investigativo, pero nuevamente se repite que, éstas deben hacerse en función de sustentar el estudio y no guiados por aspectos poco relevantes.

Es importante tener en cuenta que existe un orden social, el mismo se reproduce de dos maneras y éstas son:

- La reproducción material o tangible: Esta será comprendida como *el modo de hacer en la vida*.
- La reproducción simbólica: Opera en el nivel cultural y se refiere a un *modo de pensar y expresar ese pensamiento*.

Estos tipos de reproducción se articulan en el proceso de representación. En otras palabras, no se puede hablar de lo simbólico sin tener un rasgo tangible que lo demuestre. Por ello comprender esta fuerte vinculación entre ambos nos posibilita tener en cuenta el fenómeno social en su total dimensión.

En el tema de la representación, no se puede obviar que existen vínculos entre producción, circulación y consumo. De hecho, Pierre Boudieu argumentaría que ya no somos sólo lo que producimos, sino también lo que consumimos. La articulación entre lo económico y lo simbólico, es decir, entre lo tangible y lo intangible son fundamentales, para comprender el poder simbólico, el mismo que contribuye a la reproducción y la diferenciación social. “La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural.”<sup>21</sup> Es

---

<sup>21</sup> Pierre Boudieu, Sociología y Cultura, Grijalbo, México, 1990, p. 10

ahí donde se nota el papel crucial que juega la representación. Dicho de otra manera, la reproducción de sentidos, es decir, significados, a través de la representación define las relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases inmersas en una sociedad.

**La Interpretación.** Reivindicando el enunciado de que la imagen se entenderá como un hecho cultural, es necesario comenzar a desglosar el tema de la interpretación, ligado al ejercicio del ver, que como lo mencionaba Nicholas Mirzoeff, citado por Karolina del Rosario de Romero Albán: “ver no es creer, sino interpretar”<sup>22</sup>

Paul Ricoeur, filósofo y antropólogo francés, desarrolla el tema de la interpretación desde el texto escrito, pero se puede extraer las nociones desarrolladas por este autor para comprender la interpretación como tal, más allá del objeto cultural sobre el cual estemos realizando el análisis. Él dirá, en la definición sobre el concepto “interpretación” que éste: “sufrió en la hermenéutica moderna transformaciones profundas que lo alejan de la noción psicológica de comprensión”<sup>23</sup>. En otras palabras, para Ricoeur no se deben confundir estos términos, aunque se encuentran directamente vinculados, pero no son lo mismo. La interpretación será definida como: “el arte de comprender aplicado (...) cuyo carácter distintivo es la escritura.”<sup>24</sup> La escritura, en este caso del objeto visual. En este enunciado se observa la diferencia y al mismo tiempo el vínculo entre la comprensión e interpretación, siendo que esta última, es decir, la interpretación es superior a la primera al momento de encarar un objeto cultural.

La lectura hace su ingreso a la propuesta sobre la interpretación, y el sentido abierto del texto. En el caso específico de la propuesta de la presente tesis, la lectura será entendida como en el ejercicio de *Ver*. Desde este punto se puede evidenciar el valor que le

---

<sup>22</sup> Romero Albán, Karolina del Rosario (2010). El cine de los otros: la representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano. Maestría en Ciencias Sociales con mención en Comunicación; FLACSO sede Ecuador. Quito. 132 p., p. 28.

<sup>23</sup> Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, “¿Qué es un texto?”, Buenos Aires, FCE, 2006p. 127.

<sup>24</sup> *Ídem.*, pp. 132- 133

es otorgado al espectador, dejando de lado la sola limitación a la estructura del texto, como era propio de los estructuralistas rusos. Ricoeur nos habla así de la apertura del texto:

El mundo del texto marcaba la apertura del texto hacia su “exterioridad”, hacia su “otro”, en la medida en que el mundo del texto constituye, respecto a la estructura “interna” del texto, un objetivo intencional absolutamente original. Pero hay que confesar que prescindiendo de la lectura, el mundo del texto sigue siendo una transcendencia en la inmanencia. Su estatuto ontológico queda en suspenso. En exceso respecto a la estructura, a la espera de la lectura. Sólo en la lectura el dinamismo de configuración termina su recorrido. Y más allá de la lectura, en la acción efectiva, ilustrada por obras recibidas, donde la configuración del texto se cambia en reconfiguración.<sup>25</sup>

A todo esto, se puede decir que el texto, -en el presente caso, la imagen o film- no cumple su objetivo, se queda dormido en el interior de su mundo, si no llega al espectador y no es debatido, consultado y respondido desde la interpelación. El espectador es importante, aun cuando el texto visual en sí mismo ya cuenta con un contenido, unas preguntas y respuestas que esperan ser cuestionadas. Es en esa interacción del espectador y la película que se da la interpretación. En el cuarto capítulo se desarrollará los conceptos y los autores, que metodológicamente, permiten llegar a la ya mencionada interpretación.

A continuación se hará un recorrido histórico por los sucesos en materia de Nación, Plurinacionalidad, la llegada y desarrollo del cine en Bolivia, sus principales impulsores e idearios de este medio de comunicación, que en definitiva fueron y son parte importante para la generación de producciones pensadas y desafiantes al contexto boliviano de diversas épocas.

---

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración III*, “Mundo del texto y mundo del lector”, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 866

## CAPÍTULO III

### LA HISTORIA DEL OTRO EN BOLIVIA

---

Para comprender el contexto histórico - social en el que fueron escritas y plasmadas las películas de Jorge Sanjinés y Juan Carlos Valdivia es necesario hacer un recorrido por el pensamiento aceptado comúnmente desde antes de la época de la denominada Revolución Nacional del año 1952 hasta los cambios políticos establecidos en la actual Constitución Política del Estado, la cual que declara al territorio boliviano como un Estado Plurinacional.

**Los inicios del cine en Bolivia.** Algunos registros dan cuenta que a finales de 1890 arriba a territorio boliviano un equipo de proyecciones, y es en el Teatro Municipal de la ciudad de La Paz, donde se realizaban estas sesiones de la etapa silente. Pocos años después, a comienzos de los 1900, las primeras filmaciones realizadas en Bolivia mostrarían imágenes de autoridades gubernamentales y otras personalidades de la época. Estos incipientes registros de la vida pública del país permiten pensar que la intencionalidad de estas primeras cintas fue política ya que, eran motivo de propaganda ideológica y de promoción de autoridades. El título del primer film nacional fue, entonces, "Retrato de Personajes Históricos y de Actualidad"<sup>26</sup>.

Los inicios de estas proyecciones y primeros intentos de filmaciones, realizadas por bolivianos, surgen en la época republicana, la misma que permitía este tipo de entretenimiento sólo a gente de clase alta, quienes, como se lo mencionó antes, observaban producciones con un tinte político, una especie de distracción politizada y adoctrinada. Por

---

<sup>26</sup> *Historia del cine boliviano*, en *Bolivia*, en <http://www.bolivialab.com.bo/~boliv824/index.php/v-bolivia-lab-2013/historia-del-cine-boliviano>

otra parte, son los cineastas extranjeros que llegan a Bolivia, los primeros interesados en retratar paisajes naturales y urbanos, dejando de lado ese enfoque partidario político; en especial se dice que fue la industria norteamericana la que, aprovechó la segunda guerra mundial para desplazar a la producción europea e, hizo algunas inversiones para filmar diferentes escenarios alrededor del mundo<sup>27</sup>.

Después de 30 años, en los cuales el cine boliviano pasó de lo político a lo histórico-arqueológico e incluso a historias de amores que transgredían las diferencias sociales, –que por cierto, esta última categoría fue censurada en aquella época, ya que atentaba contra el pensamiento latente y aceptable de esos años–, llega la producción de Velasco Maidana con "Wara Wara", título fundamental del cine silente boliviano por el año 1930. Ésta es la realización del argumento de Antonio Díaz Villamil, uno de los escritores más relevantes en la historia de Bolivia, ya que en sus obras, en general, trató de incluir al indígena y su realidad. La película cuenta una historia ambientada en tiempos de la conquista española. Debido a sus pretensiones, y por la magnitud del proyecto se podría considerar a "Wara Wara" una superproducción, para esa época, en el cine mudo boliviano, pero tuvo muchos problemas para llegar a su conclusión. Algunos registros apuntan que inicialmente la película debió denominarse "El Ocaso de la Tierra del Sol", sin embargo, dificultades con la protagonista del film impidieron la continuidad del proyecto. Por ello, parte de las escenas filmadas para ese primer argumento se incluyeron a "Wara Wara". Hay que recalcar en este film, que el elenco se componía de la crema y nata de la intelectualidad de la época, algunos de los que figuran en la ficha técnica son: el escritor y poeta Guillermo Viscarra Fabre, el pintor y retratista Arturo Borda, y la aclamada escultora Marina Núñez del Prado.

---

<sup>27</sup> *Historia del cine boliviano*, en *Bolivia*, en <http://www.bolivialab.com.bo/~boliv824/index.php/v-bolivia-lab-2013/historia-del-cine-boliviano>

Tras ese inicio, se puede decir que aún la imagen del indígena no es tomada en cuenta, ya que era gente mestiza y blanca, de clase alta, con estudios a nivel superior, los que escribían, producían y actuaban en los filmes.

**El Otro antes de la Revolución Nacional.** Para comprender los antecedentes de la Revolución Nacional, es necesario volver el tiempo hasta inicios de la época republicana de Bolivia, en esos años el escritor Gabriel René Moreno, considerado príncipe de las letras y personaje ilustre, dijo: “El indio es una variedad arcaica, sombría, asquerosa, huraña, postergada y sórdida, por su cerebro incásico es incapaz de asimilar el cristianismo”<sup>28</sup>. Esa ha sido la corriente de pensamiento predominante en la segunda mitad del siglo XIX. El origen de esta postura racista provenía de algunos pensadores extranjeros como Immanuel Kant, quien muestra en su teoría acerca de la raza, la articulación de categorías o jerarquías dentro del orden social. Además existe una negación de la condición humana en referencia a las razas que no entran en su taxonomía científica-biológica de acuerdo a sus convicciones modernistas que se fundamentan en el color de la piel, el sexo y la adscripción geográfica. En otras palabras, el hombre blanco, europeo, heterosexual y de clase media-alta sería el modelo perfecto que se debía proyectar y conseguir. El pensamiento de Kant servirá de soporte para futuros proyectos racistas, civilizatorios y exterminadores que en nombre de una modernidad necesaria expresaran su pensamiento hegemónico en cuanto a eliminar la barbarie e implantar la razón como la mejor y única forma de comprender y explicar la realidad. Con la llegada del nacionalismo revolucionario, se trataría de replantear estas nociones, pero sólo en el ámbito formal de las leyes, no así en el plano real del pensamiento y el proceder de la sociedad.

---

<sup>28</sup> Jenny Ampuero, “El derecho a la información y la Comunicación en la construcción de la ciudadanía intercultural en Bolivia” ponencia presentada en el seminario Comunicación para una ciudadanía integral e intercultural, Universidad Andina Simón Bolívar, La Paz, 2012.

**Tiempos de guerra, cuna del nacionalismo.** Previo a la época del nacionalismo y paralelamente a lo que ocurría en el ámbito de cine en los años 1930, en Bolivia surgía una ideología de carácter contestatario y emancipatorio, como la describe Álvaro García Linera. El anarquismo:

logró articular las experiencias y demandas de sectores laborales urbanos vinculados al trabajo artesanal y obrero en pequeña escala y al comercio. Presente desde fines del siglo XIX en algunos ámbitos laborales urbanos, su influencia más notable se da en los años 1930 y 1940 del siglo XX.<sup>29</sup>

Gracias a esta ideología latente se germina la semilla de los sindicatos de obreros, que años más tarde se palparán totalmente organizados ya articulados entre unos y otros gremios, con la idea de un fin común, el respeto a sus derechos y su vinculación directa en la toma de decisiones gubernamentales, si bien no con la participación con autoridades en altos mandos, sí con medidas de presión como paros de transporte a nivel nacional, bloqueos, manifestaciones en las principales ciudades, y otros rasgos más que caracterizarían esa mirada revolucionaria.

En la primera década de los años 1930 se libra la denominada guerra del Chaco que enfrentaba a los países de Bolivia y Paraguay por un sector territorial. Autores como Elizabeth Burgos creen que “este sentimiento nacionalista negador de las diferencias también fue consecuencia de las pérdidas territoriales que sufrió Bolivia”<sup>30</sup>. En otras palabras, el nacionalismo trataba de unir a un país desarticulado por la guerra, pero esa unión sería hegemónica. El *nacionalismo revolucionario* y el *marxismo primitivo* – términos que utiliza García Linera –, surgen en consecuencia de este enfrentamiento territorial, y son sectores letrados de clase media quienes empiezan a acuñarlo. Las propuestas que traían estas corrientes de pensamiento eran la “modernización económica y

---

<sup>29</sup> Álvaro García Linera, “Indianismo y Marxismo”, en *Cuadernos CLACSO*, s.l., s.f., p.1.

<sup>30</sup> Elizabeth Burgos, “Bolivia o la pasión nacional” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2005, en: <http://nuevomundo.revues.org/35>

la construcción de un Estado nacional” (García Linera, *Indianismo y Marxismo*, 2), contra el antiguo régimen oligárquico y patronal.

A diferencia de este marxismo naciente, para el cual el problema del poder era un tema retórico que buscaba ser resuelto en la fidelidad canónica al texto escrito, el nacionalismo revolucionario, desde su inicio, se perfilaba como una ideología portadora de una clara voluntad de poder que debía ser resuelta de manera práctica. No es casual que este pensamiento se acercara a la oficialidad del ejército y que varios de sus promotores, como (Víctor) Paz Estensoro, participaran en gestiones de los cortos gobiernos progresistas militares que erosionaron la hegemonía política conservadora de la época. Tampoco es casual que, con el tiempo, los nacionalistas revolucionarios combinaran de manera decidida sublevaciones (1949), con golpes de Estado (1952) y participación electoral como muestra de una clara ambición de poder. (García Linera, *Indianismo y Marxismo*, 2)

Los legados de la revolución Nacional de 1952 fueron: El voto universal que incluía al indígena y a la mujer en el proceso de la elección de mandatarios (algunos calificarán a este hecho como una estrategia del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) para ganar las elecciones presidenciales de aquel entonces); la reforma agraria que en su lema prometía “tierra para quien la trabaje” y que acabó con el latifundio en el altiplano y los valles de Bolivia; y la educación gratuita y universal que en realidad traía consigo un proceso de ciudadanización, ya que era culturalmente hegemónica hacia lo mestizo, según el análisis de intelectuales como Álvaro García Linera.

**El cine de post guerra.** El escritor, productor y director español de películas Augusto Martínez Torres hace un recorrido histórico por la historia de Bolivia y la generación de películas en este país. Según los datos obtenidos en su investigación titulada *Introducción al cine boliviano, chileno y colombiano*<sup>31</sup>, en el año 1946 la producción boliviana sigue siendo casi artesanal. El contexto político de ese entonces en Bolivia, reflejaba un panorama abatido por varios golpes de Estado, que con el Gobierno militar de Gualberto Villarroel experimentó imágenes de mucha violencia, en su mandato de tintes

---

<sup>31</sup> Augusto Martínez Torres y Manuel Pérez Estremera, *Introducción al cine boliviano, chileno y colombiano*, Madrid, Larra, s.f., pp. 509 – 526.

fascistas, que trajo como consecuencia su asesinato a puñaladas y posterior ahorcamiento en la plaza principal de la Sede de Gobierno.

El cine de Jorge Sanjinés –que ya no es catalogado como artesanal– surge a principios de la década de los años 50, lo que conlleva que convoque en su relato a muchas de las voces que eran acalladas antes del importante cambio político, el nacionalismo revolucionario, además de que plasma la emergencia de los movimientos sociales, quienes después de la Revolución Nacional cobraron protagonismo en las luchas por un cambio social y en contra de las dictaduras de los años 70.

A todo ello se suma que al tratarse de un cine no silente, sino con la incorporación de la voz, podía llegar a una clase social no letrada, a la clase obrera y campesina que antes no tenía cabida en las salas de proyección, en primer lugar por la discriminación y exclusividad de la clase pudiente, y en segundo plano porque de haber logrado su ingreso en estos primeros cines, la comprensión de la trama no se desarrollaría en su totalidad por la presencia de textos escritos.

**El cine del grupo Ukamau.** Partiendo de lo escrito por Sergio Alcocer Leytón y Alexis Marechal Marín, es en el año 1940, que la UNESCO plantea la necesidad de salvaguardar el material cinematográfico a través de un llamado de urgencia a todos sus países miembros. Por ello se empieza a tomar conciencia del invaluable aporte de este material a la cultura mundial y por lo tanto la obligación de preservarlo adecuadamente, razón por la cual se empezaron a crear en todo el mundo archivos especializados entre los cuales la Cinemateca francesa es una de las pioneras.<sup>32</sup>

En Bolivia, la iniciativa de salvaguardar el material fílmico, llegaría dieciocho años más tarde, es decir, en 1958 para posteriormente pasar, en 1976 a ser uno de los objetivos de la Cinemateca Boliviana, institución que en la actualidad continúa a cargo esa función.

---

<sup>32</sup> Sergio Alcocer y Alexis Marechal, *La cinemateca boliviana*, Ginebra, Fundación Simón y Patiño, 2003.

Ese dato nos arroja una clara señal de uno de los tantos motivos por el cual el cine de Jorge Sanjinés es conocido dentro y fuera de las fronteras bolivianas, ya que sus inicios coinciden con la época en la que se empezó a resguardar este tipo de producciones, siendo así que de sus antecesores no se tiene casi ningún registro, con excepción de “Wara Wara” que en la década de los años 2000 fue recuperada y editada para ser proyectada nuevamente.

Al margen de esta buena coincidencia, no se puede dejar de lado que el grupo Ukamau nació independiente y se ha mantenido en el tiempo con una producción de más de cuatro décadas que es catalogada por expertos como una de las más ricas e interesantes de América Latina.

A nadie le es ajeno el hecho de que resulta casi quijotesco aventurarse a hacer cine en países extremadamente pobres como Bolivia, donde falta el apoyo económico tanto estatal como privado para el desarrollo de las artes. Pero resulta no sólo aventurado sino también riesgoso proponerse hacer cine cuando se busca emplear el arte no solamente como medio de distracción, sino también como instrumento de toma de conciencia y de liberación de los grandes sectores oprimidos.<sup>33</sup>

Haciendo un recorrido por la producción del grupo Ukamau, con Sanjinés a la cabeza, se puede partir desde *Revolución* en 1963, para continuar dos años después con *Aysa* y *Ukamau* en 1965, *Yawar Mallku* en 1969, 1971 *El Coraje del pueblo*, *El enemigo principal* rodada en Perú en 1973. En estas primeras películas, el principal obstáculo sería la censura oficial, motivo por el cual el grupo Ukamau se separaría en la década de los años 1970, fruto del golpe militar de Hugo Banzer Suarez. A continuación surgirían las propuestas cinematográficas de Antonio Eguino y Óscar Soria, cuyas producciones son catalogadas como un “cine posible” –palabras de Javier Sanjinés– ya que se trataban de argumentos más abiertos y menos revolucionarios, además de que ambos no sufrieron del exilio, mientras que Sanjinés no tuvo otra alternativa que salir del país.

---

<sup>33</sup> Javier Sanjinés, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en *Objeto Visual*, N° 10, Caracas, 2004, p.11.

**El indígena como protagonista de las películas bolivianas.** *Ukamau* obtuvo en 1967 el premio al mejor film en el festival de Cannes, la historia narra la venganza de un indígena por la violación de su mujer que desemboca en el asesinato violento del mestizo que protagonizó ese vejamen. Con *Yawar Mallku*, en tanto ficción, se hablaba de la intervención norteamericana en las políticas públicas de salud en sectores indígenas, como denuncia de la esterilización de las mujeres campesinas. Esta trama desembocó en la prohibición por parte de la embajada norteamericana de la proyección de este film en salas de cine. La siguiente producción, *El coraje del pueblo* revive un hecho real, la masacre minera de 1967, una de las más cruentas de la historia de Bolivia. Esta película se terminó unos días antes del golpe militar de Hugo Banzer Suarez, en agosto de 1971, pero no pudo ser vista en el país hasta el año 1978 y tuvo muchos arrestos e incluso el asesinato de las personas que insistían que fuese mostrada en territorio boliviano.

**El surgimiento de los movimientos sociales.** Veintisiete años después de la revolución nacional del año 1952, en el proceso de reconocimiento del Otro, se debe tener en cuenta la irrupción en la vida pública de las masas campesinas en noviembre de 1979, cuando se sumaron a la resistencia contra uno más de los golpes militares en Bolivia; en este acontecimiento, se evidenció la necesidad de estos sectores de tener un protagonismo fuerte, esta vez desde la categoría de actores políticos y en pro de la democracia, –así lo señala Zavaleta<sup>34</sup>. Este hecho coincide con lo que narra la película *Nación Clandestina*. En ese contexto surge la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB)

El origen de la CSUTCB se remonta a 1979 luego de una larga historia de lucha indígena que estuvo dedicada a lograr ciertos objetivos, los mismos que eran:

- Defender la propiedad colectiva de tierras comunitarias.

---

<sup>34</sup> René Zavaleta, *Lo nacional popular en Bolivia*. México, Siglo XXI, 1986.

- Exigir el derecho a la educación y a atenuar la arbitrariedad de las autoridades y vecinos de los pueblos.

Uno de los sucesos previos que impulsó y fue definitivo para el nacimiento de la CSUTCB acaeció en agosto de 1942 cuando se realizó el Primer Congreso de Indígenas de habla Quechua en Sucre y, al año siguiente, se llevó a cabo una segunda versión de este Congreso.

***La nación clandestina, la obra maestra del cine de Sanjinés.*** El intelectual indígena Fausto Reinaga –mencionado por Javier Sanjinés– habla de un una censura mucho más fuerte a la institucional, la “censura interior” que es invisible y que data de los antecedentes de pensamiento desarrollados en este capítulo, es decir, un ideal discriminador, aceptado desde la época republicana. Por ello, el mérito del grupo Ukamau viene en el plano descolonizador, ya que muestra, retrata, esos prejuicios raciales sin dejar de lado el valor estético en cada una de sus producciones. Reinaga, en el análisis de estos hechos sociales, sugiere “la existencia de dos naciones un una misma nación”<sup>35</sup> y ese aspecto es el que se desarrolla en el film *Nación clandestina* (1989). Una nación indígena excluida, marginada y desterrada a los bordes de la ciudad de La Paz, dentro en una nación mestiza que no pudo construir un proyecto integrador. Si bien, con la idea del nacionalismo se quebraba al Estado republicano y se pretendía dar paso a la democracia, la sociedad aún seguía bajo un pensamiento separatista en niveles sociales, étnicos y de género. Todo ello fue mostrado en la *Nación Clandestina*, película merecedora de la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián en España, además de retratar el nacimiento de los movimientos sociales que no estaban de acuerdo con esta situación superficialmente descolonizada en las ideologías políticas pero, que en la realidad social mantenía los cánones dejados de la colonización española. Por ello, esta película es la más representativa del cine de Jorge

---

<sup>35</sup> Javier Sanjinés, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en *Objeto Visual*, N° 10, Caracas, 2004, pp.13

Sanjinés, ya que no se trata de una ficción como *Ukamau* o *Yawar Mallku* que presentaba al indígena en su contexto, o como *El coraje del pueblo* que retrata un suceso histórico, sino es un análisis de la sociedad de la época del naciente nacionalismo; La *nación clandestina*, como lo menciona Javier Sanjinés, le da “autoría al subalterno y le permite mayor eficiencia y autenticidad en su denuncia de la colonialidad.”<sup>36</sup> A ello se suma, que es el resultado de un largo paréntesis del exilio que vivió Jorge Sanjinés en países como Ecuador, y que el contexto en el cual es proyectado este film, Bolivia atravesaba una multiplicación significativa de canales privados de televisión y la piratería de videos, lo cual derivó en la proliferación del contenido de la *Nación Clandestina*, que incluso, hoy en día, es de fácil acceso en las plataformas de videos como Youtube.

**Demandas y logros de las luchas sociales.** Para la década de los años 1980, se vio el surgimiento de movimientos indígenas en zonas amazónicas, del oriente y chaco boliviano, como efecto domino de lo que ocurría en el sector del altiplano, en la búsqueda del reconocimiento de su gente y la participación de sus líderes en las nuevas leyes del Estado democrático; consecuencia de ello, confluyó en otro gran suceso que resulta necesario remarcar en este recorrido histórico: el reconocimiento de un Estado Plurilingüe y multicultural en la Constitución Política del Estado de 1994, con ello el accionar de más representantes indígenas en el espacio político y la presencia de un grupo de parlamentarios originarios en el congreso nacional.

En ese contexto nace el 22 de marzo de 1997 en la localidad de Ch'allpata el Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyu (CONAMAQ). Después de una serie de encuentros inter-ayllu organizados por federaciones regionales de Oruro y Potosí. Ese mismo año se dio lugar al Primer Encuentro de Autoridades Originarias de los Ayllus y Markas del Qullasuyu, organizado por la Federación de Ayllus del Sur de Oruro. Todo ello

---

<sup>36</sup> *Íbid.*, p. 14.

implica una organización latente y que busca ser parte de las decisiones en el país; en palabras más coloquiales: Hacerse sentir.

**Nuevo contexto para el cine boliviano.** En 1992, producto de la aprobación de la Ley 1302 entra en funcionamiento el Consejo Nacional del Cine (CONACINE), dicha entidad, de carácter mixto será la que cuente con representación en la materia del quehacer cinematográfico, teniendo como una de sus tareas centrales, el apoyo a la producción audiovisual boliviana a través del Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC), mecanismo de concesión de créditos de bajas tasas de interés para los proyectos previamente aprobados por el Directorio. Es en ese contexto que nace el cine de Juan Carlos Valdivia, en un ambiente democrático, momento en el cual los movimientos sociales habían logrado grandes victorias y eran sujetos que ejercían presión en la toma de decisiones de los gobiernos de aquella época.

Así se estrenó *Jonás y la Ballena Rosada*, la primera película de Valdivia, sobre la novela homónima de Wolfango Montes. La trama ironizaba las costumbres e hipocresías de una capa de nuevos ricos en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra a principios de los años 1980, ello rodeado de un caos económico y del avance del narcotráfico sobre la economía. Pero, la adaptación tuvo que atenuar los referentes espacio - temporales, por tratarse de una coproducción mexicana, desviando la mirada a los aspectos eróticos de la trama.

Valdivia, desde ese inicio se caracterizó por hacer gala de un despliegue de producción que supero a todos sus antecesores en el cine nacional, algunos críticos aseguran que su primer film fue el emprendimiento más caro, hasta ese entonces, en la historia del cine boliviano. Si bien, se enarboló su calidad visual, se habló también de ciertas fallas de estructura y a una resolución algo confusa de la trama.

Por su parte, Marcos Loayza con *Cuestión de Fe* fue elogiado por mostrar algunas tradiciones y costumbres de fiestas patronales – religiosas, con el apego a una temática

muy local, que introdujo el humor y el suspenso. El cineasta italiano Paolo Agazzi también hizo algunas filmaciones en Bolivia, muy reconocidas incluso internacionalmente, por tratar de temáticas atemporales y sin territorio específico, por lo que no precisamente mostraban a Bolivia y su idiosincrasia, entre ellas: *El Día que murió el silencio* (1997) y *El atraco* (2003).

En el año 2005, en el VII Festival Iberoamericano de Santa Cruz, se presentan *American visa* de Juan Carlos Valdivia, *Los Andes no creen en Dios* de Antonio Eguino, *Di Buen día a Papá* de Fernando Vargas y Verónica Córdoba. En esta oportunidad, Juan Carlos Valdivia logra trabajar con igual éxito el tema estético y el argumento, tocando un contenido del cual nadie nunca antes había hablado en el cine nacional: la migración del boliviano al extranjero en busca de un futuro mejor.

**El Estado plurinacional de Bolivia en las leyes y en el cine.** Los movimientos sociales que surgieron en la década de los años 1980 se refieren como el punto cumbre de este proceso de lucha: la llegada a la presidencia de Evo Morales en 2006, considerado el primer gobernante indígena del país. Ello no fue un aspecto que dejaron pasar los cineastas, así se realizó *Evo Pueblo* de Tonchy Antezana en 2006; la coproducción argentino-boliviana de *Cocalero* en 2007 de Alejandro Landes, y el documental *El estado de las cosas* de Marcos Loayza financiado por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Sin lugar a dudas, otro hito histórico de la lucha social fue la aprobación de una nueva Constitución Política en 2009 que reconoce a Bolivia como un Estado Plurinacional en el Capítulo I - Artículo 1:

Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Constitución Política del Estado boliviano, Capítulo I, Artículo 1, 2009.

A todo esto le siguieron una serie de leyes que pretenden promover la anunciada interculturalidad, como por ejemplo la Ley contra el racismo y toda forma de discriminación y la Ley de Educación Aveliño Siñani que rompe el paradigma educativo hegemónico, heredado de la época nacionalista revolucionaria.

Estos importantes cambios son observados por Juan Carlos Valdivia que nuevamente apuesta por una producción independiente que de manera introspectiva retrata un cambio de Otredad en el contexto boliviano, así lo narra *Zona Sur* (2009). A diferencia del cine de Sanjinés con *Nación Clandestina*, en la película *Zona Sur* de Valdivia, el marginado, discriminado y desterrado deja de ser el indígena y esa carga es asumida por la clase alta y elitista boliviana, pero se mantienen otros niveles de otredades como la de género y sexualidad, aspecto que se desarrollará con mayor detalle en el siguiente capítulo. Esta película, merecedora del premio a la mejor dirección y mejor guion en la categoría internacional del Festival de Cine de Sundance de 2010 es una de las más conocidas dentro y fuera del país y permite un análisis minucioso de las capas de otredades presentes, cambiantes y latentes de Bolivia, lo que no ocurre con otros films contemporáneos que apuntaron más al entretenimiento, humor o hechos históricos más aislados y concretos.

## CAPÍTULO IV

### IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OTREDAD EN *LA NACIÓN CLANDESTINA Y ZONA SUR*

---

Es pertinente aclarar que el género de las películas de ficción estudiadas en esta investigación corresponde a drama, sin embargo toman muchos aspectos del contexto social de las épocas en las que fueron difundidas, es decir, 1980 (*La Nación Clandestina*) y primera década de 2000 (*Zona Sur*). Para comenzar este proceso de observación y comparación se ha recurrido al análisis de discurso, mediante el cual se logró identificar los elementos comunicacionales implícitos y explícitos del objeto de estudio para equiparar las configuraciones sociales, políticas, históricas y culturales. El objetivo principal de dicho método es:

Analizar la impronta y el significado contextual de los mensajes, se relaciona con un conjunto de estrategias de interpretación que resultan de gran valor en momentos actuales, caracterizados por una alta producción de información documental en todo tipo de entorno [...]El análisis del discurso es un método que puede complementar el procesamiento de la información y del análisis de contenido tradicional para lograr representar ciertos estadios del conocimiento y la experiencia de los productores de los textos, en forma de modelos funcionales de corte semántico<sup>38</sup>.

De acuerdo a esa definición, el primer paso anterior al análisis de discurso, es el análisis de contenido, por ello se hizo un cuadro comparativo que permita mostrar un punteo sobre las temáticas, escenarios o lugares, personajes y situaciones desarrolladas en cada film. Se considera que este análisis previo resulta crucial para enlazar dichos contenidos con los siguientes métodos utilizados en esta investigación. Para proceder con el análisis de discurso, se tuvo que leer entre líneas algunos aspectos plasmados en cada

---

<sup>38</sup> Alexei Zaldua Garoz, “El análisis del discurso en la organización y representación de la información-conocimiento: elementos teóricos” en <http://eprints.rclis.org/8006/1/aci03306.pdf>

una de las dos películas y relacionarlos con el contexto histórico boliviano al que representaban.

### **Análisis de temáticas y discurso de *La Nación Clandestina***

Uno de los temas que más se repite en *La Nación Clandestina* es la migración y las tradiciones aimaras. Jorge Sanjinés logró, con esta película, introducirse al núcleo mismo de las costumbres y el sentido de comunidad de la nación aimara contraponiendo las mismas al pensamiento y accionar mestizo – ciudadano. El tema del sacrificio es el punto final de esta trama. Por ello, en el análisis a la primera película, se puede decir que Sanjinés hace un reconocimiento a la cultura aimara a la cual dedica explícitamente su película *La Nación Clandestina*, además de agradecer a los achachilas<sup>39</sup>

Los textos que serán puestos en diálogo con el desarrollo de las representaciones de este film serán: Los capítulos 1 y 2 de *Migración, cultura, identidad* de Ian Chambers, para comprender a la cultura viajera, el papel del migrante y el tema de la imposible vuelta a casa, del mismo modo con el texto *El nomadismo, Vagabundeos iniciáticos* de Michel Maffesoli. A ello se suman los aportes de Judith Salgado en el capítulo “Discriminación, racismo, xenofobia” de su libro *Globalización, migración y derechos humanos*, para relacionar la figura de dicho migrante con la construcción del chivo expiatorio, el responsable de todas las realidades negativas de la sociedad que tiende a ser moderna, para entrelazar finalmente el significado del ritual del Jacha Tata Danzanti mostrado en la película se desarrollará la perspectiva del “El sacrificio”, capítulo tomado de *La violencia y lo sagrado* de René Girard. Todo ello, para concluir que Sebastián, el personaje principal de este film, es el Otro que intenta modificar esa otredad en un vaivén de cambio de identidad según el papel y lugar en el que se desarrolla.

---

<sup>39</sup> Ancianos sabios. Son autoridades de las comunidades aimaras. También se considera que las montañas representan su continuidad más allá de la vida.

## El Otro en el "aquí" y "allá"

Jorge Sanjinés en una entrevista realizada por el periodista Santiago Espinoza del periódico cochabambino *Opinión*<sup>40</sup>, afirma que el film *La Nación clandestina* se ha convertido en una profecía política y cultural de la Bolivia actual, en la que dicha clandestinidad ha devenido en el único proyecto político viable para el país. En función de esta declaración, en diálogo con la propuesta de Ian Chambers, se podría decir entonces que lo que antes era periferia, -representada en la película mediante esos barrios escondidos y de difícil acceso, con viviendas precarias a punto de derrumbarse- ahora es el centro, -puesto como tema central, el lugar donde se han volcado las miradas y a partir del cual se han iniciado cambios- porque el migrante ahora es el protagonista, y más aún en un país como Bolivia que pretende reconocer la interculturalidad.

Aquello que antes era periférico y marginal hace su aparición en el centro. Porque la figura metropolitana moderna es el migrante: él o ella son los que formulan de manera activa la estética y la vida metropolitanas, su estilo, reinventando los lenguajes y apropiándose de las calles del amo. Esa presencia perturba el orden previo<sup>41</sup>

La apropiación de espacios de la ciudad por parte de los migrantes indígenas en Bolivia a través de marchas y manifestaciones es una realidad constante que comenzó en los años 80 y se mantiene en la actualidad. Desde una lectura de lo propuesto por Michel Maffesoli, todo movimiento de descontrol supone socavar el orden establecido, la fuerza de la protesta se entendería entonces como un aspecto fundador de la actual sociedad boliviana.

A raíz de lo planteado por Maffesoli surgen las preguntas ¿Cómo se transforma la figura del migrante?, ¿qué le aporta ese sujeto en desplazamiento al lugar de llegada? y ¿con qué actividad genera la apropiación de la ciudad? A partir de lo que se representa en

---

<sup>40</sup> Santiago Espinoza, "Bailar, Morir y renacer en Comunidad", en *Opinión*, Cochabamba, 10 de marzo de 2002, p. 13

<sup>41</sup> Ian Chambers, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994, p. 43 y 44

la película, la respuesta para estas interrogantes es el surgimiento de “Los movimientos sociales”, la construcción de los mismos por parte de gente que migraba del campo a la ciudad, los reclamos por sus derechos y la edificación de una nueva sociedad que era concebida desde sus antepasados con la filosofía de Túpac Katari. Las marchas y manifestaciones, son justamente la herencia de dicho pensamiento, tomar por la fuerza y con medidas extremas lo que les pertenece.

Desde una sociedad moderna, esas concepciones no son comprendidas, y peor aun cuando se trata de sacar en alto la bandera del nacionalismo, como una propuesta de homogenización. Chambers formula que como sujetos históricos culturales y psíquicos deben responder con movimiento y metamorfosis, para cuestionar esa perspectiva anclada en la uniformidad.

Ahora se nos exige impugnar y desarmar el punto de vista único, homogéneo, ese sentido de la perspectiva y la distancia crítica que nació en el Renacimiento y se impuso en el colonialismo, en el imperialismo y en la versión racional de la modernidad.<sup>42</sup>

Cuando existe un reconocimiento de la alteridad, la sociedad moderna que se creía en el centro, advierte que no es así. Comienza el juego del “aquí” y del “allá”, choques entre culturas, religiones y lenguas que ya no ocurren en la periferia, sino en el centro de las ciudades llamadas desarrolladas. Se puede entonces hablar de una irrupción al orden ideado en la sociedad moderna, una transgresión para generar cambios. “En el reconocimiento del otro y de la alteridad radical, advertimos que ya no estamos en el centro del mundo”<sup>43</sup>

Ese hábitat móvil: ir y venir entre en “aquí” y el “allá”, también se observa en la película, ya que mientras Sebastián habita la ciudad de La Paz, observa las matanzas de los mineros y escucha los disparos constantes de los militares, él se mantiene ausente de todo

---

<sup>42</sup> *Íbid.*, p. 44

<sup>43</sup> *Íbid.*, p.44

ese panorama, y vive pensando únicamente en volver a su comunidad, vive en un mundo de simbolismos sobre la muerte, su oficio como carpintero de ataúdes y las implicaciones de la danza que ofrecerá en señal de sacrificio para su tierra Willkani. Desde lo propuesto por Chambers, el migrante sabe que hay un punto de partida, (en el caso del film, ese fue la traición a su comunidad) pero no conoce un punto de llegada (aunque sepa que es la muerte, es todavía algo incierto). La articulación de la identidad, a través del sentido de pertenencia, lenguaje que varía entre aprendido en la ciudad y todo el simbolismo traído del campo, hacen que el persona se encuentre múltiplemente localizado entre su “aquí” (la ciudad moderna) y su “allá” (la comunidad).

El sentido de desarraigo del migrante, de vivir entre mundos, entre el pasado perdido y un presente no integrado, es quizá la metáfora más pertinente de esta condición (pos)moderna.<sup>44</sup>

En relación a la anterior cita, en los primeros minutos de la película surge una frase de un achachila, o también llamado viejo sabio de la comunidad, quien mientras realiza un ritual de sahumerio a los cuatro horizontes dice: “Nuestro pasado, vuelve en el presente, es el presente. Estamos siempre viviendo el pasado y presente juntos”. Como si ya se anticipara que el migrante del campo a la ciudad vivirá ese destino ambivalente y deambulando entre dos tiempos.

### **La relación entre migración y violencia**

La violencia es un pilar que ha estructurado el fenómeno de la modernidad. Judith Salgado dirá que “la estigmatización de los extranjeros constituye ya una manifestación de xenofobia entendida como el rechazo, la hostilidad y el odio al extranjero”.<sup>45</sup> La discriminación y el racismo, para la autora actúan tanto desde el lugar del cual se parte,

---

<sup>44</sup> *Íbid.*, p. 50

<sup>45</sup> Judith Salgado, “Discriminación, racismo, xenofobia”, Globalización, migración y derechos humanos, Programa de derechos humanos, edit., Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, 2004. p. 100

como en el lugar al cual se llega. En otras palabras la discriminación puede ser la causa de un desplazamiento migratorio, pero también puede constituirse en un problema que tenga que enfrentar el migrante al sufrir el rechazo de parte de la sociedad a la que llega.

Se generan miedos es lo que genera la violencia hacia los migrantes, construye fronteras y estereotipos que en muchos casos están anclados a la distribución de las zonas de una determinada ciudad. Así por ejemplo en *La Nación clandestina* se observa que Sebastián vive en la periferia y que a su alrededor se encuentran familias pobres que incluso se disputan prendas de vestir viejas. En este caso, se podría cuestionar a la condición de pobreza no como una consecuencia de la mala administración de la ciudad, sino como una suerte de falla en la no realización del proyecto de la modernidad.

La condición del migrante muchas veces resulta beneficiosa para la sociedad receptora, pues en esta figura encuentran la excusa perfecta donde voltear todo tipo de culpabilidad de los problemas. El migrante se convierte en el chivo expiatorio de todos los males que atañen a dichas sociedades. Así Salgado dirá, citando a Rivera:

Estos “extraños” se convierten en el perfecto chivo expiatorio de muchas problemáticas que vive el país o ciudad de destino. En efecto, estos “son relacionados con determinadas problemáticas como la delincuencia, la inseguridad, la falta de integración a la cultura ‘nacional’, a la reducción de fuentes de trabajo para la ciudadanía local, etc.”<sup>46</sup>

Sobre los migrantes se aplican muchas formas de violencia, que van desde la simbólica hasta la física. Esta violencia, como ya se lo mencionaba es generada por el miedo construido en términos culturales, lo que deriva en un sentimiento de inseguridad, y es dicho miedo el que actúa como dispositivo que organiza y reorganiza el espacio público.

---

<sup>46</sup> *Íbid.*, p. 100

## El sacrificio, su nivel simbólico



Fotografía tomada de una de las últimas escenas de la película *La Nación Clandestina*

En cuanto a la relación del sacrificio y violencia, esta última es canalizada y su desborde o propagación se evitan cuando juega un papel en el sacrificio. El texto de René Girard habla de una doble significación que adquiere el término “Sacrificio”, por un lado como una “cosa muy santa” y por otra como una “especie de crimen”. En palabras del autor “es criminal matar a la víctima porque es sagrada...pero la víctima no sería sagrada si no se la mata.” Así se observa la ambivalencia de este término.

En el caso de la película, Sebastián ve en el sacrificio de la danza del Jacha Tata Danzanti la única manera de retornar a su comunidad. En otras palabras, si él hubiese tomado la decisión de retornar sin realizar dicho sacrificio, no sólo hubiese puesto en juego su honra, la de la autoridad de la comunidad, sino también la de su ex familia. Se dice ex familia, porque un aspecto fundamental al momento de hablar de una víctima sacrificial es que ésta no presente ningún vínculo con la comunidad, y eso es lo que logra Sebastián ofrendando su vida.

Desde la perspectiva de Girard, la víctima sacrificial debe ser un inocente, es decir, no se puede sacrificar a alguien que ha cometido una falta porque eso generaría venganza. Eso es justamente lo que ocurre con Sebastián, pues él sí había cometido una falta, la traición a su comunidad, pero dicha ingratitud ya había sido ajusticiada con el destierro

definitivo. Cuando él retorna, ya no vuelve como Sebastián, sino como Jacha Tata Danzanti, con toda la representación y ceremonia que amerita dicho ritual, es por eso que desde la ciudad de La Paz trae consigo, a cuestas, una máscara grande realizada para el ya mencionado fin de bailar y bailar hasta morir. Al llegar no encuentra a su familia, pues otra vez, se debe resaltar que el que vuelve no es Sebastián Mamani, como tal; es ahora un ser sin arraigo a la comunidad que lo desterró.

El sacrificio es entonces una mediación entre el sacrificador y una divinidad, lo que en la concepción moderna carece de toda realidad, y es por eso que opera en el terreno de imaginario, de lo simbólico. Con este ritual se polariza sobre la víctima los puntos de contrariedad y se logra una satisfacción parcial. Y cuanto más visible y preponderante sea el sacrificio, más viva y fuerte se mantiene dicha institución.

En cuanto a la función social del sacrificio, este cumple el objetivo de apaciguar las violencias intestinas e impedir que estallen los conflictos, lo cual es complicado de entender en sociedades modernas. A partir del momento en que la violencia intestina es rechazada por el sacrificio revela ligeramente su naturaleza, se presenta bajo la forma de la venganza, que se entenderá como el derramamiento de la sangre criminal.

Sebastián representando al Jacha Tata Danzanti logró que su comunidad se sienta orgullosa, pero no de él como individuo, sino de los valores e imaginarios que fueron rescatados a través de dicho ritual, por eso recibe principalmente el apoyo de los ancianos del pueblo. En otras palabras volvió a renacer como alguien nuevo y dejó muerto a Sebastián traidor de Willkani. Y eso es claramente reflejado en la última escena de la película, cuando en la procesión de su propio entierro, él está entre la comunidad vistiendo luto como los demás.

Con el análisis del sacrificio que realiza Girard no se pretende poner en juicios de valor si este es bueno o malo, sino de observar que se trata de un mecanismo de seguridad

del grupo que la ejerce para poner frenos a la venganza y hallar la reconciliación basada en el arreglo. El sistema de administración de justicia en las sociedades modernas parece que fuese más racional, pero en realidad está estrictamente adecuado al principio de venganza, lo ha monopolizado. Así, desde el lado que se lo vea el sistema judicial y el sacrificio cumplen la misma función para sus determinadas sociedades.

Para finalizar, se dice que la violencia constituye el auténtico corazón y alma secreta de lo sagrado, y eso fue lo que Sebastián descubrió en su viaje de retorno y logró comprender la dualidad del Jacha tata Danzanti “que es el ángel y el diablo a la vez”<sup>47</sup>

---

### **Zona Sur, radiografía de la sociedad paceña**

La principal temática que surge en la película *Zona Sur* es la construcción de la identidad y la otredad desde el lugar que ocupamos en la ciudad. Al igual que en el análisis del anterior film, el lugar y la relación con el Otro juegan un papel fundamental en la trama, en este caso, para la representación de la urbe paceña. A ello se puede agregar que se entenderá a la ciudad como un espacio comunicacional para comprender los distanciamientos intencionales y encuentros fortuitos que también se plantean en la trama de dicha producción cinematográfica.

La distribución de estos sectores clasificados por zonas en la ciudad de La Paz responde a lo que Blai Guarme Cabello desarrolla sobre el ordenamiento de la realidad de cada sociedad, el mismo que se realiza de manera singular para dotar el sentido al escenario en el cual se desarrollan los antagonismos. En otras palabras se construye la diferencia.

La representación de la diferencia deberá entenderse, por tanto, como el resultado de un proceso de clasificación social y culturalmente determinado que en última instancia nos habla más de cómo una comunidad entiende el mundo que de la realidad intrínseca de éste.

---

<sup>47</sup> Frase extraída de la película *La Nación Clandestina*

De este modo, el interés de una clasificación dependerá más que de aquello que se nos muestra, de lo que deliberadamente está ausente<sup>48</sup>

Lo que se plasma en esta película es esa clasificación de la ciudad de La Paz pero desde adentro, desde donde se originan esos imaginarios que dividen a la urbe en zonas y clases sociales.

### **La contextualización del discurso de *Zona Sur*: la *Zona Sur* que Valdivia conoce**

El director Juan Carlos Valdivia decide, en pleno contexto de la reelección presidencial de Evo Morales, difundir una película que rompa con la estructura aristotélica de inicio, desarrollo y desenlace. Además, su interés se inclinaba por la creación de un film político y que genere debate. Así lo afirma él mismo cuando le consultan sobre el proceso de creación de *Zona Sur*, en la entrevista con *La mala palabra*, revista que transmite su información en periódicos y en el portal de youtube.

El director, Juan Carlos Valdivia, ha reconocido que esta película tiene algo de su autobiografía, pues él proviene también de una familia parecida, de clase acomodada, con privilegios que le permitieron estudiar en el extranjero, y con contactos importantes y solventes como empresas y embajadas gracias a los cuales pudo financiar sus películas.

Antes de *Zona Sur*, Juan Carlos Valdivia dirigió otras producciones comerciales, pero con este film, él reconoce que trató de cuestionar a la sociedad paceña y también a la boliviana. Es una película política y este aspecto no es ocultado, pues en los periódicos que Carola lee se ven en primera plana las imágenes del presidente Evo Morales.

Desde mi perspectiva, considero que el niño Andrés, el hijo menor de la familia, es Juan Carlos Valdivia. En primer lugar por esa inclinación al arte que se enfatiza tanto en la película, también por lo observador que este personaje es, como si quisiera guardar en la memoria todas estas vivencias con su familia. Por último por la atracción que siente hacia

---

<sup>48</sup> Blai, Guarme Cabello, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación” en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona 2004, p. 47.

el misticismo de la cultura andina, que en la vida real se plasma también en su admiración a otro cineasta que ha trabajado más en ello, Jorge Sanjinés.

La cercanía que se muestra del director con la familia, es algo innegable. Cada detalle, dialogo, y situación problemática, evidencian que no toda la historia se trata de una invención, sino que tiene algo de su propia realidad.

La estrategia que se adoptó en esta película es de crítica a esos binarismos de identidad y otredad, ya que se los cuestiona. Cuando se muestra que la familia trata de mostrar para afuera lo que carece en su interior, es una postura de hace pensar al espectador sobre que los prejuicios que existen entre una y otra clase social son inventados y contruidos en esta sociedad. Una de las escenas que recuerdo que generó más comentarios en la sala de cine, fue la del policía haciendo control en la carretera, en la cual cuestiona a Wilson la propiedad del automóvil que conducía y le pregunta si no se lo robó, como si Wilson no pudiese tener un auto de esa categoría y precio.

De esta manera *Zona Sur* logró su objetivo, tocar muchas fibras de la sociedad que la veía. Fue muy bien recibida, pero no porque no haya sido cuestionadora, sino todo lo contrario, porque fue una ventana para ver lo que ocurre en el interior de colectividad boliviana, además del trabajo estético que no fue dejado al azar o desplazado por el argumento.

### **Identidades y Otredades en la *Zona Sur***

El tema principal que se logra sacar de esta película es esa clasificación de la ciudad de La Paz pero desde adentro, desde el núcleo de la sociedad, la familia, donde se originan esos imaginarios que dividen a la urbe en zonas y clases sociales.

En esta película, la figura del panóptico, descrito por Foucault, que hace énfasis en la vigilancia se muestra desde el inicio de la trama, donde sobresale un espejo circular en la puerta de la casa que da cuenta de las personas que ingresan y de las que salen de ella.

Además en la representación del matriarcado, encarnado en el personaje de Carola, una mujer divorciada, cabeza de familia y a cargo de dos hijos y una hija, se vuelve a observar la conducta de centinela y su función de lograr que los miembros de la familia asimilen la norma y el orden.

Foucault, en su idea del panóptico dirá que los sujetos no sólo deben aceptar, sino interiorizar la norma, y para controlarlos hay que localizarlos. Eso es justamente lo que hace Carola con su familia y en especial en las discusiones que tiene con su hija Bernarda a quién vigila en un disciplinamiento incluso de su cuerpo, a través del incentivo a las dietas, y también cuando ésta trata de mostrar su inclinación sexual, lesbiana y reacia a los estereotipos de la feminidad.

La propuesta de De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, dice que más allá de dicho disciplinamiento, tanto del cuerpo, como de los sujetos en sí, las ciudades son apropiadas, ya que se transita en ellas y se las transforma: “la historia comienza a ras de suelo, con los pasos”<sup>49</sup> Y eso es lo que representa el papel de la hija Bernarda, ya que es una joven que contra la voluntad de su madre es estudiante de la Universidad estatal de La Paz –la UMSA–, y la mayoría de sus actividades de recreación y esparcimiento (que no son observadas en la película, pero sí mencionadas reiteradas veces) se realizan en el centro, zona este y oeste de la ciudad. Hay incluso una comparación de las discotecas frecuentadas por ella que son distintas a las visitadas por su hermano mayor, este último estudiante de la Universidad Católica y totalmente adaptado a las normas provistas por la madre y cuyo relacionamiento con la ciudad sólo se restringe al sur.

El hijo menor en cambio, un niño de nombre Andrés que no pasa de los 7 años de edad, se debate entre dos mundos y muestra intención por formar parte de ambos. Por un lado, al ser cuidado por las personas encargadas del servicio doméstico, de origen indígena,

---

<sup>49</sup> Michel De Certeau, “Capítulo VII. Andares de la Ciudad” en *La Invención de lo Cotidiano*, Universidad Iberoamericana A.C., México DF, 1996, p. 109

siente gran apego hacia ellos y trata de descubrir que cosas se encierran en su lenguaje cuando Wilson y Marcelina –cocinero y jardinera respectivamente- hablan en aymara, y por otro se vincula con su madre con temas asociados al buen gusto y prácticas que no corresponden a ello. Wilson, el cocinero aymara, es uno de los principales caminantes (este término entendido desde la propuesta de De Certeau) que va dejando huella en esa familia, replanteando una salida a esa estructura rígida que yace en la mente de Carola. Dicho personaje hace diversas transgresiones al espacio y ordenes de su jefa, pues a pesar de vivir en una habitación apartada de la casa, pero dentro de la misma propiedad, se aventura a ingresar al baño de Carola y hacer uso de la ducha cuando ella no está. Dicha figura se la puede extrapolar a la ciudad de La Paz, pues a pesar de habitar un mismo territorio (la casa/ ciudad) hay separaciones determinadas (la habitación/las zonas) que son transgredidas continuamente. De Certeau explica que una ciudad en tanto es practicada e intervenida por el andar, genera un apropiamiento de los espacios y una resignificación de los mismos.

Dentro de la familia hay otredades e identidades, las mismas se representan a nivel de clase, cultural, étnico, de género y sexualidad.

La identidad a nivel de clase, la posee Carola y sus hijos por sus antepasados, su clase acomodada en la sociedad y son los que observan e interpelan la actual situación del país, Bolivia, en el cual alguien de la clase opuesta, es decir, la popular ha llegado a ocupar la presidencia de la nación.

A ello se le suma la idea que tienen de que la zona sur es el lugar destinado para los de su clase, porque zonas como Miraflores y demás no son para ellos. Por ejemplo en la escena donde Carola le dice a Bernarda que no aguantará vivir en Miraflores.

Las escenas en las cuales la familia mira desde sus ventanas reflejan que no son los observados, sin embargo el espectador se inmiscuye en su vida íntima. Es como si se

jugara a enfatizar que ellos siguen siendo los que observan, a pesar de la situación política del país.

En el aspecto étnico, la familia sigue constituyendo la identidad, es así que los empleados del hogar, Wilson y Marcelina, a pesar de que su lengua materna sea el aimara, tienen que hablar español para comunicarse con el resto de la familia. Sin embargo, resultan interesantes las escenas en las cuales se comunican sólo en su lengua aimara y no existen traducciones para conocer qué es lo que están diciendo, es como si quisieran reforzar su otredad ante el espectador. Hay que recalcar que este aspecto fue decidido por el director para la versión de la película en español, ya que la versión en inglés, sí posee subtítulos.

En cuestión de género, Carola, la madre de familia resulta ser la otra en una sociedad que mantiene cánones machistas, ya que cuando su hermana llega a su casa, la charla que hay entre las dos gira en torno a si Carola consiguió pareja, como si eso fuese determinante para encajar en la sociedad a la que pertenece.

El director, Juan Carlos Valdivia, al respecto dice que trató de evidenciar el matriarcado boliviano, es decir, visibilizar esa cabeza de familia que es femenina y no masculina como se esperaba en la colectividad boliviana.

El otro cuestionado por su sexualidad, es el papel designado a la homosexualidad, encarnado por Bernarda, la única hija mujer que no es y no pretende ser nada parecida a su madre. Bernarda es un personaje antagónico y cuestionador. Vive una vida sexual activa con su maestra de universidad y lo hace en su casa, en espacios abiertos como el jardín; una mezcla de tratar que se sepa su condición y al mismo tiempo ocultarla. Carola, al no estar de acuerdo con ella, trata de moldearla mediante mecanismos no explícitos, camuflando su inconformidad sobre la sexualidad de Bernarda, mediante mimos y muestras de cariño de madre.

El hijo mayor, es decir, Patricio representará la identidad de lo que Carola y su entorno esperan en el plano de la elección sexual. Él vive una vida sexual muy activa, que es de conocimiento de su madre, con su novia. Esto también se desarrolla en la misma casa, en la habitación de Patricio. Es como si la elección de lugares destinados para la actividad sexual, dieran cuenta también de cuál de los dos hijos es el Otro y cual representa la identidad.

La historia muestra un quiebre final cuando una indígena visita la casa de Carola y le propone solucionar su problema económico mediante la venta de la casa estilo chalet para construir en su lugar condominios familiares. En este desenlace se observa que “las figuras son acciones de esta metamorfosis estilística de espacio”.<sup>50</sup> En otras palabras, la ciudad siempre está en movimiento y se mueven incluso los territorios que consideramos más paralizados.

### **Análisis fílmico de *Zona Sur*: Los personajes y su entorno**

La circularidad en la que se desliza la cámara en el interior de las habitaciones de la casa permite evidenciar el contexto en el que viven los protagonistas principales, conocer sus gustos, inclinaciones y fetiches, además de evidenciar los valores que rodean a estos personajes. La cámara se coloca en un punto fijo, al centro de cada habitación, gira en un ángulo de 360 grados, el desplazamiento es lento y generalmente en sentido de las manecillas del reloj.

En la recámara de Patricio toman protagonismo los patitos de hule, la cámara de video, el televisor conectado a la misma y las medallas quizás de estudios o tal vez deportivas. Con estos objetos se refuerza el reconocimiento que él tiene de parte de la sociedad, además de lo irónico que le resulta este estado. La cámara es una reafirmación de

---

<sup>50</sup> Michel De Certeau, “Capítulo VII. Andares de la Ciudad” en *La Invención de lo Cotidiano*, Universidad Iberoamericana A.C., México DF, 1996, p. 114

su identidad al convertirse en el observador de sus relaciones sexuales con su novia. Hay momentos en los que no se apaga la televisión, aun cuando su madre ingresó en ella, como si Patricio supiera que eso no será para nada cuestionado por Carola.

En cambio con Bernarda llama la atención la colección de corbatas, fotografía en primer plano de un indígena amazónico besando un insecto de color vibrante. Estos objetos resaltan su contrariedad con lo que su madre trata de imponerle. Bernarda se muestra como rebelde ante los prototipos de mujer.

En el caso de Carola, en su habitación, las fotografías de sus hijos en diferentes tamaños de marcos pareciera que denotan la importancia o el reconocimiento que tiene para cada uno de ellos. Sus cremas, maquillajes y perfumes muestran su vanidad y feminidad, además del cuidado estético que tiene para su persona, otro de los requisitos para encajar y permanecer en la sociedad a la que le ha tocado pertenecer.

El niño es un artista y soñador, pasa mucho tiempo en los techos tratando de escapar de las cosas de las personas mayores que a veces no comprende por más preguntas que haga. Sueña con su madre, pues la ve como un ángel. Es muy curioso, por ello sigue a Wilson hasta su pueblo y participa del ritual fúnebre prestando mucha atención, observando y guardando discreción en ese momento.

El tema de la vigilancia y al mismo tiempo de la identidad versus la otredad se vuelve recurrente en las escenas de los miembros de la familia viendo a través de las ventanas desde el interior de la casa al exterior, que en realidad sólo se limita a un jardín, en otras palabras su mirada no alcanza a la calle. Ellos (Carola y sus hijos) observan, pero al mismo tiempo son observados, pues las tomas se hacen desde fuera de la propiedad y en esa idea de construir identidades, terminan sintiéndose los Otros en un momento histórico para el país, con nueva Constitución y nueva simbología que reconoce la diversidad.

## Elementos para el análisis de las dos películas:

### Cuadros de análisis de contenido

Este cuadro fue elaborado mediante la disección de las películas, en escenas. Se buscó encontrar las principales sub temáticas para lograr hallar el tema central de las películas *La Nación Clandestina* y *Zona Sur*, respectivamente:

#### Escena 1

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El cambio de identidad, negación del origen
Personajes	- Familiares de Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Un pueblo del Altiplano

. En *La Nación Clandestina*, la trama hace énfasis en la identidad a través de la lamentación por el cambio de apellido.

#### Escena 2

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La migración del campo a la ciudad.
Personajes	- Gente citadina - Sebastián niño - padre de Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Willkani: Un pueblo del altiplano boliviano en el cruce de un río
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Las personas ciudadinas cruzan el río sobre las espaldas de hombres indígenas. - El padre de Sebastián ofrece a su hijo a un hombre que iba a la ciudad.

Se puede observar el tema de la familia. En *La Nación Clandestina* se ve la desarticulación de la misma, anclada en la idea de una vida mejor en la ciudad.

#### Escena 3

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La migración del campo a la ciudad.
Personajes	- Sebastián de niño - El hombre citadino
Lugares/ Escenarios	- El ingreso a la ciudad
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián ve por primera vez la ciudad de La Paz

El ingreso a la ciudad, el asombro de lo nuevo. ; por el otro

#### Escena 4

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Tradiciones culturales
Personajes	- Familia de Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- La madre de Sebastián cuenta al hermano de este cuando Sebastián vio a un Tata Danzanti

El valor de lo simbólico: En *La Nación Clandestina* a través de la figura del Tata Danzanti

y la repercusión de ello en el imaginario del niño Sebastián.

#### Escena 5

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Tradiciones culturales
Personajes	- Sebastián de niño - Madre de Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián observa situado sobre una loma muy alta, la danza del Tata Danzanti

Identidad y Otridad contrapuestas: En *La Nación Clandestina* se observa lo que es aceptado por la comunidad, a nivel étnico – cultural, y por ello es observado abiertamente.

#### Escena 6

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Tradiciones culturales - El permiso a la Pachamama y los achachilas
Personajes	- Un viejo aimara
Lugares/ Escenarios	- las montañas del Altiplano
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- "El pasado y el presente se unen"

En *La Nación Clandestina* se observa la autoridad encarnada en la figura de los achachilas, los ancianos varones de la comunidad y las montañas.

#### Escena 7

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El sacrificio por la comunidad - Lo sagrado y lo profano
Personajes	- Sebastián (adulto) - Artesano
Lugares/ Escenarios	- taller del artesano
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián recibe del artesano la máscara de Tata Danzanti y confiesa que la usará para bailar. - "Quizás el Tata Danzanti son las 2 cosas: lo sagrado y el diablo"(Sebastián)

La intención de pertenencia: Sebastián, personaje principal de *La Nación Clandestina* busca volver a ser parte de su comunidad a través del sacrificio.

Escena 8

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Los contrastes de la ciudad
Personajes	- Sebastián - Niños de la periferia de la ciudad. - Mujeres
Lugares/ Escenarios	- una zona periférica de la ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Mientras los niños juegan en los bordes de la ciudad, en el centro de la urbe se escuchan tiroteos

La periferia como un espacio de observación de lo que sucede en la ciudad, es decir, a pesar de estar lejos del centro urbano, los habitantes de este sector, en *La Nación Clandestina*, logran enterarse del acontecer político – militar.

Escena 9

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La época de la dictadura
Personajes	- Mujeres - Soldados
Lugares/ Escenarios	- Una calle de la ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Las mujeres son esculcadas por los soldados.

En *La Nación Clandestina* se observa el levantamiento de los movimientos sociales.

Escena 10

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El retorno al pueblo
Personajes	- Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Habitación de Sebastián
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián enfurecido empaca sus cosas

Escena 11

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Los contrastes de la ciudad
Personajes	- Militares - Pobladores - Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Una zona de la ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Mientras Sebastián sigue empacando en su casa, afuera los militares arrastran los cadáveres de los fallecidos a causa de los tiroteos.

Las prioridades y niveles de importancia: Para Sebastián, en *La Nación Clandestina*, no es importante los sucesos de matanzas y atropellos a los derechos humanos que suceden delante de él, su prioridad es su reinserción a su comunidad.

#### Escena 12

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	
Personajes	- Familiares de Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Los familiares de Sebastián se enteran del golpe militar

#### Escena 13

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Las consecuencias del golpe de estado
Personajes	- Mujeres que perdieron a un familiar en los tiroteos militares
Lugares/ Escenarios	- Taller de ataúdes de Sebastián
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián les regala el ataúd, decide no cobrarles por la prisa

La elección de la ocupación laboral: Por un lado, Sebastián es carpintero que elabora ataúdes, es un oficio que tuvo que aprender únicamente para subsistir, por ello no se ve ningún apego o sentimiento con su labor.

#### Escena 14

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Despedida a la vida
Personajes	- Sebastián - Niños pobres
Lugares/ Escenarios	- A orillas de un río en la ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián es interrumpido cuando quemaba su ropa por un grupo de niños que solicitaron que se las regale

Apegos y desapegos: Apegos y desapegos: Sebastián se deshace de toda su ropa, como una muestra de su decisión para ser sacrificado.

#### Escena 15

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La organización de los movimientos sociales
Personajes	- Comunarios de algún poblado del Altiplano
Lugares/ Escenarios	- Un pueblo
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Los indígenas marchan gritando su apoyo a las organizaciones de obreros y mineros de Bolivia. - Uno de ellos corre a desenterrar un arma, mientras escucha en la radio la situación actual del golpe de estado.

El énfasis del levantamiento de los movimientos es lo que se observa como trasfondo en *La Nación Clandestina*, el origen y la organización de los sectores campesinos.

#### Escena 16

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La relación del hombre y su comunidad
Personajes	- Sebastián - Muchacho
Lugares/ Escenarios	- Taller de ataúdes
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián se emborracha como despedida de su vida. Él siente que no es nada sin su comunidad de la cual fue expulsado.

El sentido de comunidad: Sebastián busca ser parte de su comunidad, a pesar de que ello conlleve dolor y sacrificio.

#### Escena 17

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El retorno a la comunidad
Personajes	- Sebastián
Lugares/ Escenarios	- La salida de la ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián carga en su espalda la máscara del Tata Danzanti mientras mira desde lo alto de un cerro a la ciudad

El panorama/ Contexto: La ciudad en plena revolución y lucha.

#### Escena 18

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La negación de la identidad
Personajes	- Sebastián - Grupo de bailarines de morenada
Lugares/ Escenarios	- Alguna zona de la ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián recuerda su enojo hacia la palabra "indio" y cómo sus compañeros se alegraron del cambio nombre en el documento de la cédula de identidad

El deseo de ser otra persona: En *La Nación Clandestina*, alguien con otro apellido.

#### Escena 19

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El poder de los movimientos sociales.
Personajes	- Sebastián - Pobladores de una comunidad
Lugares/ Escenarios	- Una comunidad del Altiplano
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Los pobladores le impiden el paso a Sebastián, pues son órdenes estrictas de los movimientos sociales, el bloqueo

	de carreteras por el golpe de estado.
--	---------------------------------------

El poder y la autoridad: En *La Nación Clandestina*, el poder recae en las autoridades de las comunidades.

#### Escena 20

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Las consecuencias de la persecución política.
Personajes	- Sebastián - Un hombre mestizo
Lugares/ Escenarios	- Un lugar del Altiplano
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El hombre muestra maltratos por parte de los militares.

#### Escena 21

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	
Personajes	- Sebastián - Hombres del ejército
Lugares/ Escenarios	- Un lugar del Altiplano
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El capitán que detiene a Estaban no le cree cuando este lo comenta que va camino a su pueblo, a morir

En *La Nación Clandestina*, el hecho de migrar de un lugar a otro, se ve desde el plano de progreso y la búsqueda de mejores oportunidades.

#### Escena 22

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El contexto post Revolución Nacional
Personajes	- Sebastián - Vicente: Hermano de Sebastián. - Padre de Sebastián y Vicente
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián recuerda cuando estuvo vinculado al ejército, en rango de soldado. - Una fuerte discusión con su hermano a causa de ideas contrarias sobre: La reforma agraria y el pacto militar campesino, provoca que Sebastián diga que se cambió el apellido porque reniega de las ideas de su familia. - El hermano de Sebastián entierra su fusil para evitar que se lo arrebaten.

Una mirada hacia el pasado: Sebastián recuerda los desaciertos que cometió en su vida.

Escena 23

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La persecución a los defensores de los intereses del pueblo y de las clases trabajadoras
Personajes	- Sebastián - Hombre perseguido por los militares
Lugares/ Escenarios	- Un lugar del Altiplano
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El hombre perseguido le confiesa a Sebastián que está siendo perseguido por ser dirigente universitario.

Los No aceptados: En *La Nación Clandestina* se observa como subversivos a los que no acatan el plan de Gobierno de esa época.

Escena 24

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La intolerancia de diversos pensamientos políticos
Personajes	- Sebastián - Militares con vestimenta civil. - Una pareja
Lugares/ Escenarios	- La casa de la pareja
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián recuerda cuando ayudó a los militares a encontrar comunistas y matarlos.

Aún son la cesura y no aceptación, los otros siguen mostrándose, organizándose pese al régimen impuesto. Sebastián sabe que a pesar de que ayudó en la desarticulación de ciertos movimientos sociales, no consiguió eliminarlos del todo.

Escena 25

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La ciudad y el migrante
Personajes	- Vicente: Hermano de Sebastián - Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Calles de la ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Vicente busca a su hermano en las calles de la ciudad de La Paz, tiene que comunicarle que su padre ha muerto. - Sebastián se encontraba borracho. - Vicente no entiende el porqué del estado de su hermano, si siempre dijo que vivía muy bien en la ciudad. - "La ciudad nos ha separado" (Vicente, hermano de Sebastián)

El tema de la migración: El hermano de Sebastián ve esto como algo negativo, pues observa la desarticulación de su familia.

Escena 26

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Los rituales fúnebres aimaras

Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El cadáver de Pascual: Padre de Sebastián y Vicente.</li> <li>- Comunario</li> <li>- Esposa de Pascual</li> </ul>
Lugares/ Escenarios	- Una habitación de adobe en Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El comunario lee una breve biografía de Pascual escrita en un papel, el mismo que hace firmar al difunto y lo coloca en la mano de este, antes de entregar el cadáver a la Pachamama

La unión familiar, quienes quedan y quienes se van: Ambas películas tocan el tema de un familiar faltante. Las decisiones y qué hacer cuando llegue ese momento.

#### Escena 27

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La identidad relacionada al idioma
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pareja de comunarios aimaras</li> <li>- El dirigente universitario</li> </ul>
Lugares/ Escenarios	- Una comunidad del Altiplano
Situaciones/puntos cruciales de la trama	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Una pareja de indígenas no comprende el idioma español del universitario y por eso no pueden ayudarlo.</li> <li>- "No es como nosotros"(Pareja de Comunarios)</li> <li>- Los militares que perseguían al universitario dan con él y le disparan</li> </ul>

Identidades y Otriedades: La identidad de la comunidad se basa en el idioma, si otro no comprende dicha lengua, es catalogado como extranjero, foráneo, y por ende no se puede hacer nada para ayudarlo porque no es parte de ellos, no es parte de la comunidad.

#### Escena 28

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Rituales fúnebres aimaras
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sebastián</li> <li>- Vicente: Hermano de Sebastián.</li> <li>- Comunarios</li> </ul>
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Vicente le cuenta a Sebastián que su madre fue a consultar en la hija de coca si su hijo retornaría. Sebastián no comprende la lógica de la lectura de la hoja de coca.

Nuevamente se observa al orden establecido que opera a nivel simbólico. En *La Nación Clandestina*, a través de los rituales fúnebres.

#### Escena 29

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El ritual del enamoramiento aimara
Personajes	- Sebastián

	- Basilia: Mujer indígena, viuda
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián recuerda cuando fue a lanzarle piedritas a Basilia como muestra de que estaba interesado en ella.

La vida en pareja: En *La Nación Clandestina* se toca el tema de una vida en pareja, a través del ritual del enamoramiento.

#### Escena 30

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Las creencias aimaras vinculadas con la Pachamama
Personajes	- Sebastián - Basilia: Mujer indígena, viuda
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián no entiende las ofrendas a las Pachamama que Basilia le comenta.

La acción de ceder ante las identidades: Sebastián cede ante los rituales de ofrenda a la Pachamama.

#### Escena 31

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Las autoridades de la comunidad
Personajes	- Un comunario en estado de ebriedad
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El comunario en estado de ebriedad llora y pretende atacar a Sebastián porque este último pretende ser autoridad de Willkani, cuando el comunario se preparó para esa tarea.

#### Escena 32

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Rituales aimaras
Personajes	- Sebastián - Comunarios de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián recuerda la fiesta que se hizo en la comunidad por su posesión como autoridad de Willkani

En *La Nación Clandestina* se observa alegría por el reconocimiento de Sebastián en la comunidad.

#### Escena 33

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Los intereses políticos camuflados de ayuda a los pueblos
Personajes	- Vicente: Hermano de Sebastián

	- Comunarios de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Vicente exhorta a los pobladores a no recibir ayuda de gente ajena a la comunidad

#### Escena 34

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La traición a la comunidad.
Personajes	- Sebastián - Basilia
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- "Quien decide si recibe la ayuda, es la comunidad, no tú" (Basilia)

El poder de la comunidad sobre el poder de la autoridad: Cuando la autoridad traiciona el poder concedido, pierde también toda decisión sobre ellos.

#### Escena 35

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La transformación de la identidad de acuerdo al lugar
Personajes	- Sebastián - Basilia
Lugares/ Escenarios	- Carretera de Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- "Si me pongo el gorro, en la ciudad me van a decir indio" (Sebastián)

La identidad asociada al lugar: Sebastián considera que en la ciudad no podrá seguir usando su vestimenta indígena.

#### Escena 36

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Los intereses personales sobre los intereses de la comunidad
Personajes	- Sebastián - Ciudadino
Lugares/ Escenarios	- Ciudad de La Paz
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián hace tratos con un hombre que le promete progreso personal.

#### Escena 37

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La sabiduría de los ancianos aimaras
Personajes	- Basilia - Anciano aimara
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El anciano alerta a Basilia que Sebastián engañará a su comunidad y traerá pena.

Escena 38

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El poder de la comunidad
Personajes	- Autoridades de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Se enteran que Sebastián sólo entregaba el 50% de la ayuda que recibía la comunidad, el otro 50% lo vendía. Además no acató lo que las otras comunidades acordaron sobre el bloqueo de carreteras.

Se descubre la traición de Sebastián a su comunidad;

Escena 39

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El poder de la comunidad
Personajes	- Sebastián - Basilia - Comunarios de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián recuerda cuando huyó de las autoridades para no afrontar su culpa.

Desvinculación de la comunidad: Sebastián es echado de su comunidad en *La Nación Clandestina*.

Escena 40

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El poder y la sabiduría de los ancianos de la comunidad
Personajes	- Basilia
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Basilia va a convencer al anciano del pueblo de que interceda por Sebastián. - Basilia acude al hermano de Sebastián, este dice que la comunidad le hará más caso a la madre de ellos.

La autoridad: El poder de las autoridades encarnadas en las personas de mayor edad en *La Nación Clandestina*.

Escena 41

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La justicia comunitaria
Personajes	- Sebastián - Pobladores de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani

Situaciones/puntos cruciales de la trama	- La comunidad hace un juicio comunitario a Sebastián y se decide expulsarlo. Basilia decide no irse con él
--	---

La realidad versus las apariencias: El juicio y las decisiones de las autoridades de la comunidad se hacen palpables en *La Nación Clandestina*.

#### Escena 42

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- La sabiduría de los ancianos aimaras.
Personajes	- Sebastián - Anciano aimara
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El anciano transmite su sabiduría a los niños por medio de la oralidad. - Sebastián retorna y pide ofrendar su vida bailando el Tata Danzanti

Las tradiciones se hacen presentes en la comunidad, son el mayor tesoro que pasa de generación en generación como si fuera una herencia.

#### Escena 43

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- Las consecuencias del Golpe de estado
Personajes	- Comunarios de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Comunarios retornan a Willkani trayendo a varios muertos y heridos, víctimas de los militares.

El quiebre de la comunidad en *La Nación Clandestina*, relacionado a la pérdida de comunarios.

#### Escena 44

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El poder en la comunidad de los ancianos
Personajes	- Anciano - Pobladores
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Anciano convence a los pobladores de dejar bailar a Sebastián.

En *La Nación Clandestina* la comunidad que se mostraba intransigente con el retorno de Sebastián, termina cediendo.

Escena 45

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El sacrificio
Personajes	- Sebastián - Pobladores de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Sebastián consigue su propósito y baila por toda la comunidad

El retorno a la armonía: Sebastián consigue su propósito de sacrificar su vida por la comunidad.

Escena 46

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	-
Personajes	- Sebastián - Comunarios de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Los comunarios que llegaban trayendo a los muertos, no comprenden porqué Sebastián baila, toman la acción como una ofensa al luto.

Escena 47

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	- El sacrificio
Personajes	- Sebastián
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Una vez que se aclara el propósito de la danza, Sebastián continúa bailando

Escena 48

	<i>La Nación Clandestina</i>
Temáticas específicas	(Escena Final)
Personajes	- el cadáver de Sebastián - Pobladores de Willkani
Lugares/ Escenarios	- Willkani
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Los comunarios trasladan el cuerpo de Sebastián para enterrarlo. - Sebastián camina como parte de la comunidad, observa su propio entierro.

## Análisis escena por escena de Zona Sur

### Escena 1

	Zona Sur
Temáticas específicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La distinción de actividades para hombres y mujeres.</li> <li>- La distinción de la apreciación culinaria de los K'aras<sup>51</sup></li> <li>- La denominación "K'aras" visto como algo negativo, el rechazo a esa etiqueta social.</li> </ul>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Andrés: niño, hermano menor</li> <li>- Wilson: cocinero</li> <li>- Marcelina: Jardinera</li> </ul>
Lugares/ Escenarios	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La cocina de la familia protagonista: Mezcla de artículos tecnológicos con elementos populares como el programa que se observa en la TV, marraquetas<sup>52</sup></li> </ul>
Situaciones/puntos cruciales de la trama	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El uso del idioma aimara entre los empleados del hogar: privacidad.</li> </ul>

Se hace énfasis en la identidad a través del término K'aras.

### Escena 2

	Zona Sur
Temáticas específicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El compromiso y casamiento</li> </ul>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hijo Mayor: Hijo Mayor</li> <li>- Carolina: Novia de Patricio.</li> </ul>
Lugares/ Escenarios	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La habitación de Patricio: Toda la decoración en blanco y negro. Sobresalen las medallas y reconocimientos y una serie de patitos de goma alrededor de la tina.</li> </ul>

---

<sup>51</sup> K'aras es una palabra aimara que generalmente es usada en tono despectivo para referirse a la persona blanca o mestiza. sin ningún arraigo cultural.

<sup>52</sup> pan tradicional de La Paz, Bolivia. Una especie de pan que se elabora de manera masiva en todos los lugares de la ciudad, de bajo precio en comparación a otros panes.

Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Patricio y su novia hablan del matrimonio de manera negativa
--	--

En *Zona Sur*, la idea de un compromiso y de formar una familia es vista de manera negativa, contrapuesta a la diversión, y asociada con el aburrimiento,

### Escena3

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El momento de la comida familiar.</li> <li>- Las dietas y su vinculación con el género.</li> <li>- La diferencia de género en las tareas o actividades del hogar.</li> </ul>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carola: Madre</li> <li>- Patricio: hijo Mayor</li> <li>- Carolina: Novia</li> <li>- Hijo menor</li> <li>- Bernarda: Hija</li> <li>- Empleados</li> </ul>
Lugares/ Escenarios	- Comedor principal de la casa: Los movimientos giratorios de la cámara develan un lugar con una decoración muy costosa, con colecciones de platos, copas y cuadros.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se retoma la diferencia de lo que comen las diferentes clases sociales.</li> <li>- "A la señora no le gusta que todo esté en la mesa"</li> <li>- La necesidad de que la casa de la familia adinerada se asemeje lo más posible a un hotel de 5 estrellas.</li> </ul>

El estatus y el cuidado de las apariencias.

### Escena 4

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La reflexión de parte del mayordomo sobre la dureza de la madre.
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carola: Madre</li> <li>- Wilson: Mayordomo</li> </ul>

Lugares/ Escenarios	Baño de la madre: Mosaicos con diseño. Cremas y perfumes
Situaciones/puntos cruciales de la trama	Uso de ropa de diseñador

El valor de lo simbólico: En *Zona Sur* se observa el valor de los elementos sofisticados, más allá del precio económico, por lo que implican en sí, porque representan su nivel de vida.

#### Escena 5

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- El camuflaje de una relación homosexual
Personajes	- Bernarda: Hija - Novia de Bernarda - Andrés: niño, hijo menor de la familia
Lugares/ Escenarios	- Jardín de la casa: El lugar del jardín más cubierto de plantas.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El tema del amor como un "sentimiento auténtico" - Andrés jugando cerca del lugar en el cual su hermana tuvo relaciones sexuales, no se percató de lo sucedido.

Identidad y Otridad contrapuestas: En *Zona Sur* se muestra lo que es otrificado a nivel sexual, no aceptado, y por ende sucede a escondidas.

#### Escena 6

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Los contactos de la alta sociedad. - Los consumos mediáticos de diversos sectores de la sociedad.
Personajes	- Carola: Madre - Andrés: niño, hijo menor
Lugares/ Escenarios	- Habitación de la madre
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- La consulta del niño a su madre sobre si recibirá un reconocimiento económico por presentar a personas influyentes. - "Acaso las novelas no son sólo para amas de casa" (Andrés)

En *Zona Sur* la figura de la autoridad y cabeza de familia es una mujer, Carola, quien en los ojos de su hijo menor, Andrés, no está dentro de los estereotipos de la mujer ama de casa.

#### Escena 7

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La búsqueda de la desotricación.
Personajes	- Wilson: El mayordomo
Lugares/ Escenarios	- El baño de la Carola
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Wilson hace uso de los productos de belleza de su patrona. - Con la cámara colocada fuera de la casa, Wilson es enfocado mientras observa su entorno.

La intención de pertenencia: Wilson, mayordomo en *Zona Sur*, realiza los mismos rituales de belleza que su jefa Carola para parecerse físicamente.

#### Escena 8

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La soledad y reflexiones del niño - La idea sobre la necesidad de apoyo de su madre.
Personajes	- Andrés: niño, hijo menor
Lugares/ Escenarios	- el techo de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Charla con su amigo imaginario. - La entonación en silbidos del himno boliviano por parte del niño

*Zona Sur* actúa como una burbuja aisladora.

#### Escena 9

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las apariencias de la familia de clase alta

Personajes	- Wilson: Mayordomo - Carola: la madre de familia
Lugares/ Escenarios	- Habitación de Wilson: Una mezcla casi equitativa de elementos populares con algunos muebles de un estilo elegante
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El atraso de 6 meses del pago de los honorarios del mayordomo.

En *Zona Sur*, podría interpretarse el momento de la decadencia de la clase alta ante un gobierno indígena.

#### Escena 10

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La conservación del idioma
Personajes	- Wilson: Mayordomo - Marcelina: jardinera
Lugares/ Escenarios	- Sala de la casa. Decoración en blanco y negro.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Conversación en aimara entre Wilson y Marcelina

El uso del idioma aimara entre Wilson y Marcelina es un aspecto importante en el desarrollo de la película *Zona Sur*, ya que no se subtitulan los diálogos, se puede interpretar ello, como un mecanismo de parte de Juan Carlos Valdivia para otrificar al espectador.

## Escena 11

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Lo que la sociedad exige a las mujeres sobre vestimenta.
Personajes	- Carola: Madre de familia - Bernarda: Hija
Lugares/ Escenarios	- Habitación de Bernarda: El blanco de la pared es tapado por elementos más coloridos y con un toque andino y amazónico.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- "Como están las cosas en este país, quién está pensando en el glamour" (Bernarda) - "Haz visto como nuestra gente se viste, 500 años de dominación y nadie ha podido cambiar su manera de vestir, eso es glamour" (Carola) - Con la cámara colocada fuera de la casa, Bernarda es enfocada mientras observa su entorno.

Las prioridades y niveles de importancia: Para Carola, en *Zona Sur*, las apariencias, el protocolo, glamour y otros aspectos relacionados a la estética son primordiales para resaltar quienes son.

## Escena 12

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las actividades de los hombres
Personajes	- Patricio: Hermano mayor - Andrés: niño, hermano menor. - Marcelina: jardinera
Lugares/ Escenarios	- Jardín de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Patricio ataca a modo de juego a Andrés y lo llama "marica" por cuidar las flores, enojarse al jugar fútbol y querer hornear galletas. Lo incita a aumentar la fuerza de sus golpes. - Patricio asocia la falda de Bernarda con una invitación a que los hombres le falten el respeto.

En *Zona Sur* se observa claramente la presencia de estereotipos anclados en las tareas según el género.

### Escena 13

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las ocupaciones laborales y el agrado o desagrado que evocan
Personajes	- Andrés: Niño, hijo menor - Marcelina: Jardinera - Wilson: mayordomo
Lugares/ Escenarios	- La cocina de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Se hace referencia a que Andrés será cineasta, su madre ya decidió que él sería artista.

La elección de la ocupación laboral: En *Zona Sur*, a Andrés le inquieta el tema de la profesión que escogerá en el futuro y recurre a las personas más cercanas a él, Wilson y Marcelina, para consultarles si ellos cumplieron lo que querían ser desde niños.

### Escena 14

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La ciudad y sus connotaciones de acuerdo a las zonas
Personajes	- Bernarda: Hija - Novia de Bernarda
Lugares/ Escenarios	- Un lugar apartado de la sala.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Se asocia el término "jailón" <sup>53</sup> al lugar de residencia en la ciudad, es decir, es jailón el que vive en la zona sur de La Paz.

Apegos y desapegos: En *Zona Sur* se observa el apego hacia el lugar de residencia.

### Escena 15

<sup>53</sup> Apelativo que proviene de la palabra en inglés *High*. Hace referencia a alguien que proviene de una clase económica pudiente o que al menos se siente parte de esa clase.

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las expectativas y sueños de cuando Marcelina y Wilson eran niños
Personajes	- Marcelina: jardinera - Wilson: mayordomo - Andrés: niño, hijo mayor
Lugares/ Escenarios	- el comedor principal de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El uso del idioma aimara para que el niño no entienda su conversación

#### Escena 16

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- el narcisismo - Las influencias de la clase alta
Personajes	- Patricio: Hijo mayor - Carolina: la novia de patricio - Carola: La madre de Patricio
Lugares/ Escenarios	- la habitación de Patricio
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Patricio y su novia ven un video, hecho por ellos mismos, teniendo relaciones sexuales.

El hedonismo y egocentrismo: En *Zona Sur*, Patricio busca sólo su propio placer.

#### Escena 17

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- El lujo que debe ser reflejado en todo momento y lugar.
Personajes	- Wilson: mayordomo - Patricio: Hijo mayor - Andrés: niño, hijo menor.
Lugares/ Escenarios	- El comedor principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- La cámara muestra la perfección y simetría en que fueron colocados todos los elementos de la mesa.

Las apariencias: El lujo y elegancia de la mesa central de comedor.

#### Escena 18

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las drogas
Personajes	- Patricio: hijo mayor - Carolina: novia de Patricio
Lugares/ Escenarios	- la habitación de Patricio
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Patricio menciona que quisiera ser otro, a modo de fantasía sexual.

El deseo de ser otra persona: En *Zona Sur*, *alguien* distinto en una fantasía sexual.

#### Escena 19

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La resolución de conflictos de los hijos a cargo de la madre.
Personajes	- Carola: Madre de familia - Patricio: hijo mayor - Wilson: Mayordomo
Lugares/ Escenarios	- la sala de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola reprende a Patricio por la pérdida de un auto en un juego de poker, a pesar de eso manda a que laven el auto para entregarlo limpio.

El poder y la autoridad: en *Zona Sur*, la autoridad es Carola, la madre de familia.

#### Escena 20

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La justificación de la conducta del hijo mayor. - La elegancia como sinónimo de No sumisión.
Personajes	- Carola: Madre de familia. - Patricio: Hijo mayor.
Lugares/ Escenarios	- La habitación de Carola.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola termina disculpándose con su hijo por haberle gritado

#### Escena 21

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La migración fuera de Bolivia. - El lugar de estudio relacionado a los círculos sociales.
Personajes	- Carolina: novia de Patricio - Novia de Bernarda
Lugares/ Escenarios	- El patio de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Ambas hablan sobre la probabilidad de que Carolina se convierta algún día en una persona como Carola

En *Zona Sur*, el hecho de migrar de un lugar a otro, se ve desde el plano de progreso y la búsqueda de mejores oportunidades.

#### Escena 22

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La identificación paterna en la figura del mayordomo
Personajes	- Wilson: Mayordomo - Andrés: Hijo menor - Vendedor de papas y queso
Lugares/ Escenarios	- La puerta de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- "Yo cuando sea grande quiero ser como Wilson" (Andrés)

Una mirada hacia el futuro: Andrés enuncia su futuro y lo encarna en la figura de su mayordomo Wilson.

#### Escena 23

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La no aceptación abierta del lesbianismo. - la conservación de amistades de la misma clase social.
Personajes	- Bernarda. hija - Erika: Novia de Bernarda - Carola: madre de familia
Lugares/ Escenarios	- Una pequeña sala de la casa, alejada de la sala principal.

Situaciones/puntos cruciales de la trama	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carola prefiere que su hija mantenga su relación de manera sutil</li> <li>- "Si te empeñas en tener amigas así, por lo menos que sean de nuestra clase" (Carola)</li> <li>- "En este país crees que se puede ser racista" (Carola mientras lee un periódico en cuya primera página sale Evo Morales)</li> <li>- "Esa sí que es chola, pero una señorona con clase, no como tu amiga Erika que es una birlocha" (Carola)</li> <li>- "La familia y la nación corren por tus venas, mientras más lo niegues, más lo estás acentuando. Tú –a Bernarda- eres originaria, pero originaria jailona" (Carola)</li> <li>- "¿Qué pasa cuando los jailones pierden sus privilegio?" (Bernarda)</li> <li>- "Aparecen otros, ¿no te han enseñado eso en tu</li> </ul>
--	---

Los No aceptados: En *Zona Sur*, el estatus social influye mucho para aceptar o no a una persona.

#### Escena 24

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Cuando los que no viven en la zona sur vienen a ella.
Personajes	- Bernarda y sus amigos provenientes de otras zonas de la ciudad.
Lugares/ Escenarios	- una pequeña sala en la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- La escena comienza con cámara volcada mostrando la imagen de Andrés en el techo y de fondo la zona sur.

Actitud frente a la otrificación: Bernarda sabe que a pesar de los criterios que maneja su madre, no conseguirá aislarla de sus amigos provenientes de otras clases sociales.

#### Escena 25

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- El exterior del país como una opción para la gente de la clase alta.

Personajes	- Carola: Madre de familia. - Hermana de Carola - Patricio: Hijo mayor
Lugares/ Escenarios	- el comedor de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- La hermana de Carola habla sobre las diferencias de los jóvenes que se educan en Bolivia y los que se educan en el extranjero. - Patricio utiliza la palabra <i>Llokall'a</i> <sup>54</sup> como algo despectivo y como las personas con las que no quiere tener contacto en su vida profesional. - Patricio habla de que la Nueva Constitución del Estado necesitará interpretaciones.

El tema de la migración: Carola cree en que ello puede suscitar progreso y otros aspectos positivos para su familia.

#### Escena 26

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La desarticulación familiar - El género y la liberación femenina
Personajes	- Carola. madre de familia - Hermana de Carola
Lugares/ Escenarios	- El jardín de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola dice que lo peor que pudo pasar a las mujeres es la liberación femenina, ya que se convirtieron en esclavas de lo mismo que sometía a los hombres.

La unión familiar, quienes quedan y quienes se van: Ambas películas tocan el tema de un familiar faltante. Las decisiones y qué hacer cuando llegue ese momento.

#### Escena 27

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Otredad a nivel de género
Personajes	- Carola: madre de familia

<sup>54</sup> Palabra en idioma aimara cuya traducción al español se entiende como: muchacho.

Lugares/ Escenarios	- Una de las ventanas de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Con la cámara colocada fuera de la casa, Carola es enfocada mientras observa su entorno.

Identidades y Otreidades: En *Zona Sur*, Carola sabe que es el Otro a nivel de género.

#### Escena 28

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las apariencias de la clase alta.
Personajes	- Carola: Madre de familia. - Wilson: Mayordomo - Andrés: niño, hijo menor.
Lugares/ Escenarios	- Habitación de Carola
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Aun cuando pareciera que se rompen las barreras de edad y clase a través del diálogo entre todos, estas se mantienen en elementos sutiles como quien da las ordenes y es atendida.

Nuevamente se observa al orden establecido que opera a nivel simbólico: En *Zona Sur*, en las jerarquías familiares.

#### Escena 29

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La soledad y la reflexión del niño de la familia
Personajes	- Andrés: niño, hijo menor.
Lugares/ Escenarios	- la casa del árbol
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Andrés se preocupa por la tristeza que observa en su madre y platica con su amigo imaginario.

La vida en pareja: En *Zona Sur* se toca el tema de una vida en pareja, mediante la preocupación del hijo de Carola en que ella tenga un novio.

#### Escena 30

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- la empatía de la madre con su hija

Personajes	- Bernarda: hija - Carola: madre de familia
Lugares/ Escenarios	- la habitación de Bernarda.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- juegan y platican de cosméticos

La acción de ceder ante las identidades: Bernarda cede ante los consejos de su madre sobre el ser femenina.

### Escena 31

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La otredad a nivel social
Personajes	- Patricio: Hijo mayor
Lugares/ Escenarios	- una de las ventanas de la casa.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Con la cámara colocada fuera de la casa, Patricio es enfocado mientras observa su entorno.

Patricio sabe que aun cuando pretende mantener su identidad en la clase alta, la verdadera situación económica de su familia lo coloca en un estado de Otredad.

### Escena 32

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La falsa de solvencia económica de la familia de clase alta.
Personajes	- Carola: Madre de familia - Wilson: mayordomo
Lugares/ Escenarios	- una de las salas de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- la familia tiene muchas deudas y es el mayordomo quien se presta dinero para saldarlas. Ambos hablan e acuerdos para apoyarse mutuamente

En *Zona Sur*, Carola se alegra por la obtención de dinero de parte de Wilson para seguir conservando las apariencias que solventan su identidad en la clase alta.

#### Escena 33

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La desarticulación de la familia - Violencia de género
Personajes	- Carola: Madre de familia - Marcelina: jardinera
Lugares/ Escenarios	- El jardín de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- ambas hablan de las diferencias y similitudes de las separaciones con sus respectivas parejas.

Carola habla y reflexiona de las similitudes que pueden existir entre ella y Marcelina, ambas son mujeres separadas y cabezas de familia.

#### Escena 34

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Empatía entre otredades
Personajes	- Bernarda: Hija - Wilson: Mayordomo
Lugares/ Escenarios	- Cocina de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Ambos platican del cariño mutuo que se tienen.

#### Escena 35

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Diferencias entre lugares de diversión y la clase social que acude a éstos.
Personajes	- Patricio: hijo mayor - Erika: novia de Bernarda

Lugares/ Escenarios	- una de las salas de la casa principal.
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Ambos platican sobre la diferencia de lugares de diversión a los que acuden normalmente.

La identidad asociada al lugar: Patricio platica con Erika y observa la diferencia de lugares que ambos frecuentan para divertirse.

#### Escena 36

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las apariencias de la clase alta
Personajes	- Carola: Madre de familia. - Bernarda: hija
Lugares/ Escenarios	- Jardín de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola compró un auto nuevo a Patricio y no pagó la matrícula de la Bernarda

#### Escena 37

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Otredad
Personajes	- La familia completa
Lugares/ Escenarios	- La casa enfocada en su totalidad desde afuera

Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Con la cámara colocada fuera de la casa, Patricio es enfocado en una de las ventanas superiores de la casa, más abajo Carola y Wilson también son enfocados, se encuentran en la misma situación Bernarda y Marcelina en otro ambiente de la casa, todos observan para afuera de la casa. Andrés está sobre el techo de la casa con la vista al lugar opuesto al que todos miran.
--	---



Captura de la escena tomada de la película *Zona Sur*

### Escena 38

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	-
Personajes	- Wilson: mayordomo - Carola: Madre de Familia
Lugares/ Escenarios	- El baño de Carola
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola no quiere dar permiso a Wilson de que viaje a su pueblo. - Descubre que él hace uso de su baño.

Se descubren situaciones: Carola se entera que en su ausencia Wilson hacia uso de su baño privado y de sus productos de belleza.

### Escena 39

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La identificación de la figura paterna
Personajes	- Wilson: mayordomo - Andrés: niño, hijo menor
Lugares/ Escenarios	- el auto de la familia
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Andrés escapó a escondidas para estar junto con Wilson

El retorno a la comunidad. Wilson, en *Zona Sur* retorna a su pueblo para velar el cuerpo de su hijo.

### Escena 40

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- El luto y las costumbres andinas relacionadas a la pérdida de un ser
Personajes	- Wilson: Mayordomo - Andrés: niño, hijo menor - Pobladores del lugar
Lugares/ Escenarios	- El pueblo de Wilson
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- El policía revisa el auto de Wilson, le hace preguntas porque no cree que Wilson pueda ser el propietario del automóvil, hasta le insinúa que debe ser un ladrón.

El autoritarismo basado en la discriminación: La existencia de estereotipos hacen que el policía dificulte el camino de Wilson.

### Escena 41

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- Las apariencias de la clase alta
Personajes	- Patricio: hijo mayor - Amigos de Patricio - Carola: madre de

Lugares/ Escenarios	- el patio de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- A pesar de que Carola ya no tiene dinero, ofrece aperitivos a los amigos de Patricio.

Las apariencias: En *Zona Sur*, los lujos, excesos y derroche sirven para solventar las apariencias.

#### Escena 42

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La clase social - El estudio fuera de Bolivia.
Personajes	- Carola: madre de familia - Comadre: mujer que viste pollera. - Hija de comadre: luce un traje
Lugares/ Escenarios	- La sala principal de la casa de Carola
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- A pesar de que en la plática todos estuvieran en un mismo lugar, hay distinciones en las bebidas que consumen mientras hablan. - La comadre le hace la propuesta a Carola para la compra de su casa, lleva dinero en efectivo en una maleta.

En *Zona Sur*, el dinero y la clase social son herencias significativas.

#### Escena 43

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- El apego a la casa
Personajes	- Comadre - Carola
Lugares/ Escenarios	- Patio de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola expresa que le es muy difícil deshacerse de su casa, pero cede tras la propuesta de más dinero de parte de su comadre.

El quiebre de la situación económica de la familia de *Zona Sur*: Relacionado a una pérdida material pero en directa vinculación a su identidad social.

#### Escena 44

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- El papel de padres
Personajes	- Wilson: Mayordomo - Carola: madre de familia
Lugares/ Escenarios	- Sala principal de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola reclama a Wilson por haberse llevado a Andrés. Wilson en la desesperación estuvo a punto de golpear a Carola - Wilson le confiesa a Carola que fue al entierro de su hijo. La escena pasa de violenta a dramática con el abrazo de ambos.

#### Escena 45

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- La aceptación
Personajes	- Toda la familia de Carola, Wilson, Marcelina, Erika y Carolina
Lugares/ Escenarios	- El jardín de la casa principal
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Si bien no se escucha de que platican, se nota un ambiente ameno y armonioso.

El retorno a la armonía: La familia ha resuelto su situación económica con la venta de la casa.

#### Escena 46

	<i>Zona Sur</i>
Temáticas específicas	- (Escena final)
Personajes	- Carola - Andrés

Lugares/ Escenarios	- Una de las salas de la casa
Situaciones/puntos cruciales de la trama	- Carola empaca las cosas de su familia. - Andrés le invita a volar.

## CONCLUSIONES FINALES

---

En definitiva, el cine boliviano, a través de sus distintas etapas, fue un espacio que no fue anclado en el simple entretenimiento, sin desmerecer este también valioso, género artístico. Desde los inicios de las primeras proyecciones, con tinte propagandístico, mostró una fuerte intencionalidad de generar ideas bastantes desarrolladas en quienes eran los emisores de los mensajes planeados. Considero que, a medida que fue transcurriendo el tiempo, dichos contenidos se fueron tornando, además de elaborados, más abiertos hacia lo que el cinéfilo pueda interpretar de los mismos, es así que hoy en día es posible hacer una lectura crítica desde diversos autores, y de seguro con variadas conclusiones, que si bien podrían asemejarse en aspectos más técnicos como la estética y la calidad de actuación o buena articulación de la trama, los temas de fondo pueden ser leídos de maneras muy contrarias, pero no por ello pierden su validez.

Los sucesos históricos y el devenir de cambios importantes para Bolivia, son aspectos que una gran mayoría de los cineastas no dejaron de lado, ello es observable en la cartelera de películas emitidas hasta finales de la primera década de los años 2000. Por este mismo motivo, dejar de lado el estudio y análisis histórico al momento de indagar en un filme, sería un error significativo. En otras palabras, se puede concluir que el cine boliviano fue y es una ventana a las realidades del país, al mismo tiempo que dichas realidades sirven de cuestionantes a los cineastas que se animan a mostrar su enfoque de lo que ocurre en este territorio; inevitablemente, un camino de doble ruta.

En el punto más específico que se desarrolla en esta investigación, la Otredad plasmada en las dos películas analizadas es un aspecto crucial que se observa tanto en la historia narrada a lo largo de las cintas, como en el juego de la estética y el guiño hacia los sucesos reales de la sociedad y política en Bolivia. Ambas propuestas, desde un inicio

dejan en claro que se desarrollan en este país y concretamente en el departamento de La Paz. Las épocas son distintas, pero al mismo tiempo son parte de una misma porción de la historia, la que concretamente se denominaría como el paso de la Nación a la Plurinacionalidad, de los años 1980 al 2010. Si bien, se hablaba del nacionalismo desde 1952, es sólo después de la época de las dictaduras, que esa nación emergente sienta sus pilares ideológicos y políticos.

El Otro cambia, y no sólo en los filmes. Jorge Sanjinés, al introducirse en la comunidad misma para conocerla, crea una identidad desde esa esfera. Juan Carlos Valdivia muestra desde una vivencia muy conocida para él, otro tipo de identidad que se va convirtiendo en Otridad a raíz de las circunstancias personales y nacionales de esa época. Como se mencionaba anteriormente, ese camino de doble vía entre el cine boliviano y la realidad social, es lo que hace que se pueda extraer de las pantallas a los personajes y asemejarlos a lo que ocurre cotidianamente en la ciudad sede de Gobierno. Los rasgos analizados en la figura del Otro, a nivel étnico, de clase, de género y sexualidad son la principal cuadrícula que permite dibujar al Otro para Sanjinés y compararlo con el Otro para Valdivia.

A nivel étnico, en *La Nación Clandestina*, el Otro es el indígena habitante de la ciudad. Contrariamente para Valdivia, en *Zona Sur*, la Otridad recae en la figura de la familia blanca en un país gobernado por un presidente de origen aimara. En la primera película, el ideal de la identidad de la época nacionalista es el tipo mestizo, de apellido español, que deje de lado tradiciones indígenas al punto de negar sus raíces. En el segundo caso, la familia blanca critica constantemente a los “cholos” de los cuales no se sienten parte, dando a entender que en el país priman ellos y que por eso, la mejor opción para no ser otrificados es la migración a Europa.

A nivel de clase, El Otro en ambas producciones sigue siendo la persona carente de recursos económicos, ello es asociado con el lugar de la vivienda. En *La Nación Clandestina*, Sebastián, el protagonista vive en la periferia de la urbe, rodeado de gente con carencias económicas. En *Zona Sur*, la familia trata de camuflar su falta de ingresos económicos, en una suerte de guardar las apariencias ante todo. Su casa se encuentra en una zona residencial, y es uno de los aspectos que no desean perder, ya que solventa su falsa situación financiera. Se puede decir, que en este último caso, se niega a la Otredad a la cual ya pertenecen en la sociedad.

En el tema de género, la Otredad sufre algunos cambios en relación a una y otra película. El Otro en *La Nación Clandestina*, se entiende en el papel de la mujer, ya que en la comunidad no puede ser autoridad, y en la ciudad no se la ve asumiendo parte fundamental de los levantamientos de los movimientos sociales, sólo en algunas escenas se la muestra ayudando limitadamente en ambos escenarios. En *Zona Sur*, gracias al papel de Carola, la madre cabeza de familia, se vuelca mayor protagonismo hacia la mujer, ella es tomadora de decisiones, la imagen y figura de identificación de su clase, círculo social y familiar.

La identidad sexual, en ambas propuestas cinematográficas, es asociada a la elección de una vida heterosexual. Si bien, en *La Nación Clandestina* no se desarrolla este nivel de Otredad tanto como en *Zona Sur*, se observa que es aceptada por la comunidad indígena y por la sociedad urbana, la pareja compuesta por hombre y mujer, aunque se relativicen algunos valores como el matrimonio. En la película de Valdivia, el Otro en el aspecto de sexualidad es Bernarda, quien vive su lesbianismo a escondidas de su familia, aun cuando su madre conoce de ello, y por el mismo motivo trata de generar en ella una identidad heterosexual basada en los cánones de la sociedad que conoce, donde las mujeres

son femeninas y están sujetas a batallar con sus impulsos, incluso alimenticios, para verse acordes a lo que se exige de ellas.

En cuanto a los elementos de estética, colocación de la cámara y abordaje escénico, ambos cineastas presentan propuestas muy distintas. Por un lado Sanjinés recurre mucho a paisajes naturales de la ciudad y el campo, ello no quiere decir que en todo se prestó total atención para comunicar a cabalidad la intención del cineasta. El dominante es multicolor.

El énfasis mayor se da en la cámara sobre la peregrinación de Sebastián hacia su comunidad, es como un acompañar constante en sus recuerdos y reflexión. En el caso de Valdivia, casi la totalidad de las escenas, con excepción sólo de una, se grabó en una casa adaptada en el más mínimo detalle para dar la atmósfera de la personalidad de los protagonistas. El dominante es el color blanco, en otras palabras, con ello se plantea al espectador una reflexión respecto a que “la otredad se construye no sólo por lo que se selecciona, sino también por lo que se omite” Los giros circulares de la cámara en 360 grados sobre un mismo eje, a modo de una rotación en la cual, las cabezas de los personajes con cortadas de la toma, develan la intencionalidad de mostrarnos a los personajes más allá de su actuación o diálogos. El movimiento a favor de las manecillas del reloj, nos habla de “eso” determinado por el pensamiento racional europeo, el tiempo, desde esa concepción moderna. La toma que deja ver en sí la Otredad de esta familia, se da cuando la cámara captura la casa por fuera y todos se encuentran dentro de las instalaciones de dicha construcción, observando por las ventanas como si se tratara de un escaparate con maniqués. El Otro es el observado.

Para terminar este acápite final, recomiendo ver la producción boliviana cinematográfica con lentes analíticos, cuestionadores y profundos, puesto que verla de otra manera implicaría probablemente desperdiciar gran parte de lo que proponen los pensadores e impulsores del cine en Bolivia. Hasta el momento, este medio ha sido un

espacio de mucha reflexión, y no es para menos, ya que ese camino de doble dirección cine-realidad sigue funcionando gratamente y llegando a más personas dentro y fuera de estas fronteras, quienes pueden reconocer este país desde los ojos del cineasta.

## Bibliografía

- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Chambers, Ian. *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994.
- De Certeau, Michel, “Capítulo VII. Andares de la Ciudad” en *La Invención de lo Cotidiano*, Universidad Iberoamericana A.C., México DF, 1996
- Espinoza, Santiago, “Bailar, Morir y renacer en Comunidad”, en *Opinión*, Cochabamba, 10 de marzo de 2002, p. 13
- Gómez Téllez, Noelia. El pensamiento político boliviano contemporáneo en la construcción del nuevo Estado unitario social de derecho plurinacional comunitario en Bolivia. Quito, 2010, 153 p. Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos. Mención en Política y Cultura). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.
- Guarne Cabello, Blai, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación” en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona 2004.
- Hall, Stuart, “El espectáculo del Otro” s/d.
- Hjort, Mette; Mackenzie, Scott, *Cinema & Nation*, Routledge, Nueva York, 2000.
- León, Christian, *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*, Consejo Nacional de Cinematografía, Quito, 2010.
- León, Christian, “Visualidad, medios y colonialidad: Hacia una crítica visual de los estudios decoloniales” en *Desenganche: Visualidades y sonoridades* otras, La Troncal, Quito, 2010.
- Marks, Laura U, *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*, Duke University Press, London, 2000.
- Merino, Gerardo. La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el 'nuevo cine latinoamericano' de los años 60 y el cine de finales de los años 90. Quito, 2009, 119 p. Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Comunicación). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras.
- Reguillo, Rossana, “Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de representación” en *Revista Diálogos de la comunicación*, 2003, s/l., pp. 60 – 71.

- Romero Albán, Karolina del Rosario (2010). El cine de los otros: la representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano. Maestría en Ciencias Sociales con mención en Comunicación; FLACSO sede Ecuador. Quito. 132 p.
- Salgado, Judith, “Discriminación, racismo, xenofobia”, Globalización, migración y derechos humanos, Programa de derechos humanos, edit., Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, 2004.
- Sanjinés, Javier, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en revista Objeto Visual, nº 10, diciembre de 2004, Caracas.
- Schlenker, Alex, “Cartografía visual del poder” en *Desenganche: Visualidades y sonoridades* otras, La Troncal, Quito, 2010.
- Sosa, Elizabeth, “La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo” en *Red de revistas académicas Scielo*, disponible en [www.scielo.org.ve/pdf/l/v51n80/art12.pdf](http://www.scielo.org.ve/pdf/l/v51n80/art12.pdf)
- Stefanoni, Pablo, “la nación y los indios” en *Qué hacer con los indios...Y otros traumas irresueltos de la colonialidad*, La Paz, Plural editores, 2001.
- Zaldua Garoz, Alexei, “El análisis del discurso en la organización y representación de la información-conocimiento: elementos teóricos” en <http://eprints.rclis.org/8006/1/aci03306.pdf>
- Zavala, Iris M.(coord.) *Discursos sobre la ‘invención’ de América*, Rodopi, Atlanta, 1992.

## Filmografía

- *La Nación Clandestina*, Director: Jorge Sanjinés, 1989, 128 minutos. Bolivia.
- *Zona Sur*, Director: Juan Carlos Valdivia, 2009, 109 minutos. Bolivia.