

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

## **Imágenes de la diferencia**

### **Análisis cinematográfico de tres películas bolivianas en tiempos del Estado Plurinacional**

Luis Sergio Zapata Pinto

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



### **Cláusula de cesión de derechos de publicación de tesis**

Yo, Luis Sergio Zapata Pinto, autor de la tesis intitulada “Imágenes de la diferencia: análisis cinematográfico de tres películas bolivianas en tiempos del Estado Plurinacional”, mediante el presente documento dejo constancia 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 magíster, 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: Quito 23 de junio 2020



---

Luis Sergio Zapata Pinto



## Resumen

El cine boliviano de los últimos años ha experimentado cambios desde sus modos de producción hasta las formas de consumo y exhibición. Lo cual generó una proliferación de películas, algunas de estas adscritas a la tradición cinematográfica del país y otras plantean nuevas temáticas y nuevas formas narrativas. Sin embargo, parecen existir constantes temáticas y reiteraciones formales.

La presente investigación pretende dar cuenta de tres de estas piezas cinematográficas: *Linchamiento* (2011) de Ronald Bautista, *La cholita condenada por su manta de vicuña* (2012) de Walter y Jaime Machaca e *Yvy Maraey* (2013) de Juan Carlos Valdivia, para acercarnos a la construcción de la diferencia cultural con y desde la puesta en escena cinematográfica.

Para esto se adopta el análisis de las representaciones de la otredad presentes en estas películas y posteriormente la construcción de la diferencia en términos cinematográficos. Por ello el trabajo indaga sobre mecanismos formales cinematográficos y las construcciones visuales de la diferencia; y cómo, a su vez, estos responden a una puesta en escena y desde ahí establecer tipologías, continuidades y pervivencias visuales e imaginarias.

En este sentido, los hallazgos de la investigación permitirán distinguir de manera nítida la ideología dominante en el establecimiento de un sentido común visual en la creación cinematográfica en Bolivia, la misma puede identificarse en el cine indigenista, otra en la alternativa y una tercera, que pretende ser rupturista frente a un discurso hegemónico. Por tanto se abre la posibilidad de pensar en una estética de la diferencia.



A mi familia toda, a mi mami Islena.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Los otros en el cine boliviano.....	23
1. Exposición sobre la otredad en el cine de Bolivia .....	25
2. Los otros	
2. 1. El otro en <i>Linchamiento</i> (2012) de Ronald Bautista	
2. 2. El otro en <i>Yvy Maraey</i> (2013) de Juan Carlos Valdivia. ....	37
2. 3. El otro en <i>La chola condenada</i> (2012) de Walter y Jaime Machaca .....	42
3. Fronteras culturales .....	47
4. Blanquitud .....	53
4.1 Un más allá de la nación .....	56
5. Formas de la otredad en estas películas .....	58
Capítulo segundo: Cine, puesta en escena y lugar de la mirada	
1. Espacio y campo cinematográfico.....	61
2. Focalización .....	63
3. Enunciación y vista .....	66
4. Análisis de la película: <i>Linchamiento</i>	
4.1 Análisis del espacio pictórico, espacio arquitectónico, y el espacio fílmico en <i>Linchamiento</i> .....	67
4.2. Análisis de la focalización y ocularización en <i>Linchamiento</i>	
4.3. Análisis de enunciación en <i>Linchamiento</i> .....	72
4.4. Persistencia de la diferencia en <i>Linchamiento</i> .....	74
5. Análisis de la película: <i>Yvy maraey</i> .....	76
5.1 Análisis del espacio pictórico, espacio arquitectónico, y el espacio fílmico en <i>Yvy maraey</i>	
5.2. Análisis de la focalización y ocularización en <i>Yvy maraey</i> .....	81
5.3 Análisis de enunciación en <i>Yvy maraey</i> .....	82
5.4. Cartografía de una mirada en <i>Yvy maraey</i> .....	84
6. Análisis de <i>La Chola condenada por su manta de vicuña</i> .....	86

6.1. Análisis del espacio pictórico, espacio arquitectónico, y el espacio fílmico en <i>La Chola condenada por su manta de vicuña</i>	
6.2. Análisis de la focalización y ocularización en <i>La Chola condenada por su manta de vicuña</i> .....	88
6.3. Análisis de enunciación <i>La Chola condenada por su manta de vicuña</i> .....	90
6.4 Imagen deslocalizada, <i>La Chola condenada por su manta de vicuña</i> .....	92
7. Para un lugar de la mirada .....	95
Conclusiones .....	99
Lista de referencias .....	105
Anexo.....	111

## Imágenes

Imagen 1 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	28
Imagen 2 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista	
Imagen 3 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	31
Imagen 4 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	34
Imagen 5 <i>Yvy Maraey</i> . (2012) de Juan Carlos Valdivia. ....	37
Imagen 6 <i>Yvy Maraey</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia. ....	38
Imagen 7 <i>Yvy Maraey</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	39
Imagen 8 <i>Yvy Maraey</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	40
Imagen 9 <i>Yvy Maraey</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	41
Imagen 10 La chola condenada por su manta de vicuña. (2011) de Jaime y Franz Machaca.....	44
Imagen 11 La chola condenada por su manta de vicuña. (2011) de Jaime y Franz Machaca.....	45
Imagen 12 La chola condenada por su manta de vicuña. (2011) de Jaime y Franz Machaca	
Imagen 13 La chola condenada por su manta de vicuña. (2011) de Jaime y Franz Machaca.....	47
Imagen 14 <i>Yvy maraey</i> . (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	52
Imagen 15 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	68
Imagen 16 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista	
Imagen 17 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	69
Imagen 18 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	70
Imagen 19 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	71
Imagen 20 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista	
Imagen 21 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	72

Imagen 22 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista .....	74
Imagen 23 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista	
Imagen 24 <i>Linchamiento</i> (2011) de Ronal Bautista.....	75
Imagen 25 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	77
Imagen 26 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia	
Imagen 27 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	79
Imagen 28 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	80
Imagen 29 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia	
Imagen 30 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia	
Imagen 31 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	82
Imagen 32 <i>Yvy maraey.</i> (2012) de Juan Carlos Valdivia .....	83
Imagen 33. <i>La chola condenada por su manta de vicuña.</i> (2011)	
Jaime y Franz Machaca.....	86
Imagen 34. <i>La chola condenada por su manta de vicuña.</i> (2011)	
Jaime y Franz Machaca.....	87
Imagen 35. <i>La chola condenada por su manta de vicuña.</i> (2011)	
Jaime y Franz Machaca.....	88
Imagen 36. <i>La chola condenada por su manta de vicuña.</i> (2011)	
Jaime y Franz Machaca.....	89
Imagen 37. <i>La chola condenada por su manta de vicuña.</i> (2011)	
Jaime y Franz Machaca.....	91

## Introducción

El cine boliviano de la primera década del siglo XXI se vio afectado por fenómenos diversos: acceso a dispositivos de registro audiovisual, abaratamiento de los costos, incrementó el volumen de oferta de películas en video, esto afectó los esquemas y modelos de producción y de distribución; también se abrieron multisalas ampliando los públicos que consumen cine y se “descentralizaron las producciones” (Espinoza y Laguna 2008, 21). Pero ante todo se introdujeron nuevas temáticas: la diferencia étnico cultural como lugar de construcción de la individualidad distanciándose de la tradición del cine indigenista, denuncias respecto de la dominación masculina, acceso a la justicia, ambientalismo y la incorporación de agendas provenientes del activismo menos institucionalizado como también planteamientos desde la subjetividad. También aparecen obras en primera persona, las cuales trastocan la realidad y la pregunta por la identidad individual se torna común.

En estas casi dos décadas de siglo, el cine boliviano experimentó cambios en los modos de producción, estableciendo con nitidez películas enfocadas a la cartelera nacional en sala, otras piezas desarrollaron esquemas de exhibición y distribución internacional, otras priorizaron la exhibición local y la circulación y venta en el mercado informal además de la emergencia de películas anónimas y comunitarias próximas a prácticas de auto representación, la gran mayoría de ellas autogestionadas y autónomas, constituyendo un espacio cinematográfica dominado por productos independientes. Tal es el caso, que entre los años 2000 a 2017, según Carlos Mesa, se estrenaron 86 largometrajes, siendo el año 2015 el año más prolífico con 11 estrenos (Mesa 2018, 394-5).

Asimismo, en términos políticos y sociales, la elección de Evo Morales en 2005 bajo la consigna de refundar Bolivia propicia el establecimiento en 2006 de la Asamblea nacional constituyente cuyo único mandato fue refundar el país. Por ese entonces, la expresión “un nuevo pacto social entre los y las bolivianas”, sintetiza el deseo. Tras años de deliberación y debate en 2010 se promulga la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. Promueve los principios “ético-morales de la sociedad plural: ama qhilla, ama llulla, ama suwa (no seas flojo, no seas mentiroso ni seas ladrón), suma qamaña (vivir bien), ñandereko (vida armoniosa), teko kavi (vida buena), ivi maraei (tierra sin mal) y qhapaj ñan (camino o vida noble)” (Preámbulo CPE) .

De la misma manera se sustenta sobre “valores de unidad, igualdad, inclusión, dignidad, libertad, solidaridad, reciprocidad, respeto, complementariedad, armonía, transparencia, equilibrio, igualdad de oportunidades, equidad social y de género en la participación, bienestar común, responsabilidad, justicia social, distribución y redistribución de los productos y bienes sociales, para vivir bien” ( Preámbulo CPE) . Además el nuevo Estado debe: constituir una sociedad cimentada en la descolonización, sin discriminación ni explotación, garantizar la justicia para las identidades plurales, y fomentar el respeto mutuo y el diálogo intracultural, intercultural y plurilingüe, entre otras funciones.

Este panorama, tanto político, jurídico, económico y social nuevos, que se denominó así mismo como “proceso de cambio”, conjuntamente a cambios drásticos en el sistema cultural en general y en el cinematográfico en particular, el cual puede caracterizarse por: acceso a tecnologías para el registro de imágenes, abaratamiento de costos en las producciones, apertura de salas de cine, reapertura de la Cinemateca boliviana en el año 2009, retorno de la “crítica cinematográfica a medios tradicionales impresos” (Zapata 2015, 4), “descentralización en la producción de películas” puesto que la gran mayoría de películas se realizaban en la ciudad de La Paz. Generan, “estos fenómenos -tanto el político, como el cinematográfico-, experimentan en este periodo cambios drásticos” (Espinoza 2012, 98).

Este escenario, diverso y plural, cuenta con escasas aproximaciones investigativas, desde la prensa, ya sea en la forma de reportajes y crítica cinematográfica. A manera de acercamiento historiográfico del periodo democrático, Espinoza y Laguna realizan una periodización desde 1983 hasta 2008, identificando elementos temáticos como los ejes articuladores de la cinematografía boliviana, privilegiando la representación indígena y a la vez identificando y conceptualizando el “boom digital” que coadyuvó a la proliferación de “proyectos cinematográficos autorales” (2009, 22-45). Así mismo, en 2014, Guillermo Mariaca, conjuntamente la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), como parte de la estrategia para la apertura de la Carrera de Cine en la universidad pública más grande del país, publicó una compilación de textos bajo el título de las *12 películas fundamentales de Bolivia, historia, directores, películas* donde el compilador sugiere que el cine boliviano se define por una “búsqueda por mirar al otro” como una constante a lo largo de un siglo (2014, 11).

Mientras que Morales en *Una estética del encierro* (2016) identifica en gran porcentaje de películas bolivianas la figura del viaje circular como un elemento recurrente desde la

década de los cincuenta hasta la segunda década del siglo XXI en la cual se puede rastrear la pregunta y el lugar del otro.

El corpus de esta investigación está compuesto por tres películas bolivianas de ficción: *Linchamiento* (2011) de Ronald Bautista, *La chola condenada por su manta de vicuña* (2012) de Walter y Jaime Machaca e *Yvy Maraey* (2013) de Juan Carlos Valdivia, todas ellas producidas años posteriores a la promulgación de la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia en 2011, las cuales ofrecen información relevante al interior del campo cinematográfico boliviano por sus modos de producción, estrategias de exhibición y distribución. Así mismo las tres películas plantean formas de representación del otro con nuevas estrategias a distintas de obras del siglo pasado. A partir de las diferencias presentes en las tres películas es que podemos identificar y analizar las formas de construcción de la diferencia étnico cultural como también la puesta en escena como elemento fundamental de la reproducción y puesta en evidencia de las diferencias culturales, en particular en el cine y las películas de ficción.

A través de este análisis, la identificación y establecimiento de características de las películas desde el despliegue de la diferencia cultural y las estrategias respecto la puesta en escena que proponen, se plantea pensar formas de la descolonización en tanto la situación y corporalidad del otro en *La Chola condenada por su manta de vicuña* se desplaza hacia otro lugar, desconocido en el cine boliviano hasta esta película, como también la noción de otro cobra otras dimensiones en *Yvy Maraey*, al grado de pensar en la negación de la otredad, es decir que no se establece diferencia.

Además estas películas refieren a modos y esquemas de producción diferenciados, los cuales evidencian nuevas o novedosas formas de narrar y/o crear imágenes por lo que podríamos pensar en la irrupción de una estética de la diferencia. Esto en tanto son películas autogestionadas e independientes que desde sus modos de producción se condiciona la puesta en escena estableciendo elementos novedosos al interior del cine boliviano, pero lo más importante es que establecen formas de construcción y reconocimiento del otro, nuevas e incluso antagónicas con la tradición.

*Linchamiento* es la historia de un joven expulsado de la comunidad aymara, quien migra a la ciudad con su hijo menor de cinco años, ante la imposibilidad de encontrar trabajo transitará las tipologías del indígena establecidas por el costumbrismo, cuerpo cargador, sujeto alcoholizado e indígena insurrecto. Su hijo mayor los buscará años después y

desplegará las estrategias del blanqueamiento; mientras que el hijo menor, al intentar romper con su condición subordinada, encontrará la muerte por error en manos de una turba iracunda en la periferia de la ciudad. La película circuló a través del mercado paralelo en DVD, no llegó a ninguna sala comercial ni de interés cultural o patrimonial.

*La chola condenada por su manta de vicuña* narra el asalto y posterior asesinato que sufre una chola a quien despojan de su manta de vicuña en proximidades del lago Titicaca, los delincuentes la dan por muerta, sin embargo ella retornará a la vida para buscar su manta hasta llegar a la ciudad. Tras matar a sus asesinos y recuperar su manta de vicuña ella desaparece. La película es hablada en aymara y español, solo circuló en DVD en la periferia de El Alto y en poblaciones del altiplano boliviano y peruano.

*Yvy Maraey* narra la historia de un cineasta que desea tener relación con indios no contactados de la región sur de Bolivia, por lo que contrata un guía guaraní que lo llevará al encuentro con ellos. En el viaje se harán amigos y en la búsqueda del otro será la búsqueda de sí mismo. La película goza de distribución internacional, agente de ventas, además de haber contado con apoyo del periodismo nacional para su estreno y exhibiciones.

Estas tres películas permiten identificar modos de representación de la otredad en tensión con la invención del otro rastreable hasta la película *Wara wara* (1930) de Velasco Maidana y el nacionalismo revolucionario que se desarrollarán en el capítulo 1 y que continúan presentes en la cinematografía boliviana; sin embargo, las películas seleccionadas permiten tensionar estos regímenes de representación en su afán de construir la diferencia. Las películas de nuestro corpus incorporan corporalidades novedosas, las cuales inscriben nuevos atributos y desplazan otros, con lo que se establecen nuevas fronteras culturales, desde el migrante del campo que viaja a la ciudad de La Paz (Bolivia) y hacia Buenos Aires (Argentina) para retornar en un viaje de expiación a su comunidad de origen donde ya no tiene cabida (*Linchamiento*, Bautista); y en el relato del cineasta urbano que viaja hacia el Alto Izozog con la guía y protección de un chamán miembro de la nación guaraní (*Yvy Maraey*, Valdivia); o la chola convertida en condenada (zombie) que camina hacia la ciudad en busca de su manta (*La chola condenada*, Hermanos Machaca).

De similar manera estas películas abordan, con resultados diferentes, la noción de tránsito y/o viaje donde los personajes se desplazan por paisajes diferentes en busca de un objeto

deseado y en el mismo sufren modificaciones en su identidad (Laguna, 2013). Como sugiere Andrés Laguna en *Por tu senda* (2013), esta construcción del relato de viajes en el cine boliviano es recurrente en los relatos cinematográficos. En algunos casos propicia una “estética del encierro” como señala Sebastián Morales (2016) donde el cine se posiciona como un territorio donde se despliega un imaginario mediterráneo, enclaustrado y circular (2016). Esta misma noción de viaje permite adentrarnos en las vicisitudes tanto de los personajes hasta la construcción del paisaje como expresión visual del deseo de conquista del territorio.

Desde la relación de continuidad es que pretendemos estudiar las películas, es decir aprehender el objeto cinematográfico en su envergadura como evidencia de la “la lucha y posicionamiento de imaginarios” (Mouffe 2014, 102) e incluso si reproducen un sentido común (Gramsci, 1976) en tanto sistema de creencias hegemónico. Por ello, pensar el cine y analizarlo en su complejidad tanto formal como de contenidos permite el ejercicio reflexivo sobre el lugar del cine en la creación de imaginarios. Por tanto, nos invita a pensar las formas en que se disputa la hegemonía por el sentido de las imágenes. Asimismo, en el cine boliviano existen formas de representación hegemónicas y la segunda década del siglo XXI emergen representaciones anti hegemónicas respecto del otro. Pensar la hegemonía en las esferas representacionales en el cine de ficción en Bolivia invita a pensar las tensiones internas en un campo cinematográfico que sufre cambios, afectados por modificaciones y sensibilidades provenientes de las transformaciones culturales, económicas y sociales de una nueva forma estatal hasta el acceso a dispositivos de registro a bajo costo.

De esta manera las representaciones de la diferencia étnico cultural y de género permiten asistir a los cambios o continuidades que se van sucediendo en la sociedad boliviana. En este sentido, esta investigación se ha trazado como objetivo general analizar la diferencia étnico cultural y de género desde la construcción del espacio fílmico en las películas mencionadas. En concordancia, se plantean dos objetivos específicos: 1) Identificar en las películas la diferencia cultural y de género; y 2) determinar en las películas las construcciones del espacio cinematográfico asociadas con la diferencia cultural y de género.

## Enfoque

Para la presente investigación se privilegiará el enfoque de los estudios de la cultura visual para poder identificar actos de la mirada (Bal 2015) que permitan analizar la estructura de representación (Brea 2005), la economía visual (Poole 2000), así como historizar el fenómeno visual (Bourdieu 2000). Dentro de esta investigación nos interesa entender la diferencia cultural como elemento constitutivo en las representaciones visuales (Hall 2013) y construcción de la otredad para, desde ahí, identificar el régimen visual y las formas cinematográficas (León 2010). Buscamos comprender el cine boliviano del periodo a ser analizado y establecer relaciones directas con los momentos de la historia del cine boliviano anteriores, trabajadas por Alfonso Gumucio en la *Historia del cine en Bolivia* (1982), Carlos Mesa con *La aventura del cine boliviano* (1985) y Santiago Espinoza y Andrés Laguna en *El cine de la nación clandestina* (2008).

De la misma manera, desde los estudios de la cultura visual identificaremos las formas de representación social y étnica que tienen los personajes presentes en las películas (Sanjinés, 2016), entendiendo el sistema de representaciones como un “lugar que permite formar conceptos sobre cosas que nunca hemos visto y posiblemente nunca veremos, y sobre gente y lugares que simplemente hemos inventado” (Hall 2010, 438). Buscamos establecer la noción de construcción socio-histórica funcional a la ideología, sin embargo la misma requiere elementos concretos, por lo que debemos atender a la identidad, siendo ésta una construcción social que orienta la acción social y política de un grupo, pues entraña un cúmulo de repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social que generan aspectos diferenciadores. En este sentido la identidad genera la distinción entre individuos o grupos (Giménez 2005), por lo que estamos frente a la noción de límites respecto de lo otro, pero estos límites se ven afectados por una matriz de dominación, la cual no puede ni debe “reducirse a relaciones de raza, género o de clase” (Viveros 2016) pues estas “identidades se articulan, se co-implican y co-construyen” (Valentine 2007)

Existen clasificaciones y tipos de identidades, la presente investigación atenderá a la construcción de las mismas desde y con las imágenes cinematográficas y cómo esto a su vez funge como una puesta en escena, es decir un entramado de elementos, artefactos y procedimientos que configuran el espacio visual cinematográfico. Sin embargo, es preciso recordar que los grupos sociales conformados en torno a una identidad étnica suponen fronteras sociales, que implican una “serie de normas para determinar la

pertenencia al grupo” y en consecuencia, para que este conserve sus identidades “a pesar del contacto e interacción constante con otros grupos” (Barth 1976, 10). Pero lo que nos interesa en el cine es la frontera cultural trazada por el o la realizadora de la película, construyendo un imaginario visual compuesto por imágenes y sonidos tributarios de su experiencia societal, por lo que el cine debe ser comprendido como una “construcción social de su tiempo” (Aprea 2012, 17). Esta cultura visual nos permite identificar al otro étnico cultural, social, geográfico y de género entre otros.

El cine boliviano se caracteriza por la construcción de fronteras sociales y sujetos concretos portadores de las características que construyen y reproducen estas fronteras. Como señala Sanjinés (2016) “la otredad visual subalternizada” se construye en el cine de ficción boliviano desde la mirada urbana, heterosexual, español hablante, masculina y mestiza, estableciendo una “relación binaria” (Curiel 2009, 16) en las unidades campo/ciudad, urbano/campesino, ciudadano/indígena, arriba/abajo, naturalizando sistemas de dominación étnico raciales y de género que la cinematografía capturó tanto en la ficción como en el documental. En la presente investigación identificaremos los mecanismos que reproducen esta situación o si la cuestionan e incluso si logran generar modelos alternativos..

Una primera estrategia para la identificación de la construcción de la diferencia se encuentra en los personajes y su caracterización. En el caso de la película *Linchamiento* (Bautista 2011) el protagonista migra a la ciudad de El Alto y posteriormente a Buenos Aires donde sufre un proceso de blanqueamiento; como señala Echeverría este es un “requerimiento fundamental para acceder a la sociedad capitalista” (Echeverría 2010, 41) con lo que edificará una frontera, recurrente en el cine boliviano entre campo-indígena-comunitaria/ciudad-mestiza-individual. Este personaje, blanqueado, es cómplice, por accidente, del linchamiento de su hermano. Este cuerpo flagelado por la multitud supone una forma de abyección pues atenta a la norma comunitaria y supone el “límite entre lo interior permitido” y lo “exterior condenable” (Kristeva 1988, 11) de la comunidad. El cuerpo como lugar de inscripción de la diferencia no sólo étnico cultural y de género en *La chola condenada por su manta de vicuña* (Machaca 2012) la protagonista, sin nombre, dos semanas después de su asesinato cobra vida nuevamente, está muerta-viva es la Condenada, cuya característica principal es la pérdida de lenguaje a favor de los ruidos o vocablos desarticulados y un caminar cansino. Entonces la chola condenada es un cuerpo sin nombre ni lenguaje donde se privilegia su signo étnico construido históricamente

presente en su vestido. Se reduce a este signo y características visuales su estatus ontológico, por ello es que la pensaremos como “un cuerpo expulsado” (Kristeva 1988, 11) un cuerpo abyectado (Foster 2001, 45) de un sistema cultural colonial. En la negación de la diferencia, de “verla, conocerla y aceptarla” es que se tiende a “fetichizar el cuerpo femenino” (Mulvey 1995, 81), por ello pensar los personajes desde su corporalidad permitirán desmontar e identificar las operaciones subyacentes de una economía visual que construye cuerpos al interior de la puesta en escena cinematográfica.

Mientras que los cuerpos en *Yvy Maraey* (Valdivia 2013) suponen un objeto de deseo, pues el mecanismo motor del relato es el deseo del personaje principal por conocer de manera vívida al otro, al no contactado que él vio en imágenes de inicios del siglo XX producidas por aventureros. Entonces estos cuerpos operan como una idealización fruto del deseo, deseo de poseerlos en el registro cinematográfico.

Las tres películas nos permitirán pensar las nociones de colonialismo interno, poco exploradas para el análisis de películas en Bolivia, el colonialismo interno es “un conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad, y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas políticos estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural” (Rivera 2010, 37), confirmando que la “lucha del Primer Mundo / Tercer Mundo tiene lugar no solo entre naciones sino también dentro de ellas” (Shohat y Stam 1994, 117) adquiriendo diferentes formas, pero privilegiando lo étnico cultural con raigambre en la condición colonial.

El colonialismo interno determina las pautas de comportamiento de la sociedad y, por tanto, las características del actuar político y cultural de los grupos cuyas demandas están relacionadas con las estructuras sociales y las relaciones de poder, las cuales se evidencian en las películas a ser analizadas en la construcción de personajes y sus relaciones con su entorno. Desde estos elementos veremos si existe una relación posible entre valores como la descolonización que operan en la estructura jurídica del Estado respecto al imaginario social, imagería, que produce películas de manera independiente, pues sólo en objetos de la cultura visual se “evidencia y cristaliza la lucha por la hegemonía” (Mouffe 2013, 98) respecto del campo cultural en disputa, a decir de Bourdieu (1998).

El colonialismo interno genera una serie de desigualdades que sirven a la construcción de distintas categorías y grupos sociales al interior de un Estado. Estas desigualdades han

sido y son “naturalizadas y legitimadas a través de la fabricación constante de diferencias y es también desde las diferencias desde donde son producidas las tensiones que desestabilizan las clasificaciones hegemónicas” (Grimson y Bidaseca 2013, 53) como en el caso de las películas a ser analizadas, por lo que atenderemos a proyectos cinematográficos que sino solo interpelan ciertas formas de la expresión hegemónica cultural las reafirman. Para esto veremos la construcción y representación de los cuerpos y personajes que circulan en la puesta en escena. Las operaciones y mecanismos narrativos que hacen a la puesta en escena, que no son necesariamente visibles como el espacio cinematográfico.

Por esta razón, la puesta en escena desde las nociones de espacio cinematográfico, focalización, ocularización y enunciación permitirán escarbar sobre el lugar visual en el cual aparecen, circulan, negocian y modifican las identidades desde la corporalidad de los personajes, el uso y el valor de la imagen, la cual es la materialidad cinematográfica. Asimismo, el espacio cinematográfico, como espacio de representaciones y producción social es el campo visual donde las gramáticas del poder se dibujan, fortalecen, reproducen y subvierten.

En este sentido el espacio cinematográfico posee una dimensión de marco conceptual en tanto se orienta a lo que se ve en las películas, es decir la forma, para ello será necesario apoyarse en el uso de fotogramas, y así examinar las operaciones, emplazamientos y mecanismos narrativos y cinematográficos que coexisten a partir de la imagen.

En el capítulo 1 aproximaremos el estudio a la construcción del otro en el cine boliviano y cómo esta representación hegemónica entra en tensión la segunda década del siglo XXI a través de las películas de nuestro corpus de análisis; por ello, la metodología será el análisis de la otredad y de las fronteras culturales. Desde ahí nos acercaremos a la construcción visual del otro, en cada una de las películas. Establecidas las formas de la otredad en estas películas identificaremos cómo aquella se articula con la construcción de la identidad nacional y las tensiones entre esta identidad y los elementos socio comunitarios, pues las películas analizadas se aproximan a la comunidad, sea esta andina, periférica urbana o guaraní de tierras bajas. Una vez establecido esto, abordaremos a los personajes de cada una de las películas seleccionadas para acercarnos a las construcciones de género y las corporalidades presentes en las películas.

Mientras que en el capítulo 2 analizamos desde la puesta en escena y el lugar de la mirada el espacio cinematográfico y cómo este permite identificar y trazar continuidades y rupturas sobre la visualización y representación de la diferencia. En este sentido la metodología será la del análisis del espacio, focalización y enunciación. Lo cual permitirá evidenciar la puesta en escena, la construcción y representación visual cinematográfica de la diferencia étnico cultural en las películas seleccionadas. Para concluir, se plantearán un par de propuestas sobre la metodología empleada y a su vez el esbozo de argumentos y propuestas a modo invitación a pensar la estética de la diferencia y sus posibilidades.

## **Capítulo primero**

### **Los otros en el cine boliviano**

El presente capítulo refiere a la construcción del otro en la cinematografía boliviana, en términos generales, y la otredad en las películas *Linchamiento* (2011) de Ronald Bautista, *La chola condenada por su manta de vicuña* (2012) de Walter y Jaime Machaca y *Yvy Maraey* (2013) de Juan Carlos Valdivia, de manera particular. Las representaciones sobre los otros en el cine boliviano nos permiten identificar en la historia del cine boliviano una continuidad, que a su vez está presente en la historia de las visualidades en la sociedad boliviana; a su vez, permite identificar cómo estas representaciones hegemónicas han permanecido a lo largo del tiempo.

La otredad se construye desde y con el establecimiento de fronteras culturales, elementos fundamentales para imaginar la identidad individual y colectiva, constituye a toda sociedad y/o grupo. El cine y las películas analizadas en esta tesis han representado estas fronteras culturales y otredades a través de su narrativa y puesta en escena. Sin embargo, las películas a ser analizadas ofrecen diferentes tipos de construcción de la frontera cultural desde y con operaciones estrictamente cinematográficas.

Este pensar la sociedad nos obliga a identificar espacios y lugares de lo visual, en este sentido es que pensar las películas y al cine como un más allá de la nación es un intento de contribuir al debate sobre el lugar del otro en las películas y el lugar del otro cine en la producción de objetos cinematográficos en la sociedad.

#### **1. La otredad en el cine de Bolivia**

La construcción de un otro indígena la podemos rastrear en el largometraje de ficción *Wara wara* (1930) de José María Velasco Maidana, la única película realizada en el periodo que existe hasta la actualidad. El filme sitúa la atención en el encuentro entre La Ñusta real y un capitán español en pleno desmoronamiento del imperio Inca. La nota del matutino *Última Hora* del 30 de enero de 1930 refiere a la película:

Evoca una comarca gobernada por el Gran Curaca, ante quien llega un día la advertencia divina, transmitida por labios de Harauico, poeta del incario, de que el poderío de los Incas, llegara a su fin, como consecuencia de los altos designios del Dios Supremo, que indignado por la vida relajada y la lucha fratricida de los

hermanos que gobiernan el Gran imperio de los Incas ha permitido que asomen a sus tierras, hombres blancos venidos de los mares para castigar tales imperfecciones. La Gran Ñusta real, ama en silencio a Harahuico, y se halla asociada a sus sentimientos, y con gran congoja observa que la predicción de Harahuico concita la ira del Gran Curaca, quien condena al poeta a ser echado desde la altura de un monte. El Sumo Sacerdote proclama la sentencia que se cumple sumiendo a la pareja en una prolongada sucesión de escenas de trámite dramático. Pero el sacrificio del poeta no es suficiente para detener el designio preconizado, y los hombres blancos llegan a la Comarca que es arrasada en lucha desigual, epilogada con la caída del Imperio Inca [...] (en Mesa 2018, 54)

En *Wara wara* se establece la idealización por el pasado inca de la región, como también la Ñusta como objeto de deseo y a su vez como “objeto disponible” siendo una metáfora del “territorio disponible” (Shohat y Stam 2002, 156). El capitán español y la Ñusta van a engendrar al primer mestizo, eslabón fundamental del mestizaje como mito fundacional de la nación boliviana. En este sentido no podemos soslayar que esta película se produce en el contexto del primer centenario de la república de Bolivia, por lo que toda producción sensible dio cuenta del carácter mestizo de las sociedades republicanas. En este gesto fundacional y celebratorio de la independencia de Bolivia habita la primera construcción estilizada de la diferencia cultural al interior de la cinematografía.

En los años del conflicto bélico con el Paraguay, Guerra del Chaco (1932-1935), el cine girará su atención al sureste boliviano y genera imágenes de la contienda. Apoyados por la financiación del norteamericano Kenneth Wasson, Augusto Roca y Jorge Ruiz fundan en 1947 la productora Bolivia Films. Estos dos últimos filmaron la primera película sonora boliviana, *Virgen india* (1948) y también las primeras películas en colores, *Donde nació un imperio* (1949) ambas filmada en soporte fílmico de 16 milímetros. Estas dos películas, de carácter documental, introducen la voz en off, recurso que tendrán una continuidad en la tradición cinematográfica boliviana, y construyen representaciones del otro racializado.

Esta política de representación de otro racializado continuará y se potenciará en el periodo nacionalista revolucionario (1952-1964). Entre 1950 y 1953, Jorge Ruiz y Augusto Roca trabajan en documentales a contrato para el gobierno. Para 1953 filmarán *Vuelve Sebastiana*, película realizada por encargo para el Instituto Indigenista de Bolivia, institución creada a los meses del triunfo de la Revolución Nacional. Este filme,

conjuntamente otros trabajos del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), establecieron las bases de lo que se conocerá como el “cine indigenista boliviano” (Banegas 2008). Según Mesa, el cine indigenista es un periodo caracterizado por la construcción de “historias de afirmación de identidad étnica y cultural” a través de la puesta en escena del cuerpo indígena (Mesa, 1985: 10). Este tipo de relato se repetirá en el cine del grupo ukamau y continuará hasta nuestros días.

Santiago Espinoza y Andrés Laguna (2009) consideran una periodización del cine boliviano desde los autores, las temáticas y el formato de registro (enfocando su trabajo en lo que denominan “cine digital”) pero no prestan suficiente atención a los cuerpos que habitan los planos. El periodo del “cine digital” tiene una antesala en “el boom 95”, una coyuntura beneficiada por la reciente ley de cine, promulgada en 1991 a la sazón del multiculturalismo y el neoliberalismo.<sup>1</sup> Cecilia Banegas establece tres momentos en la cinematográfica boliviana: “cine indigenista, el boom del cine boliviano y el cine actual” (2008: 7). Según nuestra consideración, esta periodización es insuficiente pues considera los momentos del cine boliviano como estructuras monolíticas con la capacidad de clausura imposibilitando continuidades y convivencias, además de sugerir desde esta visión positiva una superación de temas. Adicionalmente, la autora deja fuera de su análisis toda consideración a la forma cinematográfica. Carlos Mesa se refiere a “un cine revolucionario y cine posible” que se despliega y convive entre 1962 a 1990 describiendo características referidas a los temas, tratamientos formales, relación con los espectadores y relación con otras artes y disciplinas (Mesa 2018).

Estos enfoques, diferentes entre ellos, conservan un elemento en común, la presencia de un personaje “otro”, construido en el plano étnico-cultural como constante el cine boliviano. Ya sea al interior de los temas, contenidos e incluso como núcleo de la obra.

## **2. Los otros**

### **2.1. El otro en *Linchamiento***

La película *Linchamiento* de Ronal Bautista se adscribe a la tradición del cine hegemónico boliviano en tanto construye una otredad fundada en la diferencia étnico-cultural como vimos en los párrafos anteriores. Sin embargo *Linchamiento* es una

---

<sup>1</sup> Mientras escribimos estas líneas la nueva Ley del cine y audiovisual en Bolivia espera ser promulgada por el presidente del Estado.

ficción dividida en cinco bloques en los cuales describe los procesos de configuración de la subjetividad de tres individuos atravesados por su condición de migrantes rurales, aymaras en la ciudad de El Alto.

La película se estructura en: a) Prólogo, b) Culpables e inocentes, c) Angelo Huallpa “Hermano Mayor”, d) Macario Huallpa “padre de dos hijos”, y e) Inocencio Huallpa “Hijo Menor”. En el prólogo vemos un joven, luego sabremos que es Ángel, llorando sobre una tumba en la celebración del día de los muertos un 2 de noviembre. En Culpable e inocentes se narra la historia de la expulsión de Macario Huallpa y su arribo a El Alto. En “Angelo Huallpa” conocemos la vida Angelo, desde colegio hasta la noche del linchamiento. En la sección “Macario Huallpa” observamos como Macario ingresa a una banda delincencial y termina tras las rejas y en el último bloque “Inocencio Hualla”, vemos como confluyen las otras historias/secciones en el linchamiento.

En la segunda parte “Culpables e inocentes” observamos cómo en la comunidad de Tajani, provincia Manco Capac, departamento de La Paz, los dirigentes, jilakatas, se encuentran alrededor de un yatiri que realiza una lectura de la coca para poder identificar al ladrón de la cosecha de la chacra de un comunario. El mismo solicita a las autoridades ahí reunidas que encuentren y castiguen al ladrón, que el acatará lo que ellos determinen. Posterior a la deliberación uno de los ancianos dirigentes de la comunidad advierte con hacer explotar dinamita pues el humo de la explosión se acercará a casa del ladrón. El humo va a la casa de Huallpa. Inmediatamente ya lo vemos siendo juzgada, primeros planos de rostros hablándole, planos conjuntos de la comunidad sedienta de justicia esperando que los dirigentes reunidos en círculo dicten algún veredicto.

Macario Huallpa, mientras espera, les aclara que él trabaja con sus dos hijos, que nada él ha hecho, inmediatamente uno de los dirigentes exclama: “en esta comunidad tenemos usos, costumbres y así caminamos nosotros, esta mañana hemos hecho reventar dinamita y el humo ha ido a tu casa” siendo razón suficiente para declararlo culpable. Macario Huallpa espera en silencio su castigo, la dirigencia decidió latiguarlo y expulsarlo de la comunidad.

En entrevista con Ronald Bautista, director, productor y guionista de la película comenta que la decisión de incorporar la explosión de la dinamita y el humo que emana de la misma como signo y revelación de quien fue el perpetrador de todo tipo de crimen y/o falta en la comunidad surgió estando ahí, interactuando con la comunidad.

La elección del personaje Macario Huallpa se decidió en el casting, como señala Bautista “estábamos haciendo el casting con el elenco del centro de poesía ALBOR, ahí estaba Juan Carlos Cachi que era el más morenito por eso recayó en él el papel de Macario y Eddie Ticona que sea Angelo y Sergio Loza que será su hermano Inocencio” evidenciando la construcción del *indio instantáneo* (Bataille y Silet 1980, 40) caracterizado por la supresión y aplanamiento de las diferencias culturales y geográficas de los diferentes pueblos indígenas a favor de una representación dúctil, con rasgos familiares para el mercado que lo consume además de sólo poseer elementos diferenciadores en la vestimenta, los cuales son fáciles de modificar en su proceso de occidentalización. Este indio instantáneo, presente en el cine boliviano indigenista, permite identificar el nivel hegemónico en el cual se instauran los realizadores de los filmes pues optan por un actor o actriz urbano, occidental, mestizo para poder representar a cualquier habitante del espacio rural boliviano, sea cual fuere su origen étnico cultural, pues el disfrazarlo de indígena se subordina a una operación vestuarista; en el caso de *Linchamiento* esto se verifica y reduce al empleo de abarcas y uso de lluchu.

Macario Huallpa al ser expulsado de la comunidad de Tajani decide llevarse a Inocencio, el menor de sus hijos, quien tiene 5 años. Ambos se dirigen a la ciudad El Alto. La narración del ingreso a la ciudad será inspirada en las imágenes y el montaje frenético de *Yawar Mallku* (Sanjinés. 1969). En esta escena se privilegian planos aberrantes, a gran velocidad, cortes secos, mostrando el paisaje urbano, edificios, vidrios, transporte público atascado en grandes avenidas, semáforos, entre otros elementos.

*Linchamiento* emula nítidamente a películas como *La bicicleta de los huanca* (Calasich, 1993), *Mi socio* (Agazzi, 1983), *Max Jutam* (Carlos Piñeiro, 2011), *Dame tu corazón cholita* (2014) donde el cuerpo migrante, contempla la ciudad. Constituye un signo visual acorde a la pintura de tipos y costumbres donde la marca de identidad es el vestido. Podemos identificarlo en el paisajismo de inicios del XX, donde el paisaje urbano de La Paz, como promesa civilizatoria construye el contraste visual con un cuerpo, como generalidad a una corporalidad rural, indígena, diferenciada por el vestido que porta, siendo la vestimenta el marcador visual de la diferencia.

Es a través del cuerpo y figura de Macario que vemos como se construye la frontera étnico-cultural establecida por su vestimenta en tanto remite al espacio rural lacustre, agrícola y aymara (abarcas, poncho y pantalón de yute), siendo hasta el presente el marcado visual de la diferencia. Recordemos que Macario no habla aymara sino español,

esto responde a una necesidad establecida por el cine dominante de castellanizar las películas y a su vez una decisión del director de recurrir a un indio instantáneo, producto de la construcción de las fronteras culturales dicotómicas y ciertamente ilustrativas (ver acápite *Fronteras culturales*). Bautista construye al indígena en la figura de Macario siguiendo las tipologías de Fitzell (1994, 28): a) indio como bestia de carga, b) indio pagano exótico, y c) indio subversivo. La noción de bestia de carga también la encontramos en Irurozqui (1994, 151) siendo el indígena “un ser abyecto convertido en una miserable bestia de carga”.



**Imagen 1.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista



**Imagen 2.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista.

Indio subversivo, Macario Huallpa es sometido por la policía (*Linchamiento*. Ronald Bautista 2011)

Macario encarna al indio pagano cuando habita su comunidad, indio cargador en su intento de adquirir dinero en la ciudad, motivo por el cual se enfrentará a cargadores sindicalizados que lo expulsaran del mercado local, en esa acción nuevamente Macario

no puede ingresar a las lógicas de la modernidad ni estructuras de organización social modernas, urbanas y occidentales, siendo expulsado hacia las actividades por fuera de la legalidad y la institucionalidad, asimismo mientras se entregaba a la bebida alcohólica su pequeño hijo Inocencio de cinco años se va con una señora urbana quien le ofrece comida. Es así que incurre en la tercera tipología, el indio subversivo, no en la figura del insurrecto o conjurado como se suele tener a partir de la lógica subalterna, sino respecto al margen de la ley. De esa manera Macario entra en contacto con una banda de asaltantes.

Muy rápidamente aprende el oficio, desarrolla un par de atracos hasta que deciden robar una casa, la vivienda de la señora Remedios, como señala el director Bautista “el asalto a la casa de la señora Remedios es el hecho que conjuga las tres historias que hacen a la película como en *Amores Perros*”<sup>2</sup> tras ser capturados y juzgados por la policía, las evidencias demostraron que el único culpable del robo fue Macario, quedando libres los miembros de la banda de ladrones a la que pertenecía. Él no puede enfrentar su defensa y en silencio termina tras las rejas, no sin antes recibir una paliza por parte de las fuerzas del orden.

Este gesto de dominación del cuerpo por parte de la policía supone el disciplinamiento de la diferencia, pues al tiempo que lo golpean le recuerdan su condición étnica-cultural y geográfica en tanto habitante del campo. Macario además de subvertir el orden como ladrón termina en la cárcel, otra imagen recurrente en la representación de los otros en la sociedad. Lugar exclusivo de la representación de los “cholos, indígenas, marginados” (Suarez 2008, 71) la imagen del prontuariado. Sin embargo, esta visión del indígena criminal como “víctima de la historia y de la biología boliviana” lo estudia Broke Larson (2001, 31) al identificar en este gesto oscilante entre el indio violento y el indio víctima de su condición social que el proto indigenismo creó la imagen víctima del criminal indígena.

Luego de recibir una golpiza por parte los policías Macario ve la televisión desde su celda y escuchamos la voz de una periodista quien explica las causas de los linchamientos: “no es otra cosa que el asesinato, no se puede justificar por ninguna razón, no existe presunción de inocencia por más que se los encuentra in fraganti, las causas del linchamiento van desde la pérdida de identidad cultural hasta la inseguridad ciudadana”. Bautista opta por el recurso expositivo de la voz en off, de algún personaje, para exponer

---

<sup>2</sup> *Amores Perros* (Alejandro Gonzales Iñárritu. Mexico, 2000).

parcialmente la hipótesis sobre la se erige la película: El linchamiento es consecuencia de la pérdida de identidad cultural.

Siguiendo la estructura de la película “Angelo Huallpa, hijo mayor” ofrece un tercer bloque en el filme, la vida del hijo mayor de Macario. Cuando Macario, su padre es expulsado de la comunidad él se queda con sus abuelos. La película mediante una elipse de una década aproximadamente nos presenta a Angelo joven, en la escuela, es el mejor estudiante, deportista y amistoso. Esta información nos llega por *inserts* que ofrece el director para concluir en el rostro de un joven, Angelo Huallpa ataviado con un lluchu y su uniforme de colegio, al lado de la pizarra al interior de un aula en su escuela. Este joven le confiesa y solicita a su amigo, en nítido español, que le lleve a la ciudad, que la vida del campo no es para él y que le estará eternamente agradecido.

Una vez en la ciudad Ángelo busca trabajo, como su padre Macario recibe un trato discriminatorio, el cual expondremos más adelante en tanto establecimiento de fronteras culturales. Sin embargo Ángelo al no contar con cedula de identidad ni libreta de servicio militar ni siquiera es un ciudadano, es alguien que vive al margen del Estado, esta condición le permitirá tener un empleo en el sector de la seguridad privada, sector poco regulado. Para este momento a Ángelo le solicitan venir bien vestido, es decir quitarse el lluchu, el único marcador étnico cultural expuesto en la película.

Incorporado en la empresa de seguridad privada, tenemos un Ángelo asimilado a la ciudad y/o modernidad en la forma de un trabajador, pues lleva uniforme como suele ocurrir con los empleados de este rubro. Una tarde escucha unos gritos de auxilio, va a socorrer a la mujer que grita y se encuentra con un asalto en curso, cuando los atracadores huyen, Ángelo se encuentra con Celeste, la joven a quien salvo de ser atacada. Inmediatamente se enamoraron, los planos que proseguirán darán cuenta de aquello. Ángelo tomándole de la mano, paseando por el parque, entregándole algún obsequio entre otros.

Con el fin de agradar a la joven Celeste, Ángelo en un solo plano tiene nuevo corte de cabello, gafas oscuras, camisa entallada, pantalón, reloj y un collar que le regalara.



**Imagen 3.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

Este tipo de acciones, están presentes en la cinematografía andina, en tanto el migrante cuya diferencia no solo es geográfica sino étnico lingüística, concluye despojándose de lo que construye su identidad cultural. De esta manera poder adquirir y/o construir una nueva identidad individual con los insumos que la urbanidad y el mercado puedan ofrecerle. En el caso de Ángel, es en virtud del interés que genera Celeste que opta por estos cambios. Parece que la renuncia a su identidad cultural no representa ningún tipo de conflicto, como lo representan las películas tradicionalmente indigenistas en Bolivia y que interrogan el lugar de la identidad individual.

Esta carencia de conflicto no hace más que acentuar la idea del indio instantáneo como la del indio asimilado e indio sumiso como lo ha planteado Ticona (2005). El calificativo de asimilado hace referencia a la adquisición de valores del blanco y mientras que es sumiso porque carece de acción beligerante y crítica respecto de la autoridad. Angelo encarna una forma de autoridad paraestatal por ser trabajador de una empresa de seguridad privada que cumple labores de serenazgo. Huelga considerar que el proyecto civilizatorio de asimilación de inicios del siglo XX –que tuvo sus precursores en figuras de indigenistas como Franz Tamayo, Alcides Arguedas, Bautista Saavedra y Rigoberto Paredes– reconocería al indígena como sujeto histórico siempre y cuando transite hacia su incorporación a la nación vía educación, como se sostiene en el libro *La creación de la pedagogía nacional* (Tamayo, 1910). De estos discursos indigenistas de asimilación se desprende la figura del indígena domesticado. Como argumenta Tamayo, el indígena

deberá subordinar su energía telúrica a favor de la creación de un proyecto nacional conjunto y colectivo.<sup>3</sup>

Ángelo Huallpa ingresa a la sociedad urbana moderna sin necesidad de transitar por la institucionalidad del estado nación, esto quiere decir sin ser deudor del “estado docente” enunciado por Augusto Comte, por lo cual los individuos acceden al Estado, sino que es por un gesto motivado y movilizado por un deseo de aceptación entonces incurrirá en el blanqueamiento de su individualidad, la cual afecta indefectiblemente en su subjetividad, esto lo veremos en el acápite referido a la blanquitud. Pero, como vemos en el epílogo de la obra, para él ingresar al capitalismo y a la modernidad es necesario un sacrificio.

El sacrificio que realiza Ángelo adquiere la forma del cuerpo inerte de su hermano, asesinado por él conjuntamente la multitud. Pero esta escena sacrificial es la culminación de una renuncia: renunciar al origen, a la familia y la comunidad. Es la representación violenta de la ruptura con aquello que le avergonzaba, su pasado y su origen. Solo así, sobre cadáveres nace Ángelo como ciudadano. Gesto inverso al de *La nación clandestina* (Sanjinés, 1989) donde sólo en la muerte y en el entierro/procesión del cuerpo de Sebastián Mamani a manos de la comunidad este renacerá nuevamente, con la comunidad.

Ángelo como miembro de una comunidad-vecindario y guardia de seguridad de la misma al enterarse del robo de la vivienda de la señora Remedios, donde estuvo involucrado su padre, asiste a una asamblea vecinal organizada y convocada por la junta de vecinos en la cual se determina linchar y quemar a todo individuo que sea encontrado robando en la zona.

Estas prácticas aparentemente paraestatales, las del ejercicio de la justicia punitiva sobre otros cuerpos, también se anclan en un imaginario colonial y proto-indigenista el cual identifica a las poblaciones urbanas de la periferia compuestas por migrantes rurales como sujetos ajenos a la modernidad y sus instituciones, en este caso las instituciones estatales a cargo de administrar la justicia, la violencia y la seguridad ciudadana. Sin embargo, en este gesto, la película *Linchamiento* cuestiona la presencia estatal en la periferia urbana y así mismo la noción de comunidad como fuerza punitiva sobre los cuerpos. *Linchamiento* como dispositivo didáctico moral en la escena de la asamblea vecinal permite identificar elementos que subyacen a la cultura política de sus habitantes, a decir de Bautista “esa

---

<sup>3</sup> Para una crítica de la obra política de Franz Tamayo ver *El espejismo del mestizaje* (Javier Sanjinés. 2003)

escena (asamblea vecinal) y el linchamiento, la creamos con los mismos vecinos, por eso es tan realista” (Bautista 2018).

Es mediante el establecimiento de esta asamblea barrial que se genera la relación punitiva que se tendrá con el otro, mientras esto ocurre Bautista resuelve mostrar en pantalla paredes pintadas y muñecos de trapo colgados en señal de advertencia a los ladrones, pues todo ladrón será linchado. De esta manera queda palpable que estamos en un más allá de la nación, como lo desarrollaremos más adelante.

Una noche ruidosa Angelo despierta escandalizado por los gritos del vecindario referidos a la presencia de un ladrón, de un extraño. Sale apresurado de su casa y al ver que la turba enardecida golpea y arrastra el cuerpo de un joven semidesnudo amenazando con quemarlo, él se acerca y lo golpea.

Como advertimos, esta acción del linchamiento permite a Bautista establecer el lugar de conexión de las historias, inmediatamente la pantalla fundida a negro muestra un intertítulo “Inocencio Huallpa: hermano menor” ofreciéndonos la historia del pequeño niño que acompañó a su padre Macario cuando lo expulsaron de la comunidad. Inocencio es “recogido” por una señora de la ciudad mientras Macario duerme la borrachera, de esta mujer no conoceremos su nombre

Inocencio una vez llega a casa de la familia, será despojado de su único elemento étnico cultural, un lluchu, elemento central en la construcción del indio instantáneo que el filme requiere. Este niño será empleado por el padre de familia como mano de obra semi esclava en su minibús, transporte urbano en las ciudades del altiplano en Bolivia.

La condición del migrante despojado de elementos visuales o marcadores de identidad cultural desde lo visual para facilitar su acceso al mercado, sin importar si es en condición de semi esclavitud lo vemos en películas *Quién mato a la llamita blanca* (2007), *Los hermanos Cartagena* (1984), *La nación clandestina* (1989). Siendo parte de un imaginario social que sitúa a estos cuerpos migrantes como mano de obra esclava. En la casa donde vive Inocencio es víctima de insultos racistas por parte de la hija de la señora que le dio cobijo cuando él era niño. Entonces Inocencio decide huir y al no encontrar trabajo en la ciudad opta por ir a Argentina.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> La migración es un tópico en el cine boliviano: *Faustino Mayta visita a su prima* (Roberto Calasich. 2003) relata la historia de un hombre que es víctima de trata sin darse cuenta y se encuentra con su prima en Buenos Aires trabajando en un maquila ilegal en condición semi esclava. Asimismo las películas como *Eco*

Después del viaje a Argentina, elipsis mediante, Inocencio retorna, esta vez tiene otro atuendo y acento.



**Imagen 4.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

Inocencio, al volver a Bolivia, decide visitar a sus abuelos, retorna a la comunidad de Tajani. Ahí el filme nos ofrece una imagen recurrente en el cine indigenista boliviano, la imposibilidad de la comunicación y el rechazo lingüístico por parte del que ha vuelto con los miembros de la comunidad, a quienes saluda y ya no entiende el lenguaje aymara con el que ellos le responden.

Una vez en la ciudad, Inocencio acudirá a una cantina donde conocerá a una joven que le dará el paradero de su hermano Ángel a quien no ve desde niño. Aturdido por la ingesta de alcohol y la emoción de tener la dirección de su hermano Ángel va en busca de él. Recorre el vecindario a pie, algo mareado por el alcohol, por su atuendo será confundido y los vecinos lo acusarán de ser un ladrón y actuarán como resolvieron en la asamblea vecinal, es decir que lo persiguen, capturan, golpean y queman. Mientras lo golpean y arrastran por el suelo, rodeado por una muchedumbre que exclama que lo queman, llega otro joven apresurado y lo golpea hasta dejarlo inconsciente, el joven que le golpea es su hermano mayor, Ángel. Tras el arribo de la policía Inocencio es salvado, la policía se ve obligada a persuadir a los vecinos y llevarse al presunto acusado. Angelo llora en el hospital pues su hermano no resistió la golpiza y murió.

*Linchamiento* despliega una serie de operaciones moralizantes –como es característico del cine hegemónico indigenista–, establece dicotomías pertinentes y eficaces para el

---

*del humo* (Juan Alvarez, 2015), *Mirar* (Alejandro Pereyra, 2012), *En busca del paraíso* (Paz Padilla, 2010) abordaron la temática.

relato y de esta manera es necesaria la identificación del otro frente al yo urbano. Mediante el relato del padre y los hermanos, la película, como muchas otras del cine boliviano, construye “relatos sobre la identidad” individual para poder extrapolar a “la identidad nacional” (Mesa 1985, 78).

Como mencionamos, el sacrificio está presente en el cine boliviano de manera paulatina, un sacrificio recordado es el de Sebastián Mamani en *La Nación clandestina* (Sanjinés, 1989) donde el protagonista debe sacrificarse para poder retornar a la comunidad. *Linchamiento* nos sugiere que el orden social se reconstituye mediante el disciplinamiento de las acciones, en este caso el gesto y acto de robar y el sacrificio del bienestar para Ángel es el asesinato y muerte de su hermano menor, Inocencio. Esto podemos observar en el inicio de la película cuando Ángel llora en una tumba donde leemos Inocencio Huallpa, escena con la que culmina el relato, por lo que estamos frente a un relato circular, pues inicia y concluye en la misma escena.

La construcción del relato trágico delata la posición racista y etnocéntrica del indigenismo. Para los narradores mestizos el encuentro del indígena con la modernidad solo puede ser narrado de forma trágica mediante la figura del sacrificio puesto que debe existir tributo, la cual adquiere la forma de la vida, es decir la muerte (dar la vida) del protagonista o de un allegado a este. Así mismo este sacrificio, en la manera tributaria, debe ser la renuncia a una corporalidad dotada de marcadores culturales, por lo que asistimos a la transformación y otras veces a la abyección del cuerpo. Ya sea en sus rasgos fisonómicos por ejemplo, sin embargo las modificaciones usuales en los relatos cinematográficos radican en los marcadores de vestimenta, peinados, maquillajes, hábitos de comportamiento en el espacio público, jergas entre otros, son los elementos que lo constituirán como un habitante de la ciudad: ciudadano.

La condición marginal, de habitar los resquicios, parece ser insoportable para algunos personajes en el cine boliviano, siendo la inmolación la única forma de salir de esta zona periférica. Pero, los únicos sujetos susceptibles para vivir esto son sujetos rurales, provenientes de una estructura sólida y monolítica a decir del indigenismo. Y que frente al capitalismo urbano y la incapacidad de adaptación se tornan sujetos disruptores y susceptibles a quebrantar el orden de la sociedad.

Esta vocación aparentemente subversiva es aplacada en el relato indigenista por vacíos existenciales de orden individual que reprime al individuo, por lo que el relato de corte

indigenista, lo encapsula y moldea como un paria, arrebatándole toda capacidad de agenciamiento y por supuesto de subversión. Esto en consonancia con el proyecto indigenista, de postergar esta subjetividad en un lugar de subalternidad aún más agudo que la construcción bucólica y romántica del indígena respecto su paraje-paisaje de origen.

De similar manera, *Linchamiento* permite identificar gestos recurrentes en la construcción del otro, pues no puede eludir la dicotomía presente en todo el relato de la modernización de las sociedades latinoamericanas, campo/ciudad y todo lo que de esta se desprende. Esto lo profundizaremos más adelante.

## 2.2. El otro en *Yvy Maraey*

*Yvy Maraey* de Juan Carlos Valdivia (Bolivia, 2013) es el relato del cineasta Andrés que inspirado por el aventurero Sueco Nordenskold de inicios del siglo XX desea adentrarse en el Chaco para conocer la Tierra sin mal, para esto con la ayuda del diputado guarani Susano conocerá a Yari, quien será su guía. Así inicia esta *road movie* del altiplano de Bolivia hacia el Chaco. Para Andrés Laguna la *road movie* boliviano se puede comprender como “un rasgo de filiación que ha permitido reflexionar sobre temas relacionados con el viaje, la migración, el cine y la coyuntura boliviana. Pero por la condición del cine de ser en sí mismo un viaje constante, toda película es en cierta medida “una suerte de road movie, si entendemos al camino, a la carretera, a la senda como una metáfora y no como un objeto físico” (2013, 264).

La película empieza en la ciudad de La Paz, planos nuevamente abigarrados, espejos, efectos visuales, cortes rápidos hasta salir a la carretera, donde una vagoneta sobre el asfalto negro tiene como horizonte la conquista del territorio. El tropo imperial de la disponibilidad territorial localizando la vida “urbana como referencialidad y la no urbana como periférica” (Shoat y Stam 2002, 155) se despliega a lo largo de la película, incluso Andrés afirma que proviene de “la tradición escrita” o la ciudad letrada según Angel Rama (1996) frente a Yari, que representa la traición oral.



**Imagen 5.** *Yvy Maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Para Annete Kuhn y Guy Westwell, la *road movie* o película de carretera, es un subgénero de las películas de viaje o *travel film*, son narrativas de ficción, dentro de las que la rebelión, la huida, el descubrimiento, la transformación y la identidad (generalmente nacional) suelen ser los temas centrales (2012, 351). Según Laguna, “películas de viaje, en las que los personajes son seres que van en busca de algo, que por alguna razón han renunciado al sedentarismo y a un cierto orden” (2013, 38). Dentro de las *road movies* encontramos tres distintos formatos: la *chase film*, en la que el o los protagonistas rompen la ley y tienen la necesidad de huir; la *anti-road movie*, caracterizada por la circularidad del viaje, donde el destino coincide con el origen; y la de amigos, o *buddy road movie*, durante la que se crea y/o fortalece una amistad (Laguna 2013).

El caso *Yvy Maraey* puede inscribirse en las dinámicas del *buddy road movie* pues está determinada por personajes con personalidades opuestas, diametralmente distintas o complementarias, en algunos casos estas oposiciones permiten evidenciar las inequidades existentes incrementando el potencial crítico de las películas. Las *roads movies* bolivianas exploran la noción de la búsqueda de la identidad, la mayoría de las veces sólo resuelta con la identidad nacional (Mesa, 1985). *Yvy maraey* supone una alternativa pues asume una postura abierta respecto a quien es el que pronuncia su discurso, quien es el que tiene voz para transmitir aquello. De esta manera muestra al público urbano mestizo y al público internacional una visión mestiza de la actual coyuntura que atraviesa Bolivia y en esa tensión produce un espacio cinematográfico accesible, codificado para estos públicos.



**Imagen 6.** *Yvy Maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia.

De esta operación tanto de género como de accesibilidad *Yvy Maraey* construye la diferencia, sitúa la mirada en y desde Andrés como el sujeto en tránsito, ataviado de valores occidentales, cultura letrada, duda razonable, certezas científicas, las cuales se verán trastocadas en su viaje impulsado por el deseo de conocer la Tierra sin mal. *Yvy Maraey* sitúa a Andrés como una alternativa a las representaciones hegemónicas del cine boliviano sobre el blanco mestizo y su territorio mediante dos tipologías. Una vinculada con la hacienda, en los personajes de la familia hacendada y la del protagonista Andrés, blanco mestizo urbano.

Juan Carlos Valdivia en su libro *Parada Obligatoria* (2017) reflexiona sobre su obra, señala que “con *Yvy Maraey* hay en mí un post Sanjinés, un intento de crear una continuidad y traer esa sensibilidad a los tiempos que me tocan” (Valdivia 2017, 35) por lo que vemos un filme que es reconocido por su guionista y director como una continuidad del cine hegemónico establecido por Sanjinés al cual considera estar remozando desde y con lo contemporáneo. El personaje de Andrés, posible alter ego del director de la película, es un director de cine que vive una crisis existencial y creativa, desea encontrar la Tierra sin mal, para esto contrata a un guía guaraní quien le llevara a ese destino. Valdivia identifica el viaje de Andres como el “viaje de Narciso, una tragedia que debe invitarnos a la acción” sobre el mundo de hoy, pues “terminaremos ahogándonos en nuestra propia imagen, a costa de invisibilizar al otro” (2017, 27).

Alimentado por la duda, la búsqueda de los otros, “cuerpos con taparrabos, arcos y flechas” en imágenes de inicios del siglo XX este cineasta paceño interpretado por el director del filme es el *karai* que denominaremos ilustrado, mientras que el *karai* colonizador contemporáneo es representado por la familia propietaria de la barraca,

probablemente expropiataria de la hacienda, para la que trabaja la comunidad guaraní de Tapare, la primera que Yari y Andrés visitan en su viaje a la Tierra sin mal. Precisamente en este espacio donde se desarrollará una fiesta, la cual concluirá en trifulca, Andrés es identificado por la familia propietaria como una “agitador de cambas” estableciendo una diferencia entre los karai.



**Imagen 7.** *Yvy Maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

El karai o blanco, es representado principalmente por Andrés y la familia propietaria de la barraca en Tapere. Aunque distintos, estos personajes tienen una identidad común que los acerca más de lo que sus diferencias los separan. Es *karai*, en palabras de Yari, el que no es indígena, sea “nacional o extranjero”. Andrés en varios momentos de la película dice “voy a buscar a ese hombre que voy a tener que inventar”. Así, el *karai* asume su capacidad de inventar al indígena a través del conocimiento que tiene sobre él y de su capacidad de nombrarlo como tal y el poder que este hecho representa. Es incluso lo que hace el aparato cinematográfico históricamente, capturar e inventar la diferencia étnico cultural y de género mediante la representación del cuerpo de otro.

El acto de invención ocurre “a través de tecnologías y dispositivos de poder. Los dispositivos de registro no registran una realidad previamente existente sino que la producen” donde se despliegan e interactúan conocimientos, legalidad, institucionalidad entre otros. Es con y por estas articulaciones que “el aparato cinematográfico literalmente inventa y reinventa realidades, personajes, situaciones y dramas para cubrirlos con un manto de supuesta irrefutabilidad fundado en el realismo técnico” (León 2010, 20).

El protagonista posee en la película dos objetos que permitirán evidenciar la transformación de la cual será objeto, su automóvil y su pluma. El automóvil comienza a modificarse desde que lo usan como transporte para personas en medio del camino, Yari

quien argumenta “para mí es muy difícil andar en un carro como este mientras la gente necesita transporte”. La segunda vez que esto ocurre, Andrés manifiesta rechazo por llevar al grupo de personas lo que causa la separación de los compañeros de viaje, por lo que el objeto automóvil se constituye como el argumento del desencuentro cultural entre ambos personajes. Finalmente, en la escena en la que los viajeros se encuentran con la comunidad ayoreo *Toto biegosode*, en el epílogo de la película, después de que la transformación de Andrés parece haber terminado, la vagoneta ha sido desmantelada, símbolo de lo que ha ocurrido con la lógica *karai* de Andrés. De alguna manera esta es la representación y/o vivencia de la interculturalidad que llega a comprender exclusivamente Andrés.



**Imagen 8.** *Yvy Maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Mientras que la pluma, objeto que permite a Andrés transcribir sus ideas y mantenerse fiel a lo que él denomina “lógica de la palabra escrita”. La utiliza para llevar su cuaderno de campo pero sobre todo como instrumento de reflexión. Durante el viaje Andrés inicia un proceso de cuestionamiento sobre la importancia y la utilidad de la escritura como mecanismo de pensamiento. Llega un punto en el que la palabra escrita comienza a perder sentido.

Cuando los coprotagonistas se separan, por diferencias respecto del automóvil Andrés queda sólo en su viaje, comienza a dejar de escribir y el primer paso que da es sustituir las palabras por espirales en su cuaderno de campo. La palabra oral comienza a tomar protagonismo. Llega un punto en el relato en el que Andrés deja de escribir y la voz en *off* en guaraní es reemplazada por la suya, también en guaraní. Al llegar al Izozog, antes

de abandonar el automóvil para internarse en el bosque, la cámara nos muestra el momento exacto en el que Andrés decide dejar atrás la pluma, clavándola en un tronco. La función de la pluma ha cambiado dejándonos entrever que la palabra y la escritura ya no determinan a Andrés. Este cambio es el símbolo final de su transformación.



**Imagen 13.** *Yvy Maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Para Carlos Mesa, la búsqueda de Andrés representando a Juan Carlos Valdivia supone el “intento de descubrimiento, de las miradas mutuas, la idea de encontrar al otro en las ópticas de un guaraní y un blanco (Karai)” y así “encontrar la diferencia” (2017, 62). Por medio de este gesto, aparentemente intercultural como menciona el mismo Valdivia en su libro, podremos “encontrar una parte esencial de una nación, Bolivia” (Valdivia 2017, 41). Esta película comparte la búsqueda de la identidad nacional presente en el cine indigenista boliviano. Así también, como vimos con *Linchamiento*, *Yvy maraey* supone un sacrificio o como llama Valdivia un “viaje iniciático, el que supone un sacrificio para generar las catarsis necesarias” y así “conocer al otro” (2017, 44).

*Yvy maraey* es la segunda película de Juan Carlos Valdivia que viene a componer la “trilogía del proceso de cambio inaugurada con *Zona sur* (2009), seguida de *Yvy maraey* (2012) y *Sören* (2018). En *Zona sur* la relación patronal el interior del hogar entre un grupo blanco mestizo respecto a su servidumbre aymara, lo sabemos porque hablan en aymara sin subtítulo, permite ver que los indígenas de tierras altas tienen voz, tanto es así que en el epílogo de la ficción una señora, representante de la nueva burguesía chola, quiere adquirir la casa de la familia burguesa con dinero en efectivo. En *Yvy maraey*, el blanco urbano, en la figura del protagonista, desea conocerse a sí mismo, pues las cosas

se dieron la vuelta, el (ellos) tiene un conflicto sobre su identidad. Para el final de la película él ya habrá aprendido guarani, habiendo sufrido una transformación, habiendo vivido una experiencia pluricultural. Y *Sören* (2018) se refugia en el paisajismo, como metáfora de la armonía en el territorio, ya no existe conflicto en este paraje, pues un nuevo rico, joven aymara urbano, símbolo de la nueva burguesía chola que emergió en *Zona Sur*, se casa con una heredera de la vieja oligarquía agroindustrial del Oriente del país. En esta pieza los indígenas no hablan, ya sean los indígenas de tierras bajas donde los enamorados celebran rituales con ayahuasca o en la región andina donde piden a la Pachamama, pues el cine de Juan Carlos Valdivia y el contexto en el que lo produjo permiten evidenciar los gestos, prácticas y estrategias de la invención de lo indígena, la invención del otro. Esta invención y a su vez el rol del este director como el “imaginero del proceso de cambio” (Zapata, 2018) sirven como constancia de la permanencia, a veces necesaria, de la invención de la diferencia cultural visual en el cine y audiovisual boliviano.

### **2.3. El otro en *La chola condenada***

*La chola condenada por su manta de vicuña* (2011) de los hermanos Walter y Jaime Machaca es una película que puede ser calificada por la calidad de sus imágenes como periférica, marginal, regional (Bustamante 2014) o incluso amateur (Souza 2018). Grabada en video digital con sonido directo, en pocos días de rodaje y cinco personajes supone un gesto similar a *Pandillas de El Alto* (Conde 2011) en tanto usos y apropiación de los dispositivos de registro audiovisual ya no mediados por Organizaciones no gubernamentales (ONG's), talleres de formación audiovisual y/o programas pedagógicos.

En este sentido *La chola condenada por su manta de vicuña* conjuntamente otras películas ingresan al mercado de DVDs evitando el ingreso a salas comerciales y sus exigencias técnicas. Este gesto quizás se torna invisible para el campo cinematográfico. A diferencia de *Linchamiento*, esta película no se encuentra con facilidad en el comercio de La Paz sino exclusivamente en la ciudad de El Alto y población aledañas al lago Titicaca.

*La chola condenada por su manta de vicuña* es el relato de una condenada, siendo el incesto, la codicia y el robo algunos de los principales motivos para la condenación, sin embargo Alison Spedding menciona otros: a) tener un compromiso, darse la palabra de casarse y morir antes de poder cumplirlo, b) Tener relaciones sexuales con un pariente de

primer o segundo grado, c) Tener muchas deudas y morir sin pagarlas, y sobre todo, tener mucha plata y morir sin decir a nadie donde encontrarla, d) Morir cuando no es su destino, esto incluye al suicidio (Spedding 2011, 116).

Mientras que para Arguedas los condenados son “dolientes por ser seres humanos, convertidos en antropófagos insaciables, a causa de un pecado, a veces leve y aun involuntario, como el de la muerte repentina” (2012, 275), también son parte de la comunidad porque “es un ser sub-humano que sufre y destruye como medio de encontrar su redención” (2012, 269). Arguedas advierte del carácter mestizo de los relatos de condenados como una estrategia político religiosa al incorporar elementos prehispánicos en el relato pues “el condenado es una agente hispano-quechua a la concepción indígena acerca de la vida extraterrena”. Lo cual es reforzado por la idea de que “quienes cometieron perversidades se quedan penando en el mundo en calidad de condenados. Vagan aullando, devorando bestias y seres humanos, hasta que alguna intervención casual mágica o de Dios (el católico), los salva. Para eso tienen que morir otra vez, sufrir la muerte verdadera, su separación de este mundo” (2012, 271).

Constituyendo al relato de condenados en un relato moral andino, en tanto exige que los pecados sean pagados en esta vida, el condenado no puede partir de esta vida sin expiar sus pecados (Spedding 2011). En este sentido la figura del condenado en otro registro, el cinematográfico, adquiere la forma próxima a la de zombie, al interior de los géneros cinematográficos correspondiente al muerto vivo. Sin embargo su procedencia no se encuentra en los relatos haitianos de la hacienda esclavista sino en el acervo cultural mítico de los andes centrales.

*La chola condenada por su manta de vicuña* narra la historia de Panchito, quien se dirige a Puerto Acosta a orillas del Lago Titicaca, tras regatear el pasaje toma un transporte, una vez en Puerto Acosta se admira por la belleza del paisaje, el lago, las montañas, los animales. Se encuentra con Antuco, quien le recibe con alegría y le aclara que en la “comunidad hay plata, hay todo, nada te va a faltar” al tiempo que Panchito responde: “mi familia me dijo que me viniera, en la ciudad no hay nada, no hay trabajo”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> En este sentido, este filme es el primero en evidenciar: a) frete a la precariedad laboral en la ciudad volver al campo, b) que se desprende de a, las condiciones materiales para la irrupción de una subjetividad modificada.

Antuco y Panchito empiezan a robar ovejas, luego vemos como estos se reparten el dinero. Hasta que un día aparece una chola con una manta de vicuña café, la siguen y tomando una piedra la atacan, dándole muerte y hurtándole la manta. Dos semanas después el cadáver, inerte entre los pajonales se levanta, con manchas blancas en el rostro, observa a su alrededor e inicia la búsqueda de los jóvenes ladrones para asesinarlos.



**Imagen 10.** *La chola condenada por su manta de vicuña* (2011) de Jaime y Franz Machaca.

*La chola condenada* entraña una doble negación. El despojo de su identidad individual, siguiendo el tipo-chola rastreado hasta la colonia, cuando se instaura la vestimenta, la cual sufrirá modificaciones relativas hasta su forma actual estandarizada la cual se aprecia en la película, la chola se desplaza y ocupa el espacio fílmico desde y con su corporalidad, no olvidemos que es un muerto viviente (zombie), cuya característica principal es la pérdida de lenguaje articulado a favor de los ruidos o vocablos desarticulados. Entonces la chola condenada es un cuerpo sin nombre ni lenguaje donde se privilegia su signo étnico. Se reduce al signo y características visuales su estatus ontológico.

La negación de su identidad individual, como el poseer un nombre actualiza la práctica del anonimato sobre este cuerpo. Este gesto con el agregado del zombie, el cual sufre el despojo de su condición humana suponen un doble despojo, el del nombre en tanto individuo subalternizado y su condición ontológica deshumanizada a favor del zombie. Ella repita en aymara, “Jiwarayaxamau kawkhankis phulluxax” que en español es “los matare”, “¿dónde esta mi manta?”.



**Imagen 11.** *La chola condenada por su manta de vicuña.* (2011) de Jaime y Franz Machaca.



**Imagen 12.** *La chola condenada por su manta de vicuña.* (2011) de Jaime y Franz Machaca.

Varios relatos sobre condenados señalan que estos se “transportan o aparecen” cuando hay “remolinos, vientos hasta relámpagos” (Spedding 2011, 99). En este caso la condenada opta por remolinos, de esta manera llegara pronto a “Chuquigo marka” (nombre pre colombino de la ciudad de La Paz) para buscar a Panchito y su manta de vicuña. Panchito anoticiado de la muerte de su cómplice visita a Pedro, yatiri y hermano de Antuco. Pedro lee la coca y ve que la chola esta penando, sólo quiere su manta y ve en la vida de Panchito un cementerio, señal de muerte. Pedro además de amenazarle sobre su futuro le confiesa que es *karisiri* y que se cuide de él. Asustado Panchito sale huyendo del lugar.

En calles de la periferia de la ciudad de El Alto aparece un remolino y es ella, encuentra su manta en manos de una mujer a quien se la arrebató. Sin embargo desea vengarse y busca a Panchito. Durante una fiesta patronal y/o barrial la chola condena identifica a Panchito le persigue y le da muerte, inmediatamente un remolino toma la imagen y esta desaparece (Imagen 17). Podemos pensar a la chola condenada como un zombie apropiado a la narrativa andina. El zombie cinematográfico entraña dos interpretaciones generales: la primera la colonial y colonizante respecto al afrodescendiente de la

hacienda, por lo general esclavo, poseído por demonios o espíritus ambiguos para un código binario normado, por lo que en el zombie habita un otro constitutivo y a su vez subalterno, el ser que se libera, en su condición zombie, sujeto a sus instintos voraces y que pierde su cualidad humana racional, el lenguaje. Este otro cuyos fluidos rebalsan de su boca mojando su pecho y el suelo que pisa entrañan una forma de lo abyecto pues habita en la esfera de lo real, es el cadáver resucitado, lacerado, podrido que retorna al mundo de los vivos. Sin embargo, tras su incorporación al universo cinematográfico de forma industrial, el zombie adquiere el estatus de personaje estilizado y fundamento de una forma y un contenido cinematográfico, por lo que emerge desde la década de los cuarenta una estética concreta y el establecimiento de códigos representacionales que podemos comprenderlos como género cinematográfico, el cine de zombies.

Del establecimiento del género cinematográfico se desprende la segunda interpretación, aquella que identifica en el zombie la metáfora de la sociedad de consumo y la cultura de masas, pues el individuo desencantado de la modernidad, frustrado con la razón opta por devorar cerebros en un afán de habitar un espacio homogéneo, un reino zombie de igualdad. En esta interpretación el individuo se ve anulado y subsumido por un proyecto homogenizado zombie. Pareciera que aquí no llegan a ser disruptivas sino una suerte de establecimiento visual de lo abyecto, una vez reificado puede ser objeto de valor de cambio y consumo como entretenimiento. Una vez establecido la condición zombie del personaje, como una primera forma de abyección, la operación cosificadorade la chola ocurre de manera simultáneo e incluso anterior a la representación de la condición zombie.<sup>7</sup>

Entonces, nos encontramos con la chola sin nombre que es asaltada por dos jóvenes quienes le sustraen una manta café de vicuña y el dinero que lleva consigo. La chola, históricamente situada y “marcada por su signo étnico” (Poole, 2000), socialmente construido desde sus vestidos y actitudes maternas es excluida y habitante de lo real en tanto negación de lo blanco-mestizo, del cuerpo ideal y regulatorio de la sociedad colonizada y colonizante como la boliviana. En esta condición de habitante de lo real, siempre desborda el cuadro, es decir que ingresa en el cine desde y con la ficción como un cuerpo que coadyuva a la composición del plano o en su defecto un cuerpo maltratado, violentado, cosificado en pantalla, pero nunca protagonista, pocas veces con voz propia.

---

<sup>7</sup> Cosificar no pretende ser equivalente a lo abyecto.

Esta abyección actualiza y certifica el régimen escópico en la sociedad, donde se ha producido y reproducido una tipología del cuerpo, vinculada con un proyecto civilizatorio, por ello en el epílogo de la película, cuando la chola -zombie- ingresa a la ciudad, a pie, en un solo plano extenso, sin cortes y sonido ambiente. Vemos aproximarse hacia la cámara a la condenada, la abyección ha tomado el cuadro, en este gesto el tiempo y el espacio se funden para privilegiar la existencia de este sujeto abyectado, cual deseo y negación, retorna.



**Imagen 13.** *La chola condenada por su manta de vicuña.* (2011) de Jaime y Franz Machaca.

La secuencia de lo abyecto ingresando a la ciudad permite actualizar el miedo colonial de la ciudad de La Paz como otras ciudades andinas, al retorno de los indios. Caminando, pausadamente, ingresa a la ciudad, lo real, aquella negación fundante de la identidad, emerge desde los bordes, siempre estuvo ahí, cual remolino rasga el campo de lo visual convenido y retorna.

Según Julia Kristeva, “el cadáver es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Extrañeza imaginaria y amenaza real” (1988, 11) se nos ofrece en la forma del muerto vivo. Este cuerpo abyectado de la sociedad colonial como la boliviana, la chola, anulada, borrada, encuentra intersticios en los códigos de representación institucionalizados para ingresar, será mediante el desborde, la afectación de la serie, un error de código, en una clara subversión que ingresa en la pantalla.

### **3. Fronteras culturales**

Los críticos culturales Ella Shohat y Robert Stam subrayan que las narraciones fílmicas ponen en juego ideas reales sobre el espacio y el tiempo, y sobre las relaciones sociales y culturales. Las películas que representan de un modo realista a las culturas

marginadas, incluso cuando no pretendan mostrar acontecimientos históricos reales, hacen afirmaciones fácticas “aunque sea de manera implícita” (2002, 187). Por ello la cinematografía nos permite interrogar al tiempo y acercarnos al contexto del cual emergen.

Uno de los datos relevantes del cine boliviano es su permanente construcción de elementos de identificación, ya sea desde los personajes como desde el espacio en el cual estos habitan y circulan, es la construcción de las fronteras culturales. Toda frontera es ante todo un “límite cultural que deslinda una identidad establecida: marca una distinción, fija un grupo social que se auto reconoce y diferencia de los demás” por lo que permitirá tener una suerte de conciencia social de grupo (Guerrero 1998, 115). Las narrativas cinematográficas bolivianas construyen sus argumentos sobre el establecimiento, visualización y conflicto sobre la frontera, pero en el caso del cine indigenista boliviano, esta frontera es de carácter étnico.

Para entender la etnicidad siguiendo a Xavier Albó es “la identificación de los pueblos según sus rasgos culturales”, puesto que lo étnico es “en su sentido más original, lo propio de cada pueblo, identificado por su cultura” (2005, 1). A su vez, para Castells, “la etnicidad, aunque es un ingrediente esencial tanto de la opresión como de la liberación, parece que suele formularse en apoyo de otras identidades comunales (religiosa, nacional, territorial), más que inducir a la resistencia o a nuevos proyectos por sí misma” (2000, 397). Entonces las identidades étnicas, identidades colectivas responden a una historia política determinada. Los grupos étnicos, según Frederik Barth, “son categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos y tienen, por tanto, la característica de organizar interacción entre los individuos” (1976, 2). Son entonces, una forma de organización social en torno a la etnicidad. Como formas de organización social, los grupos étnicos responden a una serie de “características de auto adscripción y adscripción por otros”, basadas en las diferencias culturales expresadas en determinados rasgos elegidos por el mismo grupo como representativos de las diferencias significativas (1976, 6).

Las identidades étnicas para Vila se construyen a partir de que el sujeto colectivo no se identifica con la identidad que le asigna el discurso hegemónico emitido desde las instituciones de poder. En este punto los sujetos “deciden cuestionar la imagen negativa que el sentido común acepta como válida y se lanzan a proponer nuevas imágenes acerca de sí mismos [...] Este proceso puede ser más o menos conflictivo, y muchas veces

deviene en una negociación entre los actores sociales y el Estado” (1996, 12). Primordialmente asignada desde el Estado, cuya característica principal es la legitimación de los distintos grupos culturales por parte de la institucionalidad estatal. Dichos grupos culturales se apropian de la identidad étnica asignada y la convierten en una identidad de resistencia y de proyecto para de esa forma reconocerse como sujetos políticos.

Dijimos que todo grupo culturalmente determinado tiene una serie de límites que lo distinguen de otros. Este es también el caso de los grupos sociales conformados en torno a una identidad étnica. Estas son fronteras sociales, que implican una serie de “normas” para “determinar la pertenencia al grupo” y para que, en consecuencia, este conserve sus identidades a pesar del contacto e interacción constante con otros grupos (Barth 1976, 7). Al respecto Barth señala que “las fronteras étnicas son conservadas en cada caso por un conjunto de rasgos culturales”. Por lo que su persistencia en el tiempo depende de las diferencias culturales por lo que se verá afectada siempre y cuando la diferencia cultural lo determine, pues esta “define los límites” que a su vez sufre modificaciones por lo que debemos pensar a los grupos étnicos como unidades que “no han surgido del conjunto particular de elementos constitutivos de la cultura del grupo en el pasado” (Barth 1976, 31).

La frontera esconde la arbitrariedad de su “institución imaginaria bajo la sombra de un efecto de naturalización: racializa a los habitantes nacionales en términos de un supuesto sistema genético”. En la cotidianidad la frontera produce “la diferencia como inferioridad” y por consiguiente legitima la dominación “de la población indígena por la ciudadana blanco-mestiza” (Guerrero 1998, 115) y a su vez se tiende a administrar la diferencia cultural al interior de los estados nación mediante expresiones como el indigenismo, en el caso de la cinematografía el cine indigenista.

La frontera supone violencia, como señala Guerrero, dotada de una doble función, la primera impulsa una estrategia cotidiana y dispersa de “construcción del Estado nacional: ratifica el poder delegado a la población que se considera como legítimos ciudadanos de la historia” y en segundo lugar “acuña un nuevo indígena”, el mismo adquiere como “estrategia de sobrevivencia el travestismo físico” impulsado por un deseo doble y ambivalente. En primer lugar “un rechazo a la imagen de sí como incivilizado” (Guerrero, 1998, 120). Esta violencia fronteriza es patente en la película *Linchamiento*, en la cual uno de los personajes opta por la modificación total de su apariencia buscando “mimetizarse en las sombras del modelo de ciudadanía” ofertado en la ciudad. Con esto

mitigara la violencia ciudadana en el espacio público, sin embargo se “mantendrá como indígena, o sea, adopta la estrategia de consolidar la frontera en lugar de atravesarla” (1998, 120).

En segundo lugar, “la estrategia de mutación, la cual se expresa en aspiración de progreso” (Guerrero 1998, 121) implicando una relativa individualización que provoca rechazo del pasado, al punto de cambiarse el nombre (*La nación clandestina*, Jorge Sanjinés) negar el origen rural (*Yawar mallku*, Jorge Sanjinés; *¿Quién mato a la llamita blanca?*, Rodrigo Bellot; *Los hermanos Cartagena*, Paolo Agazzi) por las implicaciones premodernas que esto sugiere con el fin de construir una nueva imagen acorde con el régimen visual, estándar racial y requerimientos en el mercado laboral urbano.

También en *Linchamiento* (Bautista) es el Estado, la ciudad letrada y sus instituciones que le dan la espalda a los migrantes del campo y los obliga a delinquir y entregarse a los vicios de la ciudad. Una frontera cultural, que el guión persigue es la de reflexionar sobre la justicia pues, el filme inicia con la puesta en escena de un ejercicio y administración de justicia comunitaria de carácter punitivo pues Macario Huallpa será expulsado de la comunidad. Una vez en la ciudad ante la imposibilidad de asimilarse a la sociedad urbana Macario será reclutado por una banda delincencial, tras algunos robos son detenidos por la justicia boliviana. En un juicio donde aparece la figura del juez y el abogado como sujetos corruptos, Macario es sentenciado a cárcel quedando exonerados los otros miembros de la banda.

Este gesto que para Bautista es de “denuncia del código penal boliviano y la incapacidad del sistema judicial de impartir justicia” rescata una figura recurrente en la literatura, folclore, canciones bolivianas, y es la de abogado acusado “tinterillo” que con argucias jurídicas termina dejando en libertad a quien no se lo merece y enviando a la cárcel al inocente. En términos raciales esta condición Franz Tamayo le atribuye al cholo (Larson 2001, 40) y despliega una tipología sobre el ser mestizo denominado cholo por Tamayo<sup>8</sup> y el imaginario proto indigenista de inicios del siglo XX. “El sujeto letrado cholo cliente” fruto de las políticas parlamentarias del partido liberal; “el cholo explotador de indio en las provincias” y en la práctica policía, “el caudillo cholo” y el litigante “el tinterillo”.

---

<sup>8</sup> Es necesario precisar que genio y figura de Franz Tamayo son ineludibles en el pensamiento y poética boliviana, no es hipóbole acusar que el pensamiento de Tamayo atraviesa todo el siglo XX en Bolivia.

La figura del mestizo refiere a un tipo de identidad, como una diferente. Podemos considerarlas a las identidades mestizas como étnicas, porque se refieren a una comunidad basada en diferencias culturales que determinan las relaciones entre los individuos que la componen y a su vez componen una comunidad diferenciada de otros grupos culturales. El concepto “mestizo” surge en el contexto latinoamericano, durante el periodo de la colonia española y portuguesa. El mestizo es el hijo o la hija de una madre o un padre indígena y de una madre o un padre europeo, y fue entendido como el resultado homogéneo y estático de una mezcla, en partes iguales, de los dos extremos de la sociedad colonial.

Al no ser indígena ni español, el mestizo fue rechazado por ambos grupos sociales, quedando hasta el día de hoy la huella socio-cultural del complejo y la aspiración de un ascenso social.<sup>9</sup> Durante la colonia dicho ascenso podía darse a través del “blanqueamiento” al que nos referiremos más adelante. Con la implicación de blanquear la piel, la incorporación de signos y símbolos y una ética económica acumulativa (Rivera 2009). El mestizo acomplejado de hoy replica y mantiene viva la violencia del mecanismo de exclusión de la estructura de castas y la aspiración al blanqueamiento cultural. Según Silvia Rivera, el mestizaje “forja identidades, estrategias de ascenso socio-económico, conductas matrimoniales e imaginarios colectivos. Por lo tanto, moldea y construye a los sujetos sociales” (Rivera 2010, 116). Es así que podemos comprender y situar la identidad mestiza como una de las identidades que merodean el plano en el cine boliviano.

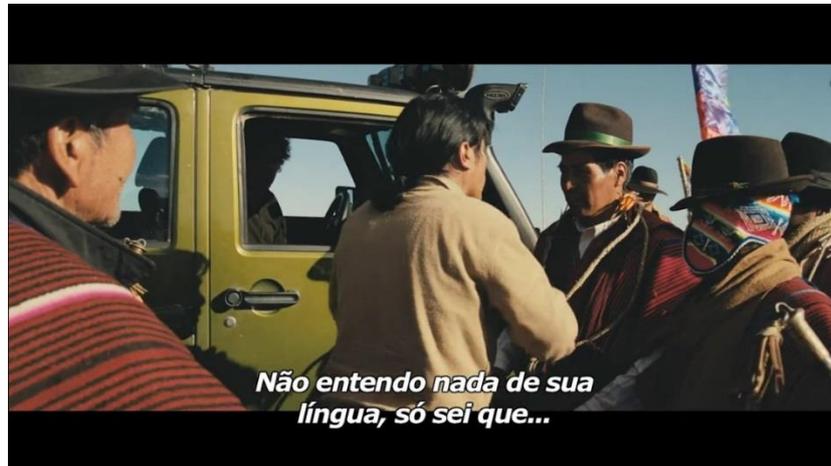
Cecilia Banegas en un estudio sobre cine e identidad en tres periodos del cine boliviano (2008) identifica que en *La nación clandestina* (Sanjinés 1989) la aparición del “grupo étnico mestizo” supone un 31%, en la película *Cuestión de fe* (Loayza 1995) un 61% y *Quién mato a la llamita blanca?* (Bellot 2006) un 55% frente a “la identidad indígena, blancos y afrodescendientes” (Banegas 2008, 16) lo que permite evidenciar, en su periodización la presencia de mestizos e indígenas en las películas.

Tanto en *Linchamiento* como *Yvy maraey* se establecen relaciones interétnicas y edifican fronteras étnico culturales entre grupos. Así mismo en *Yvy maraey* asistimos a un par de operación que visibilizan la permanencia y construcción de este fenómeno. El encuentro entre Yari, indígena guarani guía de Andrés, con una comitiva de autoridades

---

<sup>9</sup> Sobre las cualidades y defectos del mestizo véase Alcides Arguedas, Franz Tamayo, Sánchez Bustamante, que establecieron las bases para un debate irresuelto en la sociedad boliviana desde principios del siglo XX.

indígenas de tierras altas (aymaras) que están efectuando un bloqueo carretero. Ambos no pueden comunicarse en sus respectivas lenguas, hasta que hablan en español, la lengua oficial de Bolivia hasta el año 2009 que reconocerá la condición pluricultural y multilingüe del Estado boliviano y mediados por esta lengua es que resuelven poder seguir su recorrido.



**Imagen 14.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

En este gesto vemos como ambos sujetos culturales, el sujeto guaraní y el sujeto aymara, ejercen su autodeterminación en este espacio público como es la carretera bloqueada, ofreciendo un repertorio no sólo cultural sino político como supone el bloqueo carretero. Pero ambos requieren hablar en español, la lengua del estado nacional, para poder comunicarse, este gesto en el guión de Juan Carlos Valdivia desplaza su puesta en escena al territorio de la imposibilidad de que el subalterno pueda hablar esbozado por Spivak. Ambos, Yari y Andrés pueden seguir su camino, inmediatamente Yari le explica a Andrés la visión que el pueblo guaraní tiene al respecto. Aunque se autoidentifican como indígenas, no se reconocen parte del Estado, porque reconocen que el “Estado lo creó el hombre blanco. Para que nosotros tengamos poder sobre el Estado tendríamos que hacerlo desaparecer [...] ¿Si sos un pobre miserable, para qué querés ser parte de un Estado? Te subes, te bajas, cuando te da la gana, y con eso ganas. Y por más que tengamos, ahí en el palacio, un indio como yo, sentado, nosotros seguiremos siendo la garrapata [de la fábula]. ¿Para qué querés ser más, a ver?”. Tanto Yari como Andrés a lo largo de la película brindarán ejemplos didácticos sobre las fronteras culturales que se yerguen entre ambos.

Como sugeríamos en un principio, otra operación de frontera étnica cultural es la que ocurre con la familia propietaria de la hacienda Tapere con Andrés. Aunque distintos, estos personajes tienen una identidad común que los acerca más de lo que sus diferencias los separan. Es *karai*, en palabras de Yari, el que no es indígena, sea “nacional o extranjero”. Mestizos o blancos, no-indígenas, hablan el castellano. El *karai* viene de fuera y no comprende la lógica ni la cosmovisión guaraní. Se apega a la cultura de la palabra escrita y no es capaz de empatizar con el indígena desplazado, esclavizado, colonizado. La familia de Tapere acusa a Andrés de ser un “agitador de cambas” que seguro trabaja “para el gobierno (de Evo Morales) o una ONG que viene con ideas raras”, pues cuando la igualdad étnica se ve afectada “emerge la clase” los intereses y la solidaridad de clase. Es con este elemento que se identifica ya no una forma de diferenciación étnica cultural sino una manera de distinción social entre los *karai*.

#### **4. Blanquitud**

Bolívar Echeverría sugiere llamar blanquitud a la visibilidad de la identidad étnica capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial, pero por una blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación (2007, 4). Como él explica este tránsito subrepticio de lo casual a lo necesario, la condición de blancura para la identidad moderna pasó a convertirse en una condición de blanquitud. Esto permitió que su orden étnico se subordinara al orden identitario que le impuso la modernidad capitalista cuando la incluyó como elemento del nuevo tipo de humanidad promovido y requerido para el nuevo orden moderno capitalista.

Es esta la razón por lo que en la modernidad capitalista los individuos de color pueden obtener la identidad moderna sin tener que “blanquearse” completamente; de que les baste con demostrar su blanquitud en su comportamiento (Echeverría 2007, 8). Por ello el proceso de blanquitud en *Linchamiento* (Bautista) está estrictamente asociado a la incorporación al mercado laboral urbano y la seducción de una mujer por parte de uno de los protagonistas, Angelo Huallpa. Mientras que Macario Huallpa ocurre lo inverso. Con un comportamiento “errante” en la ciudad, “supone la imposibilidad de ser asimilado por el nuevo entorno” y poder “mestizarse” y así poder “acceder a la vida moderna” (Quispe 2007, 54) habitando la marginalidad.

Debemos comprender que otros grupos “de color” cuya adopción de la blanquitud, cuya “americanización” o interiorización del ethos realista del capitalismo contribuye a que la “modernidad americana” pueda ostentarse a sí misma como la única modernidad válida. Haciéndose efectiva en *Linchamiento* en el despliegue y constitución de este ethos realista capitalista en el proceso de blanquitud que desarrolla Angelo e Inocencio pues es diferente al proceso que vive Macario, padre de ambos, que al no poder desarrollar un proceso de blanquitud es violentado por el sistema y termina en la cárcel. En *Yvy maraey* el proceso de blanquitud lo encarna el personaje principal, Andrés, el sujeto urbano, es introducido en la modernidad americana arropado por elementos simbólicos que confirman esta situación. Sin embargo, para este personaje, el blanqueado pareciera ser lo único habilitado para dudar sobre su identidad, en este sentido este personaje representa la modernidad en tanto capacidad de interactuar y comprender al otro.

Mientras que, en *La chola condenada por su manta de vicuña* (Machaca) se puede identificar en sus personajes la sujeción y permanencia de una identidad no blanqueada, pues los intereses y necesidades de la película no demandan este accionar. Es una película que se construye desde el uso y apropiación de los dispositivos de registro y la intención deliberada de contar una historia de transmisión oral, por lo que estaríamos cerca a los fenómenos de autorepresentación. El cual no cuenta con mediación de un especialista y/o facilitador y frente a expresiones de democratización del acceso a las tecnologías y la evidencia de la creación e incursión en un mercado de entretenimiento en la zona rural de los andes centrales. El codirector Jaime Machaca señala que “la película se hizo porque a la gente le aburre el cine de la ciudad y además quería contar una historia nuestra”.

Pero el concepto de blanquitud podemos estirarlo hacia un concepto afín en su dimensión explicativa sobre procesos de apropiación que afecta al comportamiento de los sujetos al tiempo de constituir nuevos sujetos. Es el referido al blanqueamiento expuesto por Silvia Rivera (2010) siendo esta una condición necesaria para poder acceder a procesos de acumulación de capital, lo cual entraña la aceptación del mundo simbólico capitalista con su “componente racializado blanco-mestizo y la utilización de símbolos en la vestimenta”. Entonces, tenemos en *Linchamiento* dos fenómenos: el de blanqueamiento y el de blanquitud acompañados del “autosacrificio a la lógica de acumulación de capital” (Echeverría 2008, 12) y la “negación del origen indígena y amestización cultural” (Banegas 2008, 20) generando consigo un sujeto colonizado.

Mientras que en *Yvy maraey* la blanquitud y el blanqueamiento se encarnan en el personaje principal, Andrés, como expresión del pequeño burgués urbano, blanco mestizo y depositario de un ethos moderno en su rechazo de la tradición y la oralidad a favor de la ciencia y la escritura. En *La chola condenada por su manta de vicuña* al ser la puesta en escena de un relato mítico andino, su potencialidad de blanquitud habita en ser “una interpretación libre pensada en que le guste al público de aquí” como advierte el directo Jaime Machaca.

Por último, el proceso de blanqueamiento entraña otra facultad, constitutiva a las sociedades y es la de colonialismo interno, expuesto por Silvia Rivera, el cual se divide en tres horizontes históricos: uno colonial, uno liberal y uno populista (Rivera 1993, 56) Este planteamiento supone que en la Bolivia contemporánea opera un modo de dominación sustentado en un horizonte cultural de larga duración, identidades como la “india, q’ara, y mestiza”, como otras categorías de la estructura de castas, fueron forjadas en el horizonte colonial, pero se han refuncionalizado y siguen operando mediante sistemas de segregación y exclusión. El colonialismo interno es “un conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad, y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas políticos estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural” (Rivera 2010, 37) determinando las pautas de comportamiento político y cultural de grupos étnicos, movimientos sociales y organizaciones políticas. Según Silvia Rivera, “La profunda huella represiva del colonialismo —siguiendo a Frantz Fanon— marca a hierro las identidades postcoloniales” inscribiendo en ellas prácticas de “autorechazo, afirmación y negación”. Por lo que hay que comprender que esta “matriz de comportamientos culturales no sólo afecta a indígenas, también a los variopintos estratos del mestizaje y el cholaje”, y “hasta a los propios q’aras” (2010, 119).

El colonialismo interno genera una serie de desigualdades, las cuales coadyuvan a la emergencia de distintas categorías y agentes sociales al interior de un Estado. Para Alejandro Grimson estas desigualdades “han sido y son naturalizadas y legitimadas a través de la fabricación constante de diferencias y es también desde las diferencias desde donde son producidas tensiones que desestabilizan las clasificaciones hegemónicas” (2013, 19). De aquí es que surgen los movimientos de resistencia y proyectos de descolonización.

La descolonización, como base política del postcolonialismo, debe superar las diferencias marcadas respecto al “otro”. La descolonización es asumir que el “otro”, al que se le han asignado todas las características de “diferente”, en realidad no lo son tanto, rompiendo la lógica que le permite al colonizador no admitir el hecho de que el colonizado no es tan diferente a él mismo como cree, idea suprimiría la legitimidad del acto colonizador (McLeod 2000, 53).

Este tránsito lo localizamos en nuestras tres películas. *Linchamiento* constituye un primer momento, establecido y enmarcado en el cine indigenista, un segundo momento supone *Yvy maraey*, pues hay un intento desde el protagonista de evidenciar que la diferencia cultural es porosa y *La chola condenada por su manta de vicuña* la cual establece un escenario nuevo, pues no negocia ni se reconoce con las nociones de colonización, tanto en la película, como en el modo de producción, ni en su distribución y exhibición, es una película, en tanto objeto cultural, que ingresa al mercado de DVD's sin ningún tipo de restricción de orden colonial o deudora del colonialismo interno.

#### **4.1. Un más allá de la nación**

El colonialismo interno y las fronteras étnico culturales permiten establecer la noción de un ellos y un nosotros, una compulsión binaria tendiente a establecer dicotomías. Broke Larson (1991) identifica que en los proto indigenistas positivistas y liberales de inicios del siglo XX se sostiene sobre la idea “redentora de indios” que “vivían más allá de la civilización” por lo que hay que incorporarlos mediante la educación y resolución de los temas agrarios.

Esta actitud que seguirá en el indigenismo, el nacionalismo revolucionario, y el neoliberalismo hacen mella en la cinematografía boliviana, estableciendo al más allá de la nación, como el espacio rural y/o la periferia urbana. En el caso de *Linchamiento* el más allá de la nación queda expresada en la dicotomía campo/ciudad, huella indeleble en la cinematografía boliviana para referirse al fenómeno Sebastián Morales (2016) identifica un lugar privilegiado para lo indígena en el cine boliviano: “el altiplano y la periferia urbana”. Mientras que la nación, el Estado-nación, se expresa en sus instituciones, poderes, símbolos y prácticas en un espacio urbano. En *Linchamiento* los tres personajes, Macario, Angelo e Inocencia se enfrentan y en alguna medida negocian con el estado- nación y sus representaciones e instituciones.

En *Linchamiento* se identifican fisuras, una manera de deterioro de la figura del estado-nación. Este más allá de la nación se plasma en el centro argumentativo de la película, el linchamiento, el cual no es una acción comunitaria sino una acción de desborde social, donde los individuos constituidos en una muchedumbre amorfa actúan y someten a un cuerpo. Este accionar, al margen de la legalidad y de todo tipo de institucionalidad permite identificar en la película un gesto reflexivo y crítico sobre el monopolio y administración de la violencia en la sociedad. Este más allá de la nación expresado, no sólo en el linchamiento sino en la asamblea vecinal donde acuerdan ejecutar a todo ladrón o delincuente en el barrio es una operación política autónoma en tanto establece una frontera y delimita los bordes respecto al Estado.

En *Yvy maraey* el más allá de la nación se establece desde el lugar del protagonista, Andrés, cineasta que quiere buscar “salvajes” y por tanto debe partir al sur, a un territorio indígena. Sin embargo el personaje de Susano, diputado por la región del Chaco (Sureste de Bolivia) se contacta con Yari, quien será guía de Andrés en su tránsito hacia el más allá de la nación, que no sólo opera como una metáfora geográfica en este caso, sino como un elemento cartográfico, pues Andrés con sus acompañantes de viaje penetraran en una reserva natural, donde no existe presencia estatal y donde al fin, podrá tener su ansiado encuentro con lo desconocido y no contactado. De alguna manera la puesta en escena de Valdivia en *Yvy maraey* responde a los códigos de la *road movie* como se advirtió pero también es un viaje al más allá de la nación.

Mientras que *La chola condenada por su manta de vicuña* es una producción hecha más allá de la nación, esto quiere decir que como producto cinematográfico esta película se reconoce y sitúa en este más allá. Producida a orillas del lago Titicaca y en la periferia urbana, en ningún momento de la película, a diferencia de *Linchamiento* e *Yvy maraey*, existe contacto con instituciones o sujetos estatales urbanos o no pertenecientes a otro grupo étnico cultural, por tanto no hay necesidad de negociación con el Estado. La única forma del estado nación en la película vendría a ser el dinero que los ladrones Antonio y Pancho intercambian tras vender los objetos robados. En este sentido el estado nación se presenta en la forma de billetes.

Asimismo, *La chola condenada por su manta de vicuña* es invisible, inexistente, una pieza que habita este más allá de la nación. *Yvy maraey* en cambio, represento a Bolivia en muestras de cine boliviano en el extranjero, como también en su estreno en salas comerciales en las capitales de departamento en Bolivia además de haber contado con el

apoyo y cobertura de la prensa nacional y local. *Linchamiento* por su modo de producción, contó con el apoyo, difusión e interés del aparato institucional de la Universidad Pública de El Alto (UPEA) como también de los estudiantes y medios de comunicación de la urbe alteña.

Recuperar la noción de más allá de la nación permite actualizar esta figura metafórica para referirnos a productos sensibles como son las películas en tanto objetos culturales y no sólo como relatos compuestos de imágenes. Así mismo el más allá de la nación permite identificar las fronteras espaciales y los bordes de la política y de las representaciones que de esta emergen.

## **5. Formas de la otredad en estas películas**

En las tres películas *Linchamiento* (2011) de Ronald Bautista, *Yvy Maraey* (2013) de Juan Carlos Valdivia y *La chola condenada por su manta de vicuña* (2012) de Walter y Jaime Machaca se puede evidenciar elementos distintivos, ya sea desde el modo de producción hasta las formas de representación. En *Linchamiento* podemos evidenciar nítidamente las marcas del cine hegemónico boliviano o cine indigenista, las cuales no pueden clausurarse al interior de una periodización temática del cine boliviano, y por tanto presentarse como temas superados o esclarecidos, pues ésta película como tantas otras al día de hoy reproducen, actualizan e incluso reinventan al cine indigenista. Mientras que *Yvy maraey* se ofrece como una cinta arriesgada, desde la propuesta temática, sin embargo se decanta hacia un relato complaciente con el discurso epocal gubernamental además de dejar en descubierto al sujeto creador del discurso hegemónico gubernamental, el hombre blanco mestizo urbano. Sin embargo, esta película esboza preguntas que son respondidas por el mismo personaje, evidenciando la imposibilidad de pensar y representar al otro sin incurrir en prácticas colonialistas y auto referenciales desde la cultura letrada. Pero, con *La chola condenada por su manta de vicuña* (2012) de Walter y Jaime Machaca asistimos a un gesto descolonizador en tanto son los otros quienes se registran, quienes se filman. Precisamente el indígena que el cine, las políticas públicas, las políticas de la imagen no pueden aprehender, es decir el indígena que emplea, usa y se apropia de los dispositivos de registro para retratar una historia propia. Este sujeto, inaprehensible por las otras narrativas es quien está proponiendo nuevos contenidos en los relatos cinematográficos, mediante películas invisibles para la historia del cine boliviano, ni la crítica ni las salas convencionales.

Las formas que habita la otredad en el relato cinematográfico en el cine boliviano pueden ser el núcleo para pensar no solo el cine sino la cultura visual, porque con cada cambio político el cuerpo indígena, ya sea en forma de nostalgia, legitimidad política o simple actualización del nacionalismo, retorna y ocupa nuestras retinas y con ese gesto la pregunta que interroga por el ser nacional se actualiza. Esto indefectiblemente arroja y genera fronteras culturales, políticas de blanqueamiento y nuevas formas de un más allá de la nación.

La labor del investigador de imágenes debe ser identificar estos momentos constitutivos, que no son necesariamente de ruptura, pero logran articular nuevas sensibilidades interpretativas desde y con la visualidad de aquello que conocemos como sociedad y cultura. Una vez establecido esto, el cine y el audiovisual como mecanismo de difusión es una fuente fundamental para identificar, rastrear y clasificar los sucesivos cambios que viven las sociedades. Así mismo los procesos de identificación de procesos de blanqueamiento en la producción de bienes sensibles en la sociedad deben ponerse en común, pues solo mediante este ejercicio puede reflexionarse y desmontar el lastre colonial que tiene la sociedad.



## **Capítulo Segundo**

### **Cine, puesta en escena y lugar de la mirada**

En el presente capítulo nos aproximaremos a la noción de puesta en escena como producto o consecuencia de prácticas políticas y sociales interiorizadas y manifiestas en los procesos y procedimientos en la creación de imágenes. Asimismo la puesta en escena es la práctica y acciones que hacen a la creación imágenes, como son la disposición de los objetos, división del trabajo y control del tiempo en el rodaje de una película. En cierto sentido visual, la construcción y reproducción de la diferencia cultural, siendo el interés de la presente investigación, empieza a ser delineada, manipulada y promocionada desde las formas de la mirada, es decir del régimen escópico, el cual es producto de las decisiones y resultados de la puesta en escena.

A la puesta en escena, podemos entenderla como la elaboración de “una estrategia representacional diseñada para fijar la diferencia y así asegurarla para siempre. Es un intento de “retener el resbalamiento inevitable del significado, para garantizar el cerramiento discursivo o ideológico” (Hall 2013, 440) a favor de un proyecto cinematográfico, el cual está inserto en discursividades sociopolíticas de la sociedad, a su vez respondiendo a condiciones de lo nacional, lo urbano, lo masculino, lo monocultural y lo monolingüe encarnadas en la figura de los ejecutores de la puesta en escena y/o creadores de las imágenes.

En este capítulo veremos el concepto espacio fílmico, focalización, ocularización y enunciación como mecanismos, operaciones y procedimientos narrativo cinematográficos que hacen a la puesta en escena y coadyuvan a la creación de la base material del análisis: las películas. En este sentido para el presente análisis se optó por el desglose por planos (*découpage*) de las películas *Linchamiento* (2011) de Ronald Bautista, compuesta por 493 planos, *Yvy Maraey* (2013) de Juan Carlos Valdivia con 531 plano y *La chola condenada por su manta de vicuña* (2012) de Walter y Jaime Machaca compuesto por 48 planos. Para poder trabajar sobre imágenes montadas o suturadas entre ellas. Una vez establecidas las nociones analíticas las aplicaremos a las películas a ser analizadas y podremos pensar la diferencia de género en nuestras películas

#### **1. Espacio y campo cinematográfico**

Es importante comprender que toda película debe ser necesariamente ubicada en su contexto político local y su contexto global, pues como manifiesta Inka Moring, “cualquier filme reflejará, inevitablemente, lo que puede llamarse ‘su lugar’ en la distribución global del poder cultural” (2005, 223) por lo que las películas como objetos culturales habitan un campo cinematográfico-cultural en pugna por el establecimiento de hegemonía. No son la excepción las películas que analizamos, las cuales, en sus guiones, además de ofrecernos tres visiones particulares sobre lo que llamamos la otredad en el capítulo anterior, permiten evidenciar las tensiones irresueltas en la sociedad boliviana de la última centuria.

En primer término es preciso comprender qué es el espacio en el cine, según Rohmer supone la existencia de tres espacios en un film y que definen la puesta en escena: el primero es el espacio pictórico definido como “la imagen proyectada sobre el rectángulo de la pantalla la cual es percibida como la representación más o menos fiel, de una sección del mundo exterior” (2000, 34). Con este primer tipo, se pueden establecer la noción de espacio con la de un cuadro, por lo que inmediatamente aparecen categorías pictóricas como la composición, proporción, luz y consecuentemente el color.

El segundo espacio es denominado por Rohmer como arquitectónico. Este espacio es referencial y puede definirse como “las partes del mundo, naturales o fabricadas, provista de una existencia objetiva” (Aumont y Marie 1990, 174). El espacio arquitectónico está compuesto por los elementos objetivos en tanto visibles de la película, es decir todos los presentes en la pantalla. El análisis referido al espacio arquitectónico es más próximo a las locaciones y lugares de filmación.

La última categoría es la de espacio fílmico, Rohmer señala que “no es el espacio filmado que el espectador tiene la ilusión, sino un espacio virtual reconstruido en su espíritu, gracias a elementos fraccionados que la película le ofrece” (2000, 45). Para comprender la noción de “un espacio virtual” debemos comprender qué significa “campo” y “fuera de campo” en la cinematografía. “El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor” (Aumont 2008, 24). Mientras que el fuera de campo está “esencialmente ligado al campo puesto que tan sólo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio (Aumont, Bergala, Marie y Vernet 2008, 24).

Entre el campo y el fuera de campo siempre hay una relación de reversibilidad. Es decir, que lo que aparece en una primera instancia en el fuera de campo puede aparecer posteriormente en el campo y viceversa, esto mediante un movimiento de cámara o enunciación. Entre ambas componen la unidad espacio fílmico. Cuya característica, agregada, es la de ser siempre un espacio en construcción entre lo que se ve (campo) y lo que no se ve (fuera de campo). Por tanto, este espacio sólo puede estar en el espíritu del espectador, creado por él de manera imaginaria a partir de la información vista en pantalla. Entonces “el espacio cinematográfico se definiría en relación al espacio de la escena, a la vez por la estrechez de la superficie de visibilidad y la extensión del lugar de la acción; no es, por tanto, solamente el interior de cada uno de los planos que el realizador debe determinar en función de una cierta concepción de espacialidad, sino la totalidad del espacio filmado” (Rohmer 2004, 42).

Es importante contemplar que las decisiones concernientes al encuadre no se limitan a lo que se observa, es decir lo visible o no, sino que también refiere a la evocación. Esto quiere decir, la posibilidad que tiene el realizador de alargar el espacio fílmico hacia otras latitudes, esto por medio de la evocación y su potencialidad en el espacio cinematográfico en tanto coincidencia armónica entre el campo y el fuera de campo. El analizar el encuadre y lo que conlleva implica interrogar por cierta concepción del espacio lo cual supone la revelación de un pensamiento sobre el cine y la realidad.

Para enriquecer el análisis, nos acercaremos al planteamiento de Henri Lefebvre (1974) sobre el espacio de donde se deriva la noción de que el espacio cinematográfico no solamente refiere a la puesta en escena expuesta por Rohmer. Si no que supone amplificarlo, por lo cual atiende al espacio profílmico, redefinido como los lugares en donde se efectúa el rodaje, las locaciones. Cuya virtud en el cine que nos afecta no son locaciones de sets que hayan sido construidos para ese motivo, sino que son locaciones con una existencia previa a su uso como locación.

Lefebvre señala que “el espacio (social) es un producto (social)” (1974, 23) lo que quiere decir que es producto de la interrelación de fuerzas, ya sean geográficas, topográficas, sísmicas y sociales. Por lo que debemos contemplar que de esta tensión es que surge la territorialización donde el espacio deviene él mismo creador y generador de nuevas dinámicas que, a su vez, lo *reterritorializan*. Esta noción próxima al determinismo geográfico tiene una marca indeleble en la filosofía boliviana hasta nuestros días, en

donde el territorio, como producto de la interrelación de fuerzas constituirá un ethos y un sujeto y a su vez funge supone una puesta en escena.

Pero lo que nos interesa es remarcar que el espacio es un producto de las interacciones sociales. Y que esta es susceptible de ser representada como veremos en el análisis de fragmentos de las películas. Así mismo las representaciones del espacio “están conectadas con las relaciones de producción y con el ‘orden’ que esas relaciones imponen, y, por lo tanto, con el conocimiento, con los signos, con los códigos, y con las relaciones frontales. Este es el “espacio conceptualizado, el espacio de los científicos, de los planificadores, de los urbanistas, de los tecnócratas” (Lefebvre 2000, 14). Aquel es el espacio dominante por un tipo de modo de producción o ese otro espacio es el espacio letrado diría Angel Rama.

En este sentido la noción de espacio cinematográfico de Lefebvre nos permite desbordar el cine en términos de puesta en escena únicamente y pensar y situar a las películas como objetos al interior de espacios, al interior de un territorio delimitado. Por ello hay películas, en las cinematografías de los países andinos, que no son parte del espacio cinematográfico local, sino que habitan fuera de ese territorio o en términos de puesta en escena, habitan en el fuera de campo.

## **2. Focalización**

Un elemento que ayuda a la comprensión de la cinematografía es la focalización, pues nos permite atender y diferenciar lo que para Francois Jost (1983, 195) es imprescindible, la separación de las acciones de narrar (*raconter*) y mirar (*voir*) ya que no hay coincidencia entre la mirada del personaje (narrador o no) y la de la cámara (lo que no excluye su semejanza en ocasiones).

Focalización (saber) podemos comprender como: 1. *Focalización fílmica externa*, que se da cuando el hecho de ignorar los pensamientos del personaje entraña una falta de conocimiento sobre él o sobre las acciones que ejecuta; la disparidad perceptiva entre espectador y personaje manifestada en la imagen, sonido o puesta en escena, implica una desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador (Jost 1987, 67). 2. *Focalización interna*, indica que nuestro conocimiento de lo percibido es equivalente a lo que de ello tiene el personaje. Para Simon (1983, 160) este tipo de saber sólo puede darse cuando hay una ausencia absoluta de ambigüedad

determinada por una mediación explícita mediante la sucesión de planos. 3. *Focalización espectadora*, cuando la disparidad perceptiva de espectador y personaje, manifestada por la imagen (incluidos los mecanismos de enunciación) implica una disparidad cognitiva en favor del espectador (igual que la primera, pero a la inversa), o bien cuando a través del montaje el espectador accede a saberes narrativos que son ignorados por el personaje (Jost 1987, 71).

Mientras que para Mieke Bal la focalización supone “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan”. La focalización será, por lo tanto, “la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe” (1990, 108).

Entonces, el término focalización sirve para designar lo que sabe un personaje, a pesar de sus connotaciones visuales y, para interpretar la relación entre lo que la cámara muestra y aquello que se supone ve el personaje.

La ocularización hay que entenderla como el “ojo que mira al campo tomado por la cámara”, siguiendo a Jost y su clasificación son: a) ocularización *general*, aquella en la que la cámara se contenta con conseguir mediante un travelling o panorámica que expone un movimiento; no se le confiere a la cámara ningún papel diegético y no se remite a ningún personaje que esté mirando, b) Ocularización *Interna*: si el espectador se puede identificar con la mirada de un personaje. Puede ser, a su vez *Primaria*, donde con la marca material o de un ojo que mira permite identificar un personaje ausente de la imagen; con un solo plano sabemos que alguien mira pero necesita alguna marca clara que permita identificarlo. La *Secundaria* es aquella en que la subjetividad de una imagen es construida por el montaje, como en el plano/contraplano ya que se construye la subjetividad y la mirada de un personaje respecto de otro (1987, 24). c) Ocularización *Modalizada o espectadora*, que busca acentuar el hecho de que el espectador no comparte el punto de vista con ningún personaje, obtiene una información a la que éste no tiene acceso y en la misma medida se define a sí misma como marca de la enunciación (1987, 28).

Por ejemplo en el caso del campo/contracampo, un procedimiento formal habitual del relato cinematográfico clásico, la coincidencia entre la mirada de la cámara y la del personaje no tienen nada que ver con la expresión de un saber y, por ello, estamos ante una ocularización externa y no ante una supuesta cámara subjetiva.

La elección de los mecanismos narrativos implica la puesta en marcha de un punto de vista sobre la historia que genera la estructura del relato. La distinción entre “lo visto” y

“lo sabido” forma parte constitutiva del relato cinematográfico (Jost 1987, 14). Sin embargo, la focalización se deduce en muchas ocasiones de la ocularización, aunque ambas no se imbriquen, ya que existe distancia entre la visión del espectador y la del personaje. En ambos casos se construye un “saber diegético” generado a partir de la ocularización (Jost 1987, 64).

De este aparato complejo entre visión y saber, se desliza la pregunta por el dispositivo de la mirada en el cine, la cámara, la cual genera tipos de mirada: 1. *Objetiva*, cuando aquello que se muestra parece ser visto desde un ente exterior a la narración pero dentro del mismo universo verosímil, vinculado con la mirada del autor. 2. *Falsa cámara objetiva*, cuando las posiciones con que se corresponde la mirada no pueden ser consideradas normales. 3. *Interpretativa*, cuando lo que la cámara encuadra es un personaje que se enfrenta a ella como consecuencia de la relación plano/contraplano. 4. *Subjetiva*, cuando la imagen se corresponde con la mirada de uno de los personajes inmersos en la diégesis (Carmona 1993, 251). Es frecuente que en una pieza cinematográfica se generen relaciones entre las cuatro posibilidades.

### 3. Enunciación y vista

Para Francesco Casetti (1983, 89) las posiciones del enunciador y del enunciatario responden a una mirada sin la que la escena no es posible, ambas miradas se construyen mediante la implicación de los puntos de vista de quien mira, quien muestra y desde dónde se muestra, por lo que desarrolló una serie de tipologías para el enunciatario de forma relacional:

1. Relación de equilibrio. Enunciador y enunciatario se mantienen en un plano de igualdad.
2. Relación de interpelación.
3. Visión subjetiva (cámara subjetiva).
4. Visión objetiva, que responde a un enunciador que mira y hace mirar.

Asimismo Gaudreault y Jost (1995, 66) confieren a las posiciones de:

1. Testigo = Visión objetiva (afirmación de un tú frente a un yo también afirmado).
2. Aparte = Relación de interpelación (un tú frente a un yo combinado con un él).
3. Personaje = Visión subjetiva (un tú combinado con un él frente a un yo que se afirma).
4. Cámara = Visión objetiva irreal (un tú combinado con un yo)

Sin embargo, lo que no podemos omitir es que la posición está vinculada con el objeto mediador en el cine, la cámara, lo cual no debe ser confundida con el personaje, la cámara y sus posiciones son diferentes de las de los personajes.

Aunque se está convocando a lo objetivo esto no debe confundirse con neutralidad, ya Metz nos advertida que no es posible la imagen neutra, eso quiere decir la imagen sin intervención enunciativa, denunciando de esta forma los supuestos puntos de vista objetivos (de ahí que recalque la nominación con la expresión llamadas) que son reformuladas por Casetti (1983, 85-96):

- Vistas “llamadas” objetivas. Yo (enunciador) y Tú (enunciario) miramos (enunciado, personaje, film).
- Interpelaciones (miradas a cámara). Yo y El te miramos como ente destinado de inmediato también a mirar.
- Vistas “llamadas” subjetivas. Tú y El miran lo que Yo les muestro.
- Vistas objetivas irreales (angulaciones extrañas no adjudicables a la mirada de un personaje). Como si Tu fueras Yo.

Si las “vistas objetivas y las subjetivas pueden adscribirse al discurso hegemónico para la construcción de la transparencia enunciativa”, la interpelación y la vista objetiva irreal reflejan con evidencia las “marcas enunciativas establecidas por el autor/director” (Bordwell, Staiger y Thompson 1997, 419) pues estas, permiten identificar elementos que van en contra del canon, cuya intención es la de borrar las marcas presentes en la composición narrativa para lograr el contrato de lectura con el espectador, el cual se ancla en la verisimilitud. En cinematografías periféricas como el caso de la presente investigación, la boliviana, conviven autores que siguen y reproducen el canon y otras que evidencian las marcas enunciativas por diferentes motivos, a los cuales nos referiremos más adelante.

#### **4. Análisis de la película: *Linchamiento***

##### **4.1 Análisis del espacio pictórico, espacio arquitectónico, y el espacio fílmico en *Linchamiento***

*Linchamiento* construye dos espacios antagónicos campo/ciudad desde donde se edifica todo el edificio de representaciones a lo largo del filme, en este sentido el espacio

cinematográfica señalado por Rohmer es esclarecedor en tanto que en el fuera de campo habita el pasado, encarnado en la comunidad de Tajani y todo lo que ella supone (vestimenta, idioma, prácticas de justicia, organización social) y el campo esta dominado por la urbanidad y/o periferia urbana. Es habitual que en las películas de migración campo-ciudad el espacio urbano se construya con edificios, alumbrado público, calles asfaltadas, señalética, personas caminando en varios sentidos, sonidos de la calle como son bocinas, comerciantes callejeros, uno que otro grito, silbatos de policías de tránsito y automóviles.

Sin embargo, la mirada y la composición espacial de *Linchamiento* no entrañan reflexiones formales como las tuvo el cine de Jorge Sanjinés, cineasta con el que comparte, conjuntamente con varios otros cineastas, la pertenencia al cine indigenista boliviano. La construcción de la comunidad tanto rural como urbana en *Linchamiento* son idénticas, es decir que emplea los mismos elementos formales: primeros planos, planos medios. Omitiendo toda construcción de conjunto, soslayando la intención de retratar la comunidad como una unidad no sólo social sino visual.



**Imagen 15.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista    **Imagen 16.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

Tras la imagen del contexto (imagen 15) un dirigente comunal convoca a una asamblea del poblado (imagen 16), en adelante la deliberación, defensa y sentencia de Macario se construye con primeros planos o planos medios de los interlocutores





**Imagen 17.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

Donde podemos apreciar que la comunidad no es retratada como una unidad al interior del plano, sino que se opta por fragmentar los cuerpos, generando con ello la ruptura del imaginario comunitario y atomizando a los personajes, en un evidente intento de visibilizar los rostros de los sujetos presentes en este juicio popular comunitario.

Bajo esta unidad comunal se disuelve la diferencia de género, aparentemente, pero la decisión de fragmentar esta unidad, en términos visuales, potencia y evidencia la presencia de cuerpos individualizados, singularidades. El establecimiento de voces de mando, facultad privilegia de los hombres queda en evidencia mientras que las mujeres, en primeros planos o planos conjuntos, se constituyen en la audiencia de esta asamblea. Por tanto el cuerpo femenino, conjuntamente su voz quedan encapsulado en un cuadro/plano carente de voz.

#### **4.2. Análisis de la focalización y ocularización en *Linchamiento***

Si bien la fragmentación de los cuerpos y la ruptura de la unidad colectiva que podría plantearse en un plano general o mediante movimientos circulares de 180 grados como supo emplear el cineasta boliviano Jorge Sanjinés al momento de representar el tiempo y espacio andinos en el cine. Con *Linchamiento* asistimos al despliegue de dos formas de ocularización general y ocularización *modalizada* o *espectadora*, pues hay momentos en que la cámara no posee ningún papel diegético y que en otro busca acentuar el hecho de que el espectador no comparte el punto de vista con ningún personaje. Esto implica la imposibilidad de generar identificación entre espectadores con el personaje.

Este distanciamiento focal es una operación visual que pretende distanciarse del fenómeno y a su vez, pretende ser objetiva en tanto devela acontecimientos que pertenecen y habitan en el plano de lo real. Además confiere, desde el emplazamiento de la mirada, el poder acceder a toda la información visual, buscando la mirada objetiva. Sin embargo la opción por el corte y el primer plano, conjuntamente la ocularización general y la espectadora establecen la relación asimétrica entre el sujeto que registra, que corta la realidad respecto el acontecimiento retratado<sup>10</sup> de manera instrumental al relato.

En la secuencia “Asamblea vecinal” la operación es idéntica, Bautista privilegia fragmentar los cuerpos y fragmentar la colectividad por medio de primeros planos y planos medios, otorgando visibilidad y presencia en el campo visual sólo a quienes poseen la palabra durante la deliberación, sin embargo entre plano y plano, por montaje, asumimos y reconocemos que es una unidad social, una asamblea. Si bien no existe continuidad entre las imágenes sí emerge una unidad cinematográfica (espacio cinematográfico) entre los planos mediante la creación en el espectador del espacio virtual: espacio cinematográfico. Es decir que el espectador sutura las imágenes de manera virtual en su imaginación, generando de esa manera el espacio cinematográfico.

Las dos mujeres que se expresan, en plano general y/o plano medio, refieren al peligro que existe en el barrio. Es decir, que son representantes y depositarias del miedo. Solicitan a sus vecinos la instalación de un servicio de seguridad comunitario.



**Imagen 18.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista.

<sup>10</sup> La escena de la asamblea en la comunidad a decir de Bautista, participan casi en su totalidad habitantes de la comunidad de Tajani, los cuales se representan así mismos, por tanto la asamblea es un simulacro de una asamblea y no así una puesta en escena con actores. En la asamblea comunitaria en Tajani recordaron como se desarrolló una asamblea con “escasa intromisión mía” (Bautista. Falta datos de la cita)

En ambas secuencias, aquí sólo compartimos un par de fotogramas, el tratamiento es similar, por lo que Bautista no hace una distinción entre los modelos deliberativos en términos formales, mientras que sí presta interés en el contenido de los mismos. En la comunidad se resuelve la expulsión de uno de los miembros y en la asamblea vecinal se opta por linchar a todo ladrón que se encontrado en flagrancia.

Asimismo hay un gesto que permite establecer la construcción y reproducción de la diferencia cultural en tanto el sujeto indígena es un ser “inaccesible”, cuyos pensamientos y acciones no se pueden prever” (Arguedas 1909) esto aplicable al indio insumiso el cual se encuentra en las antípodas del indio domesticado, que mencionamos en el capítulo dos. Esto opera mediante la focalización y ocularización:



**Imagen 19.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

Macario llega a la ciudad. En esta imagen, como en las sucesivas Macario observa atónito la ciudad, alguien le hablara y el no sabrá que responder y será marginalizado “este no sabe nada”. De esta manera se establece un código que se empleara a lo largo del filme, la focalización fílmica externa, puesto ignoramos los pensamientos de Macario, en consonancia con toda la literatura y el cine indigenista, el indígena y/o migrante del campo a la ciudad es un sujeto desprovisto de entendimiento, de lenguaje, queda fascinado por la ciudad, tal es el caso que este gesto se constituyó en recurso caricaturesco en producciones televisivas en el Perú<sup>11</sup> y en algunas regiones de Bolivia para representar

<sup>11</sup> Donde los migrantes del sur, región fronteriza con Bolivia son ridiculizados en series como *El cholo Juanito* o *La Chola Remigia*, ambos personajes no pueden dejar de observar con la boca abierta las luces, arquitectura y tránsito de Lima. Ambas series tienen más de 25 años en el aire. En el caso boliviano se tiene en la serie televisiva *La bicicleta de los huanca* (1995) la puesta en imagen de este imaginario. Sin embargo por fenómenos como la cholificación de la sociedad (Soruco 2009) y la imprevista indígena desde el katarismo en la década de los 70, los procesos de caricaturización no proliferaron como ocurrió en Lima desde los tiempos de la confederación Perú-Boliviana en 1840, para esto ver “Incas si, indios no” (Mendez, 1996) donde se construyó la imagen negativa del serrano en el Perú y en Bolivia el habitante del altiplano u occidente.

al habitante del occidente del país. Entonces tenemos una disparidad perceptiva entre el espectador y el personaje. Nosotros como espectadores ignoramos lo que pasara.

#### 4.3. Análisis de enunciación en *Linchamiento*

El aparato enunciativo el cual no debemos desatender refiere a la mirada sin la que la escena no es posible, ambas miradas se construyen mediante la implicación de los puntos de vista de quien mira. Mientras vemos en la imagen 20, a Macario tras las rejas, él como víctima de un sistema judicial corrupto al cual no logra comprender porque fue el único en ser declarado culpable. Pero como espectadores, conocemos como opera el sistema judicial, la intención del filme es denunciarlo en tanto aparato corrupto, por lo que contamos con información extra cinematográfica y a su vez, con información que no posee el personaje pues se despliega la ocularización *modalizada* o *espectadora*, pues busca acentuar el hecho de que el espectador no comparte el punto de vista con el personaje. Obtiene información a la que el personaje de Macario no tiene acceso. Estableciendo un punto de vista objetivo y a su vez “testigo” en términos de Gaudreault y Jost (1995: 66) pues afirmamos el lugar de Macario, la cárcel y nos retrotraemos al lugar privilegiado del espectador omnipresente. Vemos a Macario cómo ve la televisión a una presentadora de noticias y en esto adquiere algo de información sobre linchamientos, información que al espectador ya se le fue provista en escenas anteriores.



**Imagen 20.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista **Imagen 21.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

En este sentido, en la imagen 20 el mecanismo narrativo y la puesta en escena empleado tienen el objetivo de determinar el funcionamiento de la mirada, que se expresa en el emplazamiento, usos y lugares de la cámara. Objetivo porque sitúa la visión desde un ente exterior a la narración, pero dentro del universo verosímil (Carmona, 1993) evitando con ello cualquier tipo de interpelación o subjetividad. En *Linchamiento* asistimos como

entidades omnipresentes al despliegue de la historia de los hermanos Huallpa y su padre Macario.

Visualmente la marca enunciativa se presenta en el plano arquitectónico, pues vemos la silueta/espaldada de Macario en un plano medio y en la profundidad del campo la televisión, entre Macario y la televisión las rejas de la celda donde está recluido. Donde la televisión brinda información audio visual. Información que para Macario es nueva pero que los espectadores ya conocemos. Mediante corte se presenta la presentadora que lee las noticias, es decir la imagen que Macario está viendo. La mujer en este caso es portadora de información. Precisamente es cuando lee “fue asesinado el joven Inocencio Huallpa” hijo de Macario.

A diferencia de la asamblea vecinal en esta imagen la mujer brinda la información que posee leyéndola, es un cuerpo o busto parlante, cuya función es la de transmitir información. Sin embargo si solo interesara la información el director podría omitir la imagen de ella leyendo pero opta por insertar esta imagen, es un evidente despliegue de poder y asignación de roles respecto la mujer: ella lee las noticias. Despojada de subjetividad, no brinda opinión ni juicio su personaje y a su vez, lee constreñida en un plano fijo, en un plano medio.

Asimismo en términos de Gaudrault y Jost (1995) adquirimos la posición de testigo, pues la enunciación pretende ser una visión objetiva de los acontecimientos a favor de los espectadores. Es una afirmación de un tú que se desarrolla en pantalla frente a los espectadores. Gesto fundamental de las ficciones cinematográficas, que se edifican desde la construcción y desarrollo del personaje. La posición de testigo se ve en cada uno de los bloques de la película.

Mientras que, sobre las posiciones y las vistas que prefiere llamar Casetti (1983) en *Linchamiento* vemos una renuncia a la interpelación, por medio de mecanismos como la mirada a cámara o la develación del dispositivo cinematográfico en su puesta en escena, como ocurre en los otros dos casos estudiados, sitúan a *Linchamiento* al interior del modelo dominante de construcción visual y espacial de la diferencia cultural y de género, la cual se adscribe al cine indigenista boliviano.

#### 4.4. Puesta en escena de la persistencia de la diferencia en *Linchamiento*

En *Linchamiento* podemos apreciar con el tratamiento espacial, la focalización, la ocularización y la enunciación la actualización y producción de elementos de diferencia étnico cultural pues el espacio opera como el primer lugar de establecimiento de la diferencia, en tanto la película se edifica sobre la dicotomía campo/ciudad y los tres personajes de la trama habitan la urbanidad desde su condición migrante.

De la misma manera el espacio se construye por las decisiones del director contingentes a la puesta en escena que opta por realizar cierto tipo de plano, es decir composición, emplazamientos, movimientos, con lo cual decide qué información dotará al espectador. Por ello la película establece la diferencia cultural cada momento en que Macario se presenta, focalizado como un personaje que no tiene información, elemento favorable al espectador que sabe todo lo que le sucederá a Macario. Este es un sujeto vulnerable al sistema que no conoce ni lo comprende. Esta operación de diferenciación cultural supone, vía enunciativa, que nosotros los espectadores sabemos todo lo que le pasara a Macario. Consideramos que este gesto, además de presentar a un sujeto inocente frente a un sistema corrupto tiende a romantizar al habitante rural, arropado de inocencia e ingenuidad frente al sistema occidental además de exhibir el paternalismo de cierta mirada urbana sobre las poblaciones indígenas originarias.

Precisamente con la mirada objetiva la cual pretende objetivar una situación es reconocible la veta indigenista de no cuestionamiento y menos subversión en el acto de contemplación, algunas veces confundido con denuncia por parte de cineastas que enuncian y focalización la mirada sobre el otro, pero la simple búsqueda de la objetividad deviene en la estetización de la misma, algunas veces en la “estetización de la diferencia” (Zapata, 2018) la cual supone una actualización de la porno miseria.

Mientras que la diferencia de genero se expresa en la persistencia de estereotipos, roles y papeles destinados a mujeres cuyas características con “la mujer en la mayoría de películas analizadas son madres abnegadas” o “amantes o novias del personaje principal” (Callejas 2016, 33) como la abuela de Macario Hualla que simplemente observa cuando su nieto les comenta que lo expulsaron de la comunidad y partirá rumbo a la ciudad. Y a su vez en la figura de Celeste, chica de la que se enamora Angelo Huallpa



**Imagen 22.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

El espacio fílmico es ocupado por un cuerpo femenino lo cual es simplificado a objeto de deseo, construcción iconográfica rastreable al origen del cine, codificado a objeto de ejercicio de poder, por tanto el surge el acoso. Esta relación asimetría además de configurar una noción de espacio y territorio desde la visión objetiva busca reproducir practicas cotidianas. En los primeros tres fotogramas/planos seleccionados la diferencia de genero se evidencia en el lugar y disposición de la mirada, el cuerpo femenino condicionado como objeto de deseo “estableciendo la mirada masculina, como la activa” (Mulvey 1975, 369).

Este grupo, el cual actúa como una “manada” resuelve de manera orgánica, sin mediación del lenguaje, ir tras de Celeste.



**Imagen 23.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

En una calle angosta optan por lanzarse sobre ella



**Imagen 24.** *Linchamiento* (2011) de Ronal Bautista

Súbitamente aparece Angelo, con el uniforme de la empresa de seguridad privada donde trabaja. En lo que podríamos llamar rescate y encuentro las miradas de Angelo y Celeste se cruzan mediante el recurso del plano/contraplano donde se clausura la unidad “mirada activa del hombre, mirada pasiva de la mujer” expresada por Mulvey (1975). Este acto y efecto, plano/contraplano cuando se trata de miradas guarda relación con la mirada

interpretativa porque la “cámara encuadra a un personaje” y/o enfrenta en el acto de la mirada (Jost 1983, 203).

Estableciendo en la película la relación y lugar visual que tendrá Celeste, siendo depositaria del deseo de Angelo. Y la posición que adquiere la mirada es la de testigo de los gestos enunciatorios. En adelante las secuencias donde tendremos información sobre Celeste vendrán del fuera de campo, pues guiarán las acciones que Angelo desarrollara para ganarse el favor de ella, conjugando la idea de “disponibilidad femenina” (Shohat y Stam 2002, 158) con la “mirada de la cámara” sobre la mujer, en la mirada del héroe masculino encarnado en Angelo y la “imagen en pantalla (fijación especular de la representación femenina)” en la figura vulnerable y disponible de Celeste (Coazzi 1995, 24).

Esta construcción de la diferencia de género desde el lugar de la mirada y la puesta en escena se establecen desde y con la mirada del placer y el deseo masculino, actualizando la unidad mirada-placer de matriz patriarcal. Además de anular la posibilidad de mirar a este sujeto diferenciado, somos testigos de como su mirada, no llega a ser sujeto con mirada.

## **5. Análisis de la película: *Yvy maraey***

### **5.1. Análisis del espacio pictórico, espacio arquitectónico, y el espacio fílmico en *Yvy maraey***

Como mencionamos en el capítulo anterior, *Yvy maraey* supone un gesto alternativo frente la construcción hegemónica o dominante en el cine boliviano respecto del otro, que adquiere la forma institucionalizada conocida como cine indigenista. Esta alternativa se desprende desde el guion de la película hasta la puesta en escena, pues adopta los mecanismos del *Buddy road movie* donde dos personajes profundizan su amistad, sin embargo existen mecanismos narrativos, operaciones visuales y procedimientos cinematográficos que permitirán establecer la pervivencia de imaginarios, relaciones de poder y procesos de diferenciación explícita.

Precisamente el *Buddy Road movie* al ser una deriva del Road movie privilegia los planos generales que permitan identificar nítidamente el paisaje, los pisos ecológicos en el caso de *Yvy maraey* como expresión de la plurinacionalidad que sostiene el guion de la película. Por ello los espacios pictóricos dialogan diáfananamente con la tradición plástica de la pintura de paisajes, no en la forma de cita u homenaje, sino por la vocación objetiva

que posee en tanto pretende capturar “una sección del mundo exterior” (Rohmer 2000, 34) en el plano a favor de la idea del viaje. Pero en el caso de *Yvy maraey* los viajeros optan por un transporte motorizado, un jeep.



**Imagen 25.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Esta secuencia “Salida de La Paz” permite ejemplificar como el automóvil de ser un objeto de transporte, por el género adoptado del road movie, se constituye en personaje. Si bien no tiene nombre el automóvil es el objeto con movilidad que orienta los movimientos y el emplazamiento de la cámara para la composición, guía el montaje interno y el raccord en el plano.

Asimismo, el automóvil de Andrés es el objeto y elemento con el que se edifica la puesta en escena que además ira suturando/uniendo los espacios que componen el viaje. Siendo el auto el lugar donde más diálogos se desarrollan y el lugar más íntimo del personaje Andrés, por ello cobra una importancia relevante.

Entonces tenemos un espacio íntimo de Andrés, el protagonista y un lugar externo, que pertenece al espacio de significaciones del protagonista. Si bien el guion ofrece una historia de relacionamiento entre dos sujetos, Yari y Andrés, por presencia en el plano y pertenencia en el campo visual y en el fuera de campo, el relato se torna unidireccional respecto la transformación de Andrés y no así el relato “intercultural” advertido por Carlos Mesa (Mesa 2017, 33) que privilegia el guión.





**Imagen 26.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

La secuencia abre con el automóvil ocupando el plano y a medida que avanza se acomoda en una planicie, en lo que llamaremos 'posición inicial', todo en un largo plano donde la cámara sobre su eje se sitúa de acuerdo el movimiento del auto en una clara ocularización general.

Una vez detenido el automovil los pasajeros descienden, la camara como la mirada se han desplazado a favor del conductor Andrés. Estamos situados sobre el enunciador mediante una vista objetiva donde se privilegia la composición desde el lugar de él.



Andrés desciende del carro y va a al encuentro de Yari, Posición A



Contraplano, sin embargo el plano se compone en función de Andrés. Posición B mientras conversan



Plano de reubicación. Yari interroga a Andrés, nuevamente el plano está compuesto desde Andrés y busca mostrar lo que Andrés mira.



Plano donde Yari interroga a Andres. Retorno a la Posición A



Contraplano. Posición B, reencadre donde Andrés replica a Yari. La imagen privilegia al portador del conocimiento y de la mirada, Andrés, mientras en el fuera de campo habitan Yari y por extensión nosotros los espectadores y escuchamos su reflexión.



**Imagen 27.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Posición inicial ampliada, donde Andres y Yari conversaron.

En esta secuencia (Imagen 27) podemos advertir que la composición espacial esta en función del cuerpo de Andrés y/o en función del automóvil, permitiéndonos identificar al héroe de la trama, al guía del relato, en última instancia el personaje principal de la película. Además vemos a su compañero, el automóvil. Ambos emplazados en el territorio por conquistar acompañados de sus ayudantes narrativos (personajes secundarios).

Comprendido esto, es que podemos identificar nítidamente el lugar de la mirada para con la composición del espacio cinematográfico.

Pero operativamente vemos en la configuración de un campo cinematográfico específico de mujeres el cual despliega marcas enunciativas, gestos de focalización y ocularización en la llegada a Urubucha en la Escena “Andrés llega a Urubicha Mujeres”.



**Imagen 28.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Donde podemos apreciar que la representación femenina se encarga de labores domésticas como la elaboración de la comida y el ataviar a las jóvenes para la fiesta.

Esta es la única secuencia dedicada a mujeres, donde por operaciones de ocularización general la diferencia de género se ofrece como un espacio clausurado para la mirada de algún otro personaje, donde la cámara simplemente realiza paneos y no se le confiere ningún papel diegético o posibilidad enunciativa hacia algún personaje o situación. De esta manera estamos frente al desplazamiento de una ocularización general hacia la focalización fílmica externa que a su vez se vuelve focalización espectadora ya que es

información que sólo está dirigida para el espectador exponiendo la diferencia de género y a su vez la diferencia cultural. Este tipo de movimientos y mecanismos buscan la estetización de los cuerpos, pues no son personajes, es habitual ver estos planos, escenas en productos publicitarios ya que operan como transiciones de un espacio diegético a otro.

## **5.2. Análisis de la focalización y ocularización en Yvy maraey**

Yvy maraey al ser una película sobre el aprendizaje y conocimiento de los personajes, uno respecto del otro, privilegia la vida de Andrés, pues algunos flash back ofrecen información sobre él. Así es como la película adopta la operación de la ocularización interna secundaria en varios episodios de la película pues los espectadores construimos por el montaje la mirada del personaje, es decir que por momentos nos identificamos con la mirada del personaje (Andrés) y por mecanismos de plano/contraplano termina de cerrarse la relación “entre el ente que mira y lo mirado”, en este caso quien mira es Andrés y nosotros con él (Jost 1987, 28).

La identificación de esta operación, permite más allá del guion, reconocer de manera clara al protagonista de la película: Andrés. Puesto que los planos se construyen desde su lugar ocular y en función de la información que obtendremos con él o a favor de él.

Asimismo la focalización, por el género adoptado por la película, es la focalización interna pues con el viaje, el transcurso de este, vamos adquiriendo la información al mismo tiempo que los personajes. Yari, coprotagonista del filme, es quien nos guía en el viaje de descubrimiento de Andrés, y él nos ofrece su sensibilidad y reflexiones de manera paralela entre el tiempo presente de la obra y mediante bloques de flash backs. Narrativamente esto se hace visible desde la primera visita de Yaria a casa de Andrés donde le interroga obteniendo información que será útil para la narración. También en cada cierre de bloque narrativo Andrés reflexiona sobre su existencia y sobre la existencia y utilidad del cine.

Sin embargo esta focalización no es excluyente, pues en la película emergen operaciones de focalización espectadora, donde la información del espectador es dispar a la de los personajes, esto ocurre cuando en la película se separan Yari y Andrés, el espectador ve los sucesos mediante montaje paralelo, teniendo información diegética que los personajes ignoran de uno respecto del otro. Una ocularización general ordena los dos bloques paralelos donde la información es exclusiva para el espectador, en un bloque vemos a Yari retornando a su comunidad y en el otro bloque es Andrés recorriendo la carretera y

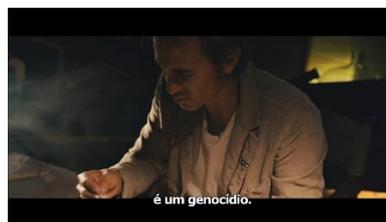
conociendo a unos jóvenes cineastas que le manifestarán su admiración. La experiencia de Yari no será conocida por Andrés, ni la experiencia de Andrés será conocida por Yari, pero por la operación montajística, focalización y ocularización nosotros, los espectadores, suturamos ambos bloques y otorgamos continuidad al universo diegético.

### 5.3 Análisis de enunciación en *Yvy maraey*

Con *Yvy maraey* asistimos a la puesta en visión de un enunciador que mira y que hace mirar, a esto Casetti denomina visión objetiva (Casetti 1983), operación por la cual podemos distinguir desde donde vemos el mundo, por ello es casi imposible que algunos relatos se planten interculturalidad por ejemplo. La visión objetiva además, obedece, a la visión que reclama para sí verosimilitud y su director sostiene eso (Valdivia 2017, 34). La cámara, de acuerdo a su posición, es el mecanismo por el cual se construye el universo diegético y en el caso de *Yvy maraey* se ofrece como una visión objetiva (Gaudreault y Jost 1995, 66) por lo que a lo largo del metraje compartimos las posiciones y emplazamientos de quien mira, en este caso es Andrés,. Si bien proponen una reflexión sobre el otro y su forma de mirar el filme, formalmente no puede evadir un centro, un lugar de enunciación, el cual lo ocupa el personaje principal, que es un director de cine que está buscando nuevas formas de mirar. Entonces no existe sintonía entre la puesta en escena, el tratamiento formal y el guion.



**Imagen 29.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia



**Imagen 30.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia



**Imagen 31.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Estas tres imágenes, pertenecientes a secuencias diferentes permiten ejemplificar la construcción visual del filme en tanto los objetos al interior del plano son funcionales a Andrés (Imagen 29) o es el mismo Andrés conduciendo la conversación (imagen 31) o en última instancia, planos donde sólo encontramos a Andrés (imagen 30) reflexionando en voz alta. Esta última imagen es recurrente a lo largo de toda la película pues opera como un flash back y motivo donde un angustiado Andrés reflexiona sobre la memoria, el otro, su identidad y las formas de mirar. La marca enunciativa opera sobre el proyector de cine que emite el sonido de una proyección cada secuencia de flash back la cual nos informa que ingresaremos a otro espacio temporal diegético y así no romper el relato.

Esta enunciación objetiva adecuada para las “narrativas de la naturaleza”, las cuales según Jorge Cañizares-Esguerra (2006) se caracterizan por los paisajes típicos, locales, regionales o nacionales, o conformación geológica, configurando relatos territoriales para difundir la noción de nación permite a Valdivia situarse como el “retratista de la Bolivia actual” pues “explora en la geografía y en los humanos” (Sánchez: 2017. 60). Esta vista omnipresente y a la vez objetiva es posible mediante un motivo/objeto tanto visual como narrativo: el automóvil.

En *Yvy maraey* identificamos un plano que opta por lo que Casetti denomina interpelación, cuando existe una mirada a cámara de manera deliberada. Con esta operación, donde Andrés mira a cámara “esos seres me enseñaron a ver con los oídos. Sera su historia o será mi historia contada a través de ellos?” posibilitando la interpelación al espectador, condición necesaria para la constitución de un sujeto espectador y ya no un consumidor pasivo y así potenciar la vocación intercultural de la película en tanto relato de Andrés que viaja al sureste de Bolivia en busca del otro y que el espectador se pregunte por el otro y por la identidad. La primera interpelación al espectador supone provocación, pues el velo ficcional objetivo, donde el espectador observa es quebrantado por el rostro y la frase de Andrés. Mientras que la búsqueda de un interlocutor se torna sobre sí misma, con este gesto confrontacional donde Valdivia parece claudicar a favor de la desesperación producto de la imposibilidad de conocer al otro, vemos y escuchamos a un personaje y quizás a un director renunciando al otro. Por lo que sólo nos quedaría un personaje, Andrés, que busca al otro como un vagabundeo y al no encontrar el objeto de deseo, el otro, interroga desesperadamente al espectador.



**Imagen 32.** *Yvy maraey*. (2012) Juan Carlos Valdivia

Estas operaciones visuales y cinematográficas componen un nuevo producto visual que el director Juan Carlos Valdivia inaugura una cartografía de una mirada, la cual compone paisajes, en una diáfana narrativa de la naturaleza, así mismo ofrece complejas reflexiones identitarias en sus personajes y un entramado compositivo que abre las posibilidades a la interculturalidad. Esta mirada caracterizada por el distanciamiento, con las operaciones y mecanismos expuestos, supone una alternativa al modelo dominante del cine indigenista. Sin embargo no existe correspondencia entre el planteamiento formal y el contenido de la pieza, por lo que esta película bien puede testimoniar la complejidad representacional de conceptos y del proyecto sociopolítico vinculado con la interculturalidad.

La interculturalidad, en este sentido, pretendemos que puede ser interpretada como una puesta en escena, como una coreografía donde los elementos, mecanismos y procedimientos se reconocen y adquieren o construyen relaciones que permitan el desarrollo de la trama, sea esta cinematográfica o social. Por ello, esta película de Valdivia puede contribuir al debate sobre como se construyen las relaciones de respeto, armonía y paz entre diferentes.

#### **5.4. Cartografía y puesta en escena de una mirada en *Yvy maraey***

*Yvy maraey* como comentamos, es un intento de pensar la diferencia en términos de “expresión intercultural” (Sánchez 2017, 37) pero la construcción del espacio cinematográfico coadyuva al establecimiento de fronteras culturales concretas y cinematográficamente visibles, desde la figura del paisaje y la estructura del filme donde el hombre urbano descubre al otro. En este sentido la diferencia étnico cultural queda expresada en la puesta en escena con el establecimiento de la frontera urbano/campo y es reforzada con dos tipologías de espacio rural, la de habitantes de tierras altas y las de habitantes de tierras bajas.

Podemos observar como la focalización y la ocularización en *Yvy maraey* se relacionan con la diferencia cultural en tanto el montaje construye empatía y conocimiento sobre el personaje de Andrés respecto de los demás mediante ocularización interna, ocularización interna primaria y secundaria se evidencia la identidad de Andrés y desde ahí se construye la diferencia, a través de Yari y la nación guaraní. Asimismo, valga decir que Yari, y los personajes secundarios, miembros de la nación guaraní y aymara son entes inaccesibles. En la escena de la Fiesta en Urubicha acompañamos a Andrés a la contemplación de los otros.

Donde Tenemos a Andrés acercándose a Yari diciéndole “que linda fiesta” en adelante la puesta en escena compuesta por 24 planos veremos el despliegue de la fiesta. Mujeres bailando en ronda, siendo un objeto de contemplación para el espectador. Reforzando la diferencia de Andrés frente a los otros. Él se posiciona como el sujeto observador, transitamos de una mirada objetiva del personaje a una espectadora. Donde, como espectadores pactamos con la puesta en escena, la mirada de Andrés pues el nos guía y nos posicionamos desde y con él frente al “espectáculo del otro”, como diría Stuart Hall.

Las operaciones que registra Valdivia para la construcción de la diferencia de género guardan relación con las operaciones con las que construye la diferencia cultural. Esto se debe a que el portador de la diferencia es el personaje de Andrés y desde ahí es que se ha construido, sin perder de vista que la película pretende ser el relato de alguien que busca la diferencia y busca comprenderla, un espacio intercultural (al menos desde el guion). Y la posición de la cámara, no olvidemos que no existen imágenes neutrales (Metz 1998), sitúan al espectador como testigo, generando con ello, una postura pasiva y propicia para el consumo, por lo que podríamos intuir una puesta en escena de un cine ideológico.

En ese relato complejo la diferencia requiere de mecanismos para operar y poder establecerse y con ello reforzar su cualidad, en el caso de la diferencia de género la misma se edifica en la objetivización de los cuerpos femeninos, en otros términos, en el placer de la mirada al verlos, pues “el hombre es el portador de la mirada y la mujer de la imagen” (Mulvey 1975, 366) lo cual puede expandirse a equivalencias como el “territorio salvaje e inhóspito o el virginal territorio no contactado” (Shohat y Stam 2002). La operación se edifica en la mirada y placer masculinos pues el personaje principal, además de “controlar la fantasía de la película, surge como representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador” (Mulvey 1975, 368) mediante la focalización, rasgos enunciativos objetivos y Vistas objetivas.

## 6. Análisis de *La Chola condenada por su manta de vicuña*.

### 6.1. Análisis del espacio pictórico, espacio arquitectónico, y el espacio fílmico en *La Chola condenada por su manta de vicuña*

Como advertimos anteriormente esta película no sólo supone un cambio total en la representación de los otros, sino una forma diferente de ocupar y usar el espacio cinematográfico, la puesta en escena y la mirada. Además de situarse por fuera del campo cinematográfico institucional.

Esta película a diferencia de otras, plantea el retorno a la comunidad porque ahí se vive mejor, por ello acompañamos a Panchito en su retorno a Puerto Acosta en el lago Titicaca en busca de prosperidad. Esta supone una primera ruptura con la tradición cinematográfica de Bolivia donde los relatos referidos a migración se sitúan en la unidad campo-ciudad como en la mencionada *Linchamiento*

La película inicia con un largo plano sobre su eje, ocularización general, donde la cámara encuadra y reencuadra el paisaje urbano, gira sobre su eje hasta 180 grados con la intención de ubicar al espectador. El sonido está saturado por música folclórica de fondo sobrepuesta con cumbia, se escuchan bocinazos, vendedores ambulantes ofertando sus productos y voceadores del transporte público.

Panchito ataviado por un lluchu y una chalina café pronuncia en voz alta sus pensamientos, nos informa que debe viajar a ver a su amigo Antuco que le está esperando. Este gesto no separa la acción de narrar, con la narración verbal del personaje ni la mirada sobre estos no se puede diferenciar entre el saber (información) del ver. Este tipo de focalización será una constante en la película. En otros términos el personaje verbaliza en voz alta lo que hace al tiempo de hacerlo.

Mediante una elipsis ya nos encontramos en Puerto Acosta. Con la música de la banda “Lagrimas”, grupo musical del género cumbia chicha, la cámara hace barridos, reencuadra mediante el uso del zoom, buscando componer una imagen hasta que se detiene y nuevamente se reencuadra.



**Imagen 33.** *La chola condenada por su manta de vicuña* (2011) Jaime y Franz Machaca.

La imagen 33 y la imagen 35 por los movimientos, encuadres y uso del zoom pueden ser acusados de amateur, sin embargo esa acusación no es óbice para comprender que estamos frente a un fenómeno cinematográfico, un fenómeno que privilegia las vistas objetivas irreales, pues no hay intención de establecer analogías con la mirada humana, haciendo que las “cualidades del dispositivo se evidencien” (Flusser 1988, 25) al tiempo que acentúan la presencia de un autor por lo tanto una intención que cuestiona el canon diegético y visual del cine (Bordwell, Staiger y Thompson 1997).

Panchito llega a Puerto Acosta y comienza a recorrer el lugar, habla en voz alta, describe lo que ve.



**Imagen 34.** *La chola condenada por su manta de vicuña*. (2011) Jaime y Franz Machaca.

Panchito: “Donde estará Antuco. Donde estará mi amigo. Qué lindo paisaje, mira las montañas, tan lindas montañas” y la cámara le sigue, evidenciando lo irreal del mecanismo visual, pues realiza zoom in, zoom out y reencuadra varias veces.

Esta puesta en escena permite figurar en el campo visual donde el cuerpo y la voz de Panchito generan el espacio virtual fruto de la evocación respecto de lo ausente, el fuera de campo. La referencia a las montañas, a decir de Jaime Machaca es “un chiste sobre lo

que siempre muestran cuando van al lago (Titicaca), el paisaje” y yo me quede filmando a Panchito para que él nos diga lo que ve.

De manera paralela, la Chola aún no condenada, prueba su manta de vicuña (café) y tal cual lo hace Panchito dice sus pensamientos en voz alta: “Prinxtwa utaxaru, isi turxtasiwaya fistaru sarañataki, vicuñmanta uskt’asiwaya, aka mantax mamitaxaw waxt’awayito, wali jiyacholakipunitwa aka mantampixa” siendo la traducción al español: “ya he llegado a mi cuarto, ahora me cambiare para ir a la fiesta, me pondré mi manta de Vicuña que me ha heredado mi madre, me veo bonita con mi manta”



**Imagen 35.** *La chola condenada por su manta de vicuña.* (2011) Jaime y Franz Machaca.

Con estos dos planos de presentación de dos de los tres personajes de la película los directores establecen un elemento fundamental de la película, Panchito habla español y *La chola condenada* aymara. Será la única vez que la veremos viva a la protagonista. Movidos por la codicia Panchito y Antuco asesinaran a la chola. Esta se condenará, es decir que se convertirá en una muerta viva<sup>12</sup> y no descansará en paz hasta no recuperar su manta de vicuña.

Una vez asesinado Panchito en la misma localidad de Puerto Acosta, la chola condenada se trasladará a “Chuquiago marka” (ciudad de La Paz) para recuperar su manta. Al anoticiarse Antuco de que su amigo a muerto y que la condenada lo busca el fuera de campo adquiere mayor relevancia pues, como el genero del terror y de zombies lo identifican, la trama, la tensión y el suspenso habitan en el fuera de campo.

## **6.2. Análisis de la focalización y ocularización en *La Chola condenada por su manta de vicuña.***

<sup>12</sup> Ver Arguedas, J. M. (2012 [1967]). Mitos quechuas post-hispánicos. Obra antropológica

La ansiedad y el miedo de Antuco toman la trama y él se ve obligado a visitar a un Yatiri (brujo andino) que es hermano del difundo Antuco. Este yatiri le brinda información que el espectador ya conoce, pues ya vimos a la condenada caminar y enunciar que se dirige a La Paz. Aquí la enunciación del Yatiri nos orienta la mirada a la vez que enuncia y anuncia lo que pasara, esto mediante operaciones de montaje. Sin embargo estamos frente a una puesta en escena donde la ocularización general que inmediatamente se convierte en ocularización primaria, solo posible, por la información que se le ofreció al espectador de manera verbal y por el montaje paralelo que los hermanos Machaca despliegan.



**Imagen 36.** *La chola condenada por su manta de vicuña.* (2011) Jaime y Franz Machaca.

Panchito toca la puerta y una vez le abre Pedro, hermano de Antuco le explica lo ocurrido. El Yatiri le invita a pasar para que le cuente mejor la historia de lo ocurrido además de ofrecerle leerle el futuro en hojas de coca.



Una vez sentados en el piso, mientras Pedro, el Yatiri, prepara la lectura Panchito le narra toda la historia. De cómo ante la falta de trabajo su familia le dijo que vuelva a su pueblo, porque ahí se vive mejor que en la ciudad, también le cuenta como Antuco lo introdujo en el mundo del robo hasta que ahorcaron a una colita que “ahora esta condenada”. El Yatiri no muestra sorpresa pues ve en la coca que “en tu futuro hay cementerio Panchito, te vas a morir”.

Aquí la focalización espectadora se torna redundante pues Panchito le narra toda la historia, de alguna manera todo lo que vimos, no hay lugar para nueva información. Sin embargo el Yatiri menciona el futuro de Panchito, por lo que se ofrece al espectador un

posible desenlace de la trama: la muerte de Panchito tras la muerte de Antuco, es decir que la condenada mata a quienes la mataron y la condenaron. El Yatiri lee en la coca “ella esta buscando su alma” y no se va ir hasta tener su manta de vicuña de nuevo con ella.

Este tipo de focalización y a la vez enunciación verbal, sin uso de imágenes o algún artefacto narrativo como el flash back es común en los relatos de la región de los andes centrales, pareciera ser la continuidad de prácticas culturales verbales. Similar focalización externa adopta Jorge Sanjinés en *El coraje del pueblo* (1971) donde los sobrevivientes de la masacre de la noche de San Juan (1967) rinden testimonio ante cámara generando con ello la “desproporción de saber del personaje en pantalla respecto de los espectadores” (Jost 1987) para posteriormente equilibrar esa aparente desproporción con la puesta en escena de lo previamente narrado. Esto genera una doble enunciación, una primera evocación verbal y una segunda vía representación y reconstrucción visual de lo sucedido (puesta en escena de lo narrado). Esta estrategia comunicativa es común “en el mundo andino, donde el acto de contar permite la evocación” en un primer momento para proseguir “hacia una toma de conciencia de la historia” (Rivera 1988, 14).

Lo anunciado por el Yatiri habita en el fuera de campo, es decir en el territorio de lo no visible, ahí habita la amenaza de la muerte en la figura de la chola condenada como promesa por visualizar, pero también en el dialogo entre Panchito y el Yatiri, cuando se narra toda la película prácticamente se despliega una anunciación a decir de Gaudreault y Josto (1995) de testigos. Se confirma nuestra condición de testigo y a su vez vemos de manera objetiva el dialogo de ambos.

### 6.3. Análisis de enunciación *La Chola condenada por su manta de vicuña.*

Mientras la condenada camina hacia La Paz en busca de su manta de vicuña, la nueva propietaria de la manta sale a dar un paseo en su barrio:





**Imagen 37.** *La chola condenada por su manta de vicuña* (2011) Jaime y Franz Machaca.

Donde nos encontramos con que la nueva poseedora de la manta de vicuña sale a dar un paseo por su barrio, donde se desarrolla una fiesta patronal barrial. Podemos ver en la secuencia “Fiesta barrial” la silueta de la mujer recorriendo las calles y la plaza, sin embargo algunos planos largos, sin corte, se aproximan al registro documental, pues reencuadran, acomodan el zoom, componen la imagen, se estabilizan y se vuelven a mover. Estableciendo nítidamente las marcas enunciativas del autor o en otras palabras, recuerdan al espectador que está frente a un proceso de manipulación de la imagen y de la narración.

La música que acompaña toda la secuencia es música en vivo de la banda de la fiesta, por tanto el corte de las imágenes también corta el sonido, evidenciando el registro documental de la secuencia y las marcas enunciativas. El espacio de esta fiesta está conformado desde y con el establecimiento del sujeto observador, la chola poseedora de la manta de vicuña, personaje que no tiene nombre, mientras recorremos con ella la fiesta barrial su cuerpo sale del plano para simplemente registrar a los asistentes como público, entre la vista objetiva y la vista subjetiva vemos bailarinas, músicos y autoridades barriales sentados en una palco improvisado.

Este tránsito entre una mirada objetiva, perteneciente a uno de los personajes y la “vista llamada subjetiva” (Casetti 1983, 102) de uno de los personajes hasta la omnipresente que realiza planos irreales. En este sentido, formal, de emplazamiento de la cámara, por tanto de la mirada, la película se aleja de las estrategias del cine indigenista donde la mirada omnipresente o del personaje principal juzga, delimita y dota de sentido el todo, mientras que en esta película no existe la mirada de un personaje principal, ofreciéndonos

un insumo fundamental, más allá del guion y la trama no solo formal, el de un distanciamiento del código de representación de la otredad. Además de otra manera de emplazar la mirada y construir el espacio cinematográfico.

#### **6.4. Imagen deslocalizada y puesta en escena en *La Chola condenada por su manta de vicuña*.**

*La chola condena por su manta de vicuña* permite relacionar los conceptos expuesto como el campo cinematográfico, focalización, ocularización y enunciación con la diferencia cultural de maneras algo distinta a la construcción dominante en el cine boliviano, es decir que parte del establecimiento de una relación inversa entre el campo y la ciudad desde y con la puesta en escena donde la esperanza de prosperidad no está en la vida urbana, sino en la vida rural. Desde esta primera subversión que podríamos atribuir al guion es evidente en la puesta en escena pues el cine producido por sujetos urbanos, cinematografías hegemónicas próximas al indigenismo hacen del paisaje rural un escenario armónico e idílico, romantizando a sus habitantes y sus costumbres. Esta operación que atenta al saber del espectador o expectativa convencional del espectador cuando se registra el mundo andino rural es modificada en *La chola condenada* logrando cuestionar las construcciones de la diferencia étnico-cultural cinematográficas. Desde la puesta en escena ya no es el cuerpo de indígenas ataviados con vestimenta tradicional cumpliendo las labores agrícolas visualmente hegemónicas, sino que son dos jóvenes occidentalizados que vagabundean por los sembradíos, “rechazando la indigenización” pues su “matriz cultural ya no cumple el mandato colonial donde este debe ser trabajador campesino y estar vestido como hace siglos” (Macusaya 2018, 24). Esta forma de presentar la diferencia cultural es una provocación a la convención, es un síntoma de transformación en la producción cinematográfica y sus códigos de representación y narrativas.

Sin embargo los mecanismos que empleamos para el análisis para identificar la diferencia cultural ofrecen, más allá del guion y las formas de representación, las herramientas para identificar las construcciones visuales y narrativas cinematográficas de la diferencia étnico cultural en y con la puesta en escena. La ocularización y la focalización permiten atender al gesto y puesta en escena de lo dicho por encima de lo sugerido, es decir que los personajes enuncian verbalmente sus pensamientos y a su vez anticipan verbalmente sus acciones por lo que el saber y conocimiento que construye el espectador proviene de la imagen y la información de la misma que habita en el cuadro y el plano fílmico.

Asimismo, comprender este elemento como un rasgo estilístico más allá de un gesto amateur radica la construcción de la diferencia ya no solo cultural sino el establecimiento de un código estilístico el cual puede servir para la identificación de una propuesta estética, precisamente anclada en estos recursos formales.

De similar manera la intervención y conjunción de un aparato enunciator, donde se intercambia versátilmente, evidenciando el dispositivo cinematográfico, entre mirada objetiva y espectadora, despoja a esta película de presupuestos estrictamente ficcionales donde la sutura de las imágenes deben cuidar y atender la continuidad y el *raccord*.

En *La chola condenada* Jaime Machaca afirma que “hizo la película que quería ver” (Machaca) ya que él es comerciante de películas en el mercado informal.

Pero, la diferencia de género en *La chola condena por su manta de vicuña* ofrece un cuerpo femenino en primer término portador de un secreto, el secreto de la manta de vicuña, es decir que desconocemos la potencia y valor de la manta de vicuña, más intuimos que es valiosa porque es el objeto de deseo de posesión y de intercambio para sus asesinos Antuco y Panchito. Por lo que el valor existencial de la vida de la mujer es menor que el objeto de deseo, la mata de vicuña.

La operación de la chola condenada como sujeto de fantasía esta conectada con el secreto, es decir que “ella es la portadora de un secreto” facultad inherente para el establecimiento de la diferencia de género en tanto “lo femenino portador de deseo, deseo de ver y conocer”, es decir escopofilia (Mulvey 1975, 367) como unidad por lo en el filme focaliza la mirada y el saber sobre el objeto de deseo, el cual es constitutivo a la identidad cultural *chola*. Por ello los mecanismos de ocularización y focalización se ofrecen objetivos pues atienden al objeto de deseo, manifiesto en el título mismo de la película: la manta de vicuña. Pero a su vez a la portadora del mismo, la chola. Estableciendo un nombre título transparente: la chola condenada por su manta de vicuña. O la chola de la manta de vicuña: un sujeto reducido a una denominación colonial por su vestido que porta el objeto de deseo.

Así mismo, *La chola condenada* reproduce el establecimiento de la diferencia de género por medio de la “máscara, que reafirma la idea de secreto, misterio, de lo escondido” que enviste a lo femenino, que sirve para establecer la “dicotomía interior/exterior” (Mulvey: 1995:74). Esta máscara en el caso de la condenada, es el rostro desfigurado, es “la

abyección, es un cuerpo putrefacto” (Kristeva 1988, 16) para cobrar venganza sobre sus asesinos.

Entonces tenemos, siguiendo a Laura Mulvey en su interpretación del mito<sup>13</sup>: “lo femenino como enigma”, pues en *La chola condenada* transita de la sola enunciación de vitalidad, ella caminando con su manta, a ser asesinada para revivir como Condenada (muerta viva) desplazando lo femenino a lo superficial visible, es decir su vestimenta y al sujeto abyecto femenino, como la condenada. Sólo contamos con la información de su deseo de recuperar la manta y de ejecutar su venganza.

“El cuerpo dividido topográficamente entre superficie y secreto” que en la *Chola condenada* se identifica nítidamente en la oposición vida/muerte por la que transita la condenada. De la cual se desprende “la curiosidad femenina como algo transgresor y peligroso” (Mulvey 1995) que acarrea consecuencias, en el caso de *La chola condenada* su muerte no es consecuencia de un acto de curiosidad, sino producto de la codicia de sus asesinos, lo cual al concluir con un asesinato impune podría pensarse en un gesto de “disciplinamiento y escarnio de la mujer”(Segato 2017) por exhibir su manta de vicuña, Este acto correctivo perpetrado por los dos varones se clausuraría y adquiere sentido puesto que la condenada no busca recuperar su manta de vicuña sino la venganza y asesinar a sus asesinos y recién de esa manera desaparecer en la figura de un remolino.

De esta manera podemos identificar nítidamente que la construcción del espacio cinematográfico como contenedor de la diferencia de género guarda relación con el espacio cercado de lo femenino que sitúa a la mujer en lo privado y cuando ella abandona este cerco y se expone a lo público es asesinada. Sólo en su condición de muerta-viva o condenada se moviliza y accede libremente al espacio cinematográfico que busca retratar al espacio público y al paisaje.

Las operaciones de focalización y ocularización permiten visibilizar, incluso transparentar el objeto de deseo de la chola condenada y de sus asesinos. Esta acción transparente de mostrar el objeto va en detrimento de la construcción del espacio cinematográfico, pues todo habita en el plano, en el campo visual, recién se activará el fuera de campo cuando la condenada inicia la búsqueda de su manta y Panchito este huyendo. Otras

---

<sup>13</sup> Las historias de Condenados en el mundo andino de los andes centrales poseen la categoría de mito.

construcciones de la diferencia de género como vimos, relegan al fuera de campo o encapsulan el lugar de lo femenino en otro campo visual vía montaje paralelo.

Sin embargo, *la chola condenada* supone un problema teórico en tanto se aleja o subvierte el régimen de representación dominante, desde los modos de producción hasta el consumo de la película, sin embargo, la construcción del cuerpo y del lugar de la diferencia de género privilegian la mirada activa masculina sobre el territorio del deseo, el secreto y la venganza irracional lo cual actualiza la mirada patriarcal. Este problema teórico puede verse desplazado e enriquecido pues si la condenada en tanto fantasía es producida, es vaciada o mistificada, devolviendo a la teoría un sujeto universal (zombie) “no marcado por el género, la clase, la raza, el sexo o por otras diferencias y, además, libre de entrar y de salir a su antojo de las posiciones de sujeto” (de Lauretis 1995, 52) como podríamos estudiarla.

Esta potencialidad deslocalizadora hace de *la chola condenada* un dispositivo cinematográfico para poder pensar a una estética de la diferencia.

## **7. Para un lugar de la mirada**

Las tres películas analizadas en este capítulo permiten establecer desde los mecanismos y operaciones formales criterios idóneas para el establecimiento de construcciones visuales de la diferencia como un proyecto de puesta en escena en consonancia con el lugar de la mirada.

En *Linchamiento*, las operaciones referidas al espacio cinematográfico, la focalización, ocularización y procedimientos de enunciación permiten asociar no solo su puesta en escena sino su tratamiento cinematográfica al interior de la tradición dominante en el cine boliviano, el cine indigenista.

Quien detenta la mirada es el hombre. Siguiendo al cine indigenista, quien mira, quien tiene las facultades de focalizar y suturar las imágenes para crear el espacio cinematográfico y a quien van dirigidas las llamadas enunciativas es al espectador, presuntamente urbano, masculino, heteronormado, español hablante, probablemente de clase media. Por ello consideramos una persistencia en la mirada los gestos de *Linchamiento*

Mientras que en *Yvy naraey* asistimos a una puesta en escena de un viajero que busca la diferencia, al *otro* de tierras bajas, la cual ofrece mecanismos cinematográficos, como la focalización, el campo y fuera de campo y ocularización que hacen que el guión, apologético de la interculturalidad, se vea afectado por las operaciones cinematográficas. Estas operaciones redundan en el personaje principal, reformulando el viaje del héroe y no así el relato de dos amigos, como el *buddy road movie* sugiere. En este sentido estamos frente a un modelo alternativo al cine dominante.

Pero la construcción de la diferencia opera mediante mecanismo de montaje, en este caso el montaje paralelo donde lo otro, como lo femenino, son recluidas a espacios concretos. Quizás en un intento de retratar de manera transparente la cotidianidad de las mujeres en las naciones aymara y guarani, pero son recluidas y marginadas, fetichizadas e incrustadas como parte del paisaje. Esto permite pensar en la imposibilidad de representar a la otra. Pues es difícil de despojarse de la mirada activa patriarcal, lo que supone un desafío urgente para las cinematografías que se piensan plurales como ocurre América latina. Por esto consideramos una cartografía de una mirada el tratamiento cinematográfico de la diferencia en *Yvy maraey*.

*La chola condenada por su manta* se nos ofrece, como un gesto potente de subversión al cine indigenista y provocador frente a la cinematografía boliviana en su conjunto. Desde su concepción, como respuesta a una demanda del mercado local, hasta su distribución, como objeto cultural plantea un nuevo escenario. Sin embargo la diferencia cultural en términos formales como los que estamos trabajando en el presente capítulo, se desligan y deslocalizan del cine boliviano institucionalizado y conocido, ampliando las posibilidades en los usos narrativos de mecanismos poco empleados por el cine boliviano. Por ello la noción de diferencia cultural es, en este cine, endeble, pues renuncia a trabajar sobre la diferencia, sino sobre la identidad, no convoca visualmente a otros para construirse, sino que se afirma escena tras escena. Gesto opuesto a las dos películas anteriores.

En los tres casos el cuerpo femenino como deseo, secreto y a su vez como fantasía, permiten evidenciar la continuidad de una política del cuerpo femenino en el cine boliviano referido a la mujer como objeto y como portadora de una mirada pasiva.

Las tres películas, desde la forma, como mecanismo para atender las operaciones que hacen a la diferencia, ofrecen una rica tipología de herramientas para acercarnos a las imágenes de manera autónoma y no simplemente desde el guion, el cual puede inducir a

la producción de generalizaciones priorizando la atención en los temas y las agendas que de estos emergen.

La diferencia étnico cultural puede dilucidarse a partir de las estrategias “invisibles” que el cine de ficción despliega y perfecciona desde el montaje como desde la puesta en escena.



## Conclusiones

Localizando al cine al interior de un escenario en disputa por los imaginarios es que nos posicionamos para afrontar esta investigación, entendido esto como la expresión de un campo de fuerzas que disputan el sentido de las imágenes. De esta manera, consideramos relevante discutir y reformular las construcciones historiográficas que se hicieron no sólo de las películas sino de las imágenes al interior de una cultura visual. Este acto, estrictamente político, permite pensar desde dónde y cómo construimos y articulamos las ideas/imágenes que nos gobiernan, como también definir cuáles fueron sus mecanismos en términos de construcción técnico formal como su construcción social a partir del despliegue de una política de las imágenes.

En este entendido es que una primera conclusión adquiere la forma de una periodización del cine boliviano, la cual identifica como centralidad al cine hegemónico y dominante al cine indigenista. El cual no es una forma ni un contenido reificado en un tiempo y espacio concreto, sino que es un elemento y una expresión ideológica, es decir, una forma de mirar interiorizada que se actualiza permanentemente y se manifiesta como un sentido común visual. Cuando nos referimos a cine indigenista nos referimos a aquella práctica para la producción de imágenes con dispositivos de registro audiovisual manipulados por sujetos urbanos, español hablantes, los cuales privilegian el registro del otro. Este otro, racializado, codificado en términos de diferencias visuales evidentes: pigmentación, raza, lengua, vestimenta, y que habita en el espacio rural, la periferia urbana o como mencionamos en el capítulo 1, “en el más allá de la nación”. Destinado a un consumo urbano o en otros términos consumido por estos mismos sujetos.

El cine indigenista a diferencia de lo que señalan otros investigadores no queda clausurado a uno o dos realizadores ni en un puñado de películas. Sino que es un elemento ideológico al interior de la cultura visual boliviana, insistimos en la idea de que es el pivote del sentido común visual.

Tomando esto como característica del cine producido en Bolivia, es que postulamos dialogar con esa tradición, es decir que las cinematografías emergentes al interior de esta construcción ideológica, hegemónica desde hace más de medio siglo, convive con objetos visuales de ruptura frente a ella. Es importante identificar como friso ideológico esta vocación indigenista en el cine para poder desentrañar e identificar adecuadamente los

objetos cinematográficos de ruptura o en su defecto de perpetuación y/o actualización de la ideología dominante.

Por ello es que proponemos sobre nuestras tres películas rasgos y gestos en dialogo permanente con el cine dominante, siendo *Linchamiento* (Bautista) una pieza que actualiza los presupuestos temáticos y formales del indigenismo, sin embargo, en dialogo con sus condiciones de producción, esta pieza constituye una evidencia relevante sobre los niveles de influencia y penetración en el imaginario cinematográfico de las estrategias representacionales del indigenismo. Es decir, que en esta película, proveniente de la periferia cinematográfica no figura en ningún libro de historia del cine ni cuenta con ninguna crítica o reseña cinematográfica. De esta manera podemos evidenciar las marcas indelebles del discurso hegemónico, que en términos políticos consideramos como un discurso triunfante.

Estas marcas pueden verse en el contenido de las piezas como en la forma. Esta fue nuestra intención. No fomentar la especulación sobre el contenido de los objetos cinematográficos, los cuales tienen a anular la crítica a favor de la redundancia en una novedad expuesta en temas, los cuales frecuentemente responden a agendas circulantes en el espacio público o demandas de las audiencias sensibilizadas con temáticas específicas de interés social. Cuando esto ocurre el cine se constituye en una caja de resonancia de otras voces, lo cual puede estudiarse como un fenómeno de recepción y divulgación de discursividades al interior de la sociedad, sin embargo la producción artística, en tanto bien sensible entraña posibilidades más amplias.

Entendido el trasfondo ideológico, *Yvy maraey* (Valdivia) toma, precisamente elementos de la agenda política en desarrollo en la sociedad boliviana, como son la interculturalidad, la integración cultural, descolonización, etc. valores expuestos y discutidos acaloradamente en la Asamblea Nacional Constituyente como en la esfera pública. Afectado por estas sensibilidades e ideas circulantes, esta película desde su puesta en escena intenta dar cuenta o en su defecto rendir testimonio del proceso que vive la sociedad boliviana. Por ello mencionamos que esta película es una alternativa al cine indigenista o también podríamos tomarla como un objeto de ruptura al interior del sistema cinematográfico afectado, ideológicamente, por el indigenismo. Valga la redundancia en el trasfondo ideológico del cine boliviano, pues como en *Yvy maraey*, el mismo director sostiene que esta película es una actualización de las imágenes de Jorge Sanjines, exponente privilegiado del cine indigenista continental.

Pues bien, esta película desde un planteamiento simple, concerniente a su puesta en escena, a favor del viaje y del descubrimiento del otro como posibilidad, hace eco del debate político extra cinematográfico de conocernos los bolivianos, sin embargo, el tratamiento formal evidencia el matiz y rostro etnocéntrico del realizador, en otros términos, evidencia las marcas ideológicas del indigenismo, solo apreciables en la forma: montaje, focalización, ocularización, enunciación de la puesta en escena. En este sentido, las relaciones sociales podemos comprenderlas como una puesta en escena pues se despliegan estrategias de ocularización, focalización y enunciación que dotan de sentido el campo cinematográfico, lugar y acciones de los y las agentes sociales.

Como mencionamos líneas arriba, si se privilegiase el contenido, podríamos considerar a esta pieza como rupturista en términos estéticos. Pero las maneras de mirar, que solo se identifican en la forma, evidencian la herencia y actualización de la ideología dominante en el cine boliviano.

Esta película, que habita las antípodas de *Linchamiento* por su modo de producción, profesionalización de sus recursos humanos, división del trabajo, estrategias de exhibición, agentes de venta, actores prestigiosos, etc, nos permiten ver, nítidamente, las marcas de la ideología hegemónica. Quizás *Yvy maraey* intenta cuestionarla en el contenido, pero cuestionar el aparato dominante en tanto contenido no hace más que legitimarlo, más aún cuando no existe alternativa o propuesta en la forma del cuestionamiento.

Sin embargo, y uno de los interés de la presente es ver si existe la posibilidad de pensar una estética de la diferencia, la cual podría caracterizarse por la modificación o subversión de ciertos códigos representacionales del cine hegemónico, es decir, que la diferencia no emerge como un aparato estético atendiendo a un contenido o simplemente a una forma, sino que es posible pensarla sólo y solo si establecemos y señalamos cual es la ideología dominante o estética dominante y desde ahí identificar el discurso disruptor o subversivo.

En este sentido, las evidencias permiten identificar elementos para pensar una estética de la diferencia en *La chola condenada por su manta de vicuña* (Hermanos Machaca) por la modificación y subversión de valores manifiestos por el cine dominante o incluso por lo que se considera a sí mismo cine.

Esta película, cada vez que se la acusa de amateur, no se hace más que establecer la potencia del discurso dominante, y su influencia sobre el emisor de dichas apreciaciones,

pues la ideología está operando sobre sus valores sensibles, sin embargo nuestra investigación no ahonda sobre los procesos de creación y reproducción del gusto, pero sí nos interesaba ver e historizar la presencia de sujetos objetivados en pantalla, como es el otro indígena. Y si *Linchamiento* e *Yvy maraey* son ejemplos idóneos para ver la eficacia de la ideología *La chola condenada*, es una disonancia si no es que es ruptura.

*La chola condenada por su manta de vicuña* ofrece desde la historia la apropiación y modificación de un relato de transmisión oral en los Andes centrales y en el tratamiento formal puede ser vista como la experimentación de las posibilidades del dispositivo y a su vez como la subversión de lo cinematográficamente correcto, dominante, acorde con el sentido común. Lo cual está determinado por un sistema de representación y una política de las imágenes que aportamos en el rastreo del establecimiento de ello.

Precisamente estas tres películas nos hacen pensar sobre el lugar de las imágenes, lo cual indefectiblemente devela una política de las imágenes. *La chola condenada por su manta de vicuña* no existe para el cine institucionalizado, salas de interés cultural ni patrimonial, prensa ni investigación. A pesar de ser la película con mayor número de ventas de DVD's en la zona lacustre de Bolivia y Perú. Se constituye en un producto invisible develando con ello no solo las grietas de un sistema de distribución y exhibición sino las carencias de sector cinematográfico el momento de atender a su propio gremio. Sin embargo, esto nos demuestra la existencia de un cine boliviano paralelo, periférico y marginal, el cual goza de canales y mecanismos de exhibición diametralmente opuestos a los hegemónicos. Consideramos que esta coexistencia de mercados o circuitos de producción, difusión y exhibición son el reflejo de una sociedad fragmentada, una sociedad parcelada desde y con el consumo cultural, una sociedad cuyos productos sensibles, en este caso películas, permitirán en un futuro identificar las marcas y huellas de la disputa por la hegemonía de eso que se puede considerar "cine boliviano".

Esta acción, extra cinematográfica aparentemente, permite amalgamar la película como objeto cinematográfico con la noción de objeto cultural, para poder pensar, ahora sí, en términos de una estética de la diferencia.

Un proyecto estético anclado en la diferencia, sólo puede ser pensado como una ruptura, es decir con una pertinente descripción del sistema estético imperante, en nuestro caso el indigenismo. El cual es una ideología que en Bolivia se activa desde el mundo de la política y desde el universo de las artes. La pervivencia del mismo es objeto de análisis

permanente en Bolivia, con nombres y denominaciones diferentes pero el otro indígena, contenedor de saberes ancestrales tanto económicos como ecológicos, facultado a salvar a la sociedad del capitalismo tardío sigue siendo un lugar privilegiado para artistas y políticos. El gesto y la acción del sujeto urbano que retrata al otro indígena sigue siendo la forma hegemónica que adquiere el realismo cinematográfico donde la mirada activa del urbano sigue siendo la matriz visual con la cual se construye la puesta en escena, es decir las relaciones que configuran la realidad visual y el cuerpo del otro.

Reconociendo ese elemento y desde ahí poder construir el bloque del indigenismo, este pervive, se actualiza y resignifica a la sazón de la política institucionalizada. Entonces, es con ese trasfondo que la diferencia como estética viene a subvertir ese orden, tanto es así que la institucionalidad cinematográfica no puede definir estos objetos, como en su momento la política institucional no pudo definir la política diferencialista de los movimientos katarista e indianista. Sujetos provistos de voz y mecanismos de acción política al margen del sistema urbano no solo fue inadmisibles, sino que fue inexplicable (inicios del 2000). En el cine está ocurriendo algo similar pues los otros, marginados y periféricos, vienen produciendo imágenes, trastocan y cuestionan las lógicas interpretativas de la endeble institucionalidad cinematográfica boliviana constituyéndose como un fenómeno inexplicable, por tanto invisible e inexistente, para los organismos y grupos corporativos del cine boliviano.

Entonces, para pensar una estética de la diferencia en trabajos futuros, hay que prestar atención en las políticas visuales y visualidades, ya no solo cinematográficas, que se reconocen y afirman en la diferencia, pero no apresurarse en la atención sobre el contenido. Sino que hay que prestar atención a la forma que adquiere el contenido, pues sólo con ello se puede plantear un debate en torno de la estética.

La diferencia como un planteamiento estético, guardara un dialogo profundo con la esfera de la política, institucional representativa como la participativa, pues la diferencia se encarama en Bolivia desde las luchas políticas de base. Solo desde la comprensión de este fenómeno la diferencia como proyecto estético podrá ser analizado.



### Lista de referencias

- Albó Xavier. *Ciudadanía étnico-cultural en Bolivia*. La Paz: CIPCA, 2005
- Arguedas, José María. *Mitos quechuas post-hispánicos*. En José María Arguedas. Obra antropológica. Tomo VII. Lima: Editorial Horizonte, 1967.
- Arguedas, Alcides. *Pueblo enfermo*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla. [1909] 1937.
- Aprea, Gustavo. “*Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión*”. En Aprea, Gustavo, comp.; *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- Aumont, J. y Marie, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Aumont, Jacques, A. Berlanga, M. Marie, M. Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Aumont, Jacques. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2008.
- Bal, Miele. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016
- Banegas, Cecilia. “*Territorios y espacios de identidad en el cine boliviano*”. En Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo. 2017.
- Banegas, Cecilia. “*Cine e identidad: La construcción de la identidad cultural nacional en tres periodos del cine boliviano*”. Iberoamerica global. Vol 1 Numero 2. 2008
- Bataille, Gretchen y Charles L. P. Silet. *The Entertaining Anachronism: Indians In American Film. The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*. Ed. Randall M. Miller. Englewood, New Jersey: Jerome S. Ozer, 1980.
- Blai, Guarme Cabello. *Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación* En Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. Barcelona: Editorial UOC, 2004.
- Barth Frederik (comp.). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. Mexico D.F.: FEC., 1976
- Bordat, E. *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX. Simposio. Independencias - Dependencias - Interdependencias*, VI Congreso CEISAL Jun 2010, Toulouse, France, 2010. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document>
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

Bustamante, Emilio. “*Modalidades de representación en tres documentales amazónicos*”. En *Contratexto* Numero 21. Universidad de Lima, 2014

Callejas, Hannan. *La representación de identidades en el cine boliviano*. La Paz: Ministerio de Culturas y Turismo, 2016.

Carmona, Ramon. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra, 1993.

Castells Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Volumen II: El poder de la identidad. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2000.

Casetti, Francesco & DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film* . Barcelona: Paidos, 2007.

Casetti, Francesco., *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.

\_\_\_\_. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.

Colaizzi, Giulia (Ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995

De Lauretis, Teresa. *El sujeto de la fantasía*. En Colaizzi, Giulia (Ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995

Duno Gottberg, Luis.” *Geografías del miedo en el cine venezolano: Soy un delincuente (1976) y Secuestro express (2005)*”. En: *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, No. 19, 2010

Echeverría, Bolívar. *Imágenes de la “Blanquitud”* En *Sociedades Icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. Mexico: Siglo XXI, 2007.

Espinoza, Santiago y Andrés Laguna. *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. La Paz: Editorial Gente Común, 2010.

Espinoza, Santiago. *Sobre muralla*. La Ramona. Cochabamba, 15/10/2018.

Fitzell, Jill. “*Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de indios*”. En Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros: representaciones de indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, 25-73. Quito: FLACSO, 1994.

Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Siglo XXI, 1988

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.

Gaudreault, Andre y Jost, Francois. *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.

Grimson Alejandro y Karina Bidaseca (coord.). *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO, 2003.

Guerrero, Andrés. “*Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria*”. *Iconos. Revista de ciencias sociales*, No. 4. Quito: Flacso. 1998.

Gumucio, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Amigos del Libro, 1982.

Hall, Stuart. “*El espectáculo del ‘Otro’*”. En Sin garantías. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich [comps]. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2013.

Jaime Machaca. entrevistado por el autor, 20 de noviembre de 2018.

Jost, Francois. *L’oreille interne – Propositions pour une analyse du point de vue sonore* en Iris vol. 3, n. 1, La Parole au cinéma, 1985.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI. 1988.

Laguna, J. *Por tu senda, Las “road movies” bolivianas, crónicas de viaje de un país*. (Tesis inédita de doctorado). Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.

León, Christian. *Reinventando el otro. Documental indigenista en el Ecuador*. Edit. Consejo Nacional de Cine, Quiro. 2010

Larson, Broke. “*Visiones de fin de siglo: Bolivia y América Latina en el Siglo XX*” En Cajías, Dora. Cajías Maggnadale Johnson, Carmen. Villagas, iris. Ifea (Comp). Embajada de España en Bolivia, Historia coordinadora de Historia, 2002.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991

Macusaya, Carlos. *Desindigenizar al indio*. La Paz: Pucara, 2018.

Mariaca, Guillermo. *Cine Boliviano, Historia Directores Películas*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, Ministerios de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, 2014.

Mesa, Carlos. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia., 1985.

\_\_\_\_\_*Historia del cine boliviano, 1897-2017*. La Paz: Plural, 2018.

\_\_\_\_\_*”El cine y los guiones de Juan Carlos Valdivia, cuando la forma... es el fondo”*. En Valdivia, Juan Carlos. (Comp). Parada Obligatoria. La Paz: Plural editores, 2017.

Méndez, Cecilia. “*Incas si, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*”. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1996.

Metz, Christian. *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Planeta, 1973.

Mouffe. Chantal. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2014.

Moring, I. *Espacio y políticas de identidad paisajes imaginarios y pobreza en una película finlandesa. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. XI*, 2005.

Mulvey, Laura. *Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad*. En Colaizzi, Giulia (Ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995.

Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. 1975

Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

Quispe Escobar, Alberto. “*La imposibilidad mestiza en La nación clandestina. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés*”. Punto Cero. Vol.. 13. Universidad Católica boliviana, Cochabamba, 2007.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca. 1998.

Rivera Cusicanqui Silvia. 2010. “La universalidad de lo ch’ixi: miradas de Waman Puma”. El Colectivo. La Paz

Rivera Cusicanqui Silvia. 2009. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota., 2009

Rivera Cusicanqui, Silvia. “*El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia*”. Temas sociales, de la Carrera de Sociología de la UMSA, número 11, IDIS/UMSA, 1987.

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

Ronal Bautista, entrevistado por el autor, 23 de octubre de 2018.

Sánchez, Claudio. “*Jonas y la ballena rosada, el país que dejamos la país que tenemos*”. En Valdivia, Juan Carlos. (Comp). *Parada Obligatoria*. La Paz. Plural editores. 2017

Sanjines, Javier. “*Trasnculturación y subalternidad en el cin boliviano*” En Visual, cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela. “Cine: política y memoria”, Coordinador: Alejandro Bruzual. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional. 2004.

Sanjines, Javier. *El espejismo del mestizaje*. La Paz, IFEA/Embajada de Francia/PIEB. 2005

Spedding, Alison. *Sueños, kharisiris y curanderos. Dinámicas sociales de las creencias en los Andes contemporáneos*. La Paz: Mama huaco, 2011.

Spivak, Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?* En Revista Colombiana de Antropología, vol. 39, enero-diciembre, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2003

Shohat, Ella y Stam, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós. 2002

Simon, Jean Paul. “*Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques*”, en Chateau, D., Gardies, A., Jost, F., Comps., *Cinemas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

Souza, Mauricio. *Películas bolivianas (3)*. Columna Tres tristes críticos. Periódico Pagina siete. 1/4/2018.

Suarez, Hugo Jose. *La fotografía como fuente de sentidos*. Costa Rica: Flacso, 2008.

Tamayo, Franz. *Creación de la Pedagogía Nacional*. La Paz: Editorial juventud. [1910]: 1986.

Vila Pablo. “*Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*”. Revista Transcultural de Música Trans(2). 1996. (Digital)

Valdivia, Juan Carlos. (Comp). *Parada Obligatoria*. La Paz. Plural editores. 2017

Zapata, Sergio. *Sobre Soren*. La Paz, La Razón. 10/10/2018.



## Anexos

### Fichas técnicas

**Título:** *Linchamiento*

Dirección: Ronald d Bautista.

Año: 2011

Producción general: Grizaldo Mario

Sonido: Ruddy Peñaloza

Iluminación: Juan Carlos Colque

Cámaras: Ronal Bautista, Raúl Martínez.

Postproducción: Ronald Bautista.

Fotografía: Grizeldo Merino, Ruddy Pañaloza

Maquillaje: Gizelda Merio

Asistente de producción: Juan Cachi, Iván Soto, Rosa Pacheco

Música: Cada día, Amorcito y engaño de Grupo Fenix

Duración: 65 minutos.

Reparto: Eddie Ticona, Juan Cachi, Rodrigo Loza, Nelson Cachi, Daniel Villca, Juan Cussi, Maria Cárdenas.

**Título:** *Yvy maraey*

Dirección: Juan Carlos Valdivia

Año: 2012

Guion: Juan Carlos Valdivia, Elio Ortiz

Fotografía: Paul de Lumen

Música: Sergio Prudencio

Montaje: Juan Pablo Dibitonto

Sonido: Ramiro Fierro

Director Artístico: Marisol Calle

Duración: 107 min

Reparto: Juan Carlos Valdivia, Elio Ortiz, Felipe Román, Francisco Acosta, Diego Picaneray, José Changaray, Carla Arana, Luciano Gómez

**Título:** *La chola condenada por su manta de vicuña.*

Dirección: Jaime y Franz Machaca.

Año: 2011

Guion: Jaime y Franz Machaca.

Producción: Jaime y Franz Machaca.

Musica: Walter Machaca

Edición: Jaime Machaca

Duración: 62 minutos.

Reparto: Martha Machaca, Jaime Machaca, Walter Machaca, Nora Machaca.