

El lugar de lo propio y lo ajeno: los espacios reiterativos en el cine boliviano (El Altiplano y la ciudad de La Paz)

The place of the self and the others: Reiterative spaces in the Bolivian cinema (The Altiplano and the city of La Paz)

Sebastian Morales-Escoffier

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia.
sebastian.morales.escoffier@gmail.com

Resumen

El cine boliviano ha filmado con obsesión dos espacios en particular: la ciudad de La Paz y el Altiplano, cercano a la urbe. La razón por este interés no es difícil de adivinar: son los espacios en donde se ha jugado gran parte de la historia política de Bolivia. El texto presente analiza el cine boliviano desde el punto de vista del espacio, reflexiona acerca de los contenidos y las características que los cineastas bolivianos han asignado a la ciudad de La Paz como al Altiplano, y se describe cómo los cineastas han representado la relación entre el campo y la ciudad. En el análisis de los dos espacios, se hace patente una búsqueda obsesiva por la identidad y la pregunta por el otro, que se traduce formalmente en narrativas circulares. Se ha realizado un análisis plano por plano del corpus, apoyado en la noción de espacio fílmico, tal como lo propone Eric Rohmer.

Palabras clave

Cine boliviano, espacio fílmico, identidad, campo, ciudad.

Abstract

The Bolivian cinema has filmed two spaces in particular: the city of La Paz and the Altiplano, near to the city. The reason for this interest is not difficult to guess: they are the spaces where it has played much of the political history of Bolivia. Being a cinema with very political characteristics is clear that Bolivian filmmakers should install their cameras in such spaces. This paper will analyze the Bolivian cinema from the point of view of space. It will think about the contents, characteristics that Bolivian filmmakers have given both the city of La Paz and the Altiplano. Understand how the Bolivian cinema has showing the relationship between town and country. In the analysis of the two spaces, an obsessive search for identity and the question for the other becomes evident. A shot-by-shot analysis of the corpus has been carried out, supported by the notion of filmic space, as proposed by Eric Rohmer.

Keywords

Bolivian cinema, Filmic space, identity, countryside, city.

1. Introducción

El cine boliviano ha filmado con obsesión dos espacios en particular: la ciudad de La Paz y el árido y enorme Altiplano, cercano a la urbe. La razón por este interés no es difícil de adivinar: son los espacios en donde se ha jugado gran parte de la historia política de Bolivia. Siendo un cine con características muy políticas, es claro que los cineastas bolivianos debían instalar sus cámaras en dichos espacios.

Así pues, una perspectiva relevante para analizar el cine boliviano es la comprensión de estos espacios. Se trata de reflexionar acerca de los contenidos, las características que los cineastas han dotado tanto a la ciudad de La Paz como al Altiplano. El objetivo es comprender cómo esta cinematografía ha representado la relación entre el campo y la ciudad, y las imágenes con que los cineastas han dotado tanto a la ciudad de La Paz como al Altiplano. Este análisis, no solamente tiene implicancias políticas -la pregunta sobre el "otro"-, sino también existenciales -puesto que implica preguntarse sobre algo tan esquivo y complejo como la identidad- y, sobre todo, tiene connotaciones estéticas porque es la puesta en escena de un discurso que aparece de manera reiterativa en el cine boliviano.

Para emprender el análisis, se va a utilizar el concepto de espacio fílmico de Eric Rohmer. Dicha noción obliga a una reflexión desde la forma de las películas bolivianas, es decir, estética. Pero, como ya se ha dicho, la perspectiva estética se va a desbordar rápidamente en una política y existencial. Después de definir el concepto de espacio fílmico, se analizan las películas bolivianas realizadas en el occidente del país (La Paz, Oruro, Potosí) prestando peculiar atención en la oposición entre la ciudad de La Paz y el Altiplano.

2. Marco teórico.

2.1. Un cine en busca de la identidad

El problema central del séptimo arte boliviano es una obsesiva búsqueda de la esquiada identidad nacional. Así, como bien señala Mary Carmen Molina (2014):

Las preocupaciones temáticas y estéticas del cine hecho en Bolivia tuvieron, tienen y tendrán que ver con la reflexión compleja y obsesiva -desde diversos, plurales y conflictivos enfoques; posturas ideológicas y políticas; objetivos estéticos y éticos; convicciones y visiones artísticas- sobre las tensiones culturales -encuentros y choques, diálogos y enfrentamientos- que nos definen y en las que vivimos la dilatada cotidianidad y la historia trascendente (160).

En un país que reconoce, desde el 2009, la existencia de 35 grupos culturales diferentes en una población que no excede los 10 millones de habitantes (Asamblea Constituyente de Bolivia, 2008) la cuestión de la identidad debe pasar necesariamente por las relaciones entre las diferentes culturas que existen. Interrogarse sobre la identidad boliviana, implica poner en cuestión la relación con el otro, el indígena, de quien se asume que ha sido largamente marginalizado por el Estado.

El conflicto de la identidad boliviana se traduce en la confrontación entre una mayoría indígena pero relegada y una minoría blanca y privilegiada. El cine ha procurado buscar los elementos de esta cultura relegada, encontrar su riqueza cultural, sacarla de su clandestinidad. Siendo un cine que pretende ser político y revolucionario, es claro que su tema principal debe ser el indígena, en cuanto ente marginal pero fundamental para un país como Bolivia. El intentar dar una imagen a esta nación clandestina -es decir a una población con costumbres y formas de ver el mundo diferente al occidental y que justamente por eso es marginada por el Estado oficial- es inminentemente una posición política (Morales, 2015: 66-67).

El cine boliviano es pues muy político y al preguntarse por la identidad, necesariamente debe cuestionar el lugar del indígena en un Estado históricamente excluyente. Es por eso que este cine se interesa por los dos espacios en donde se instala el indígena (de tierras altas), el Altiplano y los alrededores del centro político del país: La Paz (Morales, 2011). Los dos espacios aparecen como metáfora de cierta situación existencial y política del indígena.

2.2. El espacio fílmico

La perspectiva escogida requiere poner en escena una serie de conceptos los cuales van a servir de guía para los análisis posteriores. Sobre todo, es necesario definir lo que se va a entender por espacio en el cine a partir de consideraciones formales. Esto último porque el autor de la obra cinematográfica, que piensa en su estructura, que escoge una cierta concepción del montaje y define los aspectos formales de la puesta en escena, se interroga, en una primera instancia, por los aspectos temporales y espaciales que van a estar presentes en la película. Según Rohmer (2004): “[e]n la lógica de un arte que, siendo por excelencia el arte del movimiento, debe organizar sus códigos de significación que utiliza en función de una concepción general ya sea del tiempo, ya sea del espacio” (42).

Ahora bien, ¿cómo se debe entender el espacio en el cine? Según Rohmer, existen tres espacios que co-existen en el film y que definen la puesta en escena y que por tanto, proponen una manera de comprender la espacialidad. El primero es el espacio pictórico definido por Rohmer (2000) de la siguiente manera: “[l]a imagen cinematográfica proyectada sobre el rectángulo de la pantalla- tan fugitiva o móvil que sea-, es percibida y apreciada como la representación más o menos fiel, más o menos bella de tal o cuál parte del mundo exterior” (6). Con este primer tipo, Rohmer busca encontrar las relaciones pictóricas de la imagen cinematográfica, es decir, comprender esta imagen como *cuadro*. Aquí aparecen categorías pictóricas como las de composición, luz e incluso color.

El segundo espacio es denominado por Rohmer como arquitectónico. Este espacio es meramente referencial y puede definirse simplemente como las: “partes del mundo, naturales o fabricadas, provista de una existencia objetiva” (Aumont y Marie, 1990: 174). El espacio arquitectónico compone todos los elementos que se podrían llamar objetivos en la película, es decir, los objetos que se muestran en la pantalla. Los análisis de este tipo de espacios tienen que ver sobre todo con los lugares de filmación, con las locaciones.

La última categoría es la de espacio fílmico. En una primera instancia, Rohmer (2000) trata de determinar este concepto afirmando que: “no es el espacio filmado que el espectador tiene la ilusión, sino un espacio virtual reconstruido en su espíritu, gracias a elementos fraccionados que la película le ofre-

ce” (7). Para comprender lo que Rohmer entiende como “un espacio virtual” se deben explicitar los conceptos cinematográficos de “campo” y “fuera de campo”, y las relaciones que existen entre ambas categorías. “El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor” (Aumont et al. 2008:24, p. 24). El fuera de campo en contraposición:

está esencialmente ligado al campo puesto que tan sólo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio (Aumont, Bergala, Marie & Ver-net, 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 con un simple movimiento de cámara o con un cambio de plano a partir del montaje. Entre los dos forman una unidad denominada como espacio fílmico. Siendo un espacio en construcción entre lo que se ve (campo) y lo que no se ve (fuera de campo) este espacio solo puede estar en el espíritu del espectador, creado por él de manera imaginaria a partir de lo visto en la pantalla. Así pues:

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).

El juego del campo y fuera de campo se da esencialmente a partir de dos mecanismos cinematográficos: el montaje y los movimientos de cámara. Al determinar el contenido de este espacio virtual, es posible descubrir nociones comunes, y elementos específicos de un cineasta en concreto o de una tendencia. De ahí que los movimientos de cámara y el análisis del montaje son centrales en la metodología planteada.

3. Metodología

Se ha emprendido un análisis minucioso de las películas bolivianas y es por eso que se ha decidido no privilegiar la exhaustividad. Este trabajo no pretende hacer una historia, sino más bien una estética del cine. De ahí que se han planteado dos criterios para escoger las películas analizadas en este ensayo:

a) Discurso sobre el espacio: las películas escogidas trabajan de manera sistemática y a partir de la *forma* un discurso sobre el espacio.

b) Espacios arquitectónicos: se interesa sobre todo en la manera en que se ha representado la ciudad y el Altiplano. De ahí que los filmes escogidos no solamente ponen en escena los dos espacios, sino que también destilan, en la descripción de ambos y su puesta en relación, un discurso estético, político y/o existencial. En las descripciones acerca de la ciudad, se ha privilegiado los filmes que hablan sobre La Paz, por su cercanía con el Altiplano.

Según Espinoza y Laguna (2014), a lo largo del s. XX se hicieron en Bolivia 40 largometrajes. Mientras que entre los 2003 y los 2013 se realizaron 70 películas. Evidentemente, muchas de estos filmes no entran en los criterios propuestos arriba. De ahí que para encontrar perspectivas de análisis, con un corpus de películas suficientemente representativo, es necesario tomar en cuenta un periodo largo de tiempo. Asimismo, con el afán de esbozar algunos elementos de lo que el cine boliviano futuro podría proponer, se han tomado en cuenta también cortometrajes de jóvenes cineastas, que forman parte del auto-denominado grupo Socavón Cine. Este colectivo, según Espinoza (2015), estaría posibilitando un nuevo panorama del cine boliviano. De ahí que, en un análisis comparativo, vale la pena reconocer los elementos reiterativos y diferentes entre lo que se podría denominar un “cine clásico” y un “cine contemporáneo”, en lo que concierne el uso del espacio.

Los criterios arriba señalados han permitido construir un corpus donde destacan las películas de Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y los filmes de los jóvenes cineastas Carlos Piñeiro y Kiro Russo. En ciertas temáticas puntuales, el análisis se ha servido de fragmentos de otras películas que no responden a estos criterios para proponer posteriores perspectivas de lectura acerca del cine boliviano que exceden las limitaciones de este ensayo. Las seleccionadas según los criterios planteados son los siguientes:

Tabla 1: Películas y cortometrajes analizados.

| AÑO | PELÍCULA / CORTOMETRAJE | DIRECTOR |
|------|------------------------------------|--|
| 1953 | <i>Vuelve Sebastiana</i> | Jorge Ruiz |
| 1966 | <i>Ukamau</i> | Jorge Sanjinés |
| 1969 | <i>Yawar Malku</i> | Jorge Sanjinés |
| 1977 | <i>Chuquiago</i> | Antonio Eugenio |
| 1989 | <i>La nación clandestina</i> | Jorge Sanjinés |
| 2003 | <i>Dependencia sexual</i> | Rodrigo Bellot |
| 2009 | <i>Rojo, Amarillo, Verde</i> | Martín Bouloq, Rodrigo Bellot y Sergio Bastani |
| 2010 | <i>Enterprisise</i> | Kiro Russo |
| 2010 | <i>Max jután</i> (cortometraje) | Carlos Piñeiro |
| 2013 | <i>Plato Paceño</i> (cortometraje) | Carlos Piñeiro |

Fuente: Elaboración propia

El análisis del espacio en el cine tal como ha sido definido en el anterior acápite implica una metodología que privilegie los elementos formales de las películas bolivianas. Para esto, se han emprendido análisis plano por plano o *découpage* del corpus elegido. Se ha prestado una atención especial a los siguientes elementos:

- a)** Locación (el espacio arquitectónico en donde se ha filmado el plano).
- b)** El movimiento de los personajes en el plano
- c)** Diálogos
- d)** Banda sonora
- e)** Encuadres
- f)** Referencias al fuera de campo (miradas, sonidos, reflejos, diálogos, etc.)
- g)** Movimiento de la cámara
- h)** *Raccords* (la transiciones entre un plano y otro)

A partir de la descripción sistemática de los elementos mencionados, se ha hecho un análisis comparativo del corpus elegido, encontrando similitudes y diferencias en el tratamiento del espacio. Los elementos reiterativos han sido agrupados en diversas categorías en la intencionalidad de encontrar líneas de continuidad estéticas, políticas y existenciales que atraviesen la cinematografía boliviana más allá de géneros, etapas o consideraciones de tipo tecnológicas.

4. El espacio cinematográfico del indígena: el Altiplano y la ladera

El cine "clásico" boliviano plantea el problema de la identidad al poner en escena una contraposición entre los espacios ajenos al mundo indígena y los propios del mismo. Además, estas películas asumen el supuesto de que los personajes, por distintos motivos, desean estar en el espacio ajeno. Es decir, el sujeto que en una primera instancia aparece como legítimo, puesto que vive en el mundo que le pertenece, termina enajenándose a partir de un viaje físico y espiritual. Así, el protagonista debe hacer un tortuoso viaje de regreso al espacio considerado como propio para comprender plenamente lo que significa su identidad, siempre apegado a una tierra. Los espacios propios y ajenos, en el corpus elegido, se identifican con el Altiplano y la ciudad respectivamente.

Vuelve Sebastiana (1953) de Jorge Ruiz es, probablemente, la primera película boliviana en plantear estas relaciones dicotómicas. Sebastiana (Sebastiana Kespi) vive en una aldea indígena de pobreza tal que sus habitantes no pueden asegurar su propia sobrevivencia. La película, con tintes evidentemente etnográficos, comienza con un relato mítico. Ruiz relaciona a los habitantes de este pueblo con una cultura misteriosa y milenaria: los chullpas. Después de hablar sobre las momias que en la perspectiva de Ruiz corresponderían a la cultura que denomina como chullpas, se hace un corte directo, para presentar a Sebastiana, del pueblo chipaya. Ella habita en el espacio en donde se encontrarían estos monumentos mortuorios. Esta relación permite dotar a Sebastiana de una herencia cultural milenaria, basándose en la mera cercanía del pueblo con los restos arqueológicos.

En una secuencia de la película se ve a la niña mientras pastorea sus ovejas. Ella se encuentra con un niño aymara que la lleva a su pueblo. Sebastiana se maravilla por la prosperidad que encuentra ahí, en donde no parecen faltar comodidades y comida, a diferencia de su propio lugar de origen. Ante la ausencia prolongada de Sebastiana, su cansado abuelo decide ir a buscarla. Para convencerla de su regreso, el abuelo apela a la enorme tradición que su pueblo tenía a cuestas. Sebastiana comprende la necesidad de volver gracias a las sabias explicaciones de su viejo abuelo. Lamentablemente, el viaje realizado por el abuelo sobrepasa sus fuerzas y termina muriendo en medio camino. Se hacen evidentes las intencionalidades discursivas del director, que rozan con el didactismo. La tierra y el territorio propio son herencia de una identidad tan antigua como misteriosa, la cual, hay que cuidar.

Además se asume que esta herencia está en evidente peligro por la desaparición de a poco de cada uno de los miembros del pueblo chipaya, heredero de los chullpas. Al final del metraje, el sacrificio del abuelo para ir a buscar a Sebastiana tiene un costo: la muerte. El sacrificio del abuelo sirve entonces de lección para toda la vida, haciendo que Sebastiana tome conciencia de la importancia de su territorio. De ahí que cada uno de los miembros debe velar por esta tradición quedándose en el espacio al que pertenecen.

La oposición entre la opulencia del pueblo aymara y la pobreza de la aldea de Sebastiana, se traduce en un problema de identidad. Viajar significa la pérdida de esta enorme herencia cultural, significa una pérdida de identidad, un alejamiento de sí. La película evoca una nostalgia por un pasado que resulta confuso y de un cierto conservadurismo, llamando al sacrificio a Sebastiana como noble deber frente a su propio pueblo y su territorio.

Jorge Sanjinés, parece influenciarse mucho por la narrativa propuesta por Ruiz en *Vuelve Sebastiana*. De ahí que en su primer filme, *Ukamau* (1966), también plantea como *leitmotiv* del filme un viaje que implica una dura pérdida para el personaje principal. La película cuenta la venganza entre el indio Andrés (Vicente Vernereros) y el mestizo Rosendo (Néstor Peredo). El primero debe viajar por unos días a la feria del pueblo. Deja a su esposa Sabina (Benedicta Huanca) sola e indefensa. Circunstancia que es aprovechada por Rosendo para violarla y matarla. El alejamiento de Andrés, aunque sea de manera momentánea, un viaje de ida y vuelta al pueblo, implica

pues una dura pérdida para él. No se trata entonces de un banal desplazamiento, sino que se pone en escena una concepción dicotómica del espacio. El viaje inicialmente inocente de Andrés se asemeja al que emprende Sebastiana: “[e]n ambas películas (*Ukamau* y *Vuelve Sebastiana*) existe una geografía que separa dos culturas, cuando el indio traspasa el límite geográfico, automáticamente está perdiendo lo propio” (Kenny, 2009:111).

La violación, la vejación, relacionada a una pérdida de identidad y a la interrelación entre el espacio propio y ajeno, se puede encontrar en películas que aparecen completamente antagónicas temática y formalmente a las películas de Sanjinés, como por ejemplo, *Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellot. En la secuencia de la película que tiene que ver directamente con la migración, Bellot sigue al típico macho: el Choco (Jorge Antonio Saavedra). El personaje parece tener un futuro prominente, buenos amigos, una hermosa novia y próximamente, estudios en el exterior. En esta sección del filme, el Choco llega a Estados Unidos. En el momento de clímax de la película, el personaje es violado por varios jugadores de fútbol americano en un estacionamiento. Si bien la violencia sexual ya había aparecido en varias historias de la película, esta secuencia parece tener una enorme significación desde el punto de vista espacial. El personaje que aparecía en su espacio propio, Santa Cruz, como alguien dueño de sus acciones, incluso alguien temible por sus repentinos e injustificados estallidos de violencia, en el momento del viaje, pierde absolutamente esta voluntad de acción. Estados Unidos aparece aquí como un espacio de negación explícitamente: de violación de la identidad que hasta ese momento defendía el personaje.

Como en *Ukamau*, la violación aparece como el despojarse de lo que es propio de uno, se opera el desplazamiento hacia un lugar de no pertenencia. De este modo, si es en la ciudad en donde Andrés pierde lo que es suyo, sólo en el campo puede recuperarlo. El personaje no decide ir a un juez o un policía (a los representantes del Estado oficial), sino que decide vengarse del mestizo con sus propias manos. La venganza es planeada lentamente. Andrés, fiel a una concepción del tiempo aymara, espera el momento preciso para llevar a cabo la acción. Una de las condiciones que debía darse para la venganza es encontrar al mestizo en el espacio propio de Andrés, el Altiplano. Es solo aquí en donde el indígena es dueño de sí, de sus acciones. Como en el caso de

Vuelve Sebastiana, *Ukamau* es también el relato de un metafórico retorno, de volver a tomar las riendas perdidas.

En otra película de Sanjinés, *Yawar Mallku* (1969) es posible encontrar con mayor evidencia los tópicos que aparecen en las películas hasta ahora citadas. En el pequeño pueblo de Ignacio (Marcelino Yanahuaya), todas las mujeres tienen problemas para tener niños. El protagonista de la película hace una investigación y termina dándose cuenta que un grupo de “voluntarios” estadounidenses esterilizan las mujeres sin su consentimiento. Ignacio y la comunidad deciden expulsar a los extranjeros de manera violenta. En el enfrentamiento, Ignacio recibe un disparo. Él y su esposa Paulina (Benedicta Huanca) van a la ciudad, para tratar de sanar al malherido. En La Paz, los esposos se encuentran con Sixto (Vicente Verner), el hermano de Ignacio. Paralelamente, se narran los periplos de Sixto que busca el dinero suficiente para hacer las curaciones de su hermano.

Lamentablemente, nadie ayuda a Ignacio y termina muriendo. Después de este vagabundeo por la ciudad, un ir y venir infructuoso por un espacio que al final Sixto reconoce como ajeno, el personaje decide finalmente retornar a su pueblo, para continuar la lucha que su hermano Ignacio había empezado. En ambas historias hay una concepción dicotómica de los espacios que aparecen en pantalla: el campo y la ciudad. Según Espinoza y Laguna (2009):

el maestro Sanjinés nos muestra el enfrentamiento de lo rural con lo urbano, nos muestra las dolorosas experiencias de los habitantes de una nación clandestina. (...) en el viaje del campo a la ciudad, Ignacio, Paulina y Sixto se encontrarán de frente con la exclusión, con la violencia, con la alienación, con la anomia.(100-101).

Asimismo, como bien menciona Kenny (2009): “La ciudad, hábitat de Sixto, es el lugar donde se respiran frustraciones, violencia, racismo y soledad” (128). La autora continúa:

En *Yawar Mallku* se establece, como en *Ukamau*, dos espacios contrapuestos, el campo y la ciudad, los individuos son también el resultado de sus respectivos hábitat, por ello Sixto no puede cambiar y ser feliz en la ciudad, la realización se encuentra en el regreso al territorio, donde la cultura ancestral tiene su espacio geográfico (131).

Además de asumir el espacio urbano como un lugar de exclusión, de satanización frente al campo

como especie de paraíso -como en *Vuelve Sebastiana* o *Ukamau*- se muestra también que hay en los dos espacios una diferencia que concierne a la identidad. La primera vez que se ve a Sixto en pantalla, él se encuentra jugando fútbol. Por la dinámica del partido, Sixto hace una entrada violenta a un rival. Este, tirado en el piso y sordo a las disculpas de su accidental agresor, grita un enfático: "¡indio de mierda!". En ese momento, la actitud consoladora de Sixto da una vuelta de 180 grados y en tono agresivo, le responde: "¿Tú me conoces? ¿Me has visto nacer? ¡Yo no soy indio!". Esta secuencia, con el didactismo propio de las películas de Sanjinés, muestra la situación de Sixto. El personaje, en sus intenciones de acoplarse a la ciudad, debe negar sus orígenes.

En el momento en que Sixto se encuentra a Ignacio y Benedicta, comienza un viaje iniciático para la toma de conciencia de sí. Después de haber sido observador de una ciudad que hasta ese momento no conocía, insolidaria al dolor ajeno, y de haber reconocido (otra vez de manera didáctica) a los opresores del pueblo y sus lacayos - los cuales son los mismos que han herido a su hermano y son apoyados por la burguesía blanca de La Paz- decide volver a su pueblo. De modo que la película plantea una estructura circular en el movimiento de Sixto. El personaje principal de la segunda historia hace un doble movimiento a lo largo de la película. En primer lugar, está el vagabundaje, errático y circular para la búsqueda de ayuda. En segundo, está el movimiento de ida (el cual no se presencia en la pantalla) y el del regreso triunfal, incluso revolucionario. Entre estos dos movimientos, algo ha cambiado en Sixto, ha tomado conciencia que no puede seguir negando sus orígenes, que es hora del regreso al lugar y volver a ser dueño de sus acciones. El Altiplano aparece como el espacio que hay que reconocer como propio, pero después de un viaje espiritual y físico. Es ahí, en donde se desarrolla la identidad indígena y el destino de una cultura ancestral.

En su obra *La nación clandestina* (1989) Jorge Sanjinés profundiza sus primeras intuiciones. La película pone en escena al personaje más importante del cine boliviano, Sebastián Mamani (Reynaldo Yujra). Se trata de un indígena que emigra a la ciudad. Al igual que Sixto, el personaje trata por todos los medios de ser aceptado en su nuevo contexto, lo que implica negar sus orígenes. Pero Sebastián no tiene la misma hidalguía que Sixto. El protagonista

de *La nación clandestina* no dudará en traicionar a la gente de su pueblo al cambiarse de nombre, del claramente indígena Mamani al satírico Maisman. Por sus actos, Sebastián es expulsado de su pueblo y se prohíbe su regreso. Sin embargo, el personaje comienza a tomar conciencia de sus acciones y decide regresar para cumplir un olvidado ritual como forma de pedir perdón a su pueblo: el del Jacha Tata Danzanti (bailar hasta morir). Laguna y Espinoza (2011) describen la película en los siguientes términos:

La nación clandestina es una película sobre los constantes viajes de Sebastián, sobre su viaje a la alienación, sobre su viaje hacia la negación de sí mismo, sobre su viaje a la bestialización, sobre su viaje hacia la corrupción, sobre su viaje al arrepentimiento, sobre su viaje hacia la redención a través del Jacha Tata Danzanti (Gran Señor Danzante). Pero ante todo, *La nación clandestina* es el viaje al retorno de los orígenes, el viaje de retorno hacia lo que uno realmente es (196).

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

Este tema del retorno no es simplemente un detonador de una narración, sino que expresa una auténtica concepción cinematográfica. Si es posible pensar en un clasicismo en el cine boliviano, necesariamente hay que pasar por esta figura del retorno, del viaje circular hacia los orígenes. La obsesión por la circularidad como marca de la estructura narrativa de las películas bolivianas. Según Kenny (2009), tanto *Vuelve Sebastiana* (1953), *El coraje del pueblo* (1971) y, por supuesto, *La nación clandestina* (1989), sólo por dar algunos ejemplos, tienen una estructura circular, porque los personajes emprenden un viaje de transformación pero que siempre tiene como punto de llegada los orígenes de cada uno.

Este viaje circular es una constante en el cine boliviano, incluso en cineastas que aparentemente

buscan contraponerse a los planteamientos de cineastas clásicos como Sanjinés o Ruiz. El tema aparece, por ejemplo, en *Rojo, Amarillo, Verde* (2009). La película, es una especie de manifiesto de tres jóvenes cineastas: Martín Boulocq, Rodrigo Bellot y Sergio Bastani. El filme se conforma de tres historias, dirigido por cada uno de los cineastas citados y que corresponden a los colores de la bandera boliviana. Proyecto sin duda ambicioso que pretendía consolidar una nueva forma de hacer cine en el país, rompiendo con la concepción de cine de Sanjinés. El maestro del cine boliviano configura sus películas como grandes metáforas políticas sobre la Nación. En cambio, el programa de los tres B's (como ellos mismos se denominaron) parece completamente diferente, puesto que busca hablar de Bolivia pero no como un gran relato, sino más bien a partir de una caracterización de la patria -o más bien dicho *matría*- en tanto una esfera íntima. De este modo, las tres historias ponen énfasis en el amor de la madre, en cuanto nexos auténticos con una tierra.

Aun cuando se pretende hacer una película manifiesto-ruptura, el segmento del largometraje que más ha llamado la atención a los críticos es *Amarillo* realizada por Bastani, y que es un homenaje a *Vuelve Sebastiana*. La cámara de Bastani sigue a un niño, que a diferencia de *Sebastiana*, parece venir de una familia de clase media. El protagonista de la historia comienza a andar, alejándose de sobre manera de la casa familiar, hasta que finalmente, se pierde. Su madre, insistentemente lo llama, pero el niño no parece querer o poder volver. Así, el caminante se va a encontrar con otro niño, un indígena. Después de ese encuentro, como lo hace *Sebastiana* ante la insistencia de su abuelo, regresará al seno materno. Es cierto que la película en general, y este fragmento en particular, parecen alejarse de una visión política tradicional sobre la identidad, en vez de esto se consolida un cine boliviano que pone en escena la intimidad. Pero aun así, el gesto primordial del cine boliviano tiene que ver con este viaje circular de ida hacia lo desconocido y de regreso a la tierra propia y al seno materno.

5. La forma cinematográfica del círculo: el plano secuencia integral

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

El momento en que este plano secuencia se vuelve integral es cuando el tiempo deja de avanzar linealmente y el plano puede englobar tanto el pasado como el presente (...) Su particularidad radica en que no requiere de cortes ni elipsis de montaje, sino que, con un simple paneo, *travelling* u otro movimiento similar de cámara abarca tanto el pasado y el presente (Laguna y Espinoza, 2009:167).

La importancia de *La nación clandestina* para la cinematografía boliviana tiene que ver con el PSI. Sanjinés, con este recurso, trata de acercarse a un público no acostumbrado a los códigos cinematográficos occidentales, es decir busca plasmar cinematográficamente una forma del pensamiento propia de la cosmovisión andina:

La aparición de Sebastián al final tiene que ver con una concepción cíclica, circular, que tienen los aymaras del tiempo. Su idea del tiempo es distinta de la idea del tiempo que tienen los occidentales. Para la cultura occidental el tiempo es un transcurso lineal que parte de un génesis y se proyecta hacia lo infinito o hasta el tope de un juicio final. Es una concepción en lo que acaba no puede volver (...). Por el contrario, la idea aymara sobre el tiempo concibe que el pasado y que el futuro puede estar atrás y no adelante, como ocurre con Sebastián que siendo ya futuro, mira desde atrás su propio entierro" (Sanjinés, 1990:7)

El PSI es un hilo de Ariadna que se va desplegando a medida que Sanjinés consolida su pensamiento sobre el cine (y la sociedad). No debería extrañar, sin embargo, que el uso del PSI en el sentido escri-

to, es decir, un plano secuencia que une pasado y presente con un movimiento de cámara, aparezca muy pocas veces en la cinematografía de Sanjinés. Esto se debe a que la técnica no puede ser utilizada en cualquier lugar ni momento. En primer lugar, en cuanto representa la forma de ver del mundo del aymara, sólo puede darse en su lugar privilegiado: el Altiplano. Sólo en el Altiplano el indígena puede ser lo que realmente es, eso implica que sólo en este lugar, se puede expresar en toda su magnitud su cosmovisión propia. Es por eso que: "su uso está restringido al escenario altiplánico andino y, en particular, a la comunidad del protagonista y sus alrededores, por lo que no puede tener lugar en escenarios urbanos" (Espinoza y Laguna, 2009:169). Así pues, Sanjinés sólo emplea este recurso cinematográfico tres veces en *La nación clandestina*.

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

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

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

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

Sanjinés juega con una serie de oposiciones. Este *travelling* no solo une pasado y presente, sino también diferentes niveles de realidad. Une la muerte con la vida, estableciendo ambos como opuestos complementarios, en absoluta coherencia con el pensamiento aymara (Estermann, 2009:176). Aparece también otra oposición en armonía, el individuo y el colectivo. Sebastián, que hasta ese momento había actuado como individuo, se une por primera vez y de manera auténtica con la colectividad. De ahí que, el movimiento de cámara concilia los opuestos, pero también propone ciertas equivalencias. El individuo es a la vez un *no-ser* mientras el estar en colectivo se asume como la integralidad del ser. Volver al pueblo, al colectivo, significa volver a la vida, regresar a la plenitud.

El PSI se apoya en una doble dimensión del espacio. En primer lugar, se establece una relación entre el espacio arquitectural (el Altiplano) y la identidad profunda de los personajes indígenas (su subjetividad y su cosmovisión). En segundo lugar, siendo un movimiento de cámara, se establece un nexo dinámico entre el campo y el fuera de campo,

es decir se construye un espacio fílmico en forma de círculo. Esta figura en el cine boliviano no se refiere exclusivamente al movimiento de los personajes, sino a la auténtica concepción del espacio expresada por medios eminentemente cinematográficos.

El Plano Secuencia Integral, por tanto, no sólo busca mostrar una forma de ver el tiempo (en su forma circular) sino que también se convierte en un discurso sobre el espacio, relacionado siempre a una afirmación de una identidad. Como bien dice Kenny (2009):

Los límites geográficos son límites, marco referencial significativo en los que se desarrolla la cultura. Esto nos plantea una condición fundamental: para la permanencia cultural debe existir un espacio físico, cuyas características indudablemente teñirá la cultura. Por lo tanto, el individuo no puede ser parte de una cultura si no se encuentra en el territorio y en sociedad (17)

En un cine apegado a la tierra, al lugar de origen, el viaje significa un desplazamiento hacia lo allí, hacia lo no-yo, hacia la negación de uno mismo. Si bien estos dos espacios son evidentemente contrarios, ambos son importantes para la narrativa clásica del cine boliviano. El espacio propio solo puede aparecer como el lugar de la identidad, a partir de un viaje de enajenación. Únicamente a partir del desplazamiento es posible que el personaje tome conciencia de la importancia del lugar de origen, el cual, en una primera instancia aparece como un espacio descolorido, al que se niega por diferentes razones.

6. Los cantos de sirena de la ciudad

Queda una duda: ¿Por qué emprender el viaje? ¿Qué hay en ese espacio ajeno al de uno mismo que llama tanto la atención y que obliga necesariamente al movimiento primero, antes del retorno? Es evidente, que los viajes de los personajes Ignacio y Sebastián a la ciudad distan mucho en cuanto a motivos a los de Sebastiana o Sixto. Los primeros viajan de manera obligada a la ciudad. Ignacio por la necesidad imperiosa de encontrar a un médico que pueda curarlo. Mientras que Sebastián lo hace de muy pequeño, cuando su padre lo “entrega” a un burgués de la ciudad. Tal vez por eso, sobre todo en el caso de Ignacio, aparece una visión satanizada de la ciudad. Cuando Benedicta llega a

La Paz en un camión, Sanjinés (fiel al montaje dialéctico aprendido del cine ruso) intercala el rostro de la mujer con imágenes de imponentes edificios, filmados desde abajo y en movimiento, simulando una subjetiva del personaje. Con un rostro que por lo menos expresa zozobra ante ese espectáculo, más una música dramática basada en violines, Sanjinés da cuenta que este espacio es peligroso y que ni Benedicta ni Ignacio están en su lugar.

Es difícil saber con exactitud la razón por la cual Sixto se traslada a la ciudad, puesto que el filme comienza cuando él habita en ella. Pero es posible intuir algunas razones, de manera vaga. Se podría plantear la hipótesis que Sixto busca ascender en su escala social. De hecho, también es la razón por la cual Sebastián parece quedarse en la ciudad en una primera instancia. Del mismo modo, Sebastiana, en la película de Ruiz, se sorprende abiertamente de la opulencia del pueblo aymara, la facilidad para conseguir comida y las comodidades propias de centros urbanos.

Chuquiago (1977) de Antonio Eguino ofrece un nuevo motivo para emprender el viaje hacia la ciudad. La película es una radiografía de los habitantes de La Paz, planteando una relación entre la accidentada geografía de la urbe y las clases sociales de la misma. La película narra cuatro historias de los diferentes grupos sociales de la ciudad. A medida que las historias se conectan, la cámara baja hacia el sur de La Paz, en donde habitan las personas más pudientes de la urbe. Para los objetivos del artículo se tomará en cuenta solamente la primera historia, la de Isico (Nestor Yujiri), un niño campesino que se instala en lo que hoy es El Alto, en la frontera entre la ciudad y el Altiplano, en la parte más alta y al norte de La Paz. Los padres de Isico lo llevan a la ciudad y, como a Sebastián, se lo entregan a una señora para su cuidado y para que trabaje. Cuando Isico va recoger agua de un pozo, se encuentra con otro niño, el cual lo invita a compartir una visión fascinante: la ciudad de La Paz desde un mirador. Isico, ante el paisaje de la ciudad, decide inmediatamente escaparse de su cuidadora y bajar a los recovecos de La Paz. Decisión complicada, puesto que como se hace patente en los últimos minutos de esta primera parte, la vida en la ciudad es dura. Isico, casi por decisión propia, se queda trabajando como cargador de bolsas en los mercados. En la cinta no se desarrolla –a diferencia de las películas de Sanjinés o Ruiz– una motivación meramente sociológica del viaje de ida, sino que hay en Isico

una fascinación por la ciudad. Se trata de un gesto eminentemente estético.

Este gesto de fascinación por la ciudad de La Paz, también está presente en producciones de cineastas contemporáneos. En el cortometraje *Max jutam* (2010) –traducido al español sería *Max ven-* Carlos Piñeiro recupera los presupuestos narrativos y formales de las películas clásicas bolivianas. El joven Max (Luis Machaca) emprende un viaje a la ciudad que, según los planes iniciales, era sólo temporal. Después de un viaje muy agobiante, el personaje llega a las periferias de La Paz. Max se sorprende por una imagen poética: las diminutas tiendas donde trabajan varios peluqueros que se encuentran en la cornisa de un mirador el cual permite ver la *hoyada* paceña en todo su esplendor. Con un corte a negro, Piñeiro hace una elipsis, para mostrar al viejo Max (Luis Fuentes), en una de esas carpas, trabajando como peluquero. El protagonista termina enamorado del paisaje visual que le ofrece la ciudad y decide quedarse, no por las mismas razones que lo haría Sebastián, sino simplemente por una fascinación, por esa imagen surrealista, casi de postal. Piñeiro, desde una visión diferente, recupera los temas preferidos del cine “clásico” boliviano. No solo porque el *leitmotiv* de la película tiene que ver con un viaje de la ciudad al campo, sino también porque explota la figura de la circularidad como principal recurso narrativo. Al final de la película, como en general sucede con este tipo de protagonistas, Max decide hacer el camino de retorno hacia su pueblo. La visión es desoladora, el tiempo ha pasado factura a su pequeña casa que aparece abandonada. El personaje se traslada al cementerio del pueblo, como si buscara un índice de su vida antes de su viaje a La Paz, sin encontrar aparentemente nada. Max vuelve, pero solo para darse cuenta que el paso del tiempo y de la muerte es inexpugnable. Cuando el retorno se hace tardío, ni siquiera se pone en tema de discusión, una posible redención. De este modo la carga discursiva de los espacios como el Altiplano o las periferias de la ciudad se van modificando por una visión estética de la ciudad que produce una profunda fascinación.

No es casualidad que se repita insistentemente esta visión fascinada de la ciudad, planos en donde los personajes observan la ciudad desde uno de los múltiples miradores de La Paz. Tanto Max como Isico se quedan sendos segundos viendo la *hoyada* antes de tomar la decisión de quedarse para siempre. Esta visión de La Paz es un canto de sirenas,

puesto que implica a su vez un enorme sacrificio por parte de los personajes. Mientras a Isico se le augura una vida muy difícil, de mendigo, Max decide alejarse de su lugar de origen, del calor de su cariñosa madre. Por eso, su vuelta al pueblo solo puede mostrar los vestigios de una vida que evidentemente ya es otra.

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

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

7. Conclusiones

Los espacios y paisajes en el cine boliviano no son neutrales, sino que tienen una carga simbólica, política y existencial muy fuerte. El Altiplano aparece como un lugar de lo propio mientras que la ciudad es un espacio de alienación. La relación entre ambos espacios se establece por un viaje de descubrimiento iniciático, en donde los personajes, en general indígenas, niegan sus orígenes y su diversidad cultural en busca del reconocimiento del otro, en este caso del sujeto blanco, del ciudadano. Pero solo en la vuelta al espacio propio es en donde el personaje puede reconocerse en plenitud. Es necesario perder momentáneamente la identidad con el viaje de ida para comprender la importancia y el valor del espacio propio, la cultura y la identidad de sí. Es una narrativa que aparece como una constante en el cine boliviano. En esta estructura narrativa se juega algo de la identidad de lo boliviano.

Para finalizar, se subrayan los mecanismos narrativos que plantean los diferentes cineastas para establecer la relación dicotómica entre los espacios, los viajes circulares y la búsqueda de la identidad indígena. Llama la atención por ejemplo, el uso reiterativo de la violación en tanto pérdida de lo que pertenece a uno. Si bien es claro que en Sanjinés, el cuerpo de la mujer aparece como posesión (sobre todo en *La nación clandestina*) también puede aparecer como una relación conflictiva con el otro, como sucede en *Ukamau*. Sin duda, queda como tema pendiente analizar desde el análisis formal las diferentes significaciones de la violencia sexual que existen en el cine boliviano.

Asimismo, es importante señalar la obsesión que aparece en Sanjinés con los movimientos de cámara circulares y la poética que se destila de aquello. El cine de Sanjinés ha sido siempre analizado desde una posición sociológica y política, pero las innovaciones estéticas del cineasta han sido poco exploradas en toda su dimensión poética. Es probable que los elementos formales del cine de Sanjinés hayan tenido mucha influencia en películas de gran importancia para el séptimo arte en Bolivia, como por ejemplo *Zona Sur* (Juan Carlos Valdivia, 2009) o *El viejo calavera* (Kiro Russo, 2016). En todo caso, hay todavía muchas vetas del cine de Sanjinés que deben ser puestas en cuestión, como también el análisis formal de las películas bolivianas plantea muchas tareas pendientes para comprender las verdaderas dimensiones de un cine que en general ha pasado desapercibido en la estudio del cine latinoamericano.

Referencias bibliográficas

Asamblea Constituyente de Bolivia. (2008). *Nueva constitución política del Estado*. Recuperado el 27 de diciembre del 2014 desde: http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/bolivia/bolivia_newconstitution_spaorof.pdf.

Aumont, J. (2011). *Les théories de cinéastes*. Paris : Armand Colin.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M & Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.

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

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

Espinoza, S & Laguna, A. (2014), "Del celuloide al digital: El cine boliviano, 1990-2013". En: Mariaca, G y Souza, M (2014), *Cine boliviano: historia, directores, películas* (pp. 173-207). La Paz: UMSA.

Espinoza, S. (2015). "El cine boliviano de hoy: una mirada desde el Socavón", *Hay vida en marte*. Recuperado el 6 de diciembre del 2016 desde: <https://hayvidaenmarte.wordpress.com/2015/10/13/cine-boliviano-de-sanjineses-digitales-y-socavones/>.

Estermann, J. (2009). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.

Kenny, S. (2009). *Buscando el otro cine: un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional de Cuyo.

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

Mesa, C. (1979). *La aventura del cine Boliviano*. La Paz: Gisbert.

Morales, S. (2016). *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano*. La Paz: El Greco.

Morales, S. (2015). "Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas". *Punto cero*, 30, 69-80.

Morales, S. (2011). "Conociendo un país por sus espacios e imágenes", *Cinemas-cine* [sitio web]. Recuperado el 22 de agosto del 2012 desde: <http://www.cinemas-cine.net/historia/conociendo-un-pas-en-sus-espacios-e-imgenes--26> (consultado el 22 agosto del 2012).

Molina, M (2014). "Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano en los últimos 50 años (1964-2014)". *Ciencia y cultura*, 32, 153- 182.

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

Rohmer, E. (2004). *Le goût de la beauté*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma.

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

Sanjinés, J. (1990). *La nación clandestina*. La Paz: Grupo Ukamau.

Sobre el autor:

Sebastian Morales -Escoffier

Magister en Educación superior (Universidad Católica Boliviana) y Licenciado en Filosofía por la Universidad Mayor de San Andrés.

Cómo citar:

Morales-Escoffier, S. (2016). “El lugar de lo propio y lo ajeno: los espacios reiterativos en el cine boliviano (El Altiplano y la ciudad de La Paz)”. *Comunicación y Medios*, 25 (34), 82 - 95.