

# La necesidad de comprometer la existencia

*Nación y descolonización en el cine boliviano de la época neoliberal*

Diego Mattos Vazualdo  
Saint Michael's College

## Abstract

The aim of this essay is twofold: to analyze post-dictatorial Bolivian filmic discourse on the thematic of the nation vis-à-vis processes of decolonization, and to observe the effect that this relation had in the formation of subjectivities during the so-called “neoliberal” era. Toward this end, I examine three films that reflect on the colonial condition of the nation through cinematographic language: *Mi socio* (Paolo Agazzi, 1982), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), and *American Visa* (Juan Carlos Valdivia, 2005).

### Keywords

*Community, Decolonization, Filmic Discourse, Nation Building, Subalternity*

### Resumen

El objetivo principal del presente ensayo es analizar la reflexión que se da en el discurso fílmico boliviano post-dictatorial sobre la temática de la nación en relación a procesos de descolonización; al mismo tiempo, observar el efecto que dicha relación tuvo en el proceso de formación de subjetividades durante la nueva época denominada “neoliberal”. Para ello, acudo a la lectura de tres películas que de distintas maneras reflexionan la condición colonial de la nación a través del lenguaje cinematográfico: *Mi socio* (Paolo Agazzi, 1982), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), y *American Visa* (Juan Carlos Valdivia, 2005).

#### *Palabras claves*

*Comunidad, Construcción de la Nación, Descolonización, Discurso Fílmico, Subalternidad*

El año 1982 es importante en la vida republicana de Bolivia, marca la etapa denominada “vuelta a la democracia” luego de dieciocho años de inestables gobiernos militares dictatoriales. Se caracteriza sobre todo por la implantación del modelo neoliberal de mercado a la economía con el gobierno de Víctor Paz Estenssoro en 1985, en respuesta a la aguda crisis inflacionaria por la que atraviesa el país durante el gobierno de Hernán Siles Suazo en los tres años anteriores. Estos hechos hacen que las reflexiones sobre las necesidades de la nación, sobre aquello que constituye lo nacional, se intensifiquen. La democracia en sí no ha sido la respuesta a una mejora general anhelada por la población, sino más bien el síntoma de un país que aún precisa de un examen profundo sobre sus problemas más íntimos, sobre su condición neocolonial, de subdesarrollo y dependencia. Dentro de este marco, el objetivo principal del presente ensayo es justamente observar la reflexión que se da en el discurso fílmico boliviano post-dictatorial sobre la temática de la nación en relación al tema de la descolonización; al mismo tiempo, observar el

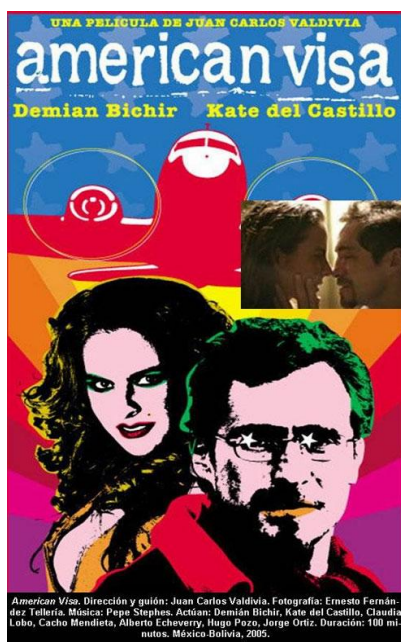
efecto que dicha relación tiene en el proceso de formación de subjetividades durante esta nueva época denominada “neoliberal”. Para ello, acudo a la lectura de tres películas: *Mi socio* de Paolo Agazzi (1982), *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés (1989), y *American Visa* de Juan Carlos Valdivia (2005).

Bolivia, luego de la dictadura y el regreso a la democracia, es todavía un espacio en situación colonial que busca su descolonización. Entendiendo “situación colonial” como la define el intelectual aymara Fausto Reynaga, la realidad de dos espacios separados, dos mundos, la realidad de dos repúblicas: “El indio de 1810 y de 1970 es una Nación; y el cholaje blanco-mestizo es otra Nación. Oprimida aquélla, y ésta la opresora” (Reinaga 166). La resolución de esta situación será lo que guíe el proceso de descolonización de los sectores sociales más oprimidos, en especial el indígena. De esta manera se puede entender “descolonización” en primer lugar como un proceso de liberación, y en segundo lugar como una negociación constante entre espacios y temporalidades, acciones propias de los sujetos en condición subalterna, como Javier Sanjinés denomina a la situación colonial:

*La subalternidad, una continuidad sin forma, es un hacerse que negocia permanentemente los conocimientos sagrados del pasado con las imperiosas necesidades seculares del presente* (Javier Sanjinés 205).

El presente trabajo muestra tres distintas maneras de reflexionar, a través del lenguaje cinematográfico, sobre la condición colonial, de opresión o dependencia en que se encuentra Bolivia al inicio de la época neoliberal. Y más allá de las inclinaciones ideológicas de cada director, las tres películas en estudio conforman un cine que busca la belleza no como objetivo sino como medio hacia la reflexión social cotidiana e inmediata (Jorge Sanjinés 1979, 117), hacia una descolonización, contrario a un cine pensado como simple divertimento, espectáculo, objeto de consumo (Solanas). Es decir, como una manera de pensar críticamente lo que sucede.

*American Visa*: la elección entre la dependencia y la liberación



Históricamente, una de las palabras más repetidas por la opinión pública en Bolivia en referencia al estado del país, o a la salud nacional, ha sido siempre “crisis”. En realidad, incluso podría servir para definir a la nación en sí desde cierta perspectiva: Bolivia es un permanente estar en crisis. En 1967, el pensador boliviano René Zavaleta Mercado define la nación a partir de algo muy parecido:

*El amor por el peligro resulta natural en una nación que nunca ha dejado de vivir peligrosamente y, en este sentido, hay una suerte de pedagogía popular espontánea que, con perspicacia, con exactitud y sabiduría, van*

*preparando en sus hombres una psicología congruente con los hechos que deberán afrontar. Es la historia del país la que hace que, cuando los bolivianos piensan en su patria, piensen en una batalla.*

*Bolivia, en efecto, es un conflicto y no se puede resolver sino en los términos de un conflicto y la catástrofe, de alguna manera, es la forma del carácter de la nación (Zavaleta Mercado 176).*

De acuerdo a Zavaleta Mercado, el peligro, la catástrofe, la crisis, son parte íntima constituyente del ser nacional cuando piensa en su país. Podríamos tomar esto desde dos perspectivas, una fatalista que implique un irremediable estado de crisis y catástrofe, o un estado de crisis que implique un accionar hacia la resolución del conflicto.

Enrique Dussel nos propone pensar la palabra “crisis” desde su etimología. Crisis en griego significa “separar”, y “Krineo-Krisis” es el acto de separar, es “juicio” (Dussel 1983, 186). Por tanto “entrar en crisis” es separarse, es una ruptura con la cotidianeidad con el objetivo de emitir un juicio sobre ella y poder pensarla y cuestionarla. La constante crisis implica justamente esta pulsión del cuerpo nacional por reflexionar sobre lo que sucede. Por supuesto, no es una necesidad compartida por todos los componentes de la nación, sino por aquéllos para quienes respirar ya no es posible y la lucha se convierte en la única vía, para quienes ya no queda nada por perder y todo por ganar. En este sentido, el no estar en crisis implica el no tener la posibilidad de pensar la realidad. Y la globalización en sí viene a ser parte fundamental de este proceso, globalización entendida como el proyecto personal del imperialismo contemporáneo, proyecto de homogenización ilusoria en constante avance hacia el progreso a través de la lógica del mercado (Coronil 100-103). Es decir, el objetivo máximo es la homogenización completa, una especie de tela que cubra toda la superficie y no haya posibilidad alguna de ruptura, no haya posibilidad de crisis, y una situación en donde se proponga olvidar lo que está debajo.

En medio de este panorama el individuo se encuentra frente a una disyuntiva que va a determinar su constitución como sujeto. Debe elegir entre alienarse o comprometerse con la realidad. Alineación entendida como la define Zavaleta Mercado, “entregar la conciencia a hechos no

referidos a la propia realidad, perder contacto con los hechos inmediatos obedeciendo a una necesidad de escapar a la realidad” (81).

Esta situación es extremadamente maniquea, y es que el mundo colonial es un mundo maniqueo por excelencia, una división clara de dos espacios, muchas veces dos naciones. Y como en 1945 mostró Carlos Montenegro en *Nacionalismo y coloniaje*, es un hecho que históricamente ha sabido explicar a Bolivia como nación. Por un lado, un grupo oligárquico que aboga por mantener a Europa occidental y Estados Unidos como referencia y, por otro, un inmenso grupo que lucha contra esta imposición violenta. Desde mi punto de vista, la decisión de alienarse o no es más complicada para el individuo de clase media, que se encuentra en permanente contacto e influencia con la globalización, y que en muchos casos ya vive una realidad globalizada. El caso de los indígenas es distinto. Debido al racismo, el solo hecho de ser indígena es sinónimo de opresión y marginación. Para el indígena, especialmente para el que habita el campo, la decisión de alguna manera ya está tomada. Para el sujeto urbano de clase media la opresión y condición neocolonial no es tan evidente, aunque de hecho la viva. Por eso la decisión de pensarla es más problemática.

Justamente éste es uno de los temas más importantes abordados por Juan Carlos Valdivia en *American Visa*: el individuo urbano de clase media frente a la decisión de alienarse o no.<sup>1</sup> A grandes rasgos, *American Visa* cuenta la historia de Mario Álvarez, un profesor de inglés de clase media que viaja de Oruro a La Paz con el objetivo de obtener una visa para viajar a Estados Unidos. Álvarez ha sido abandonado por su esposa, quedando con la responsabilidad de criar a su hijo. El hijo crece, se hace adolescente y se marcha a Miami para trabajar. Al parecer el hijo le consigue trabajo en la IHOP (International House of Pancakes), incluso le manda dinero para poder pagar el boleto de avión. Álvarez vende todo lo que tiene y se marcha a La Paz. Se aloja en una pensión barata donde conoce a ciertos personajes, entre ellos Blanca, una prostituta. Los trámites de la visa se complican porque los papeles que el protagonista tiene son falsos. No le otorgan la visa y por eso acude a un lugar

---

<sup>1</sup> La película está basada íntegramente en la novela del mismo nombre escrita por Juan de Recacoechea en 1994.

clandestino para obtenerla. Le piden tres mil dólares que no tiene. En su desesperación, asalta a una librecambista vendedora de oro y hiere a un hombre gravemente. Cuando está por viajar usando la visa falsa, los secuaces de la librecambista (que son también pagados por la Embajada Norteamericana) lo encuentran, lo golpean y lo dejan abandonado en un basural. Lo llevan al hospital, a donde Blanca lo va a visitar y lo convence de abandonar el “sueño tonto” e irse con ella a cumplir el suyo. Al final, ambos, ya enamorados, se marchan a Riberalta, una población pequeña en el noreste del país.

En principio, Álvarez toma la decisión de alienarse, de escapar a los hechos cotidianos del país (huelgas, bloqueos, marchas, etc.), de escapar la realidad, y el camino es migrar. Es decir, acepta la imagen de Bolivia como país subdesarrollado y sin esperanza, país dependiente, entendiendo dependencia como una forma de dominación. Y como nos dicen Cardoso y Faletto, cuando la lógica de la dependencia empieza a funcionar, se entra en un tipo de relación entre clases sociales que implica una relación de dominio que conlleva estructuralmente la vinculación con el exterior (Cardoso y Faletto 29).

Luego de la dictadura, especialmente luego de la implantación del modelo neoliberal, no sólo en Bolivia sino en Latinoamérica, la situación que vive Álvarez es la de gran parte de la población de clase media baja. Casi un quinto de bolivianos ha migrado al exterior, especialmente a Estados Unidos, Argentina y España. Es decir, la lógica de la dependencia y el subdesarrollo ha funcionado y funciona exitosamente. El punto está en que no es una falta de voluntad de la gente para comprometerse con la realidad del país. En la mayoría de los casos no existe otro camino ni la opción de elegir. Entonces, en realidad vemos que Álvarez es la representación de una situación cotidiana, la representación del camino hacia la “aparente” imposibilidad de elegir de la clase media urbana.

Blanca representa la otra opción: la de aceptar, afrontar y vivir la realidad que le ha tocado. No se trata de un compromiso político, se trata más bien de huir o escapar a la tentación de la alineación. Se trata también de pensar en la posibilidad de buscar la realización personal viajando no hacia afuera del país, sino hacia adentro; de plantear la posibilidad de un sueño boliviano frente a un sueño norteamericano de larga trayectoria e inmensamente publicitado como único medio de alcanzar la felicidad. Según mi punto de vista, es una manera de afirmar la idea de nación habitando el propio espacio. El elegir quedarse es

buscar romper con la única posibilidad que nos propone el mundo globalizado. Finalmente, Blanca convence de esto a Álvarez, pero lo importante aquí es la manera en que éste acepta la alternativa. Álvarez es golpeado por gente que trabaja para la Embajada norteamericana y termina en el hospital. Se debe destacar aquí la importancia que el cuerpo juega en la elección. Ni siquiera el amor que Blanca le declara anteriormente hace que Álvarez cambie de opinión. Sin embargo, el momento en que el cuerpo le duele, es cuando la posibilidad se hace evidente, cuando se pasa de la mente al cuerpo.

Cuando Fernández Retamar habla de pasar de Ariel a Calibán está proponiendo exactamente esto; pasar de lo intelectual o lo mental, al cuerpo amorfo, sometido y castigado de Calibán. El camino hacia una posible liberación pasa en principio por no olvidar al cuerpo material y tangible. Esto se opone a la idea cartesiana de pensar la existencia del ser humano como meramente mental, olvidando lo corporal. El hecho que Blanca sea una prostituta ayuda a reforzar esta idea. Ella está obligada a usar intensamente su cuerpo cada día para poder sobrevivir y cumplir su sueño. La experiencia corporal del mundo es lo que Álvarez entiende al final de la película, y una vez alcanzado este entendimiento, la decisión se resuelve.

Como vemos, existe un fuerte contraste entre lo que habita en la mente, campo predilecto para el ataque de la alineación, y la realidad concreta de cada día. Una cosa es la idea que Álvarez tiene de los Estados Unidos en su mente: lugar de trabajo, lugar donde se respetan las reglas y se produce el progreso, donde la felicidad es posible; otra es su experiencia cuando entra en contacto con el aparato administrativo/burocrático estadounidense representado por la embajada norteamericana. A través de cierto humor, la película representa al poder norteamericano como intransigente, corrupto, y sobre todo inaccesible. También nos muestra el temor que existe en los individuos por ser rechazados en la petición de visa. Y sobre todo nos representa muy bien la manera en que la población en general piensa la relación Bolivia–Estados Unidos. Relación desde todo punto de vista sensible y de dependencia. Tomar conciencia de esta dependencia es como crear un órgano vivo, un cuerpo que cuando se lo toca reacciona



inmediatamente.<sup>2</sup> *American Visa* nos habla de esta relación de constante tensión entre una imposición evidente y cotidiana, relación de frustración que la película resume en la imagen de Álvarez sacándole obscenamente el dedo a la bandera norteamericana justo después de que le niegan la visa.

*American Visa*, entonces, reflexiona sobre el actual estado de dependencia en el que vive el país y, sobre todo, la encrucijada en la que se encuentra el individuo de clase media entre aceptar la alineación o comprometerse con la realidad. Encrucijada como crisis, como ruptura, como oportunidad de separarse para poder emitir un juicio sobre lo cotidiano. El sujeto se va a definir a partir de la decisión que haga. La película opta por no olvidar la realidad a través de la permanencia en el país, opta por buscar una alternativa a la alineación. El camino hacia una ruptura de la colonización de la mente pasa por una toma de conciencia del papel que juega el cuerpo en el individuo, y pensar el cuerpo es pensar en lo que sufre el cuerpo, es pensar en el hambre, la sed, el frío, el dolor, el desamparo. Que bien puede ser el cuerpo del sujeto, pero también el del país. *American Visa* busca pensar la realidad en la que se encuentra el *cuerpo* de la nación a partir de la alineación y dependencia en que se encuentra.

---

<sup>2</sup> Un claro ejemplo de esto es el famoso caso Rocha en las elecciones presidenciales del 2002. Por ese entonces habían cuatro candidatos con opciones a la presidencia, y Evo Morales estaba entre éstos. Sin embargo, de acuerdo a las encuestas, figuraba en claro cuarto o quinto lugar. Una semana antes de las elecciones, el embajador norteamericano de entonces, Manuel Rocha, dijo públicamente que si los ciudadanos bolivianos votaban por Evo Morales estaban votando por el narcotráfico y en contra de los deseos de los Estados Unidos. Por supuesto, la gente reacciona masivamente contra esta censura y Morales obtiene el segundo lugar contra todos los pronósticos anteriores.

*La nación clandestina*: el tema del “enemigo íntimo”



Si *American Visa* nos plantea la problemática del sujeto urbano de clase media, *La nación clandestina*, de Jorge Sanjinés, nos propone volcar la mirada sobre la condición del sujeto indígena. La película narra la historia de Sebastián Mamani, niño indígena quien es dado por sus padres al cuidado del patrón. Sebastián crece y vive en la ciudad de La Paz, donde sufre un proceso de choque cultural que le hace negar su origen aymara. Como consecuencia, cambia su apellido de Mamani a

Maisman. La ciudad lo corrompe y lo acerca al vicio y la mentira. Luego del servicio militar, trabaja en el servicio de inteligencia del gobierno reprimiendo gente. Sebastián decide volver a su pueblo y con el tiempo se hace *Jilakata* (autoridad comunal aymara). Sin embargo, toma ciertas decisiones financieras no muy claras y pierde la confianza de la comunidad. Sebastián es expulsado de la misma y retorna a la ciudad. El *leitmotiv* de la película es un recuerdo de la niñez: en su comunidad, Sebastián ve bailar a un hombre la mítica danza del Tata Danzante, una danza ritual que se baila hasta morir con el objetivo de pagar una deuda moral. Sebastián consigue los elementos necesarios para dicha danza (traje y máscara) y retorna a su comunidad recordando momentos importantes de su vida, estos momentos son los que componen la película en sí. Sebastián retorna en busca de perdón. Cuando llega, inicia la danza con el apoyo del hombre viejo y sabio del pueblo, la gente lo quiere echar, pero el anciano explica que Sebastián está bailando el Tata Danzante porque quiere pagar lo que ha hecho y volver a ser parte de ellos. Al final, Sebastián muere y la comunidad lo entierra. Entre la gente del cortejo fúnebre, la cámara muestra al mismo Sebastián. Es decir, al propio protagonista enterrándose a sí mismo.

De acuerdo a Gonzáles Casanovas, dondequiera que existan comunidades indígenas existe colonialismo interno, una forma de colonización al interior de un país en el cual un sector social sufre marginación cultural, económica y política, y es privado de participación e integración en el crecimiento. Se trata del dominio y la explotación de unos grupos culturales por otros (González Casanova 69). Según Silvia Rivera Cusicanqui este grupo dominador es un tipo de “enemigo interior” que impone sobre el otro el resentimiento, la desconfianza mutua o el mimetismo cotidiano, condicionando al sometido a una psicología de víctima, es decir, a pensarse irremediamente sometido (Rivera Cusicanqui 2003, 14). Sin embargo, si bien se trata de un sector evidentemente sometido y marginado, no es para nada pasivo. Es un sector en constante movimiento y lucha por romper con la condición que el “enemigo íntimo” ha impuesto sobre él. Es “íntimo” porque está al interior del cuerpo de la república, en sus entrañas, esparcido en la totalidad de la nación. En 1983, en su Tesis Política, la Confederación Sindical de Trabajadores Campesinos de Bolivia, alimentada por el pensamiento de Reinaga y el katarismo, se encarga de identificarlo:

*Nuestra historia nos enseña quiénes son nuestros enemigos. Una minoría se ha adueñado de la dirección y organización de nuestro país: en la colonia fue una oligarquía española de encomenderos, curas, corregidores, propietarios de tierras y de minas; en la república fue una oligarquía criolla de terratenientes, mineros, comerciantes, industriales, banqueros y militares. En los últimos años esta oligarquía se ha renovado disfrazándose con lenguajes populistas y pseudo izquierdistas para usurpar la representación de las mayorías y mantener sus privilegios. Hay, pues, enemigos que se ven, y que son los explotadores capitalistas y nuevos ricos que viven de nuestro trabajo, pero también hay enemigos encubiertos que cambian de piel como el camaleón y que son producto del sistema capitalista-colonial en que vivimos. Finalmente, hay también un enemigo que no vemos con los ojos. Es el Estado que canaliza los intereses neocoloniales e imperialistas a través de sus múltiples mecanismos de dominación* (Rivera Cusicanqui 2003, 206).

Esta “realidad” del mundo indígena es la que trata de representar y combatir Sanjinés con su propuesta fílmica, que llega a su cúspide con *La nación clandestina*. El cine para él es un instrumento que permite enfrentar el colonialismo interno. Sanjinés pone en debate una problemática no resuelta y aparentemente dejada de lado por la dictadura y posteriores acontecimientos. En esta etapa “nueva” en democracia, el indígena debe ser y es parte esencial del repensar nacional.

Para González Casanova la diferencia entre colonialismo internacional y colonialismo interno radica en que en este último los miembros de las comunidades indígenas pueden escapar física y culturalmente a través de la migración (74). Sebastián, al dejar su comunidad, al migrar a la ciudad, estaría tratando de salir de la opresión y marginación, estaría incorporándose al proceso productivo que a la larga debiera resolver su exclusión. Sin embargo, de nada le sirve ser parte del ejército o de la policía; en ambas instituciones es igualmente marginado. Sebastián no logra incorporarse y además sufre la exclusión de su propia comunidad. Claramente la película muestra que el colonialismo interno no se resuelve a través de la migración. En cierto

momento, a Sebastián ya no le interesa la incorporación a la sociedad que margina a su comunidad sino la reincorporación a su comunidad misma. Es decir, en el enfrentamiento del sujeto entre Estado y Comunidad (y todo lo que estos términos significan, especialmente en lo referido a la justicia y la moral), Sebastián elige la interpelación de la comunidad. Ser parte de lo que el Estado representa (modernidad en la ciudad básicamente, además de ser el enemigo que no se puede ver, de acuerdo a la declaración de la Confederación Sindical de Trabajadores Campesinos de Bolivia) no le ha servido de nada. Sebastián precisa buscar su identidad una vez que se siente marginado por la sociedad hegemónica. Ha tratado de alienarse escapando a la realidad en que vive su comunidad, pero fracasa. En ese momento debe elegir entre continuar un proceso de alineación infructuoso, de colonización mental, o iniciar el retorno en busca de la integración a un mundo que lo reconozca como parte del mismo.<sup>3</sup>

Sebastián opta por el retorno. Es una decisión difícil que a la larga debe pagar con su vida. En cierto sentido, el Sebastián que muere es el que ha migrado, el que ha ofendido, el que se ha confundido, el que ha cambiado; el Sebastián que vive es el que acepta ser parte de su memoria más remota. Con el retorno, Sebastián va uniendo los distintos momentos que han compuesto su vida: violencia, agresión, alcohol, amor, duelo, frustración, felicidad y tristeza. El caminar, el andar del sujeto sobre el espacio, es la acción que sirve para representarlo apropiándose de sí mismo, uniendo los pedazos que lo componen. Unido al recuerdo, este caminar es también una forma de iniciar un proceso profundo de descolonización. Es una descolonización en principio mental que implica deshacerse de lo que le ha hecho creer que cambiar de identidad, negar lo indígena, cambiar Mamani por Maisman, es una manera de pertenecer al mundo “moderno”. Pero también es cultural, conduce a retomar una forma de vivir abandonada y negada en la ciudad.

---

<sup>3</sup> En *La Patria íntima* Leonardo García Pabón sostiene que Sebastián representa la constitución no sólo de un sujeto indígena, sino de un sujeto nacional. Esto se expresa en el extravío metafórico del personaje al alejarse de sus raíces, perder sentido de su existencia, su cultura y sus valores, a través de un viaje por las instituciones nacionales, lo cual la película aprovecha para articular una fuerte crítica a las mismas, en especial respecto a su corrupción y total ignorancia de la realidad indígena.

Finalmente, es también una descolonización ideológica especialmente reflejada en la manera de concebir la justicia. Por un lado asociada al Estado, es represora y corrupta, hace que Sebastián se vea a sí mismo reprimiendo y cometiendo actos de corrupción; por otro lado, está la justicia comunitaria indígena, aquella que delibera colectivamente, la que lo expulsa por considerarlo deshonesto y manchado por la justicia del Estado. Es un proceso que precisa de la memoria y que culmina con el retorno al mito, a la danza ancestral de su comunidad; sólo así el proceso de desalineación, entendida también como liberación, se completa. Al respecto, escribe Rivera Cusicanqui:

*Aquí [en 'La nación clandestina'] la memoria no es un acto de nostalgia, sino más bien un despertar y una liberación de la alienación de su vida en la ciudad (después de un largo período en el que negó su origen indígena y cambió su nombre). El proverbio aymara qip nayr untasis sarnaqapxanani [caminando adelante mirando atrás] expresa esta percepción radicalmente diferente del tiempo histórico, en el que la imagen de un Sebastián que camina con una máscara mirando hacia atrás, condensa el proverbio de modo preciso y elocuente. Paradójicamente, este renacimiento y recuperación de conciencia que experimenta en el proceso de caminar hacia atrás, termina en una danza frenética en la que se auto-sacrifica reordenando el tiempo y restaurando el ciclo de la vida colectiva (Rivera Cusicanqui 2005, 10.*

Traducción de Francisco Ramírez).

Como sugiere Rivera Cusicanqui, en esta película la memoria puede ser vista como una práctica descolonizadora, como una manera de "liberarse" de aquel Sebastián alienado por la ciudad. En realidad, es un tipo de memoria entendida como una forma de resistencia. En este caso, la resistencia consiste en volver a la comunidad a habitar la nación íntima, clandestina. El caminar de Sebastián nos muestra un tipo de memoria que sirve para un despertar, para una toma de conciencia de lo que se es. Según Rivera Cusicanqui el camino para ser autónomo, de acuerdo a la película de Sanjinés, es ejercitar este tipo de memoria.

Caminando hacia adelante mirando atrás, con el objetivo de restaurar la vida colectiva, la vida de comunidad.

*Bolivia es un país de historia turbulenta, es una nación que pugna por poseer su propio destino impedida por la agresión imperialista y por la enajenación de una clase dominante enemiga de su propio pueblo, al que no solamente explota sino también desprecia racialmente. La verdadera Bolivia existe en la clandestinidad; vive, alienta y crece espiritualmente en el anonimato de un pueblo vigoroso y creador, pueblo que ha tejido una extraordinaria historia de coraje, de dignidad y de lucha por la libertad. [...] El pueblo boliviano ha resistido de diferentes maneras, y cuando no ha podido salir a las calles y campos a conquistar sus armas ha continuado elaborando su propia cultura de manera tenaz y obstinada, en contraste con la clase dominante que habla castellano y piensa en norteamericano (Jorge Sanjinés 1979, 103).*

Esta es la nación que Jorge Sanjinés trata de reflejar en la película. La nación clandestina es la nación marginada, la nación neocolonizada, la nación escondida de la que nadie se acuerda. Pero también es la nación subversiva, la que actúa clandestinamente buscando su liberación. Esta nación son los sectores indígenas que buscan su incorporación al Estado nación, pero no a través de la migración, no a través de la negación de sus valores, de su pasado, sino por el reconocimiento de su existencia, es decir, dejando de ser marginales. La película es la representación de la nación que se opone al enemigo íntimo, que lucha por su liberación. Es la que Rivera Cusicanqui llama *nación de abajo*, opuesta a la de *arriba*, y capaz de “articular pactos sociales inclusivos, refundar la democracia, hallar salidas productivas soberanas, y articular la diversidad de un modo inédito y descolonizado” (Rivera Cusicanqui 2003, 56).

Es muy importante el hecho de que esta película haya sido estrenada en 1989, en un momento en el que Bolivia estaba viviendo plenamente la aplicación de medidas económicas y sociales neoliberales que, se suponía, ayudarían a que el país entrara “de una vez” al mundo globalizado. Es importante porque incluso en esa aparente nueva era neoliberal el tema indígena se hacía presente una vez más, recordando

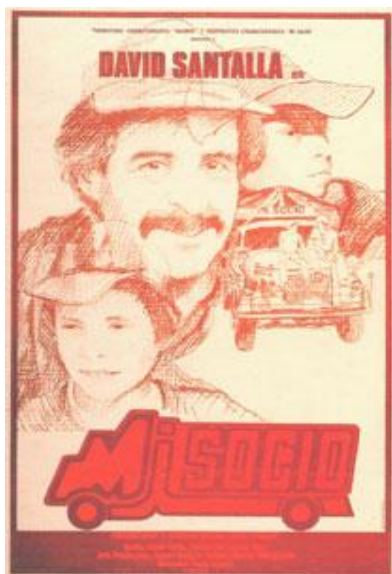
que la historia del país (y la idea de país) no estaba resuelta ni completa sin la incorporación del mundo indígena al proyecto nacional. A través de *La nación clandestina* Sanjinés propone, desde el discurso filmico, no olvidar que el mundo indígena está *ahí* y que está presente para alimentar y contribuir a la formación de la idea de nación.

La nación evidente es la nación en proceso de globalización, la nación ignorada es la clandestina. Entre estas dos debe elegir el sujeto indígena que migra. A diferencia del sujeto urbano de clase media, la decisión en este caso está determinada por una cuestión de discriminación racial. Sebastián elige lo clandestino, sin embargo, muere. Podríamos pensar esto como la metáfora de un renacer, pero la realidad de los indígenas en Bolivia nos ha mostrado que casi nunca es una metáfora. Entre todas las cosas, optar por lo clandestino, por el camino hacia una descolonización, implica comprometer la existencia, comprometer el cuerpo. La película de Sanjinés nos recuerda que el tema indígena es un tema necesario para el pensar de la nación. Así mismo, nos sugiere la importancia que la memoria (tal como la explica Rivera Cusicanqui) juega en todo esto. Entendida como práctica descolonizadora, la memoria empuja a revisar el pasado como punto de partida para ver adelante, es decir, para iniciar la construcción de la nación necesaria.

Lo que vehementemente nos muestra Sanjinés en *La nación clandestina* es que en esta época neoliberal que intenta hacer de la memoria un vacío, no se olvide la situación de colonialidad en que vive el indígena y, por consiguiente, el espacio nacional. Esto lleva a concluir que la situación colonial es la condición de la nación, es su punto de partida. Y si como sugiere Tapia, los procesos de liberación nacional cuestionan el colonialismo (52), mirar atrás caminando adelante, como lo hace Sebastián, implica ver esta realidad en todo momento.



*Mi socio*: la búsqueda del cara-a-cara y la necesaria discusión sobre la nación



A diferencia de las dos anteriores películas, donde la reflexión se da en torno a un sujeto componente de una determinada clase social (clase media urbana en un caso, indígena en el otro), *Mi socio* de Paolo Agazzi propone pensar la nación como un encuentro entre sus regiones más representativas (el occidente y el oriente), como señal de optimismo y proyecto para un país que acaba de salir de un momento traumático en su historia, el periodo de dictadura. *Mi socio* cuenta el recorrido que Don Vito realiza con su camión (bautizado Mi socio) de oriente a occidente. Ha perdido a su ayudante (de quien se sugiere se ha marchado a pisar coca) y precisa encontrar otro para realizar el viaje. En eso aparece Brillo, un niño lustrabotas que quiere viajar a la ciudad de La Paz para buscar trabajo. Por esta razón, se ofrece a Don Vito como ayudante. En principio,

Don Vito no acepta, ya que considera que Brillo es muy joven, sin embargo, ante la persistencia del muchacho, cede y realizan el recorrido como socios, sociedad que luego se transforma en amistad.

En los últimos años, especialmente a partir del año 2000 en adelante, el tema del regionalismo en Bolivia se ha acentuado a niveles muy altos. Se ha empezado a hablar muy frecuentemente de una posible separación de las regiones. Si es que el retorno a la democracia inicia una nueva etapa en la vida de la república, *Mi socio* se convierte en la primera reflexión del discurso fílmico que trata directamente el tema de la unidad nacional en contra de las ideas de autonomía regional manejadas a nivel político y económico. Es un tema que va a ser retomado por la mayoría de las películas producidas en Bolivia entre 1997 al presente.<sup>4</sup> Desde cierta perspectiva, la unidad nacional implica tratar el tema de la alteridad al interior del país, pero ya no en términos de una clase social reconociendo a otra, sino del reconocimiento entre sí de los sujetos que componen las distintas regiones.

Como metáfora, *Mi socio* es importante no sólo por la idea de nación optimista que propone (nación fruto de la unión de sus partes a través de la construcción de la amistad o, como el título lo sugiere, constitución de una sociedad sincera), sino también por la manera en que propone que la unión de las partes, de los fragmentos, debe llevarse a cabo a través del recorrido de dos cuerpos juntos en un camión, es decir, produciendo un espacio nacional a través de la acción de dos cuerpos unidos por una ilusión, una esperanza.

El proyecto de unión se condensa a momentos en imágenes que se encargan de resumir la propuesta de la película. Al inicio, Don Vito y Brillo se toman una fotografía en un mercado de La Paz. Don Vito la coloca en el tablero dentro de la cabina del camión. La cámara se detiene en la imagen que muestra a Don Vito y Brillo abrazados sonriendo; sobre la foto se lee un pequeño letrero, casi imperceptible, con la palabra "Bolivia". Don Vito y Don Brillo, occidente y oriente, abrazados, en armonía, en complicidad, juntos, representan lo que debería ser Bolivia. En otra escena, un campesino del valle le quita la gorra a Brillo y le

---

<sup>4</sup> Entre las más importantes destacan *Cuestión de Fe* (1997) de Marcos Loayza, *Sena Quina* (2005) de Paolo Agazzi, y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2005) de Rodrigo Bellot.

coloca, a modo de regalo, un *chullu* (gorro tradicional indígena quechua y aymara). El lente se detiene en el rostro de Brillo sonriente luciendo su nueva prenda. Es la Bolivia resumida y unida en un solo rostro, la de un niño que inicia su camino. De fondo, se escucha una melodía con un tono nostálgico que repite “somos amigos tú y yo caray, somos amigos tú y yo. Nuestro socio es un buen camión que comparte nuestra ilusión. Por el camino siempre partir y en el camino vivir. Quiero que tú me digas hoy quién nos podrá separar”. Es la ilusión de una amistad, pero también la de un país que inicia un recorrido similar al de don Vito y Brillo. Es la ilusión de un futuro: el de Don Vito, que desea comprarse un camión nuevo y seguir andando por las rutas; el de Brillo, que desea ser camionero pero diferente a Don Vito (Brillo: no sé cómo voy a hacer, pero voy a ser diferente a él); el de Bolivia, que se desea y representa unida a través de una metáfora.

En *Mi socio*, Bolivia como nación se concibe como el espacio que ha recorrido el camión, este último a la vez compuesto de dos cuerpos diferentes en muchos sentidos, Don Vito y Brillo. Uno viejo, otro joven; uno *colla*, otro *camba*.<sup>5</sup> Y la manera en que este espacio se produce es a través del recorrido del camión, de las marcas que deja, de lo que inscribe y une con su experiencia. Es decir, la idea de nación que *Mi socio* representa tiene relación con lo que el camión, como cuerpo dividido en dos, ha marcado y atravesado. El recorrer, en este sentido, se constituye en una acción fundamental en la producción del espacio nacional.

En *Mi socio* tenemos la representación de un intento de constituir/construir la nación a través del recorrido que realizan Don Vito y Brillo en un camión, en el espacio que se desea nacional, cuerpo que en ningún caso es individual sino más bien la unión de cuerpos individuales que quieren ser parte de un recorrido común. Y este espacio es demarcado por el movimiento de este cuerpo en él. Este cuerpo en constante movimiento va marcando el espacio, y a través de estas marcas, los sujetos dan vida al espacio y lo habitan. La cuestión parece ser *habitar este espacio*, hacerlo propio e imaginarlo o recordarlo luego

---

<sup>5</sup> En el vocabulario popular boliviano se denomina *colla* a la persona que habita o proviene del occidente del país, y *camba* a la del oriente. Sin embargo, a veces también son términos usados de manera despectiva.

que se lo ha recorrido. La película habla de la necesidad de vivir algo en común para poder apropiarse del espacio nacional. Va a ser recorriéndolo, haciendo en él, que se va a ir concretando, que se va a ir haciendo “real”.

Lo que queda de una metáfora es casi siempre una imagen, en especial cuando debe atravesar el tiempo o resistir los embates del olvido. Éste es el caso de *Mi socio* como metáfora de la nación. Así sea que se la haya visto una sola vez, en la mente queda siempre la imagen de un camión recorriendo Bolivia, uniendo pueblitos con ciudades, el llano con el altiplano; es decir, uniendo diferencias, generaciones, ilusiones. Queda la imagen de un camión, el cual, a manera de aguja, va hilvanando despacio los pedazos que hayan podido separarse, representando así la posibilidad de una nación. Es muy significativo que esta película haya sido estrenada en 1982, el año en que la democracia vuelve a Bolivia, momento de profunda reflexión de lo que se quiere como nación, momento que marca el umbral de la era neoliberal y con ella el inicio de reformas económicas. La película, por tanto, es una metáfora del tipo de nación que se desea, y además de la manera en que esto se podría lograr, a través de una profunda relación entre el cuerpo y el espacio, y por medio de esta acción, la posibilidad de producir un espacio nacional.

### Reflexiones finales

Si hay algo que las tres películas nos dicen en coro es que la reflexión sobre la nación es un tema actual, necesario y urgente. *Mi socio* plantea pensar a Bolivia como la posibilidad de una unidad. Plantea el encuentro entre sus polaridades. *American Visa* reflexiona sobre el tema de la dependencia del país respecto al poder hegemónico, plantea la posibilidad de una alternativa al modelo de felicidad propuesto por la globalización, sugiriendo que ésta también puede encontrarse al interior del país. *La nación clandestina* nos propone pensar en la nación que existe escondida y que lucha por su supervivencia, esa nación de abajo que se antepone a la nación de arriba, la nación fundada en paradigmas indígenas que resisten la marginación en que se encuentran. La pregunta que todo esto plantea es, ¿por qué es necesario reflexionar sobre lo nacional? ¿Por qué los directores y escritores continúan tratando este tema de tan larga data? ¿Por qué en esta “vuelta a la democracia” pensar

en el concepto de nación es importante? Una posible respuesta es que al reflexionar, pensar y representar la nación se está reforzando la idea de su existencia.

Evidentemente, el discurso fílmico boliviano en la época neoliberal no ha perdido su compromiso vital con los problemas que conciernen a la reflexión sobre la nación y el sujeto nacional. Bolivia como país, el boliviano como posibilidad, el sujeto frente a la opresión y frente a su destino, aparentemente son los elementos que el cine boliviano continúa tratando, conflictuando y cuestionando. Se trata de un cine que comparte la idea de que en situaciones de neocolonización los distintos discursos son un instrumento de resistencia.<sup>6</sup> Como dijimos, la continua presencia del tema de la nación en las distintas representaciones fílmicas aquí analizadas, es ya una manera fuerte de afirmar la importancia que en el país tiene la reflexión sobre lo nacional. Sanjinés, Agazzi y Valdivia, a través de sus discursos fílmicos, se hacen parte de la afirmación de esta *existencia de la nación*.

### Bibliografía citada

- AMERICAN VISA. 2005. Dir. Juan Carlos Valdivia. Bolivia-México.
- CARDOSO, Fernando H. y Enzo Faletto. 1969. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI.
- CORONIL, Fernando. 2000. "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo." *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander, comp. Buenos Aires: CLACSO. 87-111.
- DUSSEL, Enrique. 1983. *Introducción a la filosofía de la liberación*. Bogotá: Editorial Nueva América.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. 1973. *Calibán*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo. 1998. *La patria íntima*. La Paz: Plural.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. 1965. *La democracia en México*. México: Era.

---

<sup>6</sup> Para Fernando Solanas por ejemplo, el cine (también podríamos decir cualquier tipo de discurso artístico) que reconoce la condición colonial y la lucha contra ella, busca la descolonización de la cultura (ver "Hacia un tercer cine").

- LA NACIÓN CLANDESTINA. 1989. Dir. Jorge Sanjinés. La Paz: Grupo Ukamau.
- MI SOCIO. 1982. Dir. Paolo Agazzi. La Paz: UKAMAU, Cooperativa Mi Socio.
- MONTENEGRO, Carlos. 1943. *Nacionalismo y coloniaje, su expresión histórica en la prensa de Bolivia*. La Paz: Ediciones Autonomía.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. 2003 [1984]. *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechwa 1900-1980*. La Paz: Ediciones Yachaywasi.
- . 2005. *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*. Amsterdam/Quezon: SEPHIS.
- RECACOECHEA, Juan de. 1994. *American Visa*. La Paz: Editorial los Amigos del Libro.
- REINAGA, Fausto. 1969. *La revolución india*. La Paz: Ediciones PIB.
- SANJINÉS, Javier. 2005. *El espejismo del mestizaje*. La Paz: PIEB.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- SOLANAS, Fernando y Octavio Getino. 1987. "Hacia un Tercer Cine". *Cine Cubano* 120/1 57-59.
- TAPIA, Luis. 2007. "El triple descentramiento. Igualdad y cogobierno en Bolivia." *Reinventando la nación en Bolivia. Movimientos sociales, Estado y poscolonialidad*. Karin Monasterios, Pablo Stefanoni y Hervé Do Alto, eds. La Paz: CLACSO y Plural Editores. 47-69.
- ZAVALETA MERCADO, René. 1967. *Bolivia. El desarrollo de la conciencia nacional*. Montevideo: Editorial Diálogo.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.