



Cuestión de Fe (Marcos Loayza, 1995)

Cuestión de fe o la *road movie* como una fiesta pagana

Marcelo Báez Meza

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Guayaquil, Ecuador

miamibaez@gmail.com

17

Resumen

TÍTULO: *Cuestión de fe* o la *road movie* como una fiesta pagana

En este texto se analiza la película de carretera *Cuestión de fe* del boliviano Marcos Loayza que usa el formato de las llamadas *buddy movies*. El aparente tono ligero que usa el director para explorar el vínculo del compadrazgo es representado en una tríada de arquetipos populares. El gran tema es el viaje de formación fallido en el que los personajes hallan consuelo en el hecho de ser parte de un conglomerado, una comunidad alternativa a la de la nación-estado.

Palabras clave: Película de carretera. Nación. Identidad. Cultura nacional.

Abstract

TITLE: *Cuestión de fe* or the *road movie* as a pagan celebration

In this text, we analyze the road movie *Cuestión de fe* by the Bolivian filmmaker Marcos Loayza which uses the buddy movie format. The apparent light tone used by the director to explore the buddy bond is depicted in a triad of popular archetypes. The big issue here is the consolation the characters find in being part of a conglomerate, an alternative to the nation-state community.

Keywords: Road movie. Nation. Identity. National culture.

Encendamos nuestra Ramona, esa camioneta Chevrolet *Pick Up* de 1950, que debería ser vista como símbolo del cine independiente, el de escaso presupuesto, el llamado nuevo cine latinoamericano. Este vehículo es aquel en el que se desplazan los personajes de *Cuestión de fe* (1995) del realizador boliviano Marcos Loayza que creemos es pertinente para este análisis pues opera como vehículo de la representación de una forma de ver la nación, como un *topos* de producción discursiva y simbólica que replantea el tema de la identidad de manera bifrontal. Así lo afirma el intelectual aymara Fausto Reynagas: "por un lado, el indio de 1810 y de 1970 es una Nación; y el cholaje blanco-mestizo es otra Nación. Oprimida aquélla, y ésta la opresora" (Mattos 2008-2010, 313, García Canclini 1991). Es que Bolivia, luego de la dictadura (1964) y el regreso a la democracia (1982), es todavía un espacio que busca su descolonización como se lee entre líneas en este filme.

18 "Es una fábrica de nubes", dice Joaquín, el conductor de la camioneta, señalando el camino, mientras se ve la carretera llena de niebla, emitiendo malos presagios que se ciernen sobre los quijotescos protagonistas. Es la misma niebla que invadió el periodo postrevolucionario de 1952 cuando la migración interna inspiró cintas donde los personajes y los cineastas se desplazan constantemente como *Vuelve Sebastiana* (1953), la obra maestra de Jorge Ruiz en colaboración con Augusto Roca, *Yawar Mallku* o *La sangre del cóndor* (1969) y *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés. En el cine posterior al regreso a la democracia se ruedan películas con una estructura que recuerda a las *road movies* del cine clásico norteamericano; es más, un gran número de las cintas estrenadas durante los últimos treinta años se podrían calificar como *road movies* bolivianas (Espinoza y Laguna 2009, 12). Hay un florecimiento de las películas de carretera después de casi dos décadas de poderío militar. La gran crisis inflacionaria boliviana durante el gobierno de Hernán Suiles Suazo y la implantación de un modelo neoliberal de mercado durante el gobierno de Paz Estensoro en 1985 constituyen el contexto en el que se reflexiona cinematográficamente sobre la nación. Es que la palabra "crisis" parece ser la que mejor define a Bolivia. Según el pensador René Zavaleta Mercado,

el amor por el peligro resulta natural en una nación que nunca ha dejado de vivir peligrosamente (...) 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 (Mattos 2008-2010, 14).

Dentro de ese contexto de conflicto y catástrofe, una comedia de carretera como la que propone *Cuestión de fe* es una vaharada de frescura. No una forma de escapismo, sino más bien una nueva forma de leer la realidad no sólo boliviana sino latinoamericana. ¿Qué recurso se utiliza para una relectura novedosa del entorno? La exploración del vínculo del compadrazgo. Y es que el aparente tono ligero que usa Loayza para explorar ese vínculo puede dar pie para que se lo tilde de una comedia menor, tributaria del cine norteamericano en su estructura y con una tríada de arquetipos populares (el artesano, su ayudante y el vivaracho que se cruza en el camino para ayudarlos). Pero lo que convierte a este filme en único es que el director usa lo estético como un camino hacia una descolonización pensada en términos de una picaresca de carretera. El timador Joaquín es un lazarillo de dos ciegos, si queremos insistir con la idea de la estructura pícaro, o un Sancho sinuoso si mencionamos a los avatares del viaje cervantino. Recuérdese, por ejemplo, la escena en la que los tres protagonistas huyen de la gallera después de timar a los aldeanos. Los compadritos van de kilómetro en kilómetro, de trago en trago, en un trayecto iluminado por la virgen que deben entregar. En cada parada viven una pequeña aventura constituida por los umbrales que deben pasar los héroes (o los antihéroes) para intentar obtener la meta dramática. Esto es lo que constituye la esencia de la picaresca: tropezar con obstáculos pero siempre levantarse después de cada caída.

19

Es por esto que *Cuestión de fe* rompe con la idea moderna de la nación-estado al alejarse de la problemática indígena para adentrarse en la carretera de la diversidad. Es una respuesta novedosa y necesaria al cine de Sanjinés, tan apegado al indio y a la representación del efecto que tuvo la dictadura militar sobre la sociedad boliviana.

El cine de Loayza es una expresión artística que emerge (y se va en contra) de los cánones visuales establecidos en *Teoría del cine junto al pueblo*, manifiesto de Jorge Sanjinés. Con esta *buddy movie* (película de amigos) se construye algo nuevo que rompe con la representación del indio que vemos en títulos previos como *La sangre del cóndor* y *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966).

Interludio pictórico

Aquí nos permitimos una digresión concerniente a las artes plásticas pero siempre con el objetivo de seguir en la contextualización del filme. No hay que dejar de lado la transcodificación entre cine y pintura en el filme de Loayza, ya

que estamos ante una cinta tan cercana a la obra artística de Raúl Lara, obra que abrió la percepción ciudadana a la nueva estética de lo popular en el espacio urbano. La escena de apertura (cortesía del director de arte José Bozo) parece haber sido pintada por el maestro Lara pues todos los elementos dialogan constantemente con la trama en forma de claroscuros y figuras sombrías que aparecen bañados por una luz violácea mientras vemos estatuillas de yeso de santos entre botellas, ángeles entre demonios. Es una escena onírica en la que Rembrandt y Lara se pelean por la autoría. Esta transcodificación entre cine y pintura coincide en ese lugar pagano de la taberna donde asisten tanto los adinerados como los pobres.

La secuencia inicial de créditos nos enseña iconos de santos al son de la música de Oscar García. La primera frase del filme da la falsa pista de que nos encontramos en plena homilía: "Hermanos (...)". Una breve pausa da lugar a la admonición: "Hermanitos, las gordas no se enamoran, se antojan". La frase nos remite a lo carnal oscilando entre las figuras que parecen extraídas de un cuadro de Botero y las de Lara. Inmediatamente proferido el primer parlamento, el *zoom out* nos revela un bar que bien pudo haber sido la parada obligatoria de los goliardos, estos asaltantes de caminos de la Edad Media que gustaban de inventar 'tabernas in fábula'. Esta secuencia inicial nos remite a un bar que parece extraído de una pintura de Raúl Lara que bien podría ser categorizada como barroco mestizo. Recuérdese la bruma violácea y todo el lugar pagano tan sacralizado por obra y magia de la dirección de arte y la iluminación Rembrandt. Esta transcodificación entre pintura e imagen cinematográfica nos advierte de que no estamos ante un filme cualquiera. Hay una elaboración muy cuidadosa en la puesta en escena.

Esta relación con lo pictórico (el inevitable metatexto) es usual en la estética posmoderna a fines de los años noventa. Y no olvidemos que esta es una época clave en donde se está definiendo el nuevo rumbo que parecía que iba a tomar la nación boliviana, después de reformas neoliberales tan importantes como la Ley 1551 de Participación Popular que se promulgó en 1994. Esta norma permitió abrir las puertas al proceso autonómico en Bolivia con la ley promulgada por el primer gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada que logró el incremento de 24 a 311 municipios. Incluso el número de comunas llega a 337 en el 2012 (Palacios D. 2014). Y dentro de este contexto de gran apertura y democratización aparece *Cuestión de fe* al año siguiente.

Punto de no retorno

La apertura de fronteras en este siglo XXI desató un debate en el cual se plantean dos posturas: una a favor del proceso de globalización y otra a favor de los sentimientos nacionalistas con la consecuente defensa de las identidades culturales. Esta tensión, latente en la trama del filme de Loayza, es parte de la geopolítica que hace que América Latina ingrese también en el debate la defensa de las identidades nacionales y la apertura de las fronteras a favor del proceso de globalización. Estas identidades son *constructos* que se vuelven más sólidos gracias a dispositivos como el cine que como constructor cultural de la realidad es uno de los *mass media* que mejor proporciona modelos de identificación y proyección de la "image/nación". El mass media por excelencia que aparece en el filme de Loayza es la radio, definida por McLuhan como el *tam tam* de la tribu, reforzando la idea de comunidad cerrada no inscrita en lo global.

No se puede seguir analizando el filme sin hacer un corte del concepto de identidad cultural que surge como una búsqueda o un reclamo ante el sistema político económico, que ha expandido y generalizado la cultura occidental y ha dejado en el olvido las culturas de los pueblos originarios. En este sentido, es fundamental el parlamento de Pepelucho a su compadre Joaquín antes de empezar la odisea del camino: "Ahora sí nos tratarán como personas al vernos con la virgencita". El estar junto al icono mariano visibiliza a seres otrora invisibles, a esos protagonistas de los múltiples mestizajes que encierra el territorio boliviano. Los tres personajes provienen de quinientos años de mezcla de colonizadores con nativos, de criollos con nativos, de criollos con cholos, de cholos con mestizos, de mezclas entre indígenas, campesinos, gente afro, migrantes de Europa fundidos y confundidos con originarios.

Esta mixtura nos lleva al concepto de Cultura Nacional. Para Antonio Pasquali, no es la suma de los elementos turísticos de una nación como pueden ser el folklore, artesanías, modas o héroes, que caracterizan el estereotipo nacional, "sino la síntesis del patrimonio espiritual de una comunidad nacional. Como patrimonio común y global, incluye todos los valores concretos y abstractos que la definen y caracterizan" (Pasquali 1990). El discurso de la cinematografía, como vemos, es también portador de cultura, la muestra a través de códigos y prácticas significantes, reproduce y organiza un sistema de valores, y al organizarlo, introduce también una carga ideológica.

Cuestión de fe asume la actitud de presentar artesanías, folclor y ritos,

y se adentra en los paisajes pero sin ninguna intencionalidad turística. Ahonda sobre todo en ritos sociales como la fiesta y la boda que aglutina a los sujetos sociales al son de la música y la bebida.

Según García Canclini, la cultura nacional es un conglomerado de tradiciones locales, étnicas y regionales que también están influidas por la cultura de otras naciones y por bienes desterritorializados (1991). En este sentido, ya no puede hablarse de una cultura nacional única, sino de múltiples culturas que comparten una nación. O de dos repúblicas como plantea Reynagas (ya citado atrás) con respecto de la realidad boliviana, la nación oprimida del indio y la opresora del cholaje blanco-mestizo.

¿Qué tipo de *road movie* es *Cuestión de fe*? Contestemos con otra pregunta. ¿Qué tipos de viaje existen? George E. Gingras propone para la literatura una tipología que abarca la travesía épica, el viaje alegórico o simbólico, el viaje de peregrinación, el viaje de descubrimiento, el viaje de búsqueda y el *Bildungsreise* o viaje de formación (Silva 2000). Estamos ante una peregrinación que empieza con el plano secuencia de la cámara en La Corajuda (tal es el nombre del bar en el que están bebiendo Domingo y Pepelucho, como si en esa cantina van a encontrar el coraje que necesitan para embarcarse en el periplo). La moneda con la que pagan las bebidas son estatuillas de santos (lo religioso es elevado a la categoría de moneda de cambio, en una suerte de economía sacra). En ese mismo bar (espacio de simbólica comunión religiosa), el gran encargo que recibe el artesano de parte del narcotraficante fervientemente católico, apodado el Sapo Estívariz, es el hacer una estatua de la virgen en tamaño natural y entregarla en su lugar natal. El trayecto empieza en La Paz (tierra alta), hasta san Mateo, ubicada en los Yungas (tierra baja y caliente) en un plazo de doce días. Es como si se descendiera al infierno. Y esto nos lleva a la tradición grecorromana de los *nekya* o descenso al reino de los muertos.

Lo más peculiar del viaje es cómo el escultor le habla a la Virgen desde el momento en el que la gesta. Es como un Pigmalión andino que le da un soplo de vida y que no duda en hablarle desde el primer instante: "Mamita, vas a ver qué linda te voy a dejar. Todas las demás virgencitas te van a envidiar". Lo interesante es que el creador es creado por la virgen. Ésta lo va convirtiendo en un ser hedonista que en el camino busca divertirse y pasarla bien. Tres escenas ilustran el delirio del artesano: una en la que no cesa de parlotearle a la escultura mientras tiene un trago en la mano; otra en la que casi la besa; y una climática en la que Pepelucho la deja caer

accidentalmente (cuando la bajan de la camioneta) y el santero le anuncia, casi en un susurro, que la va a componer.

Epifanía del artista (o del artesano) resulta la escena del primer acto en la que Domingo encuentra inspiración en una chica que encuentra en la taberna (espacio religioso homologable con el de una catedral). Basta con mirarla para conseguir el rostro anhelado para la pigmaleónica labor de creación escultórica. Acto seguido le habla anunciándole que esta vez sí va a quedar bien. Se avizora entonces en los ojos de la estatua algo líquido. "Ay, mamita, pensé que estabas llorando". Esta frase presagia el final de la historia en el que se corre la voz de la milagrosa estatua que derrama lágrimas, haciéndola producto de adoración colectiva.

La película revela en algunos pasajes su conexión con *Mi socio* (1982), de Paolo Agazzi, la primera *road movie* del periodo democrático boliviano, por la simbiosis entre el drama de la carretera y los lugares de fugaz paso. Esto se ve en la forma en que está relatada la historia: no es un simple periplo en el que los personajes llegan, beben, comen y se van. No. Cada parada implica que nuestro trío se involucre con el Otro. Hay que saludar y conversar con meseros y dueños, y en el caso de Domingo hasta de enamorar a una fémina mientras Joaquín está haciendo de las suyas apostando en una gallera. Al santero no le queda más que ir tras el auxilio del chofer de la camioneta no sin antes regalarle una réplica pequeña de la virgencia.

Si algo aporta este filme a las películas latinoamericanas de carretera es la forma en que enfatiza el vínculo del compadrazgo, la amistad, la camaradería, la complicidad. No hay muertos al final. El poderoso mecenas que encargó la escultura de madera no asesina a ninguno de los viajeros que no cumplieron con el encargo inicial. El pesimismo está ausente y aquí se diferencia de la mayoría de películas de carretera de Norteamérica.

Es un final absolutamente moderno pues aunque no hay un destino seguro para los aventureros, aunque las adversidades van a seguir acechando se percibe claramente la celebración del ser parte de un conglomerado, una comunidad alternativa a la de la nación-estado. Aunque pudieron haber roto la relación, Domingo y Joaquín se hermanan aún más en la fuga, mientras Pepelucho se queda disfrutando de la vida de recién casado. Los dos prófugos antihéroes saben que quizá tienen los días contados, pues en algún momento podrían ser ajusticiados por el Sapo Estívariz por no cumplir con el encargo inicial, pero lo toman con calma, con alegría, con trago.

La práctica cultural que más llama la atención de *Cuestión de fe* no

es necesariamente la religiosa, sino más bien la consagrada al dios Baco. Películas como *Chuquiago* (1977), *Mi socio* (1982), *La nación clandestina* (1989), *Airampo* (2008), *El cementerio de los elefantes* (2009), tienen como común denominador el *leitmotif* del alcohol. Esto constituye la seña de identidad del cine boliviano de los últimos cuarenta años. En el cine de Sanjinés, por ejemplo, el sujeto alcoholizado no es necesariamente el indígena rural. En *La nación clandestina* el indio trasplantado a la ciudad también bebe. El culto a Baco ya es citadino. En la mayoría de los filmes nombrados el alcoholizado se encuentra en la ruralidad. Tal es el caso de *Cuestión de fe* que es una *road movie* puntuada con los encuentros alcohólicos en bares de mala muerte o buena vida. El alcohol sirve como un lubricante social que permite a los viajeros decirse lo que piensan en el fondo. También le impone una dinámica al viaje: puntuándolo, dándole un ritmo específico. Cada parada en la ruta es una obligatoria invitación al beber como en una fiesta pagana.

El beber sirve para inaugurar una relación de amistad (la del artesano Domingo y el ludópata Joaquín) entre dos desconocidos que terminan hermanados. La presencia del compadre Pepelucho como tercer vértice del triángulo es importante porque sirve como una especie de conciencia del tallador de virgenes y funge como un Sancho de bajo perfil. El triángulo se llega a romper cuando Pepelucho encuentra a un amor de antaño y decide casarse intempestivamente. Es pretexto para otra velada alcohólica en la que Domingo va acompañado de dos Sanchos con un Rocinante (la camioneta Chevrolet *Pick Up* modelo 1950). Es una quijotada en clave alcohólica.

La embriaguez de los personajes tiene ese aire festivo de las efemérides indígenas, ese tono de celebración de pueblo. Los peregrinos están pletóricos de la creencia ciega en el icono mariano. La bebida alcohólica en los indígenas es un tema que ha sido profundamente estudiado por Thierry Saignes quien plantea que la borrachera andina es un rito profundamente ancestral que permite a los indios comunicarse con seres sobrenaturales. Según Saignes, esta comunicación (no exenta del elemento mágico) recibía la condena colonial por fortalecer la unión grupal (Saignes 1989, 95). Sin ánimos de querer caer en una lectura folclórica de la borrachera andina, creo que *Cuestión de fe* maneja el motivo de la embriaguez como probable cohesionador de una comunidad alternativa a la de nación-estado. Se bebe no sólo para empezar un viaje, sino también para pertenecer al lugar de arribo. La mejor forma de trasplantarse al lugar que se visita es entrando por la taberna que puede interpretarse como una capilla o iglesia donde

se oficia el sacro acto de la libación. Sólo de esta forma el viajero puede entremezclarse con el Otro, bebiendo con él. El trago es la puerta de entrada al conocimiento antropológico del lugar y su gente. Pero hay algo menos evidente y más elaborado detrás de la bebida. Y nos lo dice Deleuze: más que la búsqueda del placer, el beber consiste en una búsqueda del efecto de endurecer el presente para hacerlo soportable. "Se vive en dos tiempos, en dos momentos simultáneos pero no a la manera proustiana" (2011, 34). Los dos tiempos están organizados de tal forma que el alcohólico no vive en el futuro, sino en un pasado imaginario que lo revive en un presente auxiliar. Deleuze pone como ejemplos el "yo he amado", "yo he visto", "yo he vivido". Amar, ver, vivir... verbos conjugados por Pepelucho, Domingo y Joaquín. Aún les esperan (al menos a estos dos últimos) más aventuras en la carretera. El desplazamiento de nuestros personajes es móvil o dinámico como la identidad o las identidades, concepto que también huye y se desvanece por la bruma de la carretera.

La alusión al arte (Raúl Lara) nos lleva a la información de los viajeros del siglo XIX que llevaban en su comitiva a dibujantes o artistas. El viaje que propone *Cuestión de fe* no es científico. Es un periplo de carácter comercial. Es un encargo que se le hace a un artesano de llevar una estatua a su futuro comprador. Si el viaje científico tiene una comitiva de personas estudiadas, el caso del filme de Loayza es un periplo de emborrachados por la fe. Si el viaje científico formaba parte del Bildungsreise, como asevera González Echevarría, el filme boliviano propone un viaje de formación tan fallido como el concepto moderno de nación-estado. Estamos ante la ruptura de la idea moderna de temporalidad lineal y única para resaltar una doble vía que rehúsa el futuro y extiende el pasado. Como bien dijo Deleuze: "El alcoholismo no parece ser una búsqueda de placer, sino una búsqueda de un efecto que consiste principalmente en un endurecimiento extraordinario del presente". Los viajeros siguen bebiendo y buscando en algún punto de la carretera. Encontrarse en algún punto del ahora endurecido parece la gran tarea pendiente.

Referencias Bibliográficas

Mattos, Diego. 2008-2010. «La necesidad de comprometer la existencia. Nación y descolonización en el cine boliviano de la época neoliberal.» *Bolivian Studies Journal* (University

Library System, University of Pittsburgh) XV.

Pasquali, Antonio. 1990. *Comprender la comunicación*. Caracas: Monte Ávila.

García Canclini, Néstor. 1991. «Cultura y nación: Para qué nos sirve ya Gramsci.» *Nueva Sociedad* (115).

Silva, Lorenzo. 2000. *Viajes escritos y escritos viajeros*. Madrid: Anaya.

Saignes, Thierry. 1989. «Borracheras andinas: ¿Por qué los indios ebrios hablan en español?» *Revista Andina* (Centro Bartolomé de Las Casas) (1).

Palacios D., Dino. 2014. Bolivia: *Plural, diversa y unida*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.