

Del Averno andino y los futuros decoloniales. Entrevista a Marcos Loayza

Por Cristina Voto *



Fotograma *Averno* (2018).

Marcos Loayza nace en La Paz, Bolivia, es arquitecto de formación y es el director y guionista de las películas *Averno* (2018), *Las bellas durmientes* (2012), *El estado de las cosas* (2007), *El corazón de Jesús* (2003), *Escrito en el agua* (1998) y *Cuestión de fe* (1995); además, enseña en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. *Averno*, su última película, fue ganadora de la Competencia Latinoamericana en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires del 2018.

Esta entrevista fue realizada en presencia y en el contexto de la 20° edición del festival BAFICI, donde asistí al estreno de *Averno*. Es entonces que me sorprendí de que el filme llevaba a la pantalla muchos de los senderos por los que se orientaba la línea editorial en la que estaba trabajando como programadora y curadora de la sección “Futuridades nómadas” del Festival CineMigrante que se presentó al público en septiembre de 2018.

Cristina Voto: Hay al menos dos ejes que me gustaría atravesar en esta entrevista. Uno es sobre lo que implica, tanto para tu persona como para tu cotidianidad, hacer cine desde Latinoamérica. Vinculado con este primer eje, algo que me interesa, es pensar el cine como un dispositivo que posibilita un futuro diferente. Siento que hay un vínculo muy fuerte entre los desafíos personales y cotidianos y la posibilidad de proyectar figuras e imágenes nuevas.

¿Qué implica en tu cotidianidad hacer cine desde La Paz, Bolivia?

Marcos Loayza: Yo creo que en todas partes es difícil hacer cine; de repente algunas sociedades lo tienen más organizado, más ordenado, ahí donde la sociedad y el Estado valoran lo que puede ser su propia cultura porque es la manera de asentarse como sociedad. En nuestro caso, en Bolivia, es más difícil: nos pasamos demasiado tiempo preparando las películas y pensándolas, consiguiendo el dinero, ideándolas, buscando cómo hacer para realizarlas y a veces eso consume un tiempo que debería ser también creativo. Y la segunda cosa, es que no puedo darme el gusto de sólo hacer películas; entonces tengo que enseñar cine, tengo que hacer comerciales, tengo que hacer videoclips, documentales. Tengo que hacer lo que me piden; desde contestar entrevistas cada marzo para que opine sobre los premios Oscar, hasta gente que tiene un guion, pide una asesoría y me paga por ello. Todo eso hace a lo cotidiano. Yo tengo una oficina y trato de ir todos los días, incluso cuando no hay nada para hacer o cuando tengo muchas cosas que hacer, también me dedico. Entonces hay 3 niveles: un nivel es estar en la oficina donde puedo pensar proyectos, avanzar, contestar mails; el otro es el nivel del rodaje y el tercero es el de la oficina sola —ahora por ejemplo hago cine con mis hijos, uno está aquí conmigo y dos en Barcelona— pero estamos trabajando juntos.

A diferencia de otras partes, yo creo que es una ventaja comparativa, nosotros hacemos cine porque queremos hacer la película. Primero, sabemos que

nunca se nos va a retribuir el tiempo y posiblemente tampoco tengamos utilidades de la película; estamos ahí porque nos encanta, vale la pena hacerlo como ser humano y como ciudadano —yo tengo la suerte de que, con todas las películas que he hecho, siempre me han abierto las puertas después de verlas— y segundo, mucha gente agradece las películas, entonces yo siento que socialmente soy útil, y que estoy aportando, desde mi punto de vista, al patrimonio, a una construcción de la nación.

C.V.: Cuando decías que tus películas son películas que te abren puertas a distintos sectores de la sociedad, eso es porque tus películas tienen una visión local. Pero podemos notar en ellas una hibridación con ciertos temas exógenos.

M.L.: De alguna manera, cuando yo hago una película, hago las cosas que siento ¡al final somos seres humanos! Si eres artista tienes que hacer lo que te conmueve, lo que te gusta. Ojalá que tu tiempo te comprenda y que disfrute de lo tuyo, pero por ahí no disfrutan y es una pena. Todos quisieran ser *Los Beatles*, pero bueno, yo sé que hago cosas muy particulares: ni siquiera tratan de Bolivia, ni siquiera de la ciudad de La Paz; sino de tal barrio y las películas salen y la gente las reconoce. Buscan exactamente el equivalente, miran desde su punto de vista ya que una película puede permitir eso, que el/la espectador/a elija una mirada. De repente el cine industrial es al revés, te dice: “Tú tienes que mirar desde este punto de vista”, no te permiten otro lugar desde dónde mirar, incluso los planos son muy cerrados, y no dejan que puedas entretenerte con otros detalles importantes.

C.V.: En tu última película, *Averno*, se puede apreciar la construcción del fuera de campo. Todo lo que se percibe en la película y que no entra en el campo es algo que está ahí, presente. La ciudad de La Paz, por ejemplo, está constantemente evocada durante las peripecias del joven Tulpa, desde una mirada que está fuera de la cosmogonía local pero siempre

está en tensión con ella misma y empujando hacia lo mítico. ¿Se puede hablar de una vuelta al mito del héroe y de un gesto de apropiación?

M.L.: La idea fue tratar de saltar y zambullirse en el subconsciente social de mi ciudad y salir con todo lo pescado que pude de ese subconsciente. Para hacer eso la razón no ayuda. Me gusta la psicología pero en este caso Lacan y Freud están al margen: la película está más bien cerca de Jung, de Otto Gross. Escribí el guion sin saber bien, en ese momento, que significaba algo y se convirtió, luego, en un tratado de sociología, de antropología. No es arte. Tuve certezas intuitivas y después de acabar la película, empecé a racionalizar, a ver mucho más.

En *Averno* yo quería hacer el ciclo del héroe andino. En ese afán encontré que el héroe no era como un héroe anglosajón que tiene que vencer en cada estadio y con mucho valor, mucho coraje, mucha astucia. Al final el héroe siempre llega cargado de herramientas heroicas mientras que, en América Latina somos diferentes, al menos en la parte andina, somos más pasivos. El héroe tiene que ser más pasivo, no va a decir: “¡Yo me enfrento!”, sino que es al revés. El héroe andino tiene que ser una persona que frente a las vicisitudes sabe dónde colocarse. No es el tipo de héroe que sabe todo, sino el que entiende qué cosas han cambiado. Eso es: el héroe no vence, los problemas que tiene los vence con ayuda, siempre de una manera mucho más fácil, porque sabe moverse, porque está dispuesto a recibir ayuda y a escapar rápidamente.

C.V.: ¿Tenías referencias en la cultura andina para la construcción del héroe Tulpa?

M.L.: En América Latina, en la parte andina, no somos constructores de héroes. En la parte Argentina un poco más, pero en general somos constructores de mártires, no triunfan. Por ejemplo José de San Martín, Juan

Lavalle, Simón Bolívar, Juana Azurduy, Tupac Amaru, Che Guevara. Es casi como el Jesús cristiano, nos gusta mucho el martirologio. La ambición de esta película era hablar del nacimiento de los héroes en América. Supuse, entonces, otras simbologías, otras narraciones; como, por ejemplo, algo que está muy presente en los Andes que es la idea de par, del mellizo, todo tiene un par. En la cultura andina todos los bailes son de pareja, incluso hay algunos que son de a tres, junto a la pareja están los diablos, pero en general las parejas son presentes. Y el único personaje que no tiene pareja y que está en varios bailes es el Kusillo, que es como un arlequín y está siempre solo. Entonces la película nos muestra al arlequín, el Kusillo, que encuentra a su par y que es él mismo. Mientras que, generalmente, en los bailes el Kusillo no tiene par.

C.V.: ¿Es un acto de rebeldía?

M.L.: Lo que pasa es que en los Andes están mal visto los solteros, hay la necesidad de estar emparejados, siempre en par. El viudo tiene perdón y de repente a los mellizos se les habilita ponerse de sabios. La película habla de eso, del par, las parejas.

C.V.: En la película Tulpa empieza su aventura con su compañero pero luego se separan...

M.L.: Los españoles tienen la narrativa del caballero y su escudero; en las películas sobre detectives también está el par y puede cambiar, ser hombre o mujer. Pero aquí Tulpa es solo y tiene que encontrarse con él, mirarse al espejo, que es otra cosa que tampoco solemos hacer. Para la sociedad el camino más fácil es victimizarse. Nosotros no hemos sido ricos, en Bolivia sobre todo, porque los conquistadores han venido y se han llevado la plata, después ha llegado el imperialismo estadounidense y, hasta hoy, no nos han dejado.

C.V.: ¿Ves una relación entre victimización y martirio?

M.L.: Yo creo que hay que dejar de hacer historias de mártires. Hay que dejar las historias de lo que te corresponde a ti, de por qué Bolivia o de por qué tu familia... En lugar de echarle la culpa al tío, ponte a trabajar ¡ahora! Tenemos que querer tener esa voluntad, saber lo que queremos pero con el deseo, no con lo que no nos han permitido. En la parte andina hay un concepto que es bueno para entender este discurso: el pasado está adelante. Pero si eso lo victimizas, se convierte en una letanía; el lamento boliviano de “no nos han dejado”, “no podemos”. En cambio, si comienzas a ver el pasado como el deseo las cosas cambian.

Yo no he hecho la película pensando en esto sino que, una vez que he tenido la película, he concluido en esto. Es así que hago las películas, porque sé que hay cosas que me mueven adentro y cuando terminan veo qué cosas pueden funcionar y cuáles no. Es tan difícil hacer cine en Bolivia que quiero poder darme el gusto de pensar cómo será la película. Porque si todos nosotros ahorráramos un dinero y me mandas a mí a comprar algo, yo no puedo comprar algo para mí solo en el camino. Tengo que hacer películas que valga la pena encontrarse, que tengan algo, una densidad dramática que le sirva a la sociedad.

Tardo mucho en pensar las películas y tampoco es que las analizo, no es que diga: “Voy a tocar el tema del imperialismo”; es simplemente la dinámica del “Esto me atrae y esto no”. En el caso de *Averno* me atraía el tema del héroe, agarrar la parte mítica que tenemos, porque los mitos sirven para algo. Entonces quise investigar los mitos e ir tomando cosas.

C.V.: Si el pasado está adelante ¿es necesario ir al pasado y apropiarse de ello, o cuál sería la operación?

M.L.: Si tú ves el pasado como el deseo, tenemos que describir el pasado. Te cuento una anécdota: hablé con una persona a la que le gustó la película —porque en La Paz hubo muy buena crítica pero también mucha gente a la que no le gustó. Hay quien dijo que el tema estaba bueno pero la película mal escrita, quien dijo que estaba mal actuada y demasiado machista—, y esta persona me ha dicho: “¡Tu película es carne cruda para la gente! Tú les das carne cruda y no la van a digerir, ¡les va a hacer mal!”. La película no fue recibida con indiferencia, porque toca cosas del pasado que no se querían tocar.

Por ejemplo, cuando en España los botan a los árabes y a los judíos en 1492 [cfr. edicto de Granada], al poco tiempo se “descubre” América. A nosotros nos enseñaron que los que vinieron en los barcos españoles eran todos hijos de puta, ladrones; había seguramente muchos de esos, pero también venían muchos judíos que venían escapando. Lo interesante es que cuando llegaron aquí, de repente el pensamiento judeo-cristiano se encontró con estas minorías —que estaban escondidas porque no podían decir “Yo soy árabe” o “Yo soy judío”—, que entraron en complicidad con los grupos andinos, con el pueblo gobernado. Y así vuelve el tema del relativismo: si se le pregunta a un andino “¿Va a llover?”, te dice “¡Sí, va a llover!, salvo el caso que no lloviera”, nunca es una condición categórica como para el idioma alemán. El idioma aymara tiene el “sí”, tiene el “no” y tiene una parte que es “sí y no”, que no es “quizá”; es una lógica trivalente.

C.V.: ¿Cómo sería esta lógica?

M.L.: Si preguntan “¿Vas a ir mañana a la fiesta?”, respondes “Sí, no sé”. No es que no quieres ir, sino que vas a definir según lo que pase en el día. Yo creo

que la cosa fundamental es que en las culturas los tiempos son diferentes. Yo creo que todo Occidente, y más aún en el siglo pasado, éramos inmediatistas. Salía una vanguardia artística, duraba algunos años y luego aparecía otra vanguardia. En los Andes los ciclos son mucho más largos, o sea se está pensando en cuándo cambian las cosas. Son ciclos históricos mucho más largos, de 300 o 400 años, y es también una manera de ver.

Por ejemplo, nuestra historia ahora es como un ciclo que comienza en el romanticismo y que recién está concluyendo. Es una manera de pensar; si tú ves a Freud, o a Marx, son todos tipos románticos que tienen que cambiar el sujeto. Y ahora sí hay un agotamiento de eso, se empieza a cuestionar al psicoanálisis, al marxismo, a las Ciencias Sociales, al artista como un ser iluminado. Yo creo que se puede pensar en ciclos más grandes, la historia no se hace en 50 años. Por ejemplo Cuba, en 50 años no ha cambiado mucho, ¿no?

Pero de repente hay brotes, por ejemplo cuando asumió Evo Morales, y antes inclusive en la década del 70 todos los grupos marxistas estaban muy presentes y había una perspectiva de tomar el poder, más o menos violenta, para poder acceder a la justicia y se sumaron muchos grupos indígenas, sobre todo los aymara. En las primeras reuniones ellos se dieron cuenta de que a ellos no los tomaban en cuenta, o sea los compañeros con los que iban a hacer una ciudad más justa los trataban mal porque eran indios. De ahí se crearon los movimientos kataristas, dentro de cada partido de izquierda empezaron a aparecer grupos que dijeron “¿Para qué van a hacer una sociedad donde vamos a seguir siendo indios y pobres?”.

C.V.: ¿Cuáles son las estéticas, los gestos con los que el cine puede pensar y proyectar un futuro en clave decolonial?

M.L.: Yo creo que la mejor herramienta que tenemos hasta ahora es la memoria. Pero creo que es importante que podamos reescribir, que podamos volver a mirar toda la historia que hemos tenido, leerla desde el punto de vista del deseo. Ir al pasado para marcar el sendero por el que avanzar en el futuro. Lo que nos toca ahora es ser protagonistas de nuestra propia historia, con nuestras propias manos tenemos que reescribir la historia, no usar herramientas ajenas para encontrar nuestro propio camino. Yo creo que ese es un error que siempre se ha cometido. No se trata de desechar lo que ha existido, el pensamiento del mundo tiene muchos años, pero sí se puede sacar lo que nos interesa de cada pensamiento sin ningún tipo de prejuicio, sin discernir esto sí o esto no, sino que todo nos sirve.

Los mitos y las historias en general tienen muchas cosas que nos ayudan a vivir; yo creo que es necesario comer, dormir, alimentarnos, pero también necesitamos que nos cuenten historias que nos permitan comprender las cosas de la vida. Yo creo que hemos tenido muchos años de ser mártires y es tiempo, más bien, de empezar a vivir como héroes, de ser héroes de nuestra propia historia. Es fácil decirlo, pero en la práctica... Yo creo que por eso el arte es importante, porque uno puede poner en el horizonte esa posibilidad.

C.V.: Ese discurso tiene una resonancia en lo que dijiste sobre hacer películas, ¿cómo fue el trabajo con las/os actrices/ores en ese sentido?

M.L.: Trabajo con intuiciones. Lo que hago cuando cierro una escena es asumir que el guion está bien y, cuando dirijo, lo que hago es fortalecer aquello que asumo que está bien. La cosa es no caer en la razón, o sea no hacer una película correcta. Eso es lo que hace el marketing en el cine, películas que ya han ganado premios antes de que se hagan. Correctas, atrapan al espectador

y tienen todo... Entonces, ¿cómo hacer algo que no sea correcto? Yo por eso me baso en la intuición y en el rodaje vas enriqueciendo aquello.

Por ejemplo, el rodaje se acabó en 2006-2007 y en todo ese tiempo comencé a ver muchas historias. Te pongo un ejemplo y sé que no va a llegarte a la razón, pero hay gente a la que le va a llegar al corazón: en la resistencia a la colonia, hubo un montón de levantamientos pero hubo cosas que no se han escrito del todo. Los indígenas entraban a las iglesias y en acto de rebeldía decapitaban a los santos.

C.V.: ¡Hay muchos santos decapitados en la película!

M.L.: Claro, cuando ya está acabada la película, cuando Tulpa ya está en Occidente pongo esto. Pero esto ha existido en la realidad, no es que uno ha inventado poner santos decapitados porque es algo surrealista. No, había curas que se asustaban, que decían que los indígenas eran el demonio porque no podía haber alguien con tanta maldad: “¡Podrían matarme a mí pero no a mis santos!”, decían. Este es un acto de rebeldía que la historia ha escondido porque es un acto victorioso: te saco a la calle a los santos, me llevo las cabezas y ¿qué haces? En cambio, si a Tupac Katari lo descuartizan y lo matan es un mártir.

Para mí el punto de inflexión es cuando Tulpa está en la oficina, que siguen en Occidente, y se encuentra con el Minotauro, pero en realidad es un cíclope, pero para ellos es un Minotauro. Y ese es el proceso que pasa en el tratamiento; uso la mitología pero hago lo que se me da la gana, por gusto o por mal entendimiento, pero hay un sincretismo total y absoluto. Para mí ese es el lugar donde se acaba Occidente. De ahí, poco a poco, Tulpa va dejando el occidente hasta que llega al Averno.

C.V.: Todos los primeros planos están picados desde abajo. ¿Es una cámara incorrecta?

M.L.: Eso es algo súper intuitivo. De alguna manera, lo que yo pensaba era que no quería que fuera un drama, que la gente dijera “Pobrecito, ¿qué está sintiendo?”, o sea que tengas la empatía suficiente con él como para entrar en la historia, no tanto como para que se pierda lo que Tulpa mira. Si fuera una película gringa habría muchísimos más primeros planos de él, de su susto e incluso, de repente, habría tomas de su infancia. Aquí no, y eso es lo que a mucha gente no le ha gustado. Se trata de compartir lo que él mira y su incapacidad de reaccionar cuando se encuentra entre el deseo y el miedo. Esos gordos que dicen “¿Qué tienes, miedo o deseo?”. Esa duda existencial que plantean es una burla, no es una cosa tan seria.

* Cristina Voto (Italia, 1984), doctora en Diseño por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Semiótica por la Universidad de Bolonia. Es profesora de *Semiótica* de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y de *Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura* de la Universidad Nacional de La Matanza. Ha sido profesora de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá (Colombia). Es investigadora del programa de investigación *Semiótica del Espacio-Teoría del Diseño* de la Universidad de Buenos Aires y del proyecto de investigación *Semiótica de la Performatividad* del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha dictado seminarios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de Colombia, en la Universidad Autónoma de Madrid y en la University of West England de Bristol. Ha sido programadora del Festival CineMigrante, Cine y Formación en los derechos humanos de las personas migrantes. E-mail: crivoto@gmail.com