

6. Poética del (des)montaje y juego de espejos: apropiaciones recientes de la Historia

6.1 *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín

Este irónico drama social de la directora y actriz española Icíar Bollaín trata de un equipo de filmación mexicano-español-argentino comprometido que quiere filmar un drama histórico sobre el Descubrimiento y la Conquista con el fin de denunciar la explotación y el maltrato de los taínos. Para ahorrar dinero filman en Bolivia, donde los “taínos” hablan aimara, dando por sentado que ningún espectador se pecatará de este hecho. En la película dentro de la película, se ahonda en la crueldad y codicia de los españoles: se repite por ejemplo la escena que se muestra también en *1492: The Conquest of Paradise* de Scott, en la que cortan la mano a aquellos indígenas que no aportan suficiente oro, lo que se presenta aquí incluso con el consentimiento explícito de Colón. Colón propaga además abiertamente proyectos de esclavitud y permite autodafés de indios que no quieren convertirse a la fe sagrada.

La filmación del drama histórico está acompañada por una documentación en la que se registran detalles del rodaje, que se complica cada vez más, también por malentendidos interculturales. Así, las aimaras se resisten a simular que ahogan a sus bebés en el agua para ahorrarles la esclavitud, como lo habían hecho antaño los taínos.

La documentación registra asimismo la reacción de los actores europeos y nativos luego de haberse visto reproducido en la gran pantalla, en la que se muestran escenas singulares recientemente rodadas. En este denso tejido de reflejos se enredan el pasado y el presente, la realidad (diegética) y la ficción (hipodiegética). Los dos actores que hacen de las Casas y Montesinos, o sea los valientes defensores de los indígenas, se identifican orgullosamente con su papel, pero quieren huir cobardemente cuando estalla el conflicto de la guerra del agua. Este conflicto históricamente referencializable se generó en el año 2000 a causa de la privatización del agua en Cochabamba, cuyo precio aumentó drásticamente. Puesto que Daniel, el cacique Hatuey de los taínos, es al mismo tiempo uno de los líderes de la protesta, el conflicto irrumpe paulatinamente en la diégesis, dificulta el rodaje del drama y cambia la relación entre el equipo de los extranjeros y los nativos, especialmente de los dos protagonistas-antagonistas Costa, el productor, secundado por el director Sebastián, y Daniel. El enfrentamiento entre los dos surge ya al inicio, cuando Daniel logra que todos los nativos interesados sean aceptados

para el *casting*, y alcanza su climax¹⁵⁶ cuando Daniel es testigo de una llamada de Costa en la que el productor se mofa en inglés de los indígenas que trabajan por una suma ridícula en su película. Resulta que Daniel entiende lo que éste está diciendo, porque había trabajado como albañil en EEUU.

Costa se avergüenza mucho, dándose tal vez cuenta de que él mismo ha interiorizado la supuesta superioridad de los europeos sobre los indígenas, y, pocos días después, le pide disculpas a Daniel. Por otra parte es consciente de que lo necesita, puesto que Daniel/Hatuey es el famoso antagonista indígena de los conquistadores del que ya no puede prescindir en su filme. De ahí que trate de sobornarlo con mucho dinero para que no participe más en las manifestaciones contra la empresa de agua durante el rodaje de la película. Daniel acepta, pero no se adhiere al pacto, con lo cual acaba en la cárcel. Costa y Sebastian pagan, de nuevo, para sacarlo, pero solo bajo la condición de que regrese a la misma una vez terminado el rodaje. Sebastián se muestra reticente ante tal condición, sabiendo que equivale muy posiblemente a la muerte de Daniel, pero como no hay alternativa se decide finalmente en favor de su película.

La última peripecia se produce poco antes del final: cuando se declara la ley marcial, y el equipo está a punto de abandonar la ciudad, la esposa de Daniel acude desesperada a Costa, pidiéndole ayuda para salvar a su hija seriamente herida en una manifestación, sacarla de la ciudad tomada y llevarla a un hospital. Costa duda, vacila, y se decide finalmente a ayudarla, arriesgando su proyecto fílmico que efectivamente no se concluye porque todo el equipo, salvo Sebastián, vuelve a Europa. La película de Bollaín termina con una despedida altamente emocional entre Costa y Daniel. La protesta acaba con éxito, y Daniel le agradece la salvación de su hija, dejándole un pequeño regalo, que resulta ser un frasco de agua. A la pregunta de Costa acerca de lo que va a hacer en adelante, Daniel contesta lacónicamente: “Sobrevivir, como siempre. Es lo que sabemos mejor”. Los dos se abrazan fraternalmente.

También la lluvia reúne varios géneros y temas que se entrelazan a modo de juegos de espejo, denunciando sutilmente la explotación de las culturas indígenas desde su “descubrimiento” hasta la actualidad, no solo por parte de los opresores de siempre, en este caso el FMI, que era el responsable de la privatización del agua en Bolivia, sino incluso por parte de aquellos que tienen las mejores intenciones, en este caso los miembros del equipo fílmico. No obstante, en vista

156 Puesto que esta peripecia se produce después de media hora, el autor implícito sigue aquí una regla dramática hollywoodense según la cual se debe mostrar de entrada el primer *plot point* y, después de 27 minutos, el segundo.

de la perspectiva ligeramente paternalista, siempre externa y consiguientemente unidimensional, que el filme adopta con respecto a los indígenas, algunos críticos alemanes¹⁵⁷ echaron un poco de agua al vino a este filme varias veces premiado, preguntándose si la directora, en contra de sus más sinceras intenciones, no forma parte de aquello que quiere criticar. Contrastando *También la lluvia* con películas del director boliviano Jorge Sanjinés, que presenta justamente aquella otra perspectiva interna¹⁵⁸, las experiencias indígenas específicas en vista de una sociedad racista, el contraste es obvio –pero hay que objetar que hubiera sido una imposición por parte de la directora española Iciar Bollaín de representar esta perspectiva indígena lo que, además, estaba lejos de su intención¹⁵⁹.

6.2 *La otra conquista* (1999) de Salvador Carrasco

Después de diez años de realización, salió en 1999 el primer largometraje de Salvador Carrasco, director y guionista de *La otra conquista*. Por un lado, la temática de la Conquista de México encaja bien en el panorama filmico del cine mexicano de los años noventa (Haddu 2007: 154ss.), como lo muestran *Retorno a Aztlán* (1990, de Juan Mora Catlett), *Bartolomé de las Casas* (1992, de Sergio Olhovich), *Kino* (1993, de Felipe Cazal) y *Cabeza de Vaca* (ver capítulo 4.3). Por otro lado, destacan en esta década “comedias light” comercialmente muy exitosas, ubicadas en la capital, que presentan historias amorosas y de la vida familiar, como *Sexo, pudor y lágrimas* y *Cilantro y perejil*. Simultáneamente surgieron películas narrativamente más complejas, como *Amores perros*, y *road movies* irónicos como *Y tu mamá también*. El panorama es, entonces, bastante variado, pero la búsqueda de una identidad nacional que la película de Carrasco tematiza ha tenido un gran éxito en México.

La película empieza con la matanza de los aztecas en el Templo Mayor en México-Tenochtitlan en 1520, el único sobreviviente es Topiltzin. Luego la instancia narrativa filmica se traslada en una prolepsis a La Coruña, en 1548, donde el misionero español Fray Diego está agonizando. En el momento de morir se

157 Ver las críticas de Andreas Fanizadeh en el periódico alemán *TAZ*, 15.2.2011, y de Christina Nord en la *TAZ*, 29.12.2011.

158 *También la lluvia* parece basarse en la película difícilmente conseguible *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) de Sanjinés, ver Araujo Pereira/López Petzoldt (2015).

159 *Mutatis mutandis*, lo mismo puede decirse de la crítica de Rings con respecto a *Naufragios* del autor español José Sanchis Sinisterra: “sigue concentrándose demasiado en el destino de los conquistadores españoles para poder desarrollar una perspectiva convincente del mundo indígena” (Rings 2010: 153).

ve a través de su “mindscreen” en ocularización cero la escena de la conversión de Topiltzin, seguida por imágenes cristianas pintadas de la virgen María, pero asimismo del sol, que tiene un papel importante en la religión azteca, donde se venera como Huitzilopochtli. Con esta exposición, Carrasco introduce no solo a los protagonistas Topiltzin y Fray Diego, sino que el “mindscreen” de Fray Diego anticipa ya el tema principal del sincretismo religioso.

Después de la muerte de Fray Diego, otro fraile descubre un pedazo de un códice pintado antaño por Topiltzin escondido en una gran biblia. Enfocando este trozo del códice, la “cámara” vuelve al pasado que se concretiza por un intertitular: “1526, México”¹⁶⁰ y muestra cómo Topiltzin está pintando este mismo códice, rodeado por indígenas muertos. Desde el principio, la película presenta, pues, la perspectiva del pueblo conquistado en vez de la perspectiva predominante en el cine de la Conquista de América, que suele transmitir la visión del conquistador. Con este cambio corre pareja otra inversión: los “bárbaros” son los españoles, que han matado cruelmente a los aztecas. No obstante, la visión de la película tampoco es maniqueista, sino que presenta en la siguiente escena en otra analepsis, situada poco antes de la llegada de los españoles, la ceremonia de un sacrificio de una joven virgen azteca. En esta puesta en escena muy estética, acompañada por música nativa tocada con instrumentos originales, resalta el hecho de que el sacrificio de la joven mujer es voluntario¹⁶¹. Justo en el momento de clavarle el cuchillo de onix en el pecho y de sacarle el corazón, irrumpen los españoles que matan a una mujer mayor (la abuela de Topiltzin), roban y destruyen la diosa de los aztecas. Ponen una estatua de la virgen María en el mismo lugar, y encuentran un códice escondido en el pie de la estatua azteca que queman, lo que equivale a la destrucción de la historia de este pueblo.

Al principio, Topiltzin solo simula sentirse atraído por la Virgen: se hinca delante de ella, que está situada en una posición elevada distanciada, para poder huir. Su hermano lo busca y trata de convencerlo a colaborar también con los españoles, lo que Topiltzin rechaza indignado. Más tarde su hermano lo traiciona, por lo que los españoles lo capturan y lo llevan al palacio de Cortés. Cortés se comunica con Topiltzin a través de Tecuichpo, la hija mayor (real) de Moctezuma, que adapta el papel de la Malinche, la famosa faraute y amante de Cortés –pero no

160 Haddu (2007: 164) advierte, basándose en palabras del propio director, que la elección temporal de la diégesis no era gratuita, sino que le permitía cierta libertad creativa ya que el periodo entre 1521 (derrumbe del imperio azteca) y 1531 (aparición de la Virgen de Guadalupe ante el indio Juan Diego) está insuficientemente investigado.

161 Esta puesta en escena de un acto bárbaro se distingue de la representación literaria y filmica del canibalismo de otras culturas autóctonas.

se llega a saber cómo Tecuichpo aprendió el español, que habla además sin acento. Topiltzin es el hijo de la concubina favorita de Moctezuma y con ello el (ficticio) medio hermano de Tecuichpo. Cortés ordena rebautizar a los dos con los nombres Tomás e Isabel, y condena a Topiltzin a una larga estadía en un monasterio donde aprenderá castellano. Previamente debe recibir públicamente treinta latigazos. Cuando el hermano de Topiltzin irrumpe en este castigo, estalla la violencia: le cortan la cabeza y don Cristóbal aumenta drásticamente el castigo, cambiando el látigo por una cadena y quemándole a Topiltzin brutalmente la planta de los pies con una antorcha. Tecuichpo implora en vano la ayuda de Cortés, quien pretende no tener ningún poder para impedir este castigo que le podría costar la vida a Topiltzin. No obstante, sobrevive, y la misma Virgen María, testigo de toda la escena, llora de compasión.

Un salto temporal explícito de cinco años transporta la acción al monasterio. Tomás ha experimentado una suerte de mimikri: tiene la misma tonsura que Fray Diego y habla perfectamente castellano, con un fuerte acento mexicano. Lo aprendió con Tecuichpo, su media hermana, con la que falsifica una carta de Cortés dirigida a Carlos V para vengarse de la muerte de Moctezuma y de Cuahutémoc, el marido de Tecuichpo. Luego los dos cometen incesto para continuar su raza: “somos de la misma pieza”. Fray Diego los denuncia, pidiendo a la vez perdón por Tomás, a quien quiere salvar el alma. Cortés deja encarcelar a Tecuichpo, quien, embarazada, le dice que el hijo que espera no es de él. Esta humillación del gran conquistador de México es la última en una larga serie de humillaciones por parte de Tecuichpo – la dominación de Cortés por parte de una mujer corresponde a la intención de humanizarlo, de presentar alguna debilidad suya, de redondear su presentación monótona como villano cruel. A la vez, constituye un acto de justicia poética o de venganza histórica.

Con la desaparición de Tecuichpo, Topiltzin se vuelve melancólico y enfermo, tiene muchos ataques de fiebre y visiones. En uno de esos sueños tiene una visión sincrética con las dos vírgenes, la virgen María y la virgen azteca Tonantzin (1.10). Poco después tiene una conversación clave con su confidente Fray Diego, en la que subraya las semejanzas religiosas, diciéndole que ambos tienen la misma creencia, y que el encuentro de ellos era inevitable. La “cámara” subraya este mensaje, ya que presenta ahora a los dos hombres dentro de un mismo plano medio, mientras que antes hubo siempre tomas singulares de cada uno. Fray Diego le contesta al salir que Tecuichpo se había quitado la vida, pero esta afirmación no se confirma visualmente. Podría ser una mentira, sobre todo porque Tecuichpo está a punto de dar a luz al sucesor de su raza. Sea como sea, Tecuichpo no aparecerá nunca más y a partir de esta clímax se repiten las huidas de Topiltzin, que busca siempre acercarse a la Virgen, en la que ve un alma piadosa

que lo comprende. Paralelamente, Fray Diego tiene alucinaciones y sueña con una visita a los aztecas que viven escondidos en unas cuevas. El acercamiento de Topiltzin y Fray Diego, de dos hombres que pertenecen a culturas y religiones tan distintas, se traduce sobre todo por el sincretismo espiritual-religioso que ambos experimentan, pero se expresa también a través de la música extradiegética, que combina y hasta fusiona música autóctona con música clásica de Bach. El reverso de este acercamiento de los dos protagonistas es su aislamiento con respecto a los representantes de su propia cultura: Topiltzin no tendrá más contacto con los aztecas, quienes no quieren saber nada de “Tomás”, considerándolo un traidor y su familia entera está muerta. Fray Diego duda de su misión eclesiástica y se distancia paulatinamente de sus compatriotas hasta el punto de no enunciar ninguna palabra más desde su regreso a Galicia. Topiltzin huye por última vez. El vínculo con su propia cultura se traduce por el taparrabos que cambia por la sotana. Saca la Virgen María de la sacristía y se arroja con ella a su catre, muriendo en el acto, abrazado a ella.

Ahora bien, el subtítulo de la película notifica “El espíritu de un pueblo trasciende cualquier conquista”, y Haddu acierta que la película trata de “decipher the psychological implications of a cultural and so-called ‘spiritual conquest’” (2007: 160), que llega desde la asimilación hasta la hibridización. Pero no veo que el filme haga surgir dudas “on an essential spiritual conquest having taken place in Mexico” (id.), en el sentido de que “it is also possible to see the current hybrid belief system as the result of an indigenous ‘conquest’ (and thus adoption) of Christianity” (ibid., 163). También sería posible considerar a Topiltzin como un caso singular que busca su propio camino religioso sincrético, pero que no es representativo para los demás aztecas u otros nativos. El hecho de que se suicide con la misma Virgen María en brazos puede interpretarse también como conquista religiosa, tal como lo hace Fray Diego. Quien no se deja conquistar ni espiritual ni corporalmente, en cambio, es Tecuichpo: desde el principio tiene el papel de un ser fuerte, que sabe lo que quiere, que acude inteligentemente a estrategias de seducción y engaño y que tiene a Cortés en un puño. Cuando tiene sexo con Topiltzin, dice “este es mi cuerpo, esta es mi sangre”, palabras de Jesús que repetirá en el calabozo delante de Cortés, haciendo alarde de su autonomía. La frase se pronunció asimismo al principio de la película, en la escena de tortura de Topiltzin: la dice una mujer a su bebé de piel blanca en náhuatl, y continúa cuchicheando que no lo abandonaría nunca. El amor maternal es más fuerte que el odio al violador, el bebé mestizo se educará, parece sugerir esta escena, en la tradición espiritual de los aztecas, con cierta apropiación de la religión cristiana.

En Estados Unidos, esta película ambiciosa no tuvo una gran recepción. En México, en cambio, se volvió bastante popular –lo que se entiende por el mismo

tema de la identidad mestiza y de la historia genuinamente mexicana que presenta-, aunque las instituciones oficiales tal como el IMCINE no le otorgaron gran apoyo (ver Haddu 2007: 170), en consecuencia de lo cual la película carecía de una distribución internacional. Solo cuando salió en 2007 en Estados Unidos en DVD, esta situación cambió felizmente.

Para terminar se presentan dos apropiaciones de la historia colombiana y venezolana que remontan a la época de la Independencia. Se trata de una novela neohistórica venezolana muy irrespetuosa sobre Manuela Sáenz y de una película colombiana altamente metaficcional sobre Simón Bolívar.

6.3 *La esposa del Dr. Thorne* (1998) de Denzil Romero y *Manuela* (1991) de Luis Zúñiga

Una película y una novela publicadas poco antes del Bicentenario de la Independencia de siete naciones hispanoamericanas, presentan dos imágenes muy variadas de Simón Bolívar, uno de los héroes más destacados de la Independencia americana: Después de haber sido representado incontables veces de manera altamente idealizada en la literatura (cfr. Piotrowski 2012), la historia, el arte y el cine, se analizan en lo siguiente dos representaciones artísticas que desmontan el culto al personaje de una manera peculiar: *Bolívar soy yo* es una película colombiana que trata de un actor que actúa en una telenovela en el papel de Simón Bolívar y que se indigna ante cualquier desliz referente a la verdad histórica (ver infra). *La esposa del Dr. Thorne* (1988) es una novela altamente irreverente y carnavalesca del autor venezolano Denzil Romero, publicada en la serie “la sonrisa vertical” de la editorial barcelonesa Tusquets. Trata de Manuela Sáenz, una de las muchas amantes de Bolívar que se ha vuelto famosa. Esta novela produjo un gran escándalo entre aquellos venezolanos que defendían el honor de Bolívar y de Manuela (ver Conway 2003, capítulo 4), puesto que relata de un modo bastante explícito las aventuras sexuales e incestuosas de Manuela, presentada como una mujer bisexual ninfómana. Según la versión oficial, cuya más reciente versión producida por la televisión venezolana en 2007 puede verse en youtube¹⁶², en cambio, Manuela era una heroína romántica que le salvó dos veces la vida a Bolívar, que lo acompañó a las campañas disfrazada de hombre, y que intentó suicidarse al

162 <http://www.youtube.com/watch?v=ZHHBzKKFSU> (03.05.2014). El título *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador* hace referencia a la biografía homónima de Alfonso Rumazo González (1944) y al hecho de que había impedido en 1828 un atentado contra Bolívar.

enterarse de su muerte¹⁶³. En la literatura, la imagen romantizada destaca todavía en *Manuela* (1991) del ecuatoriano Luis Zúñiga, una “novela histórica de extensa investigación”, como se lee en el prólogo, que resulta ser una autobiografía ficcional de la vida de la amante de Bolívar, escrita supuestamente desde la vejez llena de privaciones. Manuela se autorretrata como mujer apasionada que se acuesta ya en la primera noche con el apuesto libertador con el que se amanceba luego abiertamente. Cuando descubre un arete en su cama, se pone celosa¹⁶⁴. En la reconciliación, Bolívar le pide encargarse de su correspondencia. Ella se junta al “ejército de pobres” y renuncia a todo, pero Bolívar no termina de serle infiel, ni siquiera cuando demuestra los primeros síntomas de tisis. Zúñiga concretiza el suicidio fracasado de Manuela en estos celos. Según el *trailer* de la TV venezolana, en cambio, Manuela intenta quitarse la vida al enterarse de la muerte de Bolívar. La emisora de Hugo Chávez no menciona ni siquiera que Manuela era una adúltera, puesto que estaba casada con el médico inglés Thorne. De modo similar, en la película histórica tradicional “Simón Bolívar” de Miguel Contreras Torres (1941), las relaciones adúlteras son presentadas como platónicas (ver de España 2003: 415). En otra película histórica tradicional, también titulada “Simón Bolívar”, de Alessandro Blasetti (1969), se presenta a un nuevo personaje femenino que “sintetiza los rasgos de varias mujeres en la vida de Simón Bolívar, especialmente de Manuela Sáenz”. Para dorar la píldora, se presenta a su marido como un miserable funcionario realista (ver de España 2002: 420). La novela de Romero, en cambio, subraya irónicamente el estado civil de Manuela en el mismo título –*La esposa del Dr. Thorne*– aunque hay que admitir que Thorne es en esta novela neohistórica un carácter flojo, un marido débil y consentido. No obstante valga subrayar la diferencia: reduciendo desde el título su papel público como heroína de la Independencia para convertirla en una adúltera vulgar, resulta que el “crimen” de Romero no se dirige tan solo contra la memoria de Manuela, sino a la vez contra la de Bolívar (ver Conway 2003: 107). Christopher Conway mismo subraya que la

163 En el letrero del principio del *trailer* se le compara con “la querida y muy recordada Evita Perón”, subrayando incluso su mayor importancia.

164 Rísquez adopta este episodio en su drama histórico fílmico sorprendentemente tradicional, en el cual presenta a una Manuela luchadora y a un Bolívar romántico, que termina con un letrero melancólico, desilusionado, que dicta: “No ocurrió La Gran Colombia. No hubo Latinoamérica unida. Nosotros mismos nos encargamos de destruir el mejor sueño que ha parido esta tierra. Pero entre tantos hombres, una mujer, Manuela Sáenz, nos recordó que los sueños se heredan. Y a los sueños les gusta ser eternos.”

ruptura irrespetuosa con las narrativas fundacionales de Bolívar no debe llevar a una lectura simplista (id., 123). El filólogo americano reconoce en su lectura alegórica que los fracasos del republicanismo bolivariano se vinculan con el cuerpo desobediente de Manuela, que simboliza el continente que él quiso dominar. La presentación de Manuela como amante independiente y sexualmente insaciable no es, entonces, gratuita, sino que cumple varias funciones (ver id., 98s.): con ello, el autor implícito critica la representación patrilineal dominante de Bolívar como “ladykiller”; y según una lectura alegórica, “while the novel seems to trouble Bolívar’s virility by representing him as a naïve dreamer who submits to Manuela’s pleasure, Romero also scripts the failure of Latin American independence upon the body of Manuela without symbolically castrating Bolívar himself”. Es más, según la hipótesis convincente de Conway (99), la novela es solo pseudo-democrática ya que de hecho, insistiendo en la virilidad del libertador¹⁶⁵, “leads the novel back into the fold of the monumentalist definition of Bolivarian masculinity”. Esta lectura se impone sobre todo en la última escena, que se desarrolla en el año 1828, en la que el libertador encierra a su ninfómana libertadora en su palacio. Restaura así a la vez el orden masculino y gubernamental, puesto que este acto coincide con su autoproclamación como dictador¹⁶⁶. Con este final, la nueva novela histórica presuntamente subversiva de Romero se revela, por el contrario, como texto que remonta al culto bolivariano y que lo refuerza. El hecho de que representa al libertador no solo como ente superior y entusiasta que es capaz de proyectar sus visiones en otros, no solo como ente viril, sino asimismo como hombre romántico, que se identifica con el protagonista de *Los sufrimientos del joven Werther*, habla en favor de esta interpretación.

6.4 *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Alí Triana

Bolívar soy yo, una película de *low budget* internacionalmente exitosa de Jorge Alí Triana¹⁶⁷, rodada en pocas semanas, fue premiada en 2002 en los festivales

165 Exagerando mucho el carácter varonil que Rumazo González le atribuyó a Manuela en su biografía, Romero le concede incluso un pequeño falo. Conway reconoce la doble victoria de Bolívar: “if Manuela is masculine because of her phallus, she is made woman again by the dominant phallus of Bolívar” (119).

166 Después del fracaso de la Convención, en la que se quiso proponer una nueva constitución, Bolívar trató de imponer el orden y mantener la unión de la Gran Colombia mediante el Decreto Orgánico de la Dictadura.

167 Triana, director, co-guionista y productor de la comedia filmica *Bolívar soy yo*, es un talento múltiple: aparte de más de treinta series de televisión, su obra creativa cuenta con varias adaptaciones cinematográficas de obras de García Márquez (*El amor en los*

de Mar del Plata y de Toulouse. No se basa en una obra literaria, sino en la vida del héroe venezolano. El letrado explica antes de entrar en la diégesis del mundo filmado el mayor sueño del libertador:

SIMÓN BOLÍVAR (1783–1830) lideró la independencia contra la Corona Española de las actuales Repúblicas de: Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia, las cuales soñó unidas en una sola nación llamada “LA GRAN COLOMBIA”.

La primera escena demuestra a Bolívar a la espera de su ejecución. Lanza su último discurso delante del pelotón, pidiendo la consolidación de Colombia y presentándose como víctima de sus perseguidores¹⁶⁸. Pero cuando el batallón está a punto de disparar, grita “corten” y el narratario se da cuenta que acaba de asistir al rodaje de una película (nivel hipodiegético) dentro de la película. La película principal (nivel diegético) resulta ser el rodaje de la telenovela sobre Bolívar, cuyo director discute con el actor Santiago Miranda, que interpreta el papel de Bolívar: Miranda se adhiere firmemente a la verdad histórica y se indigna de que Bolívar en realidad no murió fusilado, a lo que el director contesta que se trata de hacer un dramatizado y no de una historia verdadera. Miranda contesta: “Usted es un maquillador de la historia” y sale enfurecido del *set*. Detrás del nombre del actor destaca una referencia ambigua: el apellido remite al general venezolano Francisco de Miranda, el precursor de la emancipación americana que había ideado antes que Bolívar (en su famosa “Carta de Jamaica” de 1815) el proyecto de una gran confederación americana y que había luchado y gobernado en Venezuela. Pero fue entregado por Bolívar y otros a las autoridades españolas, porque consideraron la capitulación de Miranda en 1812 como acto de traición. De ahí el título *La tragedia del Generalísimo* (1987) de otra novela histórica sobre Miranda escrita por el autor de *La esposa del Dr. Thorne*, Denzil Romero.

El director supone que su actor no sabe distinguir entre realidad y ficción y acude a la ayuda de un psicólogo para curarlo de su enajenación. La crítica comparte este punto de vista: “Santiago Miranda, un actor que obsesionado con el

tiempos de cólera, Del amor y otros demonios), más de cincuenta montajes en el Teatro Popular de Bogotá, su ciudad natal, entre ellos algunas adaptaciones dramáticas del mismo Gabo (*La cándida Eréndira, Crónica de una muerte anunciada, Noticia de un secuestro*) y de Vargas Llosa (*La fiesta del chivo*). Triana resulta ser más bien hombre de teatro quien reconoce que su “cine tiene un tono teatral” (citado en Mora; cfr. asimismo <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=74>, 03.05.2014).

168 Estas palabras transcriben textualmente su última proclamación del 10 de diciembre de 1830, una semana antes de su muerte (Kantaris 2007: 118).

papel de Simón Bolívar, termina creyéndose que es realmente el personaje que interpreta”; “el actor se balancea entre la lucidez y la locura” (Mora; ver nota 5).

Este tema de un actor enajenado es un tópico que se encuentra en muchos textos literarios, por ejemplo en la novela *Estudio Q* (1965) del autor mexicano Vicente Leñero, que trata también de la programación y filmación de una telenovela truculenta protagonizada por un galán quien se identifica más y más con su personaje hasta no lograr vivir independientemente del libreto. Pero mientras los dos niveles diegéticos llegan a confluír en *Estudio Q* en un constante vaivén entre filmación, reflexión sobre la misma, cambios de libreto, nuevos ensayos fílmicos etc. y que el actor queda atrapado en una vertiginosa cinta de Möbius (cfr. Schlickers 2010b), resulta que esa confusión no se encuentra en *Bolívar soy yo*. Por el contrario, los demás personajes de su entorno “real” le siguen el juego al actor y lo superan incluso, lo que abre un curioso caleidoscopio metaléptico: un capitán de aviación lo titula “Bolívar” y se lo lleva a Bogotá; su madre lo protege delante de una vecina-hincha con las palabras “mientras no termina la batalla del sur no tiene tiempo para nada”; la actriz que tiene el papel de Manuela Sáenz se identifica hasta tal punto con este personaje que trata de salvarlo varias veces en la vida “real” y el mismo presidente de Colombia lo invita como Bolívar a un desfile militar en el cual participa cabalgando en Palomo, su caballo favorito.

Los otros son, pues, más locos que el propio protagonista quien, como propone mi hipótesis, finge solamente su locura (ver infra), mientras que los demás lo tratan como a un Bolívar resucitado de la telenovela y de la historia. En este sentido se distingue de otro modelo literario que efectivamente no sabe distinguir entre realidad y ficción, lo que lo lleva a luchar literalmente contra molinos de viento, que tiene, pues, un proyecto igualmente quijotesco que el propio Miranda/Bolívar. De ahí que no sea gratuito que Miranda/Bolívar hojee en la primera escena un ejemplar del *Quijote*¹⁶⁹.

El único personaje que no lo confunde con el Libertador resulta ser el psicólogo que lo persigue en una ambulancia. Miranda/Bolívar huye montando en su uniforme en Palomo, pasando por la moderna ciudad de Bogotá con autobuses, semáforos y edificios altos. Un corte duro transfiere la acción a una discoteca donde baila besándose con diversas mujeres –concretización de la fama del mujeriego Bolívar. Acompaña a una de ellas a su cuarto, donde ella se revela como

169 Valga subrayar además que en la segunda parte de esta famosa novela de Cervantes los personajes del mundo de Don Quijote, después de haber leído sus hazañas, le siguen no solo el juego sino que le preparan nuevas aventuras –unos para ayudarlo de salir de su locura, como Sansón Carrasco, otros para divertirse con él, como los duques.

prostituta que quiere ver la telenovela de Bolívar como siempre lo hace mientras trabaja. El se lo niega, quejándose de su vida de actor, y en una curiosa *mise en abyme* ella se queja por su parte de que su profesión consta asimismo de una forzada actuación.

Miranda/Bolívar vuelve a su quinta, donde el guardia critica la telenovela que ahonda en la vida amorosa de Bolívar. No le gusta nada por echar de menos los sueños de libertad bolivarianos, incitándole al actor: “Usted tiene la oportunidad que Bolívar no tuvo: terminar su sueño”. A partir de este momento, ya no hay obstáculo que valga, porque Miranda/Bolívar queda absolutamente obsesionado con esta idea suprema. Lo internan brevemente en un manicomio, pero el propio presidente pide su libertad para poder llevárselo a una gran cumbre de presidentes. Miranda/Bolívar lanza allí diatribas, pero cuando quieren devolverlo al manicomio, toma al presidente como rehén y huye con él en un gran barco. Allí sufren un asalto de un grupo guerrillero que le devuelve ceremoniosamente su espada a Miranda/Bolívar, pero luego resulta que esta unidad paramilitar tiene sus propios objetivos y que lo traicionan. Menos mal que Manuelita aparece justamente en este momento para salvarlo. Después del sexo, él le pregunta si ella cree que él cree ser Bolívar – y se contesta cuerdamente a sí mismo que murió en 1830. De ahí que el papel del loco que se cree Bolívar sea solamente otro papel que Miranda representa conscientemente¹⁷⁰ – pero ya no hay modo de retroceder. Los guerrilleros le hacen un juicio al presidente cautivado a bordo, y Miranda/Bolívar, avisado por Manuelita, puede evitar la ejecución tan solo en el último momento. Vuelven al palacio de justicia y lo asaltan. Un montaje acelerado de breves escenas documentales sobre golpes, tiros y otras escenas de violencia, que alterna con tomas y “fadings” de Miranda/Bolívar en medio del tumulto, termina con un plano en picada, que se acerca a Miranda/Bolívar y Manuelita tumbados en el suelo, llenos de sangre, en medio de cadáveres. Miranda/Bolívar murmura, agonizando: “Adiós Colombia... Adiós Libertad... las preciosas armas... cómo perderlas... corte... corte”. Luego aparece una claqueta con la que la película termina, reanudando el principio donde una claqueta había interrumpido la filmación de la novela. El propio director advierte que esto podría significar que “incluso la locura del actor puede ser parte de la ficción del dramatizado”. Pero desde un punto de vista narratológico esta interpretación no se comprueba: la claqueta pertenece al mundo intradiegetico, donde se demuestra la filmación de una telenovela y la conducta

170 Triana confirma: “Ocurre que el loco es el cuerdo de ese universo, todo lo demás está corrompido, enrarecido y el único cuerdo es el loco” (citado en Mora).

del actor, que finge su locura o que oscila entre lucidez y locura, mientras que lo filmado, o sea el dramatizado, está situado a un nivel inferior, el hipodiegético. Este plano hipodiegético influye en el plano diegético en cuanto que el actor se identifica con su personaje, pero no al revés. En otras palabras: la hipótesis de Triana significaría que la locura del actor tuviera influencia en el propio dramatizado, pero entonces se trataría de una metalepsis vertical descendente del enunciado de la que la película carece. Además, se muestran tan solo al principio y al final fragmentos breves del final del dramatizado, cuando Bolívar está a punto de morir.

La claqueta pertenece al universo “real” dentro de la ficción, o sea la moderna Colombia que forma parte del reparto. Y la trama de la película no se ubica solamente en ella, sino que repercute también semánticamente en la realidad extratextual: en su presentación de esta película en el Instituto Cervantes de Bremen en octubre de 2008, Vera Toro se preguntó si no es acaso una película sobre una sociedad que acepta a este actor loco, o que fomenta incluso su esquizofrenia. “¿Una sociedad que cree en milagros y dialoga con un símbolo hecho carne y hueso como si no fuera nada? ¿No es acaso también una película sobre una sociedad que pone el nombre de Bolívar en cualquier institución, empresa o mercancía porque [...] le da un aire de grandiosidad?” Efectivamente, los discursos grandilocuentes dentro de la película pueden considerarse como “farsa al patriotismo sin reflexión, sin crítica de la historia” (Toro). Pero a pesar de su comicidad y exageraciones existe también, según la crítica, el otro lado sincero, melancólico, según el cual Miranda/Bolívar

representa desde lo simbólico el espíritu libertario de todo un pueblo que no se resigna, aun en la actualidad, a morir bajo la dependencia del colonialismo. Como una suerte de espejo, las imágenes se duplican, mostrando sus dobles. Pasado y presente convergen hasta hacerse casi una sola cosa: la lucha contra el imperio (España, EEUU), los traidores internos (los de ayer, los de hoy), los sueños de libertad e independencia (política antes, económica hoy), etc. (Veaute).

Pero esta lectura edificante no puede encontrarse en la película que se mofa, por el contrario, de los únicos que luchan de verdad: los guerrilleros y guerrilleras que traicionan a Bolívar como todos los demás. Y el propio director Triana no se hace ninguna ilusión: “El personaje tenía que morir como todo personaje romántico, solo contra el mundo [...], como lo que yo siento que va a pasar en este país, aquí vamos a morir todos, esto es la locura. Yo veo un futuro muy apocalíptico” (citado en Mora). Estas dos interpretaciones diametralmente opuestas confirman, no obstante, un reconocimiento de Miranda/Bolívar que enuncia en un soliloquio dirigido a una estatua de Bolívar: “Cada uno tiene una imagen

de Bolívar. Cada uno tiene su propio Bolívar”. El análisis de la novela de Denzil Romero y de las películas sobre Bolívar y Manuela han demostrado la certeza de esta sentencia que puede aplicarse, por cierto, a cualquier otra representación literaria, fílmica e incluso historiográfica de los grandes héroes e heroínas¹⁷¹ de la historia.

171 Compárense por ejemplo la versión satírica de la Papa Juana de Emmanuel Rhoidis/ Alfred de Jarry con la versión feminista de Donne Woolfolk Cross, o las abundantes representaciones de Eva Perón en la literatura (ver Schlickers 2005).