

La bicicleta en el cine de ficción. El medio de transporte del buscavidas / *The bicycle in feature films. The hustler's means of transport*

Jörg Türschmann

(pág 189 - pág 201)

La bicicleta es un motivo con una larga tradición en el cine, pero su apariencia varía en la pantalla porque forma una unidad con el ciclista. Esto significa, que en el caso de los pocos largometrajes realizados en América Latina, la trama muestra a protagonistas solitarios en su mundo de ficción, viviendo circunstancias difíciles. Utilizando el motivo kafkiano del castillo laberíntico, se comparan algunas de estos filmes rodados desde el cambio de milenio que incorporan este motivo.

Palabras clave: objetos cinematográficos, motivos, neoliberalismo, laberinto, materialismo vital

The bicycle is a motif going back far in history of cinema. But its appearance varies on the screen, because it forms a unity with the cyclist. This means that, in the case of the few feature films made in Latin America, the plot and the world, in which it unfolds, show lonely protagonists living in difficult circumstances. Using the Kafkaesque motif of the labyrinthine castle, some of these films are compared, that incorporate this motif and were shot since the turn of the millennium.

Key Words: cinematographic objects, motifs, neoliberalism, labyrinth, vital materialism

Jörg Türschmann. Catedrático de literatura y medios (español y francés) de la Universidad de Viena (Austria). Director del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas y del Centro para Estudios Canadienses de la Universidad de Viena. Miembro de la comisión "The North Atlantic Triangle" de la Academia de las Ciencias de Austria. Coeditor de *deSignis*, 27, "Cine y literatura. Interferencias e intersecciones", 2017 (con Sabine Schlickers y Mónica Sata-rain), *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 26, "Estéticas globales hispánicas", 2018 (con Júlía González de Canales Carcereny), *La literatura argentina y el cine – El cine argentino y la literatura*, 2018 (con Matthias Hausmann). E-mail: joerg.tuerschmann@univie.ac.at

Fecha de presentación 08/12/2020

Fecha de aceptación 22/12/2020

1. EL CARÁCTER POLIFACÉTICO DE LA BICICLETA

Los pros y los contras de un medio de transporte son tema de innumerables discusiones y mitos perdurables desde la invención de la rueda. La bicicleta es un medio de transporte cuyas características, tanto en la sociedad como en los cuentos literarios, el cine, la televisión e Internet, dejan entrever las múltiples connotaciones respecto a sus modos de uso. Estas connotaciones específicas que definen el carácter ficcional de la bicicleta forman, sin embargo, una tradición ambivalente por ser discordantes. Por un lado, la bicicleta es, en comparación con el coche, un medio de transporte lento que asume la fuerza física del ciclista. Además, ir en bicicleta es peligroso porque el ciclista está expuesto al ambiente sin apenas protección, similar a un huevo crudo expuesto a las fuerzas centrífugas de la velocidad. Sin embargo, las características positivas son obvias: la bicicleta es uno de los medios de transporte más baratos y políticamente correctos (en el sentido ecológico), porque el ciclismo es una actividad saludable que entrena la condición física del ciclista y evita emisiones. La amplitud de estas características positivas y negativas condicionan las experiencias de los ciclistas, sea en la vida real o en la ficción.

Por supuesto, la bicicleta tiene su propia historia técnica (cf. Dodge 2001; Rauck, Volke y Paturi 1988). Sin embargo, en relación con el papel de la bicicleta en el cine, lo más relevante es la representación de sus funciones sociales, mayoritariamente producida en tiempos recientes. Dani Cabezas detalla la historia de la bicicleta en su libro *La revolución silenciosa: La bicicleta como motor de cambio en el siglo XXI* (Cabezas González-Garzón 2017). La bicicleta asume una serie de funciones políticas desde su invención. Un efecto de este desarrollo fue su aportación a las luchas por la emancipación de las mujeres. Cabezas cita unas declaraciones que la feminista Susan B. Anthony, de Nueva York realizó en 1896: “La bicicleta ha hecho más por la emancipación de la mujer que cualquier otra cosa en el mundo.” (Cabezas González-Garzón 2017, ‘Introducción’; cf. Lessing 2017). Un año después, en 1897, el doctor inglés A. Shadwell “detallaba la sintomatología de una nueva enfermedad que afectaba exclusivamente a las mujeres, y a la que denominó ‘Cara de bicicleta’: ojos desorbitados, piel seca y labios demacrados” (Cabezas González-Garzón 2017, ‘Introducción’). Las experiencias masculinas son, por el contrario, más tristes, ya que la bicicleta fue empleada como medio de transporte durante los combates ocurridos desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. En China y Japón, la bicicleta todavía llevó a los soldados a los campos de batalla durante la Segunda Guerra Mundial.

La bicicleta es un testigo importante de la industrialización. Mientras que los carruajes se utilizaban para transportar mercancías y personas, las bicicletas permitían a las personas de las ciudades en crecimiento moverse individualmente, rápidamente y de forma gratuita. La situación cambia con la expansión del automóvil, porque el desarrollo arquitectónico de las metrópolis se produjo a expensas de los ciclistas y a favor de los propietarios de automóviles adinerados. El uso compartido del espacio público supone una discriminación social para los ciclistas, quienes se convierten en víctimas de accidentes en los que los automovilistas resultan los menos perjudicados. Se crea una jerarquía social basada en la velocidad, la seguridad y la función como símbolo de estatus social. Transferida a los roles de hombre y mujer, la bicicleta ha contribuido a la emancipación de la mujer en momentos decisivos, pero también simboliza los límites de dicha emancipación cuando el

automóvil se convierte en un competidor cuyos conductores masculinos suelen creer que saben conducir mejor.

2. LA BICICLETA EN LATINOAMÉRICA: UN ASUNTO DEL FEMINISMO

Desde 1974, una distancia de más de 120 km está regularmente bloqueada por los ciclistas de Bogotá para llamar la atención sobre los problemas provocados por el automovilismo urbano. Esta acción se llama “Ciclovía bogotana”: “De siete de la mañana a dos de la tarde, las grandes avenidas de la capital se llenan de ciclistas, pero también de paseantes, de conciertos, de actividades para niños y de puestos de comida ambulantes.” (Cabezas González-Garzón 2017, cap. ‘La vida en cada pedaleaba’). El evento resulta un festival callejero y ha sido posteriormente imitado en otras ciudades, como Madrid. En España el proyecto se llama “Calle abierta” y, promovido por el grupo Ciclalab, consiste en interrumpir el tráfico en el Paseo del Prado. Los activistas no solo se comprometen con el ciclismo para que los coches desaparezcan de las calles, sino que también intentan asegurarse de que las mujeres puedan moverse con seguridad en el espacio público.

Los ataques a mujeres yendo en bicicleta muestran los peligros que las acechan en el camino. Andrea María Navarrete, profesora universitaria de Bucaramanga, en Colombia, y fundadora del colectivo Bici-Bles (*Women Bici-bles*, sin fecha), recuerda sus propias experiencias negativas cuando cruzaba Bolivia en bicicleta y conmemora a dos turistas argentinas que “fueron asesinadas a golpe en Ecuador” (Cabezas González-Garzón 2017, cap. ‘Igualdad a golpe de pedal’). Navarrete publicó el siguiente texto en Facebook, junto a dos ciclistas que conoció durante su viaje:

“Sí, las tres viajamos ,solas”. No, no llevamos compañía masculina. Sí, sabemos cuidarnos solas. No, no fuimos abandonadas por nadie. Sí, tomamos libremente la decisión de buscar caminos en nuestra bici. No, no estamos locas. Sí, lo estamos haciendo. No. No vamos a renunciar. Sí, dejamos todo detrás para emprender. No, no tenemos hijos ni esposo. Sí, somos libres.” (cit. p. Cabezas González-Garzón 2017, chap. ‘Igualdad a golpe de pedal’)

Ir en bicicleta no solo es peligroso para mujeres. Un turista alemán de 43 años, que viajaba por el sur de México, fue encontrado asesinado en mayo de 2019. Le habían disparado. Junto a él estaba el cuerpo de un polaco que probablemente lo había acompañado en su viaje y al que le habían cortado la cabeza. Los políticos de la región de San Cristóbal trataron de calificar este incidente como si de una excepción se tratara para tranquilizar a los turistas que suelen pasar allí las vacaciones.

3. EL MOTIVO CINEMATográfico: ASPECTOS TEÓRICOS

Las apariencias del ciclismo mencionadas anteriormente dan como resultado una imagen contradictoria. Por un lado, son símbolo de pacifismo, ecología y amor a la li-

bertad; por el otro, de guerra, violencia y muerte al otro. En términos de mitología se plantea la pregunta acerca del carácter ambiguo de la bicicleta. Dado que las connotaciones sociales asociadas a su uso pueden servir como motivos narrativos en literatura, cine, televisión o cualquier otro medio, se imponen algunas reflexiones al respecto. El motivo, en general, y el motivo cinematográfico, en particular, tienen dos caras: se erigen como factor de la memoria colectiva y como elemento de la representación cinematográfica con su integración en la trama de una película. Con respecto a la tradición cinematográfica, la definición del motivo es completamente incierta. Jordi Balló y Alain Bergala comentan en la introducción a su libro *Motivos visuales del cine*: “El motivo, en el cine, no está realmente definido.” (Balló y Bergala 2016b, p. 11) Sin embargo, sugieren que el motivo debería verse como un fragmento del mundo, trabajado con las herramientas artísticamente específicas y según la actitud individual del creador. De esta manera, enumeran tres aspectos que caracterizan el motivo: “del lado del mundo, de la realidad; del lado de su tratamiento cinematográfico, de la especificidad del cine, y del lado más íntimo, del que conforma la singularidad de un autor” (Balló y Bergala 2016b, p. 12).

En lo que respecta a la expresividad específica del cine, no hace falta decir que la discusión de Erwin Panofsky sobre pintura parte del concepto de iconografía. Santos Zunzunegui resume en su libro *Pensar la imagen* la afinidad de un motivo pre-iconográfico a su representación iconográfica de la siguiente manera:

“El análisis iconográfico se realiza a través de una serie de operaciones escalonadas. La primera de ellas consiste en la identificación de lo que [Erwin] Panofsky denomina los *motivos artísticos*. Este nivel pre-iconográfico, que forma el contenido primario o natural de toda imagen figurativa, se alcanza reconociendo en las formas de la imagen, representaciones de objetos naturales e identificando como hechos las relaciones que se establecen entre ellos. [...] La descripción de los *motivos* se realiza, como señala Panofsky, bajo la cobertura de nuestra experiencia directa del mundo. Pero Panofsky subraya [...] que la identificación de los *motivos artísticos* no se debe sólo a nuestra experiencia, pues no puede decirse que se capten con total independencia de las *condiciones estilísticas* propias de una época determinada. [...] Lo que supone que no puede hablarse de una distinción absoluta entre significados primarios y convencionales [...].” (Zunzunegui 2010, p. 115; énfasis en el original)

Reconocer un objeto como una bicicleta no es, por supuesto, suficiente para evaluar las funciones del motivo en el contexto de una narración fílmica. A parte del estilo, que es el factor imprescindible de su representación, la bicicleta tiene que ser definida como motivo crucial en el marco del argumento, aunque solo despliegue su potencial temático en esta dimensión. Esto se demuestra por el hecho de que la bicicleta no solo importa por sí misma, sino que está arraigada en su relación con los protagonistas. El ser humano y el ser no humano forman una unidad. Esta conexión se puede calificar, según la teoría del sociólogo Bruno Latour, de un “actor-red”, de un “casi-objeto” cuyo poder consiste en la coalición entre bicicleta y ciclista (Latour 2008). La consecuencia resulta que es difícil identificar al conjunto compuesto por la bicicleta y el ciclista. Se produce un “materialismo vital”:

“Vital materialism thoroughly unsettles conventional ideas of identity, complicating especially the distinction between animate and inanimate matter but also effectively reworking ideas about human class and national identities, species identity, and more. It offers the surprising recognition that ostensibly inert matter —traditionally the most fixed form of identity— has a kind of disruptive agency. Acknowledging the significant roles that seemingly inanimate objects like bicycles [...] play in the drama of human identity complicates our epistemological system of naming and identity much more broadly.” (Hediger 2016, p. 264)

La observación de que los objetos se integran en la trama por medio de los personajes también la confirman Balló y Bergala. Los motivos, que figuran en su libro, “tienen profundas afinidades con el relato cinematográfico, por ello son universales, plurales y ambiguos [...]” (Balló y Bergala 2016b, p. 16) La universalidad de los motivos, que refleja además la falta de especificidad mediática del motivo —por ejemplo, la bicicleta también es un motivo literario (cf. Schenkel 2008)—, se presenta como un fenómeno narratológico de primer orden que se encuentra en la base de la ambivalencia temática de los motivos. El tema es sobre todo una antítesis y, por lo tanto, una operación lógica simbolizada por la cooperación u oposición entre la bicicleta y el ciclista. Ello plantea la cuestión de si la ambigüedad temática no solo implica una oposición lógica, sino también una posición política. Al menos en la historiografía cultural, la bicicleta es un puesto de observación desde el que el filósofo está asociando sus meditaciones espontáneas (cf. Girtler 2004). Si la historia de la bicicleta es también una historia de emancipación, entonces es interesante investigar en qué medida esta interacción entre el ser humano y la máquina ha entrado en la mitología del cine como símbolo de la emancipación. Asimismo, resulta también dudoso que el uso de la bicicleta se cuente de forma diferente en América Latina que en otros continentes. Solo se puede afirmar que los problemas y oportunidades que enfrentan realmente las mujeres no se cuentan en el cine desde la perspectiva de las protagonistas femeninas. Es verdad que se propaga el mismo anhelo de libertad e independencia, pero es difícil encontrar una película en la que un personaje femenino sea protagonista y ciclista en busca de emancipación y autonomía.

4. LA BICICLETA: UN MOTIVO CINEMATOGRAFICO AMBULANTE

Desafortunadamente, los dos editores Jordi Balló y Alain Bergala no han proporcionado ningún artículo sobre la bicicleta (Balló 2000; Balló y Bergala 2016a). Otros medios de transporte lamentablemente tampoco se tienen en cuenta en el libro. Indirectamente, los medios de transporte aparecen en la sección “deambulación”, que adopta la perspectiva del viaje en automóvil y refleja las recurrentes imágenes de una carretera con motocicletas, tal como estas aparecen en las películas de Agnès Varda, Wim Wenders, Chantal Akerman y Abbas Kiarostami. Por lo tanto, uno debe aventurarse a alejarse de los motivos iconográficos y concentrarse en el tema, que se despliegue en un drama. Jordi Balló y Xavier Pérez ofrecen en la novena edición de su libro *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* una visión general de algunas de las constelaciones mitológicas más corrientes del cine (Balló y Pérez i Torió 2018). No son constelaciones específicamente

cinematográficas, sino mitos y argumentos universales que han entusiasmado a los directores de cine y a los que estos vuelven a dedicar sus filmes. Uno de estos mitos se llama “en el interior del laberinto: el castillo” cuyo prototipo es la novela homónima de Franz Kafka. Las características —o mejor dicho: los motivos combinatorios del tema— son, entre otros, “la realidad en fuga”, “el límite de la frontera” y “los héroes miniaturizados”.

Los filmes clásicos que representan la bicicleta como emblema y actor principal no solo muestran el motivo iconográfico de la bicicleta, sino también un argumento lleno de los aspectos peculiares del interior del laberinto. Por supuesto, el castillo es una alegoría y puede manifestarse en formas múltiples. En este sentido, los filmes clásicos son *Ladri di biciclette* de Vittorio de Sica (Italia 1948), *Jour de fête* de Jacques Tati (Francia 1949), *Jules et Jim* de François Truffaut (Francia 1962) y por supuesto *E.T. the Extra-Terrestrial* de Steven Spielberg (EE.UU. 1982). Otros ejemplos son *Bicycleran* (Irán 1987, Mohsen Makhmalbaf), *Nuovo cinema paradiso* (Italia, Francia 1988, Giuseppe Tornatore), *Il postino* (Italia 1994, Michael Radford) —un *remake* de *Ardiente paciencia* (Portugal, Alemania, Chile 1983, Antonio Skármeta) en la que la novela homónima de Skármeta (1985) se basa—, *Beijing Bicycle* (China 2001, Wang Xiaoshuai) y *Le gamin au vélo* de los hermanos Dardenne (Bélgica, Francia, Italia 2011). Sin embargo, la función y el rol de la bicicleta cambian cada vez sin salir del argumento llamado “en el interior del laberinto”. Eso ya lo muestran los ejemplos hispánicos canonizados como *Muerte de ciclista* (España 1955, Juan Antonio Bardem) y *Las bicicletas son para el verano* (España 1984, Jaime Chávarri) o algunas películas más recientes como *El amateur* (Argentina 1999, Juan Bautista Stagnaro), *El baño del papa* (Uruguay, Francia, Brasil 2005, César Charlone, Enrique Fernández), *La bicicleta* (España 2006, Sigfrid Monleón), *El prado de las estrellas* (España 2007, Mario Camus), *La bicicleta de los Huanca* (Bolivia 2007, Roberto Calasich) y *Velódromo* (Argentina 2010, Alberto Fuguet). Por supuesto, hay otros innumerables ejemplos, sobre todo cuando se tiene en cuenta que la bicicleta solo aparece en escenas individuales, pero que estas escenas quedan grabadas en la memoria colectiva de los cinéfilos (cf. Lehmann 2012).

5. TRANSNACIONALISMO FALLIDO: EL BAÑO DEL PAPA

Tomemos, por ejemplo, la película *El baño del papa* de 2006 de César Charlone, que fue el director de fotografía de *City of God* de Fernando Meirelles y nominado para un Oscar (cf. Martin-Jones y Montañez 2007, p. 185), y Enrique Fernández, nacido en Melo, la aldea donde la trama está ubicada. El argumento es como sigue según los autores anónimos de Wikipedia (‘El baño del papa’ 2018):

“En ciudad de Melo, una pequeña población de Uruguay cercana a la frontera con Brasil, en el correr del año 1988, los ciudadanos se preparan para la histórica visita del papa Juan Pablo II. Se dice que recibirán alrededor de 50 000 visitantes, por lo que el pueblo comienza a preparar venta de comestibles, medallas, banderines y más cosas, confiando en que la visita de muchos peregrinos les traerá desarrollo económico, preocupados más por lo material que por la bendición de recibir al papa. En medio de los preparativos, el personaje

de esta historia, Beto, un bagayero —persona que vende mercadería brasileña de contrabando en Uruguay—, se las ingenia para ofrecer los servicios de baño público a los visitantes, por lo que se dispone a confeccionar un baño frente a su casa. En la búsqueda del dinero para su realización, cae en dificultades y embrollos. Al final, el papa llega a Melo, pero no así la cantidad de peregrinos que se esperaban: el pueblo de Melo se queda con una inmensa cantidad de comida, banderines y otros objetos que habían sido destinados para la venta.”

Este resumen no menciona la bicicleta que el protagonista Beto usa para contrabandear sus productos desde Brasil hasta Uruguay. Beto también la emplea para transportar el inodoro con el que construye el baño público. La secuencia es un momento emblemático del filme. La condensación alegórica es la imagen de Beto en su vieja bicicleta, que simboliza la esperanza contradictoria de escapar finalmente de la pobreza. Pero la ambivalencia surge del contraste entre la bicicleta y el inodoro, es decir, entre un objeto que sirve para moverse en el espacio público y un objeto que caracteriza el espacio privado de un *huis clos*, en el que no se pretenden cambios de posición (cf. Tschirbs 2007). Un ejemplo elocuente de este último caso es la película argentina *La mirada invisible* de Diego Lerman (Argentina, Francia, España 2010) basada en la novela *Ciencias morales* de Martín Kohan (2007). La protagonista se pasa gran parte de la trama en el baño, que, a diferencia de la novela, es también el sitio donde se sitúa el *showdown* violento.

La Universidad de Salford en Manchester ha publicado un folleto dedicado a *El baño del papa* con la intención de permitir a los estudiantes interpretarla (cf. Herrero y Valbuena 2008). Con este fin, las autoras citan una serie de filmes de España y América Latina que son comparables al tema de *El baño del papa*, pero que no tienen nada que ver con las bicicletas. Al comienzo de esta tradición está *Bienvenido, Mr. Marshall*. David Martin-Jones y Soledad Montañez comentan: “*El baño del papa* appears a little like a remake of the Spanish film *Bienvenido Mister Marshall* (Berlanga 1953), but in a realist style.” (Martin-Jones y Montañez 2007, p. 189) Todas las demás películas son ejemplos de obras que se estrenaron después del año 2000. Entre ellas se encuentran *Caminante* (Fernando León de Aranoa 2001), *El Traje* (Alberto Fernández 2002), *Poniente* (Chus Gutiérrez 2002), *Memoria del saqueo* (Fernando E. Solanas 2004), *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez 2005), *La dignidad de los nadie* (Fernando E. Solanas 2005), *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias 2006) e *Invisibles* (Mariano Barroso, Isabel Coixet, Javier Corcuera, Fernando León de Aranoa y Wim Wenders 2007). Este cine es, en un sentido u otro, un cine socialmente comprometido que evoca el espíritu cinéfilo del neorealismo italiano. En cuanto a la historia del cine uruguayo, los ejemplos que proponen las autoras del folleto describen las condiciones sociales difíciles, sin que la bicicleta desempeñe un rol en ellas. Por ello, no es más que una anécdota que una de las primeras películas de Uruguay sea un cortometraje documental que “muestra una carrera de bicicletas en el antiguo velódromo de Arroyo seco. Estos dos minutos de celuloide los filmó un tal Félix Oliver en el año 1898, apenas tres años después de que los hermanos Lumière patentaron su nuevo invento en Francia.” (Trujillo 2013)

Hay un aspecto en *El Baño del papa* que se centra en la bicicleta. Como dije, el protagonista Beto contrabandea productos cruzando la frontera entre Brasil y Uruguay. El

motivo del ciclismo transfronterizo se puede interpretar como una metáfora de la coproducción internacional que hizo posible la película. Los países involucrados son Uruguay, Francia y Brasil. Stephanie Dennison, en su introducción al libro que editó, titulado *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latinamerican Film*, afirma que *El baño del papa* tiene que ver con la historia los años ochenta y noventa (cf. Dennison 2013, p. 21). Así, el Tratado de Asunción prometía la cooperación más estrecha del Mercosur con Brasil y un fuerte impulse económico. El símbolo de esta colaboración son en el filme los peregrinos brasileños que llegan a Melo (Uruguay) debido a la visita del papa. Dennison cita en este sentido a Michael Chanan escribiendo en *The Oxford History of World Cinema* edited by Geoffrey Nowell-Smith: “[Latin American] cinema was transnational from the very start, and global in reach and operation by the 1930s” (cit. p. Dennison 2013, p. 23). Sin embargo, el resultado de la trama de la película, es decir, la decepción de los habitantes de Melo por el fracaso comercial, contradice el optimismo asociado con la visita del papa. Por ello, David Martin-Jones y Soledad Montañez interpretan *El baño del papa* como “a mannered disavowal of the film’s own attempts to reach beyond the nation for profit” (Martin-Jones y Montañez 2007, p. 186).

6. NACIONALISMO ACOGEDOR: LA BICICLETA DE LOS HUANCA

Muchos motivos que componen *El baño del papa* también se pueden encontrar en la película boliviana *La bicicleta de los Hunca* de Roberto Calasich, de 1993. El film fue primero una comedia en forma de serie de televisión, que luego se distribuyó como largometraje. Una vez más, la trama sucede fuera de las grandes ciudades e involucra a una persona que viene del exterior con una promesa, en este caso un gringo con una bicicleta cara de carreras. El director mismo comenta un episodio de la serie distribuido en Youtube: “Una bicicleta llegada del extranjero va a parar a Pucarani. Los Choque y los Huanca quieren tenerla...para que la sangre no llegue al río el cura organiza una carrera ciclística alrededor del pueblo. Pero la carrera solo es para mujeres. Heleuterio tendrá que vestirse de mujer para convertirse en todo un campeón.” (Calasich 2017) Las ‘mujeres’ son excepcionalmente protagonistas importantes de esta película, pero no ciclistas que intenten escapar de las presiones familiares y sociales. Al contrario, su papel es mediar entre las familias y consolidar la comunidad del pueblo. Sin embargo, este rol es desafiado por los hombres que no luchan por la reconciliación de las familias, sino por ganarle al otro.

He aquí varios paralelos con *Bienvenido Mr Marshall*, porque *La bicicleta de los Huanca* es una comedia. Es una vez más un gringo (y narco) que llega a la provincia boliviana, la bicicleta es un símbolo de prosperidad y civilización y el pueblo se mete en una disputa. El fraude y la codicia determinan las relaciones entre los aldeanos. Además, el mito del argumento universal “en el interior del laberinto: el castillo” está presente en la forma de sus características “la realidad en fuga”, “el límite de la frontera” y “los héroes miniaturizados”. La bicicleta de los Huanca tiene un estilo extraño en términos de estas características. Se presenta como una telenovela, pero también se pueden encontrar en ella la estética y el horror del Cinema Giallo o de una película fantástica y mitológica como *Nazareno Cruz y el lobo* (Argentina 1975, Leonardo Favio).

La Bicicleta de los Huanca es la serie que más veces se ha visto en la historia de la televisión boliviana. Hasta la fecha, más de 52 veces se ha difundido.

“El año 2007 la serie se convirtió en una película de dos horas de duración, la cual se comercializó a través de un convenio con la Federación de Comerciantes en Audio y Video, llegando a venderse 15 mil copias. “Esta producción —comenta el director— es ya un patrimonio de toda la nación, y es un referente de lo que somos y lo que pensamos y con el paso del tiempo se ha convertido en un referente sociológico vivo.” En la historia del cine hay obras que van anunciando épocas y son consideradas precognitivas. Por ejemplo muchos ven en *Lo que el viento se llevó* de 1936 la devastación de la Segunda Guerra Mundial; lo propio en *El titanio* de 1997 se puede presentir el 11 de septiembre. *La bicicleta de los Huanca*, hecha en 1992, ya anunciaba la insurgencia de una masiva presencia rural en el contexto nacional.” (‘La bicicleta de los Huanca’ 2012)

Las peripecias son inmanejables en este ‘castillo laberíntico’ y muestran sobre todo que esto es una serie de televisión y no un filme cinematográfico (cf. ‘La bicicleta de los Huanca’ 2020). A favor del atractivo de las historias que cuenta la serie, la pequeña aldea de Pucarani proporciona una escena apesada y nítidamente demarcada que deja a los protagonistas aparecer como caricaturas y miniaturas amables de ellos mismos. Por tanto, no es casualidad que la película y la serie se hayan convertido en monumentos nacionales. En muchos países hay ejemplos semejantes de ese nacionalismo fomentado por la televisión: uno de los más famosos representantes es probablemente la serie española *Crónicas de un pueblo* (Antonio Mercero et al. 1971-74), distribuida durante los últimos años del Franquismo. En el contexto de *La bicicleta de los Huanca*, la bicicleta juega un papel central, descrito por el director de la siguiente manera: “Una bicicleta que viene a romper y luego a restituir una paz aparente, pero cuando la bicicleta se va, todo vuelve a un equilibrio ideal.” (‘La bicicleta de los Huanca’ 2012) La bicicleta y la comunidad del pueblo se enfrentan. Un colectivo y un objeto libran un conflicto que se convierte en conflicto entre los miembros de esa comunidad y competición deportiva, simbolizando las leyes del mercado neoliberal. Solo cuando el intruso desaparece se restablece la sensatez. La modernidad en forma de ciclismo brillante no encaja en este lugar, sobre todo cuando el progreso está importado desde los EE.UU.

7. CICLISMO CIRCULAR: EL AMATEUR Y VELÓDROMO

Las películas *El amateur* (Argentina 1999, Juan Bautista Stagnaro) y *Velódromo* (Chile 2010, Alberto Fuguet) muestran a algunos protagonistas que quieren dar un nuevo sentido a su vida. Son personajes que en un momento dado ya no saben por qué deben seguir viviendo su vida como antes. La bicicleta les ayuda a salir del impasse al que han llegado. Son historias de individuos y sus relaciones con las pocas personas que los rodean. *El amateur* es el ejemplo más simple de esto: Pájaro y Lopicito trabajaban en un frigorífico y ahora han sido despedidos. Quieren volverse inmortales y tienen la idea de realizar este deseo con una entrada en el *Guinness Book of Records*. Es bien sabido que los extraordinarios récords que se registran allí son de una naturaleza muy especial. Hay poca competencia porque los desafíos

son tan inusuales que no muchos están interesados en dominarlos. Pájaro se propone pedalear su bicicleta durante seis días para así poder entrar al libro Guinness de los récords. Su amigo le promete que será su entrenador y guía. Cuando llega a la meta, hay una gran fiesta en el pueblo, pero el ciclista se derrumba y se deja llevar con la multitud por su amigo y entrenador. Parece estar muerto, o tal vez simplemente está demasiado cansado para responder. Lo levantan en el aire en un globo, pareciendo estar vivo y receptivo.

He aquí por excelencia el argumento universal “en el interior del laberinto: el castillo” está presente en la forma de sus características “la realidad en fuga”, “el límite de la frontera” y “los héroes miniaturizados”, porque Pájaro da vueltas en su bicicleta alrededor de la fuente en la plaza principal de su pueblo. La pobreza es solo una decoración. El héroe sueña con un ideal, cuya realización no le ayuda en su difícil situación, sino que solo confirma de que se ha beneficiado de algo sin sentido. La película, que se basa en la pieza teatral homónima de Mauricio Dayub, quien a su vez interpreta el papel protagónico del film, ha sido criticada severa e irónicamente por Quintin que piensa que la película es tan mala como la situación es una miseria para los protagonistas: “película cruel, sórdida, como la caridad humana que evoca: se regodea en el embrutecimiento y ofrece a cambio una piedad que encubre el desprecio” (cit. p. Manrupe y Portela 2004, p. 8).

Es extraño que *Velódromo* sea completamente diferente y, sin embargo, use motivos que se pueden también encontrar en *El amateur*. En *Velódromo*, ir en bicicleta expresa la búsqueda de la autorrealización. Ariel es diseñador en Santiago, tiene 35 años y trabaja como *freelancer*. Sus relaciones con sus amigos y dos mujeres, así como su empleo temporal en una editorial, son solo algunas paradas intermedias en el camino hacia su verdadero destino. Este consiste en disfrutar del momento mientras se monta en bicicleta. A menudo se le puede ver cruzando la ciudad en bicicleta. Observa a los ciclistas profesionales en un Velódromo y se queda muy impresionado. Así termina la película: por la noche, solo, empuja su bicicleta al Velódromo abandonado para dar sus vueltas allí. Al final, la cámara muestra su cara feliz en una imagen congelada.

Es así de nuevo que el héroe da vueltas en su bicicleta. No se trata de llegar a una meta. La bicicleta es un medio destinado a intensificar el élan vital, resultado del “materialismo vital” inherente al conjunto formado por ambos. Si uno acepta la interpretación que la vida del protagonista va en círculos, entonces el castillo como laberinto vuelve a ser una metáfora adecuada: Ariel busca una salida del laberinto formado por sus relaciones con sus amigos y termina en un movimiento circular que lo hace feliz. El velódromo es un símbolo perfecto para la transfiguración de la desesperanza en una felicidad personal. Por un lado, mirando al protagonista, el final de la película no transmite resignación, sino satisfacción. Por el otro, visto desde la distancia, la película muestra que la única solución es internalizar el estancamiento. En este contexto, la bicicleta corresponde exactamente a la ambivalencia que la caracteriza en la vida real: bienestar físico y vulnerabilidad social.

8. CICLISMO INDIVIDUAL EN LATINOAMÉRICA Y CICLISMO COLECTIVO EN EUROPA

Si se resumen las observaciones anteriores, surge la siguiente coincidencia: todos

los protagonistas buscan su felicidad individual viajando con la bicicleta. Beto no quiere cambiar el mundo en *El Baño del papa*, sino contrabandea en bicicleta para luego comprar-se una motocicleta y ofrecer mejores condiciones de vida a su familia. En *La bicicleta de los Huanca*, Eleuterio quiere apoderarse de la prestigiosa bicicleta del Gringo para ayudar también a su familia. En *El amateur* y *Velódromo* incluso falta el ambiente familiar que aún conservan los protagonistas de las otras dos películas. Las pocas relaciones amicales juegan en última instancia un papel subordinado. En cambio, buscan su felicidad personal fuera de la realidad social. El amateur Pájaro intenta volverse inmortal, lo que no mejora ni un poco su situación actual, mientras Ariel da vueltas en su bicicleta para hacer las paces consigo mismo y con el mundo, al menos por un momento. Todas estas películas quizás puedan subsumirse bajo el tema del castillo laberíntico. La situación kafkiana consiste en que los protagonistas solos y aislados se ven expuestos a una situación en cuyas manos caen como el protagonista de la novela homónima de Kafka.

Hay otros dos grupos importantes de películas en las que las bicicletas y los ciclistas tienen un papel central: las películas de deportes y viajes y las películas con vocación ecologista. El primer grupo está formado por documentales y largometrajes, películas profesionales y amateur. En última instancia, el objetivo de las carreras de bicicletas es proporcionar rendimiento y organizarlo de manera pública y eficaz. Las películas de viajes tratan sobre el consumo y muestran el orgullo de los viajeros por los lugares en los que han estado. La competencia y el consumo son pilares ideológicos esenciales del capitalismo. Su interpretación en la película, por supuesto, se puede encontrar en las redes sociales, pero también hay festivales de cine dedicados a estos dos sectores como el de *Rueda – Festival Internacional de Cinema Ciclista* de Barcelona o el *Festival de Cine de Bicicleta* de Madrid.

El cine con vocación ecologista se puede encontrar a menudo en largometrajes documentales. Se crean para la televisión, rara vez también para el cine. En este caso, las películas en las que la bicicleta es el centro de atención son aún más raras. Un ejemplo de ello es *La bicicleta* (España 2006, Sigfrid Monleón), que se rodó íntegramente en Valencia. La película cuenta muchas historietas de mujeres y hombres de diferentes edades. Se encuentran poco a poco a medida que se pasa una bicicleta de una persona a otra. De esta forma se representa de forma ejemplar la población de toda una ciudad. Esta estructura narrativa recuerda la obra de teatro de Arthur Schnitzler *La ronda*, filmada emblemáticamente por Max Ophüls. La diferencia de *La bicicleta* es que el “objeto cinematográfico” (cf. Böttcher et al. 2014; Pantenburg 2015) –la bicicleta como protagonista del filme– se convierte en un actor que parece cambiar de manos por sí misma y crea las relaciones entre los hombres. Así, corresponde quizá mejor al cuento *El valiente soldadito de plomo* de Hans Christian Andersen.

La manifestación de los activistas que, yendo en bicicleta, sueñan con una ciudad sin automóviles, brinda el escenario clave para la película, en cuyo final los protagonistas de las historias individuales, unidos a muchos otros desconocidos, recorren la ciudad juntos y el evento se convierte en un alegre festival folclórico. Estas imágenes con carácter documental muestran a una multitud heterogénea de mujeres, hombres, niños, jóvenes y mayores: una utopía pacífica que pone la gente en escena como candidatas de una lista electoral formada por los Verdes y otros partidos alternativos. Quizás no sea coincidencia que una película europea muestre esta formación de una multitud feliz de ecologistas.

También hay manifestaciones contra la contaminación ambiental en las metrópolis de muchas partes del mundo. Pero la pregunta es si el uso de la bicicleta podría ser un material del cine latinoamericano para promover un cambio en la forma de vida.

9. REUTILIZAR LA CARRERA CICLISTA EN UN MONUMENTO CINEMATográfico NACIONAL: *EL CICLISTA DE SAN CRISTÓBAL*

Finalmente, un raro ejemplo de cómo los mundos de Europa y América Latina se pueden montar juntos: *Der Radfahrer vom San Cristóbal* (*El ciclista de San Cristóbal*, Alemania 1987) de Peter Lilienthal (él mismo pasó su juventud en Latinoamérica) trata sobre un ciclista chileno que quiere ganar el Tour de Chile para poder pagar el cuidado de su madre enferma. Cuando el protagonista se da cuenta de que la carrera es únicamente un evento comercial y propagandístico para el gobierno, se mete en un conflicto de conciencia. La parábola, cuyo guión fue escrito por el director Lilienthal junto con el autor Antonio Skármeta, basado el cuento homónimo de Skármeta, muestra exactamente hasta qué punto el destino del individuo depende del neoliberalismo autoritario.

El rodaje fue un gran evento en la historia del pequeño pueblo de Puraendo. Isidora Gálvez Alfademe visitó a testigos de la época y recopiló sus entrevistas en el documental *Por acá pasaron los ciclistas* (2018). La película de Lilienthal aparece como un compendio de algunos motivos que ya se encontraban en las otras películas: la competencia, la esperanza de la suerte, el fracaso, la provincia en contraposición a la metrópoli y por supuesto la bicicleta. *El ciclista de San Cristóbal* se ha convertido en un homenaje a la historiografía chilena, porque se hicieron pocos documentales en Chile en la década de 1980 y el director capturó el estado de ánimo de esa época de manera críptica para eludir la censura y evitar represalias. De esta manera, la famosa carrera ciclista se ha convertido en un motivo alegórico del cine político en Chile, por lo que la remasterización alemana del filme, realizada en 2020 (cf. *Filmansfang* *Der Radfahrer vom San Cristóbal* 2020), llamó la atención de la prensa nacional (cf. *Revista Pudú* 2020). Pero eso ya no es la historia de la bicicleta como objeto cinematográfico, sino la del “objeto (in)visible” llamado “cine” (cf. Nardelli 2020).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLÓ, J. (2000) *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BALLÓ, J. y BERGALA, A. (eds) (2016a) *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2016b) “Presentación”. En Balló, J. y Bergala, A. (eds) *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 11-16.
- BALLÓ, J. y Pérez i TORÍO, X. (2018) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. 9. ed. Barcelona: Anagrama.
- BÖTTCHER, M. et al. (eds) (2014) *Wörterbuch kinematografischer Objekte*. Berlin: August Verlag.
- CABEZAS GONZÁLEZ-GARZÓN, D. (2017) *La revolución silenciosa. La bicicleta como motor de cambio en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC (e-book).
- CALASICH, R. (2017) “Comentario”, *Youtube*, 20 September. Disponible bajo: <https://www.youtube.com/watch?v=KuCXJuUBvko>.

- DENNISON, S.** (2013) "National, Transnational, and Post-National: Issues in Contemporary Filmmaking in the Hispanic world". En Dennison, S. (ed.) *Contemporary Hispanic cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge et al.: Tamesis, pp. 1-24.
- DODGE, P.** (2001) *Faszination Fahrrad. Geschichte, Technik, Entwicklung*. 2. ed. Kiel: Moby-Dick-Verlag.
- "El baño del papa" (2018) *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Disponible bajo: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El_ba%C3%B1o_del_papa&oldid=106621504 (consultado: 13 de marzo de 2019).
- Filmfang* Der Radfahrer vom San Cristóbal (2020) *filmportal.de*. Disponible bajo: <https://www.filmportal.de/node/9927/video/1661265> (consultado: 11 de diciembre de 2020).
- GIRTTLER, R.** (2004) *Vom Fahrrad aus. Kulturwissenschaftliche Gedanken und Betrachtungen*. Münster, Wien: LIT Verlag.
- HEDIGER, R.** (2016) "Breaking Away and Vital Materialism. Embodying Dreams of Social Mobility via the Bicycle Assemblage". En Withers, J. and Shea, D. P. (eds) *Culture on Two Wheels. The Bicycle in Literature and Film*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, pp. 263-280. doi: 10.2307/j.ctt1d4v1fw.20.
- HERRERO, C. y VALBUENA, A.** (2008) "El baño del papa as Study Guide", en Manchester: Cornerhouse 14th VIVA Festival.
- "La bicicleta de los Huanca" (2012) *Sellos de Bolivia*. Disponible bajo: <http://sellosbolivia.blogspot.com/2012/08/la-bicicleta-de-los-huanca.html> (consultado: 7 de diciembre de 2020).
- "La bicicleta de los Huanca" (2020) *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Disponible bajo: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=La_bicicleta_de_los_Huanca&oldid=130942663 (consultado: 27 de noviembre de 2020).
- LATOURE, B.** (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LEHMANN, I.** (2012) "Das Fahrrad". En Brinckmann, C. N., Hartmann, B. y Kaczmarek, L. (eds) *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren, pp. 71-77.
- LESSING, H.-E.** (2017) "Die Neue Frau, Religion und Gesundheit". En *Das Fahrrad. Eine Kulturgeschichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, pp. 183-218.
- MANRUPE, R. and PORTELA, M. A.** (2004) *Un diccionario de films argentinos 2 (199-2002)*. Buenos Aires: Corregidor. Disponible bajo: <https://ubdata.univie.ac.at/AC04756084>.
- MARTIN-JONES, D. y MONTAÑEZ, S.** (2007) "Bicycle Thieves or Thieves on Bicycles? El Baño del papa (2007)". En *Studies in Hispanic Cinemas*, 4(3), pp. 183-198. doi: 10.1386/shci.4.3.183_1.
- NARDELLI, M.** (2020) "Cinema as (In)Visible Object. Looking, Making, and Remaking". En Rascaroli, L. y Murphy, J. (eds) *Theorizing Film Through Contemporary Art. Expanding Cinema*. Amsterdam: University Press, pp. 49-68. doi: 10.2307/j.ctv17ppcz8.
- PANTENBURG, V.** (ed.) (2015) *Cinematographic Objects. Things and Operations*. Berlin: August Verlag.
- RAUCK, M. J. B., VOLKE, G. and PATURI, F. R.** (1988) *Mit dem Rad durch zwei Jahrhunderte. Das Fahrrad und seine Geschichte*. 4. ed. Aarau: AT-Verlag.
- Revista Pudú (2020) El Ciclista de San Cristóbal: *Remasterización del mítico documental debuta en Chile, Revista Pudú*. Disponible bajo: <https://revistapudu.cl/el-ciclista-de-san-cristobal-remasterizacion-del-mitico-documental-debuta-en-chile/> (consultado: 11 de diciembre de 2020).
- SCHENKEL, E.** (2008) *Cyclomanie. Fahrrad und Literatur*. Eggingen: Edition Isele.
- TRUJILLO, V.** (2013) "Al cine en bicicleta". En *El Observador*. Disponible bajo: <https://www.elobservador.com.uy/nota/al-cine-en-bicicleta-2013112716350>.
- TSCHIRBS, P. A.** (2007) *Das Klo im Kino*. Berlin et al.: LIT Verlag.
- Women Bici-bles* (sin fecha) *Pedalista*. Disponible bajo: <http://www.pedalista.org/women-bici-bles.html> (consultado: 6 de diciembre de 2020).
- ZUNZUNEGUI, S.** (2010) *Pensar la imagen*. 7. ed. Madrid: Cátedra.

