



# CI NE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II

## Capítulo 15



# II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## INVENTANDO UNA NUEVA BOLIVIA EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *JONÁS Y LA BALLENA ROSADA*

Carolina Sitnisky

Investigadora independiente

**Resumen:** en 1986 se publicó la novela *Jonás y la ballena rosada*, de José Wolfango Montes Vanucci; en 1995, la adaptó al cine con título homónimo Juan Carlos Valdivia. La novela rompió con los patrones tradicionalmente establecidos para un texto cuya historia ocurre lejos de la capital (en este caso en Santa Cruz) al incorporar una crítica humorística y sarcástica a la vez que permeada de erotismo de la burguesía cruceña. La película también rompió el canon establecido por el grupo Ukamau y Jorge Sanjinés al reivindicar no solamente las historias individuales y particulares sino, al igual que la novela, la existencia de una geografía boliviana ampliada. El filme y la novela hacen referencia a la crisis económico-social que atraviesa Bolivia en su regreso a la democracia, en 1985. El filme hace hincapié en la creación de una nueva burguesía chola sustentada por el negocio del narcotráfico.

**Palabras clave:** crítica humorística, erotismo, Bolivia, narcotráfico, democracia, novela, filme, *Jonás y la ballena rosada*

1995 fue un excelente año en la industria cinematográfica boliviana, el primero en su historia en contar con cinco estrenos: *Cuestión de fe*<sup>1</sup>, de Marcos Loayza; *Para recibir el canto de los pájaros*, de Jorge Sanjinés; *Jonás y la ballena rosada*<sup>2</sup>, de Juan Carlos Valdivia; *Sayari*, de Mela Márquez; y *La oscuridad radiante*, de Hugo Ara, originalmente producida como una teleserie en video y luego reeditada y transferida a 35 milímetros.

---

<sup>1</sup> *Cuestión de fe*. Guion de Marcos Loayza. Dir. Marcos Loayza. Act. Óscar García, Jorge Ortiz Sánchez, Jorge Mendivil, 1995. Película.

<sup>2</sup> *Jonás y la ballena rosada*. Guion de Juan Carlos Valdivia. Dir. Juan Carlos Valdivia. Act. Dino García, María Renée Prudencio, Claudia Lobo, 1995. Película.

En este mismo año, el gobierno de Gonzalo Sánchez de Losada propone un ambicioso esquema de reformas estructurales a partir de las cuales se privatizaron las cinco empresas más importantes del Estado y se acordaron con Estados Unidos decisivos programas de erradicación de cultivos de coca. También en ese año se produjo la manifestación de organizaciones internacionales por los derechos humanos contra la matanza de campesinos durante la erradicación de estos cultivos. Una de las protestas más importantes fue la «Marcha por la vida y los derechos humanos», una caminata de más de 600 kilómetros desde la ciudad de Cochabamba hasta la capital, La Paz, en la cual los campesinos demandaron al gobierno que no destruyera sus tierras. Esta demostración no tuvo resultados positivos para los que protestaron, puesto que a partir de 1996 el gobierno de Sánchez de Lozada comenzó la erradicación forzosa de los campos de coca en la zona del Chapare.

De las cinco películas estrenadas, dos se enfocan particularmente en esta coyuntura política-económica-social por la que atravesaba la nación boliviana. *Cuestión de fe*, en un viaje inverso al propuesto por la «Marcha de la vida», propone viajar hacia el oriente y aborda en un tono satírico la irrupción de la economía informal en el marco de un mercado controlado por el floreciente comercio de cocaína. Con importantes diferencias en relación con la cinta de Loayza, *Jonás y la ballena rosada* también examina esta situación desde la oriental ciudad de Santa Cruz de la Sierra. Alternando tonos humorísticos, dramáticos y sarcásticos, Valdivia adapta la novela homónima de José Wolfango Montes, publicada en 1986 y ganadora del prestigioso Premio Casa de las Américas en 1987.

La trama de la adaptación, y podemos suponer que también la de la novela, aunque en esta no se menciona el año, se ubica en 1984, durante el régimen de Hernán Siles Zuazo (1982-1985), primer gobierno electo democráticamente en Bolivia después de dieciocho años de dictadura (1964-1982). Este régimen se caracterizó por la inestabilidad política: en menos de tres años tuvo siete gabinetes y ochenta ministros; y económica: aunque se aplicaron seis paquetes de medidas, la hiperinflación alcanzó niveles nunca antes vividos en Bolivia. En 1985 el producto bruto per cápita era inferior al de 1965. La recuperación fue lenta y dependió, en alguna medida, de la producción masiva de hojas de coca y cocaína, convertida a finales de los ochenta en uno de los productos de exportación más destacados para Bolivia.

Propongo en este texto estudiar la adaptación cinematográfica de Valdivia no para comprobar su fidelidad respecto a la novela de Montes, sino para enriquecer este análisis teniendo en cuenta aquellos textos que alimentaron la adaptación, como sostiene María Elena Rodríguez Martín, siguiendo a Robert Stam, quien en «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation» (2000), propone la noción de «dialogismo intertextual». El análisis de las adaptaciones cinematográficas, señala,

debe estar firmemente enraizado en la historia contextual e intertextual y menos preocupado por nociones de fidelidad (Rodríguez Martín, 2013, p. 167). Asimismo, en «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», Stam propone que, aunque podamos hablar de adaptaciones exitosas o no, no debemos prestar atención a nociones como «fidelidad», en tanto tipo de análisis que siempre tiene en cuenta los huecos entre medios y materiales de expresión muy diferentes, sino a las «transferencias de la energía creativa»: respuestas dialógicas específicas a «lecturas», «críticas», «interpretaciones» y «reescrituras» de la novela que sirve como fuente (2005, p. 46). En esta misma línea Linda Hutcheon, en *A Theory of Adaptation* (2006), sostiene que la proximidad o fidelidad del texto adaptado no debería ser el criterio para juzgar el análisis de las adaptaciones. Para ella, una adaptación es una derivación que no es derivativa, una obra que es segunda, sin ser secundaria, es su propio palimpsesto. A estas dos nociones propongo sumar el comentario de Alejandra Laverde Román y otros cuando refieren que «tanto el relato cinematográfico como el literario cumplen un papel dentro de la representación y construcción social de los países en los que están insertos» (2010, p. 131).

Considerando las ideas expuestas, examinaremos la película de Valdivia y la novela de Montes como dos textos que dialogan no solamente entre sí, sino también con los textos de la cambiante sociedad boliviana de 1984 y 1995 desde los que se enuncian y a los que pretenden también representar.

Tanto en la novela como en la adaptación, el protagonista Jonás Larriva proviene de una familia de la oligarquía paceña venida a menos debido a la pérdida de su hacienda. Casado infelizmente con Talía del Paso y Troncoso, quien pertenece al sector próspero de la oligarquía cruceña, Jonás trabaja desganadamente como profesor de historia en una escuela secundaria pública y rechaza las diversas propuestas laborales de su suegro, Patroclo. Aunque este y su esposa Ira lo presionan para que conciba un heredero o trabaje en algo «útil», Jonás aprovecha las clases de historia para inventar personajes y anécdotas del mundo grecorromano mientras hace bromas con Pablo, el medio hermano de su esposa, y con Julia, su cuñada. Ante una hiperinflación que lo deja primero con un sueldo cada vez más insignificante y luego, sin trabajo, Jonás se dedica a sacar fotos de su cuñada e inicia una secreta relación amorosa con ella. Cuando Ira lo descubre envía a Julia a estudiar al extranjero y a Jonás a trabajar en un estudio de abogados (un banco en la novela). Julia es obligada a regresar cuando su familia se entera de que en Miami está de novia con Grigotá, el hijo de Chico Lindo, un conocido narcotraficante que, irónicamente, había sido peón en la hacienda de la familia de Jonás. Julia y Grigotá se casan secretamente y son expulsados de la casa del Paso y Troncoso pues el patriarca Patroclo, además de considerar

a los narcotraficantes sus enemigos, es racista y no acepta que su familia se relacione con gente de origen indígena.

Tanto la novela como la película muestran los excesos de la familia de Patroclo, así como también de la de Chico Lindo. En el caso de Patroclo: una gran casa con mucha gente en el servicio de limpieza y cocina, fiestas con excesiva comida y bebida, la construcción de un mausoleo familiar con la forma de una pirámide egipcia; en el de Chico Lindo: una casa llena de animales tropicales, guardaespaldas armados, fiestas con exceso de drogas y alcohol. La novela y el filme terminan con un Patroclo en quiebra económica que acepta el dinero de su consuegro Chico Lindo; con la inexplicable muerte de Julia y Grigotá, y con un Jonás desesperanzado, confesándose profundamente enamorado de su ex amante muerta.

Algunas de sus diferencias significativas incluyen que el Jonás de la novela permanece junto a Talía y continúa, posiblemente, cambiando de actividad laboral y viajando desganado a Nueva York para estudiar fotografía con ella; en cambio en la película, Jonás se separa de Talía y de su familia tras la muerte de Julia y se va solo a un futuro incierto. Aunque novela y filme tienen una conexión con el relato bíblico que les da su nombre, la ballena adquiere connotaciones diferentes: en el caso de la novela, la ballena que atrapa a Jonás y le permite vivir incómodamente en su vientre está representada por su vida en Santa Cruz y la familia del Paso y Troncoso; en el de la película, la ballena para Jonás es el cuerpo de Julia cual alegoría de la cambiante nación boliviana.

Por otro lado, ambos textos mantienen una importante relación con el río Piray, que cruza la ciudad de Santa Cruz y personifica el movimiento de la ballena. La muerte de Julia se anuncia con lluvias torrenciales y la crecida incontrolable de este río. En 1983, una inundación, como la representada en los textos de Montes y Valdivia, destruyó parte de la ciudad que había sido construida sobre su cauce, como sucede en la ficción con la casa y otras propiedades inmobiliarias de Patroclo. Alex Salinas Arandia advierte que «Esta novela escrita en 1987 retoma el contexto de los primeros años de la recuperada democracia en Bolivia [...] A la caótica situación financiera se sumaron los desastres naturales provocados por las inundaciones y sequías que aumentaron la migración y la pobreza en las ciudades» (2008, p. 29). Así, el agua revuelta y enlodada del río conlleva cambios en la sociedad boliviana. La oligarquía blanca cede forzosamente su espacio de poder a una nueva clase alta con poder adquisitivo, una clase formada por una burguesía chola o mestiza; y, en el caso de los textos aquí analizados, por una clase dominante representada por los narcotraficantes Chico Lindo y Grigotá.

La crítica local de la novela también se refirió a la representación de estos cambios sociales a los que alude la novela. Oscar García Rubio nota el papel caduco del personaje de Patroclo, pues él es símbolo de:

[...] una clase que está hueca. Y eso nos muestra: los huecos, las grutas, las catacumbas de la sociedad boliviana, que se aferra aún a su destino divino y mira con malos ojos a los arribistas del dinero: los traficantes que, sin el barniz de un nombre y sin la máscara del trabajo honrado (explotación del hombre, la tierra y el país), disfrutaban los mismos placeres (1988, p. 69).

Mientras que Julio de la Vega reflexiona sobre el motivo que llevó al jurado de Casa de las Américas a dar el prestigioso premio a la novela de Montes: «Es una radiografía al mismo tiempo ácida y regocijada de la clase ociosa boliviana, que dilapidada sus cuantiosas fortunas en francachelas que no permiten momentos de reposo» (1987, p. 223), el vacío de esta clase alta que ha perdido su norte, como nota García Rubio, y la dilapidación y ostentación sobre las que comenta de la Vega están también representadas de manera crítica en el filme de Valdivia, quien encuentra que la nueva clase dominante dilapida tanto como la anterior y que, posiblemente, lo único que haya cambiado sea el tono de su piel. Hacia el final de la película, prevalece el didacticismo: la relación de Jonás y Julia se presenta como una transgresión, se castiga con la muerte; de allí el final trágico.

¿Qué mensaje desea transmitir Valdivia al espectador? Vale la pena recordar sus otros filmes. *American Visa*<sup>3</sup> (2005), su segundo filme, que escribe y dirige, es una adaptación de la novela homónima de Juan de Recacoechea. Publicada en 1994, narra la historia de un joven padre viudo que trata de emigrar a los Estados Unidos para reunirse con su hijo. Ante la negativa de la embajada de los Estados Unidos de concederle una visa, trata de conseguir dinero fácilmente robando a narcotraficantes. Termina golpeado por ellos y sin el dinero que había robado. Este caso es similar al de Jonás, quien trata de ganar dinero rápidamente en una operación de contrabando de drogas de un excompañero de colegio, mano derecha de Chico Lindo. Denunciado por este, es torturado por la policía fronteriza. Esto da para pensar que Valdivia posiblemente leyó la novela de Recacoechea en 1994, año de su publicación, mientras planeaba *Jonás y la ballena rosada* y, de ser así, este podría ser un caso de diálogo e intertextualidad entre las obras.

---

<sup>3</sup> *American Visa*. Guion de Juan Carlos Valdivia. Dir. Juan Carlos Valdivia. Act. Demián Bichir, Kate del Castillo, Roberto Barbery, 2005. Película.

En su tercer filme y el primero con guion original, *Zona Sur* (2009)<sup>4</sup>, Valdivia retrata a una familia disfuncional de la oligarquía paceña. Esta familia, que ostenta su apellido y la casona colonial donde vive, aunque no tenga dinero para mantenerla, deberá aceptar que una nueva clase dominante de cholos y mestizos con suficiente dinero en efectivo como para comprar su vivienda es ahora la que controla la capital boliviana. Esta historia tiene como correlato la Asamblea Constituyente (2006-2009) cuya constitución reconoce que el Estado Plurinacional de Bolivia está conformado por una multiplicidad de naciones que habitan su territorio; y declara oficiales la pluralidad de lenguas de sus pueblos originarios<sup>5</sup>.

Como conclusión, y para entender cómo dialogan estos textos en la representación de una nueva sociedad boliviana, debemos considerar que este no es un tema nuevo sino una conversación que se ha mantenido, interrumpido y que ha cambiado de tono desde la época colonial. En «Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia», Javier Sanjinés comenta que:

*Repensar* el mestizaje significa tener en cuenta que las diferencias raciales, supuestamente superadas por la modernización y la racionalización del Estado no son un tema pasado, sino que, por el contrario, vuelven a ocupar el interés de los intelectuales del presente. [...] Pero el estudio sobre los múltiples mestizajes, o la descripción de su largo proceso en Bolivia, tal cual aparece en el reciente ensayo de Toranzo, significan tener muy en cuenta que la construcción histórica «no es lineal sino iterativa, con momentos a veces llenos de violencia» (46) que llenan dicho proceso de «tonalidades», que no pueden ser abordadas como regularidades homogéneas, sino como heterogeneidades que deben ser reinterpretadas periódicamente (2014, pp. 37-38).

Me interesa rescatar este comentario de Sanjinés ya que sugerentemente él llama a su análisis las «metáforas del fluir» (2014, p. 36) y, retomando el trabajo de Ignacio Lewkowicz, piensa en las mutaciones propuestas por el río en su fluidez, así como también en la construcción multicultural de identidades. Para Sanjinés, en las aguas turbulentas de la «metáfora del río» aparece el pasado, pero también el presente y futuro, «aparecen los movimientos sociales que tienen hoy un rol específico en la dinámica del todo social» (2014, p. 40). En nuestro análisis, Montes incorpora en su novela su experiencia del río Piray desbordado y crecido destruyendo parte

<sup>4</sup> *Zona Sur*. Guion de Juan Carlos Valdivia. Dir. Juan Carlos Valdivia. Act. Ninón del Castillo, Pascual Loayza, Nicolás Fernández, 2009. Película.

<sup>5</sup> Trabajo este tema con más detalle en *Zona Sur: Representación imaginaria de una nación paralizada* (2015).



de Santa Cruz, incluyendo en su descripción «La creciente nos obligó a huir de la casa en estampida. No nos dio la oportunidad de salvar objetos. Pero todos nos contentamos con librar de las aguas el propio pellejo» (1987, p. 272). Sin embargo, la novela de Montes no propone un cambio radical para Bolivia, sino una continuación del *statu quo* representado en la relación entre Talía y Jonás, quienes permanecen juntos. En el filme, Valdivia incluye agua en la escenografía desde la primera escena. De negro, el director funde a un globo lleno de agua latiendo, llenándose, cambiando de forma. Esta imagen vuelve a fundir a negro y luego muestra por primera vez a Jonás desnudo en su cuarto con Talía. Más adelante, Jonás coloca largos plásticos de colores para detener las goteras en el estudio fotográfico donde crece su relación amorosa con Julia, plásticos que rebalsarán e inundarán todo el espacio tras la muerte de la joven, con las fuertes lluvias y crecida del río. A diferencia de la novela, Valdivia propone en su filme inventar una nueva Bolivia, una donde las aguas del Piray borren el pasado y permitan pensar en un nuevo presente, aun cuando cada personaje y su respectiva clase social vayan por su lado y no se perciba todavía una real interacción de las partes.

## BIBLIOGRAFÍA

- De la Vega, Julio (1987). *Jonás y la ballena rosada*. *Signo*, 22 (Nueva época), 223-224.
- García Rubio, Oscar (1988). Retrato hablado. *Plural Revista cultural de Excelsior*, 202-207, 69.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Laverde Román, Alejandra, Martha Ligia Parra, Alejandra Montoya Giraldo, Yennifer Uribe Alzate y Margarita Tobar Álvarez (2010). Cine y literatura: Narrativa de la identidad. *Anagramas*, 8(16), 129-148.
- Montes, José Wolfango (1987). *Jonás y la ballena rosada*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas.
- Recacoechea Saenz, Juan de (1994). *American Visa*. La Paz: Los amigos del libro.
- Rodríguez Martín, María Elena (2013). Film Adaptations as Failed Texts or Why the Adapter, it Seems, Can Never Win. En José Luis Martínez-Dueñas Espejo y Rocío G. Sumillera (eds.), *Failed text: literature and failure* (pp. 161-173). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Salinas Arandía, Alex (2008). *Jonás y la Ballena Rosada: el corrosivo cinismo*. *Justo lugar*. <http://justolugar.blogspot.com/2008/04/jons-y-la-ballena-rosada-el-corrosivo.html> (fecha de consulta: 29-12-2013).
- Sanjinés, Javier (2014). Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia. *Cuadernos de literatura*, 18(35), 28-48.

- Sitnisky, Carolina (2015). *Zona Sur*: representación imaginaria de una nación paralizada. En Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky (eds.), *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio* (pp. 79-96) Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). Londres: The Athlone Press.
- Stam, Robert (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Oxford: Blackwell Publishing.