

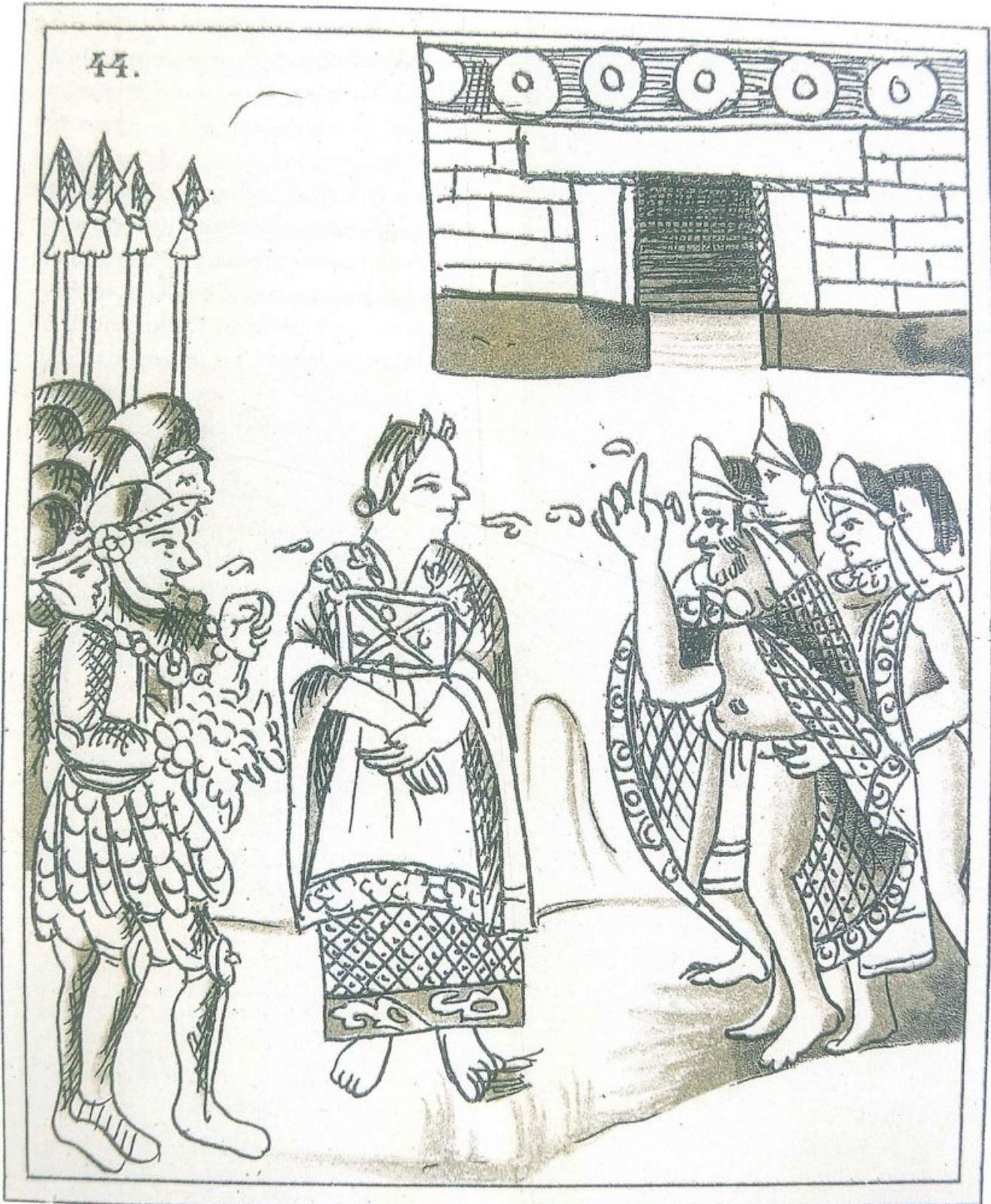
Artículo originalmente publicado en *Secuencias. Revista de historia del cine*, números 49-50, Dossier Ukamau Abigarrado, eds. M. G. Aimaretti e I. Seguí, 2019.

Introducción

Muchas metaphoras ay en esta lengua pero conuiene aduertir que aquel la hablara mejor, y con mas prouecho que se acomodare al lenguaje comun y ordinario. v.g. Inti halsu, es mas ordinario que Inti phallusu: Inti halanti es mas claro que no dezir Inti thalakhranti. Destos modos metaphoricos, y exquisitos bastara vsar de quando, en quando, para dar alguna sal, y lustre a la oracion.^[1]

El *Vocabulario de la lengua Aymara* de Ludovico Bertonio fue publicado en 1612, y es considerada la primera obra en este campo. En «Anotación III, de algunas cosas menudas» da consejos para novatos: invita a usar el lenguaje común y ordinario y recomienda cautela en el uso de las metáforas. Como afirman Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, la metáfora «evoca una multitud de contextos y su traducción a otro sistema conceptual resulta dificultosa y arriesgada».^[2] Refiriéndose a la traducción de textos literarios a idiomas extranjeros, Walter Benjamin hace una comparación bastante drástica: equipara la relación entre la obra original y su traducción a un círculo y una tangente que solo ligeramente se rozan en un punto. La conexión entre ambos cuerpos equivale al «punto infinitamente pequeño del sentido». La traducción, como la tangente, sigue su trayectoria hasta el infinito, con la posibilidad de haberse contaminado por el original y así expandir las fronteras de su propio lenguaje.^[3] El acto de traducir entonces es un roce, un breve encuentro entre dos cuerpos disímiles.

El objetivo del presente texto es reflexionar acerca del Plano Secuencia Integral, un procedimiento formal desarrollado por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau,^[4] entendido como una traducción entre dos sistemas conceptuales: el lenguaje cinematográfico y la concepción del tiempo en la cultura andina. Partiré analizando las razones del desarrollo del Plano Secuencia Integral y las lecturas del mismo por parte de la crítica cinematográfica, mientras que en la segunda parte intentaré poner en duda la idea de una oposición radical entre «tiempo circular andino» y «tiempo lineal occidental». Sobre la belleza y la importancia de las películas del Grupo Ukamau han sido escritas más y mejores páginas que éstas. Lo que me interesa en este texto es problematizar la manera en la que la cosmovisión andina ha sido presentada y leída, afirmando una serie de fundamentos conceptuales que necesitamos revisar críticamente.



Malinche traduciendo el encuentro entre Moctezuma y Cortés. En: Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España. Libro XII: la conquista de México*, (México, 1577), folio 26. Disponible en: <<https://www.wdl.org/es/item/10623/>> (25.10.19)

Las traducciones

Desde sus inicios, el cine fue concebido como una posibilidad de «traducción» entre el mundo material y la expresión humana. Dziga Vertov soñaba con el cine como un flujo energético capaz de conectar a las personas de todo el mundo, superando barreras espacio-temporales para convertirse en una especie de materia en movimiento constante, un vehículo para traducir la experiencia vivida en un lenguaje de imágenes universal:

El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

El cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano.^[5]

Por su parte, Benjamin, en el texto *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del ser humano*,^[6] afirma que los objetos emanan energía que puede ser interpretada por los humanos a partir del lenguaje. Las facultades de nombrar y juzgar son las características centrales del lenguaje, que a su vez sería una reminiscencia del Génesis, en el que Dios crea el mundo a través de la palabra. Así, el lenguaje pertenece a una esfera espiritual con la capacidad de crear y dar sentido a la realidad: el lenguaje es, en sí mismo, la traducción de la energía viva de la materia a una forma humanamente comunicable. El lenguaje es la forma en la que nos relacionamos con el mundo y el mundo es la organización de la realidad, recortada, categorizada y nombrada a partir del lenguaje. En este texto, Benjamin ignora las diferencias entre idiomas y culturas para anclar el lenguaje en su práctica: habla del lenguaje de la técnica, del arte, de la justicia, de la poesía y de la religión. La energía es emanada por la materia y llevada a un lenguaje humano específico. El cine sería una de

varias traducciones posibles. Esta visión complementa la de Vertov, para quién el cine contiene la posibilidad de una traducción primigenia de la realidad, sin mediación de la palabra hablada: un medio ideal para traducir el lenguaje de los objetos de manera directa a la conciencia humana. Según Vertov, el cine debería convertirse en un lenguaje audiovisual universal y significaría la superación definitiva de fronteras idiomáticas y culturales entre humanos.



Imágenes de la película *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). Fotomontaje hecho para el programa dedicado a Dziga Vertov, Museum of Modern Art, Nueva York, Abril 2010.

En Bolivia, pareciera que la visión universalista de Vertov fracasó rotundamente. En los años 60 del siglo pasado, Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau comienzan un largo proceso de desarrollo de un cine revolucionario, «al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y de clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él».^[7] Sin embargo, es precisamente esta llegada de las películas al pueblo la que no resulta satisfactoria. En el ensayo «Sobre *iFuera de Aquí!*» de 1970, Sanjinés menciona incoherencias entre forma y contenido en las películas como el principal obstáculo para llegar a las masas:

Nuestras primeras películas contenían la intención de entregar contenidos liberadores pero son películas que si bien desde el punto de vista del contenido son coherentes con los destinatarios no resultan serlo desde su perspectiva formal y esta deficiencia anulaba en gran medida su eficacia.^[8]

En una entrevista de 1977 son mencionadas las diferencias en la recepción de las obras según el estrato social al que pertenecía el público. Las diferencias culturales son identificadas como la causa de la deficiente aceptación por parte del público objetivo, y algunas estrategias formales son marcadas para ser desarrolladas a futuro:

Los campesinos resisten a una obra como «Yawar Mallku» a causa de su estructura formal. Nosotros nos preguntábamos qué ocurriría, por qué esa película no funcionaba en medio campesino como lo hacía en medio pequeño-burgués, y descubrimos que era un problema sencillamente cultural, que debíamos buscar un lenguaje coherente con esta capacidad de concebirse colectivamente, con esa cultura colectivista; y poco a poco fuimos encontrando soluciones. [...] De esta manera también empezamos a sentir, por ejemplo, que el «primer plano» también era un obstáculo a la buena comprensión de nuestro propósito. Nosotros notábamos que ya formalmente la película les alejaba de la realidad, les creaba un obstáculo. Por ello nosotros utilizamos ahora los grandes planos, los planos generales, que permiten una mayor libertad de acción a los actores populares e impiden el manipuleo autoritario del montaje característico del cine burgués.^[9]

Aquí, la fragmentación de tiempo y espacio propia del montaje cinematográfico aparece como un obstáculo para la comprensión de una película entre campesinos. Esta afirmación se parece a la historia de la chica de Siberia que cuenta Béla Balázs. La chica, que migró del campo siberiano para trabajar como empleada doméstica en Moscú, fue al cine por primera vez y salió espantada de la película. Le horrorizó la división de los cuerpos en planos de manos, brazos y cabezas que perdieron la conexión con el resto del cuerpo y asumió que la película fue una carnicería de cuerpos humanos^[10]. La veracidad de esta historia es dudosa,^[11] pero queda claro que para Balázs, la anécdota simboliza la importancia de la socialización y el aprendizaje que necesita el montaje como lenguaje.

Posteriormente, la fragmentación de tiempo y espacio fue identificada por Sanjinés no solamente como un obstáculo para la comprensión de las películas por parte del público campesino, sino como la expresión de una ideología:

Pero resulta interesante observar que la fragmentación interpretaba también una manera de entender la realidad coherente con una visión individualista de la sociedad y la vida. Sociedad no integrada, resuelta en permanentes rupturas tanto en relaciones humanas como en su composición orgánica. Al romper el espacio frecuentemente estaremos pintando un universo social de fragmentaciones, de saltos, de violencia psicológica. Sociedad de espacios individuales, de territorios demarcados, de lugares «propios»; sociedad de rangos, de diferencias sociales, de privilegios, de clases finalmente. No hay continuidad, no hay armonía en la sociedad occidental.^[12]

En la década de los años 70, son varios recursos formales que el Grupo Ukamau implementa en sus películas para acercar éstas a su público objetivo. Sanjinés menciona el cambio de un protagonista individual por un protagonista colectivo, la recreación de hechos verídicos con los mismos protagonistas, la incorporación de un narrador que anticipe los hechos destruyendo la intriga, y la superación del fraccionamiento y del primer plano a través del plano secuencia.^[13] La intención era hacer partícipe al espectador como también abrir una mayor posibilidad de reflexión sobre la realidad. La cercanía de estos procedimientos a las teorías de Bertolt Brecht y André Bazin es evidente^[14], pero llama la atención que en el ensayo «Sobre *iFuera de Aquí!*» no haya ninguna referencia a influencias europeas. Sanjinés atribuye el desarrollo formal de su cine exclusivamente a una serie de observaciones originadas en «la práctica diaria del convivir con esa cultura verdaderamente nuestra»^[15].



Escena de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

De los procedimientos formales mencionados, el que fue desarrollado más ampliamente es el plano secuencia. Ocupa un lugar central en *La nación clandestina* (1989), considerada por muchos críticos como la obra cumbre del Grupo Ukamau. En ocasiones, la cámara flota entre distintos espacios y temporalidades. La película cuenta la historia de Sebastián Mamani, migrante rural aymara que llega de niño a la ciudad de La Paz donde es moralmente corrompido y traiciona a los suyos. Finalmente decide volver a su comunidad para reconciliarse a través de una danza ancestral que culmina en su muerte. Mientras la película estaba en producción, Sanjinés publicó el ensayo «El Plano Secuencia Integral», en el que enfatizó la necesidad de crear una técnica narrativa apropiada para reflejar la cosmovisión andina. En los últimos treinta años, tanto el director como una gran mayoría de la crítica cinematográfica han coincidido en la importancia de este procedimiento como mecanismo de traducción del sistema de pensamiento andino al lenguaje cinematográfico. En una entrevista de 2013, Sanjinés narra el desarrollo del Plano Secuencia Integral de esta

manera:

[...] comprendimos que ese cine que tenía como objetivo llegar a la mayor cantidad de espectadores bolivianos tenía que construirse bajo los preceptos inspirados en los mecanismos internos de otra visión del mundo, la visión mayoritaria, la visión de las culturas indígenas. Y fuimos elaborando una estética propia, un lenguaje, una narrativa que va a culminar después en *La nación clandestina*, donde ya construimos el plano secuencia integral, que es una manera de contar que interpreta el sentido del tiempo circular del mundo andino. Entre los aymaras y quechuas el tiempo no es lineal, como con los europeos, no responde a la lógica cartesiana. Un espacio en el cual el tiempo gira y todo regresa, eso es lo que hace la cámara también al narrar cada secuencia.^[16]

En consonancia con el director, el crítico Pedro Susz afirma la importancia del plano secuencia integral, «como recurso narrativo más adecuado para la traducción visual de la concepción circular del tiempo aymara, así como al indestructible vínculo del individuo de esta cultura con su entorno natural y social.»^[17]

Estas palabras son citadas por algunos críticos,^[18] y otros encuentran formulaciones parecidas^[19].

El plano secuencia, entonces, fue inicialmente concebido como una traducción amable del lenguaje cinematográfico para la cultura andina. La idea era eliminar los obstáculos que dificultaban la comprensión del cine en las comunidades campesinas. Lo interesante es que para los intelectuales la traducción funcionó al revés. Pedro Susz no es un campesino que ahora puede entender la película, sino un letrado que vio los fundamentos de la cosmovisión andina revelados ante él. Después de ver la película, los intelectuales al menos parecen estar muy seguros de que el tiempo circular se encuentra en el Altiplano y que los aymaras viven en él.

Efectivamente, Sanjinés también pensó en los intelectuales. A diferencia de sus anteriores escritos, en «El Plano Secuencia Integral» menciona que ahora sus películas también se dirigen a los letrados doctores quienes, a pesar del racismo inherente a su clase social, llevan los ritmos internos andinos muy adentro.^[20]

Es decir, con un movimiento de cámara las diferencias culturales entre bolivianos son suspendidas. Los letrados doctores entienden a los campesinos y los campesinos entienden la película. En tal caso, el Plano Secuencia Integral es un vehículo de transmisión de

conocimiento impresionante, y uno se pregunta: ¿por qué no ha habido continuidad en su uso? ¿No debería haber adoptado este invento la nación entera? Desde Unitel hasta RTP^[21], publicistas y periodistas, caballeros y campesinos, individualistas y colectivistas: ¿no debería ser el Plano Secuencia Integral la base de la comunicación entre bolivianos? Si el montaje fragmentado es lo que dificulta nuestra integración audiovisual, ¿por qué no transmitir los partidos de fútbol en Planos Secuencia Integrales y así conservar la unidad espacio-temporal del encuentro?



Escena de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

Quizás las confusiones entre diferentes niveles y direcciones de la traducción son expresiones de la paradoja que significa plantear un cine descolonizador. Las imágenes en movimiento fueron y son un vehículo privilegiado de la expansión de la modernidad. Valeria Canelas advierte que no es posible separar el lenguaje del cine de los procesos de modernización y la violencia que estos traen consigo, especialmente para las poblaciones rurales en sociedades tradicionales: «¿Cómo hacer para articular un discurso de

empoderamiento y de defensa de las construcciones identitarias no hegemónicas a partir del mismo [cine]? ¿No es contradictorio pretender representar cinematográficamente realidades que la modernidad, de la cual el cine es inseparable, ha contribuido a violentar?».^[22]

Podemos concluir que la traducción de la realidad material al lenguaje cinematográfico es una preocupación que estuvo presente en el cine desde sus inicios. Dziga Vertov soñaba con la creación de un lenguaje universal que conecte a todo el mundo a través de las imágenes. En Bolivia, lo universal ha sido rechazado en favor de lo propio y singular. El Plano Secuencia Integral fue planteado como el fundamento de un lenguaje audiovisual propio que permita transportar de mejor manera la realidad andina y la cosmovisión de sus habitantes a las imágenes. Nace a partir de las supuestas oposiciones fundamentales entre tiempo andino circular y tiempo occidental lineal, entre cultura colectivista y cultura individualista. De esta manera, el cine, a través del Plano Secuencia Integral, cumpliría una función de bisagra o puente entre dos mundos opuestos.



Rodaje de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

El tiempo circular

Para Sanjinés, el tiempo lineal occidental comienza con el Génesis y es proyectado al infinito hasta encontrarse con el juicio final. El pasado no puede volver, y por lo tanto Occidente es una cultura que desprecia el pasado y lo considera obsoleto, útil solamente para adornar museos. En el tiempo cíclico aymara en cambio, el pasado vuelve constantemente y el futuro puede estar detrás de nosotros. Para avanzar, debemos contemplar el pasado, y al incorporarlo al presente lo convertimos en futuro.^[23]

Esta disposición del pasado delante de nosotros ha inspirado interesantes conclusiones.

Lucrecia Martel por ejemplo sostiene:

los aimaras, entre las varias representaciones que tienen del tiempo, tienen una en la que el futuro está atrás y el pasado hacia adelante, de modo que por eso siempre ponen la guagua colgando para atrás, porque dicen que si uno camina para atrás camina hacia lo desconocido, que es el futuro, y en cambio no puede dejar de ver las acciones que ha realizado. Podemos imaginarnos que la ética aimara debe ser tremenda, porque uno nunca puede dejar en el olvido sus acciones; imagino que la responsabilidad debe ser mucho más grande para los aimaras que para nosotros.^[24]

¿De dónde vienen estas afirmaciones? En el aymara, como en todos los idiomas, se usan metáforas espaciales para referirse al tiempo. El tiempo como concepto abstracto necesita de un anclaje en términos espaciales para ser comunicado. Cuando en castellano nos referimos a «el año que viene», en aymara decimos «*jutir mara*». En este caso, en ambos idiomas, el tiempo es visto metafóricamente como un flujo que se acerca a nosotros. Hay dos conceptos en aymara que tienen particulares significados espacio-temporales: *nayra* y *qhipa*. *Nayra* es traducido como: «Ojo. Órgano de la vista // Antes, anterior». *Nayrapacha* (lit. tiempo/espacio visto) es traducido como: «Pasado. Antiguamente».^[25] *Qhipa* en cambio se traduce como «Detrás. Después. Último»^[26]. «*Akat qhiparuw yatiqañani*» literalmente «de aquí hacia atrás aprenderemos» se refiere a «de ahora en adelante aprenderemos»^[27]. En estos casos, *nayra* está adelante y se refiere al pasado mientras *qhipa* está atrás y se refiere al futuro.

Sin embargo, hay otros ejemplos en los que esta dirección se invierte. En aymara podemos decir «*nayrar uñtaña*», literalmente «mirar al frente» para decir «mirar hacia el futuro». También es famosa la expresión «*qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*», literalmente «avancemos mirando hacia atrás y hacia adelante», para decir «avancemos al futuro tomando en cuenta el pasado»^[28]. En estos ejemplos, *nayra* está adelante y se refiere al futuro, mientras *qhipa* está atrás y se refiere al pasado.

Podríamos intuir que los aymaras tienen serios problemas de orientación. Quizás también podríamos intuir que los siglos de convivencia con el castellano están modificando la auténtica concepción aymara del tiempo. Javier Mendoza rastrea la evolución de los conceptos de «atrás» y «adelante» relacionados al tiempo en el aymara y afirma que *qhipa* proviene del quechua y aparece por primera vez como tal en *Die Aymara Sprache* de E. W. Middendorf en 1891.^[29] Durante la colonia, uno se habría referido al futuro con la palabra

ch'ina (trasero). En Bertonio, *cchina* aparece con una variedad de significados, referidos tanto a la parte del cuerpo como al espacio y al tiempo: *cchina*^[30] es el trasero de todos los animales y *cchina nauna* son las asentaderas, *cchina* es último, postrero y *cchina* también es después, cuando significa tiempo^[31]. Efectivamente, pareciera que el futuro estaba localizado muy atrás. Hay algunos usos más que suenan extraños en el castellano, pero solo a primera vista. El «Día del juyzio» es traducido por Bertonio como *Cchina uru*^[32] (literalmente día trasero), lo que parece hasta humorístico. Pero si para el mismo acontecimiento usamos el bíblico «Día postrero»^[33], ambos conceptos ya no están tan alejados. Esto queda más claro con *cchinassa* (nuestro trasero). En Bertonio es traducido como «Después de nosotros. Y todas estas maneras de hablar significan tiempo, y lugar.»^[34]. En castellano, «después de nosotros» referido al tiempo es el futuro, pero «después de nosotros» referido al lugar es atrás. Es decir, ¿el futuro también aparecería atrás en el español? Y si algo pasó antes, ¿aparecería ante nosotros? «Anteriormente» es el tiempo pasado, «posteriormente» es el tiempo futuro. Si nuestros antepasados resucitarían en la posteridad, ¿quién estaría atrás y quién adelante? En inglés se dice «*Before / After*», «*before*» se refiere al pasado pero también significa adelante, «*after*» se refiere al futuro pero también significa atrás.

En el alemán antiguo, «*after*» tenía el mismo significado como adverbio y preposición, y tanto el término inglés como el alemán tienen la misma raíz en el gótico «*aftra*» (detrás). Sin embargo, en el alemán actual ese uso decae a partir del Siglo 17 por la predominancia del significado del sustantivo: «*After*» significa año.^[35] Volviendo al aymara antiguo, podemos afirmar que la concepción del tiempo se parece en muchos idiomas hasta en las partes más insospechadas.

Conceptos abstractos como el tiempo solamente pueden ser comunicados a través de metáforas. Rafael Núñez e Eve Sweetser afirman que hay dos modelos de la representación del tiempo en muchas culturas.^[36] Si el hablante es entendido en movimiento a través del tiempo como avanzando por un camino, el futuro se encuentra adelante y el pasado atrás. Por el otro lado, si el tiempo es entendido como un flujo en movimiento que el hablante observa estático, eventos futuros están detrás de eventos pasados. Lunes está después de domingo, y antes de martes. Ellos mencionan que varios estudios llegaron a conclusiones erróneas por no distinguir entre ambas metáforas.

Para definir exactamente la ubicación del pasado y el futuro en relación al hablante en el idioma aymara, ellos consideraron insuficientes las evidencias lingüísticas que conocían y decidieron hacer entrevistas grabadas en video para analizar la gestualidad de los hablantes. «Los aymaras han estado bastante aislados del resto del mundo», dice *The*

Guardian en un artículo sobre lo que parece haber sido una tremenda expedición hacia un pueblo exótico.^[37]



Rafael Núñez *et al.*, «With the Future Behind Them» p. 436. Fig. 21: «Ejemplo de un aymara castellanohablante apuntando con la mano derecha hacia atrás al hablar de la historia milenaria de su pueblo.»

De su veintena de entrevistados, algunos situaron el pasado adelante y el futuro atrás, otros situaron el pasado atrás y el futuro adelante, y luego otros los situaron a la izquierda y a la derecha. Si bien mencionan que la gente mayor y aymara-monolingüe habla más del pasado con gestos en dirección hacia adelante, y sugieren que los jóvenes castellano-hablantes sitúan adelante el futuro, también mencionan que los entrevistados en general hablaron con más detalle del pasado y que algunos mayores se negaron a hablar del futuro «por que nada sensato puede ser dicho de él»^[38]. Esta idea coincide con la noción de que la principal distinción temporal en el aymara es entre tiempo visto, que es el pasado y el presente, y el tiempo desconocido, que es el futuro.^[39] Resulta debatible si estas entrevistas nos permiten situar la dirección del tiempo en el aymara en total oposición a la dirección del tiempo en otros idiomas.

A pesar de ello, si alcanzó para que otros investigadores citen su trabajo como referencia y prueba de que diferentes visiones de progreso y desarrollo son posibles:

La cultura moderna favorece la imagen convencional de un tiempo lineal, donde el hablante (ego) se representa de cara al futuro. El pasado es lo que queda atrás, a sus espaldas [...] Esto concuerda con una propensión ideológica, fundada en la idea del progreso ilimitado, que otorga primacía a la figura del «marchar hacia adelante». El análisis de las nociones temporales de tres lenguas originarias de Sudamérica —quechua, aymara y toba— ofrece ejemplos que contradicen lo anterior, revitalizando la idea de que las concepciones del tiempo varían ampliamente de cultura en cultura^[40].

En este caso, el interés en lenguas «exóticas» en las que la dirección del tiempo se invierte se fundamenta en el deseo de encontrar alternativas a los conceptos dominantes de progreso, más que en un interés en la lengua misma.

Lo que si es descartado por Nuñez y Sweetser es la idea del tiempo circular absoluto. Afirman que la temporalidad lineal coexiste y se fusiona con una estructura cíclica en todas las culturas.^[41] Alison Spedding menciona que en las sociedades andinas, principalmente agrarias, el tiempo cíclico es referente al paso de las estaciones. El ritmo de las lluvias es capital y marca las épocas de los cultivos, que se repiten año tras año. Sin embargo, afirma que como en todas las sociedades, vivimos la experiencia del tiempo de dos maneras contradictorias. Por un lado está el tiempo que siempre pasa: no podemos volver atrás en el tiempo, las personas y las cosas se gastan, los seres vivos nacen, crecen, envejecen y se mueren. Por otro lado, el tiempo se repite de la misma manera: el sol sale cada día, se eleva y se pone. La luna pasa de llena a menguante, desaparece y vuelve como nueva para crecer y llenarse de nuevo. Cada año las estaciones se reiteran. Ese es el tiempo cíclico que se repite cada día, semana, mes y año.^[42] También menciona que el tiempo cristiano es, en principio lineal, porque comienza en el Génesis, pasa por la vida y muerte de Cristo y culmina en el Apocalipsis. Sin embargo, todos los años se celebra el nacimiento de Cristo en Navidad y su pasión, muerte y resurrección en Pascua. Estos eventos son recreados dos mil años después de manera ritual para mantener su relevancia y su valor en la actualidad. El pasado remoto es cíclicamente traído al presente para influir en el futuro. Concluye, por lo tanto, que es falso afirmar que la cultura occidental perciba el tiempo de una manera y la cultura andina lo perciba de manera totalmente diferente.



Crucifixión, mural anónimo de aproximadamente 1470 en la iglesia Wehrkirche, Finkenbach-Gersweiler, Alemania. Junto a otras, esta pintura fue cubierta posiblemente en 1743 y descubierta por casualidad en 1983. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Frescos_in_Finkenbach-Gersweiler?uselang=de. (25.10.19)

Si en todas las culturas vivimos una mezcla de concepciones temporales, y en varias lenguas tenemos representaciones del tiempo en las que la disposición espacial del pasado y el futuro varía, ¿por qué el afán de situar a la cultura andina en «otro tiempo»? Quizás convenga comenzar a responder esta pregunta citando la frase que aparece en el afiche de *La nación clandestina*: «Sólo los hombres y las naciones que asuman su identidad pueden volver a ser ellos mismos». La frase presupone que: 1. Nosotros no somos nosotros mismos; 2. Eso es un problema; 3. Para superarlo, debemos asumir nuestra identidad. Pero: ¿cómo asumir nuestra identidad, si nosotros no somos nosotros mismos? ¿Quizás la película nos indica cómo hacerlo? Y si es así, ¿cómo habrán encontrado los cineastas nuestra verdadera identidad?

CONCHA DE ORO
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
1989

LA NACIÓN LANDESTINA

El GRUPO UKAMAU de Bolivia presenta
una película de JORGE SANJINÉS

GRUPO UKAMAU 1989



**SOLO LOS HOMBRES Y LOS PUEBLOS QUE ASUMEN SU
IDENTIDAD PUEDEN VOLVER A SER ELLOS MISMOS.**

PRODUCCIÓN EJECUTIVA **BEATRIZ PALACIOS** Fotografía y Cámara **CÉSAR PÉREZ** Música **CERGIO PRUDENCIO**
SONIDO **JUAN GUARANÍ** CON LA PARTICIPACIÓN DE **REYNALDO YUJRA • DELFINA MAMANI • ORLANDO HUANCA**
ROQUE SALGADO • JULIA BALTAZAR • WILLY PÉREZ • PERSY BRUN • VÍCTOR CONDORI • LUIS SEVERICH
ZULEMA BUSTAMANTE JUAN CARLOS CALCINA • FÉLIX QUISBERT G. • TATIANA MANCILLA
LUIS GONZALES • ARMIDA MÉRIDA • EDUARDO MARTÍNEZ • EDWIN PINELL

FUNDACIÓN
GRUPO UKAMAU

Afiche de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

Beatriz Palacios afirmó en 1979: «Aunque en *Ukamau* Sanjinés hace una obra profunda y poética manejando correctamente los recursos clásicos del cine, esta obra no abre caminos hacia nuestra más recóndita y verdadera identidad. No basta que su tema sea nuestro».^[43] Se supone, entonces, que en *La nación clandestina* sí se quisieron abrir caminos hacia la verdadera identidad. No deja de llamar la atención el uso de los adjetivos «recóndita» y «verdadera» en relación a la identidad. ¿La identidad no es acaso algo en constante movimiento? ¿Y no es posible que en eso se parezca al tiempo? ¿Y al cine?

Lo de «recóndita y verdadera» más bien suena a que la identidad se refugia en un escondite en el altiplano, y que quizás aún nadie la descubrió realmente. Los cineastas están parados al borde de la ciudad, con teodolitos y aplanadoras, listos para abrir los caminos. Pero están confundidos, no saben hacia dónde ir, porque no saben en qué cueva se esconde la verdadera identidad. Quizás hayan algunas cuevas vacías, y ellos habrán malgastado sus recursos en abrir caminos a cuevas sin contenido. O peor aún, quizás hayan cuevas donde se escondan identidades falsas que puedan engatusar a los cineastas como las sirenas a Ulises. No lo sabemos. Lo que si sabemos es que el momento del descubrimiento de la verdadera identidad será un momento de revelación para todos. Esperemos entonces que los cineastas la encuentren pronto.

Quizás ésta es la razón de situar a la cultura andina en la mayor alteridad posible: mientras más lejana, más auténtica. Mientras más difícil el acceso a la cueva de la identidad, mayor valor tiene su descubrimiento. «Bolivia, donde lo auténtico aún existe», rezaba un slogan turístico hace algunos años. Etimológicamente, el latín *authenticus* (original, reconocido, confiable) proviene del griego *authentikós* (relacionado al autor de un hecho) y *authéntēs* (autor de un hecho, pero también: amo, tirano).^[44] La autenticidad como fuente de legitimación política atraviesa la historia de Occidente. La autenticidad inventa comunidades, crea naciones o sirve para deslegitimar otros grupos o naciones. La presentación de culturas nacionales auténticas fue central para la formación del estado-nación como también para la autoafirmación de sociedades post-comunistas y post-coloniales.^[45] Así como en la política, también en nuestro cine la autenticidad parece ser el bien máspreciado. La posesión de la verdadera identidad legitima a unos y deslegitima a otros.

Fundamentos movedizos

En su idealización de la cultura andina, Sanjinés se parece a José Carlos Mariátegui, cuya

influencia si es reconocida en sus escritos. Para ambos, el ancestral ayllu andino es la base para la construcción moderna de la nación socialista. El valor del ayllu no es su realidad concreta pasada o presente, sino su función simbólica para un proyecto político nacional. El ayllu proporciona un origen étnico mítico para la construcción de la utopía socialista, y permite enlazar una nueva interpretación del marxismo europeo con una ancestral tradición comunitaria. Al respecto de Mariátegui, Juan Carlos Grijalva llega a una conclusión que muy bien podría referirse también a Sanjinés:

Los indios revolucionarios imaginados por Mariátegui fueron ficticiamente considerados como inmutables e inalterables en sus tradiciones agrarias ancestrales, completamente solidarios y fraternos en sus relaciones sociales internas y un «fundamento natural» de la futura nación socialista indoamericana. Si bien la utopía socialista de Mariátegui se desmorona bajo el peso de estas suposiciones ficticias, hay algo que es innegable: Su compromiso apasionado por transformar los legados del colonialismo. Esa era su verdadera utopía, la esencia revolucionaria de su práctica social y de su pensamiento político.^[46]

Para la lectura de *La nación clandestina* que hace Molly Geidel, es central la idea de la traición.^[47] Ella sostiene que la traición de Sebastián a su cultura es atribuida principalmente a su madre, quién entregó al niño Sebastián a los patrones para que lo críen en la ciudad. Por lo tanto, la mujer cargará con la culpa de no haber criado a un buen hijo, mientras que el varón tiene la posibilidad de redimirse a través de la danza ritual.



Escena de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

La escena de la culpabilización puede tener varias lecturas^[48] y más allá de ella es interesante resaltar la aparición de la figura del traidor interno. Cuando en *Ukamau* (1966) resulta necesario ajusticiar al mestizo violador, en *Yawar Mallku* (1969) es necesario castrar a los gringos esterilizadores. En ambas películas, un peligro externo amenaza a una comunidad indígena relativamente homogénea. A grandes rasgos, esta visión se mantiene en las siguientes películas: *El coraje del pueblo* (1971), *El enemigo principal* (1973), *Fuera de aquí* (1977) y *Las banderas del amanecer* (1983). Sin embargo, en *La nación clandestina*, el protagonista es un traidor al interior de la comunidad. Ya no se trata de expulsar malignas influencias foráneas, la pregunta es cómo lidiar con los falsos representantes dentro del mismo pueblo. La traición a la propia cultura es un peligro mayor que el mal extranjero. Podríamos añadir que la escisión de representantes falsos de la comunidad estaría directamente relacionada con la superación de falsos mecanismos formales para la representación de la realidad andina. En este caso, el Plano Secuencia Integral sería una analogía al sacrificio ritual del protagonista: Ambos significan el nacimiento de una nueva

representación auténtica y la superación de representaciones falsas. El pasado oscuro de Sebastián, la malversación de fondos comunales y su expulsión de la comunidad son superados mediante su muerte ritual, que significa su reintegración al colectivo. El vuelve a ser un representante verdadero. De la misma manera, formas cinematográficas alienadas y alienantes, que responden a una visión de mundo occidental e individualista, son superadas para dar paso al Plano Secuencia Integral, que representa la realidad andina de manera auténtica. Formalmente, este procedimiento también se convierte en un representante verdadero.

Hemos visto que el Plano Secuencia Integral fue planteado como expresión auténtica de la cultura andina. A través de él se pretendía desarrollar un cine propio, en forma y contenido. Este procedimiento funcionaría como vehículo integrador a varios niveles: Acercaría el tiempo circular al cine, el campesino al caballero, el colectivo al individuo y en suma, los Andes a Occidente. Mientras más marcadas estas fronteras y más opuestos los bandos, mayor importancia tiene la traducción.

Lo que parece haber demostrado el Plano Secuencia Integral es que un occidental puede abandonar su tiempo lineal para entrar al tiempo circular. Más o menos a la manera de abandonar una nave y subirse a otra, y quizás solamente por un instante, como para probar. Ver la película seguramente es la mejor manera de hacerlo. Viendo *La nación clandestina*, parece que muchos lineales han podido experimentar sensaciones cíclicas.

Pero si uno es aymara, ¿existirá la posibilidad de abandonar el tiempo circular para entrar al tiempo lineal? Hemos visto que con las películas eso estaba difícil, el montaje fragmentado dificultaba la entrada a otro tiempo. ¿Y si fuera solamente por un instante, como para probar? Viendo *La nación clandestina*, parece que eso será visto como traición a la patria y uno tendrá que bailar en círculos hasta morir.



Escena de *La nación clandestina*. Fotografía de la Fundación Grupo Ukamau.

Revisando las lecturas sobre *La nación clandestina*, podemos entender que el Plano Secuencia Integral funcionó como la traducción de una supuesta concepción andina del tiempo para el público ciudadano, nacional y extranjero. Este asumió desde un inicio la identidad andina como radicalmente distinta a la suya, y quiso ver la «cosmovisión andina auténtica» traducida a imágenes. Con todo, los fundamentos conceptuales de la construcción del Plano Secuencia Integral son problemáticos: Hemos visto que el tiempo lineal no es exclusivamente occidental, ni el tiempo circular es exclusivamente andino. La metáfora espacial de la localización del pasado adelante y el futuro atrás en el idioma aymara ha funcionado como base para la construcción de una otredad auténtica (o una

auténtica otredad). Sin embargo, tenemos disposiciones espacio-temporales parecidas en varios idiomas europeos, lo que, siguiendo a Bertonio, al menos debería inspirarnos cautela en el uso de las metáforas.

Hay que tomar en cuenta que los planteamientos de Sanjinés datan de hace varias décadas. El Plano Secuencia Integral buscaba comunicar entre espacios y sistemas conceptuales que quizás en ese tiempo parecían más distanciados de lo que parecen hoy. Pero de todas maneras, es poco probable que la noción de una experiencia andina del tiempo y espacio pura e inmaculada, radicalmente otra, no fuera anacrónica en 1989. Ya en 1612, Bertonio mencionó la contaminación del aymara con palabras castellanas y aconsejó acomodarse a ello:

Los indios vsan ya de muchos vocablos tomados de la lengua española, o porque no los ay enla suya, o porque se les han pegado con el trato de los españoles, como Candelero; Vinagrera; Sombrero: &c. **Y silos vsan aunque corruptamente tengo por mejor acomodarse a su modo de hablar q no inuentarles nuevos terminos en su lengua:** Pues entenderan mejor con decirles candelero, o candrillo apanima, que no candela saattaaña apanima: porq aunque este segundo es propio de la lengua: pero el otro es mas recebido, y vsado, y lo mismo sucede en los verbos: Pero todos los nombres, y verbos tomados dela española se declinaran y conjugaran al modo de la lengua Aymara, como açothita, açotar, Perditha perder, Pacaritha pagar, y como estos ay otros muchos que se hallaran en diuersas partes del vocabulario, especialmente en la primera.^[49]

Llama la atención que los verbos tomados del español sean justamente azotar, perder y pagar, y habría que preguntarse si esta contaminación realmente significó un enriquecimiento. Sin embargo, volviendo a las traducciones, también llama la atención que Bertonio convoque a acomodarse a la contaminación, mientras que Sanjinés pretenda construir una traducción auténtica de una realidad entendida como fundamentalmente ajena. Quizás la búsqueda de la pureza cultural, ya sea propia o ajena, fue anacrónica siempre.

Bibliografía

ALVARES BESKOW, Cristina, «Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés» (*Cinema Comparative Cinema*, n.9, 2016), pp. 22-30.

Disponible en:

<http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/pdf/ccc09/ccc09-esp-entr-beskow.pdf>

BALÁZS, Béla, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Viena, Globus, 1972), p. 24.

BENJAMIN, Walter, «La tarea del traductor», en *Angelus Novus* (Barcelona, Edhasa, 1971), pp. 127-143.

BENJAMIN, Walter, «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen», en *Medienästhetische Schriften* (Frankfurt, Suhrkamp, 2002), pp. 67-82.

BERTONIO, Ludovico, *Vocabulario de la lengua Aymara* (Juli, Francisco del Canto, 1612).

Disponible en <https://www.wdl.org/es/item/13776>.

BOURDIN, Gabriel Luis, «En los tiempos de ñaupá: el cuerpo y la deixis temporal en lenguas originarias de Sudamérica» (*Península*, vol.9, no.1, 2014), pp. 33-58.

Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/45729/41054>.

BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse y HARRIS, Olivia, «Pacha: En torno al pensamiento aymara», en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, (La Paz, Hisbol, 1987), p. 12.

CANELAS, Valeria, «Antagonismo e imaginarios de la pluralidad en el cine boliviano» (*Iberoamericana*, Vol. 18, Nro. 67, Enero-Abril 2018), p. 66. Disponible en:

<https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2447>.

DIEDERICHS, Helmut H., *Béla Balázs und sein Beitrag zur formästhetischen Filmtheorie* (Ponencia en Berlín el 20 de noviembre de 1997). Disponible en

<https://core.ac.uk/download/pdf/14510642.pdf>.

ESPINOZA, Santiago y LAGUNA, Andrés, *El cine de la nación clandestina* (La Paz, Gente Común, 2009), p. 166.

GARCÍA PABÓN, Leonardo, *La patria íntima* (La Paz, Plural, 1998), p. 261.

GEIDEL, Molly, «Messing with the Enemy: Movement and Cinematic Representations of the Traitorous Intermediary in Neoliberal Bolivia» (*Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol 8, No 2, junio de 2013) pp. 140-158.

GRIJALVA, Juan Carlos, «Paradoxes of the Inka Utopianism of José Carlos Mariátegui's

Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality» (*Journal of Latin American Cultural Studies* Vol. 19, No. 3, diciembre de 2010) pp. 317-334.

HANLON, Dennis Joseph, *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1989* (Tesis doctoral, Iowa, University of Iowa, 2009), pp. 187-227.

HARDMAN, Marta J., VASQUEZ, Juana y YAPITA, Juan de Dios, *Aymara, compendio de estructura fonológica gramatical* (La Paz, ILCA, 1988), p. 19.

LAYME PAIRUMANI, Félix, *Diccionario bilingüe aymara castellano* (Bolivia, Consejo Educativo Aymara, 2004), p. 125.

MENDOZA PIZARRO, Javier, *El espejo aymara* (La Paz, Plural, 2015), p. 184.

NUÑEZ, Rafael y SWEETSER, Eve, «With the Future Behind Them: Convergent Evidence From Aymara Language and Gesture in the Crosslinguistic Comparison of Spatial Construals of Time» (*Cognitive Science* 30, 2006). Disponible en <http://www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/web/FINALpblshd.pdf>.

PALACIOS, Beatriz, «A propósito de una ponencia sobre el cine boliviano», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), pp. 119-134.

PFEIFER, Wolfgang, *et al.*, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Disponible en: <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>

QUISPE ESCOBAR, Alber, «La imposibilidad mestiza en La nación clandestina. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés», (*Punto Cero*, Vol. 12, Nro. 15, Cochabamba 2007). Disponible en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762007000200007

RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, WA-GUI, 2010), p. 17.

SAN JUAN, 6: 39-54, Reina Valera 1960. (Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 2012).

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, «El cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza», entrevista con Ignacio Ramonet en: *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), p. 155.

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, «Elementos para una teoría y práctica del cine

revolucionario», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979) p. 38.

SANJINÉS, Jorge, «El plano secuencia integral» (*Cine cubano* no 125, 1989), pp. 65-71.

SANJINÉS, Jorge, «Sobre ¡Fuera de Aquí!», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), p. 158.

SORIANO, Griselda, «Esperando a Zama: Charla abierta con Lucrecia Martel» (*El Ángel Exterminador*, Nro 26, 2017). Disponible en <http://elangelexterminador.com.ar/esperando-a-zama-charla-con-lucrecia-martel>

SPEDDING, Alison, *Religión en los Andes. Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina* (La Paz, ISEAT, 2008), pp. 33-44.

SPINNEY, Laura, «How time flies» (*The Guardian*, 24/02/05). Disponible en <https://www.theguardian.com/science/2005/feb/24/4>

STEYERL, Hito, *Die Farbe der Wahrheit* (Viena, Turia + Kant, 2008), p 113.

SUSZ, Pedro, *Filmo-videografía boliviana básica (1904-1990)* (La Paz, Cinemateca Boliviana, 1991), p. 169.

VERTOV, Dziga, «Del Cine Ojo al Radio Ojo, Extracto del ABC de los kinoks» en Joaquim Romaguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* (Madrid, Cátedra, 1989), p. 33.

WOOD, David M.J., «Andean realism and the integral sequence shot» (*Jump Cut*, No. 54, otoño 2012). Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/WoodSanjines/text.html>

YAPITA, Juan de Dios y VAN DER NOORDAA, J.T., *La dinámica aymara, conjugación de verbos* (La Paz, ILCA, 2008).

^[1] Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua Aymara* (Juli, Francisco del Canto, 1612), Anotación 3, párrafo 4.

[2] Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, «Pacha: En torno al pensamiento aymara», en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz, Hisbol, 1987), p. 12.

[3] Walter Benjamin, «La tarea del traductor», en *Angelus Novus* (Barcelona, Edhasa, 1971), pp. 127-143.

[4] Como la oposición entre colectivo e individuo fue una preocupación central en el cine de Sanjinés y el Grupo Ukamau, la atribución de la autoría de las mismas no estuvo ausente de tensiones y retórica. En este artículo me refiero al Grupo Ukamau como autor de las películas y a Jorge Sanjinés como autor de los textos, respetando la voluntad de los creadores.

[5] Dziga Vertov, «Del Cine Ojo al Radio Ojo, Extracto del ABC de los kinoks» en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.* (Madrid, Cátedra, 1989), p. 33.

[6] Walter Benjamin, «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» en: *Medienästhetische Schriften*, (Frankfurt, Suhrkamp, 2002) pp. 67-82.

[7] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, «Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979) p. 38.

[8] Jorge Sanjinés, «Sobre ¡Fuera de Aquí!», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979), p. 158.

[9] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau: «El cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza», entrevista con Ignacio Ramonet en: *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 155.

[10] Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Viena, Globus, 1972) p. 24.

[11] En la ponencia «Béla Balázs und sein Beitrag zur formästhetischen Filmtheorie», Helmut H. Diederichs menciona los cambios de nacionalidad que sufre un protagonista provinciano en los escritos de Balázs, dependiendo del país en el que se publicaron los libros del teórico, Alemania, Rusia y Hungría. El provinciano que no entiende la trama de una película en *Geist des Films* (Alemania, 1930) es el administrador de una hacienda rusa que no pisó una ciudad en 15 años y por ende no entiende el lenguaje cinematográfico. En *Iskusstwo Kino* (Rusia, 1945), el protagonista de la misma historia se convierte en un empleado colonial

inglés que estuvo en África Central por muchos años, se intuye para no herir susceptibilidades en Rusia, donde Balázs vivió temporalmente. En *Filmkultúra* (Hungría, 1948), el provinciano se mantiene inglés, pero se añade la historia de la chica de Siberia, quizás en un intento de equilibrar las cosas.

^[12] Jorge Sanjinés, «El plano secuencia integral» (*Cine cubano* no. 125, 1989), p. 68.

^[13] Jorge Sanjinés: «Sobre ¡Fuera de Aquí!», pp. 160-163.

^[14] Dennis Hanlon explora extensamente la relación entre el Grupo Ukamau y teoría y cine europeos: *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1989* (Tesis doctoral, Iowa, University of Iowa, 2009), pp. 187-227.

^[15] Jorge Sanjinés: «Sobre ¡Fuera de Aquí!», p. 159.

^[16] Cristina Alvares Beskow, «Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés» (*Cinema Comparative Cinema*, n.9, 2016), pp. 22-30.

^[17] Pedro Susz, *Filmo-videografía boliviana básica (1904-1990)* (La Paz, Cinemateca Boliviana, 1991), p. 169.

^[18] Leonardo García Pabón, *La patria íntima* (La Paz, Plural, 1998), p. 261.

Santiago Espinoza y Andrés Laguna, *El cine de la nación clandestina* (La Paz, Gente Común, 2009), p. 166.

^[19] «El uso del plano secuencia integral es el recurso narrativo que le permite a Sanjinés estructurar el relato cinematográfico en función a la concepción circular del tiempo andino. Refleja, por tanto, la percepción visual que las culturas indígenas tienen sobre el mundo.»

Alber Quispe Escobar: «La imposibilidad mestiza en La nación clandestina. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés», (*Punto Cero*, Vol. 12, Nro. 15, 2007) p. 56.

^[20] Jorge Sanjinés: «El plano secuencia integral», p 65.

^[21] Unitel (Universal de Televisión) es una de las cadenas privadas de televisión más grandes de Bolivia, con base en Santa Cruz y tradicional cercanía a grupos empresariales del Oriente. RTP (Radio Televisión Popular) fue fundado por el desaparecido líder populista Carlos Palenque y mantiene fuertes vínculos con la sociedad popular paceña.

[22] Valeria Canelas, «Antagonismo e imaginarios de la pluralidad en el cine boliviano» (*Iberoamericana*, Vol. 18, Nro. 67, Enero-Abril 2018), p. 66.

[23] Folleto informativo producido para el estreno de *La nación clandestina*. Citado en: David Wood, «Andean realism and the integral sequence shot» (*Jump Cut*, No. 54, otoño 2012).

[24] Griselda Soriano, «Esperando a Zama: Charla abierta con Lucrecia Martel», (*El Ángel Exterminador*, Nro 26, 2017).

[25] Félix Layme Pairumani, *Diccionario bilingüe aymara castellano* (Bolivia, Consejo Educativo Aymara, 2004), p. 125.

[26] Félix Layme Pairumani, *Diccionario*, p. 154.

[27] Juan de Dios Yapita y J.T. Van der Noordaa, *La dinámica aymara, conjugación de verbos* (La Paz, ILCA, 2008), p. 49.

[28] Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, WA-GUI, 2010), p. 17.

[29] Javier Mendoza Pizarro, *El espejo aymara* (La Paz, Plural, 2015), p. 184.

[30] Ludovico Bertonio, *Vocabulario* Segunda parte, p.86.

[31] Ludovico Bertonio, *Vocabulario* Primera parte, p.184.

[32] Ludovico Bertonio, *Vocabulario* Primera parte, p.189.

[33] Juan 6: 39-54, Reina Valera 1960.

[34] Ludovico Bertonio, *Vocabulario* Segunda parte, p.86.

[35] «After», en: Wolfgang Pfeifer et al., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993).

[36] Rafael Núñez e Eve Sweetser, «With the Future Behind Them: Convergent Evidence From Aymara Language and Gesture in the Crosslinguistic Comparison of Spatial Construals of Time» (*Cognitive Science* 30, 2006), pp. 401-450.

[37] Laura Spinney, «How time flies» (*The Guardian*, 24/02/2005).

[38] Rafael Núñez et al., «With the Future Behind Them» p. 440.

[39] Marta J. Hardman, Juana Vásquez y Juan de Dios Yapita, *Aymara, compendio de estructura fonológica gramatical* (La Paz, ILCA, 1988), p. 19.

La diferencia entre conocimiento personal directo y conocimiento indirecto está inscrita en la gramática de la lengua mediante una gran variedad de diferentes conjugaciones posibles de verbos, descritas en Juan de Dios Yapita *et al.*, *La dinámica aymara*, pp. 7-138.

[40] Resumen del trabajo de Gabriel Luis Bourdin, «En los tiempos de ñaupá: el cuerpo y la deixis temporal en lenguas originarias de Sudamérica» (*Península*, vol.9, no.1, 2014), pp. 33-58. El trabajo de Nuñez y Sweetser es ampliamente citado.

[41] Rafael Núñez *et al.*, «With the Future Behind Them», p. 413.

[42] Alison Spedding, *Religión en los Andes. Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina*, (La Paz, ISEAT, 2008), pp. 33-44.

[43] Beatriz Palacios, «A propósito de una ponencia sobre el cine boliviano», en *Cine boliviano del realizador al crítico* (La Paz, Editorial Gisbert, 1979), p. 120.

[44] «Authentizität», en: Wolfgang Pfeifer *et al.*, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993).

[45] Thomas Noetzel, *Authentizität als politisches Problem*. Citado en: Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit* (Viena, Turia + Kant, 2008) p. 113.

[46] Juan Carlos Grijalva, «Paradoxes of the Inka Utopianism of José Carlos Mariátegui's Seven Interpretative Essays on Peruvian Reality» (*Journal of Latin American Cultural Studies* Vol. 19, No. 3, diciembre de 2010) pp. 317-334. Traducción mía.

[47] Molly Geidel, «Messing with the Enemy: Movement and Cinematic Representations of the Traitorous Intermediary in Neoliberal Bolivia» (*Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol 8, No 2, junio de 2013) pp. 140-158.

[48] Si bien coincido con Geidel, hay un giro peculiar en las traducciones que merece atención. La autora se refiere a la primera escena de la película, en la que la familia doliente de Sebastián vuelve a casa después del entierro. Recordando la vida de Sebastián, el hermano se dirige a su madre con las palabras: «*Jumanakamakiw juchanipxtax*» (ustedes nomás tienen la culpa). Los subtítulos en castellano dicen: «Uds. han sido los culpables.» La segunda persona en plural incluye al padre de Sebastián, ausente en el entierro pero

presente en la escena inmediatamente siguiente, en la que entrega el niño al patrón con gestos serviles. En este caso, entendemos la frase como el hijo culpando a sus padres, una generación reclamándole sus faltas a la anterior, específicamente, la actitud sumisa con el patrón. En inglés, «*you are guilty*» puede ser leído como un reclamo exclusivo a la madre por la coincidencia entre el singular y el plural de la segunda persona. Efectivamente, Geidel luego escribe: *Sebastián's mother, weeping, her face in shadow, agrees with this assessment of her guilt*. (La madre de Sebastián, llorando y con la cara ensombrecida, acepta esta afirmación de su culpa). *You* y *her* en este caso es singular y se refiere exclusivamente a la madre. Ahora, el significado central de la frase sería el del hijo varón culpabilizando a la madre.

^[49] Ludovico Bertonio, *Vocabulario*, Anotación 2, párrafo 8.