

Cinematografía decolonial: disidencias epistémicas, asincronías globales y migración en los Andes

LORENA CUYA GAVILANO
ARIZONA STATE UNIVERSITY

Resumen

Este trabajo discute el cine andino de migración a través de dos películas bolivianas, *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés e *Yvy Marae'y* (2014) de Carlos Valdivia. En particular, este ensayo analiza la estética de la migración como una herramienta epistemológica para aprender tanto sobre la experiencia migrante como sobre su relación con el conocimiento local y las políticas neoliberales implantadas en los Andes bolivianos. Este cine permite observar una variedad de lenguajes, valores, cosmologías y comportamientos no occidentales que muestran una asincronía entre la pluriversalidad de la nación boliviana y la epistemología occidental globalizada. Se discuten, por ejemplo, nociones locales sobre el tiempo y el espacio que se juxtaponen al entendimiento occidental. Se discurre también acerca de la yuxtaposición entre el ego cartesiano y una antología relacional prevalente en comunidades indígenas. Para destacar estos aspectos, el artículo examina las técnicas visuales empleadas en estas producciones, que pueden ser llamadas decoloniales.

Palabras clave: migración, cine andino, decolonial, epistemología, neoliberalismo

La migración ha dejado de ser solo un desplazamiento geográfico para convertirse también en un campo de batalla retórico y estético. En términos discursivos, este fenómeno se ha convertido en terreno fértil para el debate de problemas socioculturales, raciales y políticos. Este artículo examina la migración andina como un dispositivo que facilita la discusión de diferencias sociales y epistemológicas dentro y fuera de las distintas culturas nacionales. Estéticamente, el cine andino tiende a describir tal desplazamiento como un rito de pasaje que revela diferencias gnoseológicas cuestionando formas homogenizantes de pensamiento global.¹ Así, la cinematización de la migración en los Andes permite examinar las asincronías y disidencias epistémicas entre las denominadas culturas locales y la globalidad neoliberal.

Como es sabido, el ascenso y aceptación del neoliberalismo global no puede sino entenderse como una noción de acuerdo con la cual las tendencias de desarrollo humano están marcadas tanto por la naturalización de relaciones de poder, como por la compresión del tiempo y el espacio (Harvey, *The Condition* 284-295). Esta situación, observa Edgardo Lander, se debe en buena cuenta a que el neoliberalismo global es entendido y enfrentado, sobre todo,

como una teoría económica, cuando debe ser comprendido como el discurso hegemónico de un modelo civilizatorio que establece los supuestos y valores básicos de la sociedad liberal moderna en torno al ser humano, la riqueza, la naturaleza, la historia, el progreso, el conocimiento y la vida (15). El modo de existir propuesto por esta globalidad, sin embargo, no coincide con la dimensión ontológica de los diferentes saberes de la región andina. Así, en varios de estos sistemas de conocimiento, todo ser—animado o inanimado—existe solo en relación con los entes con los que convive. Nada preexiste a las relaciones que las constituyen. Arturo Escobar llama a este fenómeno “a relational ontology” (71). En los Andes colombianos, por ejemplo, los pobladores de Yurumanguí se afirman diciendo: “[a]cá nacimos, acá crecimos, acá hemos conocido qué es el mundo” (71). Ello implica una red densa de interrelaciones, reveladoras de una forma de ser, devenir y conocer en el territorio y el espacio (Escobar 71). Esta relacionalidad contrasta con las formas de producción occidentales, su división del trabajo, así como con los objetos de explotación—naturales o humanos, siempre que estos sean valorados como capital. Es así que las formas económicas de producción generan disidencias y asincronías globales en relación con el tiempo, el espacio y el conocimiento.

Interesa en este artículo revisar los registros audiovisuales de tales asimetrías. Tomando como ejemplos dos películas bolivianas, se muestra cómo la migración es entendida no como un desplazamiento trágico o de ruptura, sino como un mecanismo que contribuye al reconocimiento de otros saberes y a la recuperación de distintas categorías relacionales—en el sentido epistemológico y ontológico en el que lo usa Escobar. *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés, uno de los trabajos pioneros en la producción de cine decolonial, e *Yvy Maraey* (2014) de Juan Carlos Valdivia, una obra que intenta continuar la lucha por un desprendimiento epistémico y por el reconocimiento de la pluriversalidad andina, visualizan las divergencias culturales y epistemológicas a través de historias de migrantes que, distanciándose de los paradigmas occidentales de producción y de vida, recuperan y reconocen otros modos de aprender y apreciar el mundo. El desplazamiento de los protagonistas—personajes que representan a una colectividad migrante en su mayoría indígena—visibiliza su distanciamiento y retorno a una epistemología y ontología relacionales. De allí que, como dispositivos epistemológicos y estéticos, sus migraciones no enfatizan el enfrentamiento entre explotador y explotado en un sentido marxista, sino más bien una lucha del individuo contra sí mismo, una lucha contra su colonización interna y un diálogo entre diferentes saberes.

Silvia Rivera Cusicanqui ha observado que tanto las transformaciones coloniales, como las que emanaron de las reformas liberales y populistas han significado “sucesivas invasiones y agresiones contra las formas de organización social, territorial, económica y cultural de los ayllus y pueblos nativos, tanto del área andina como de las tierras bajas orientales” (*Violencias* 41). En primer lugar, las identidades étnicas plurales en los Andes fueron y vienen siendo sometidas a un incisivo proceso de homogenización que crea, primero, nuevas identidades: “[E]l indio o incluso aymara y qhichwa son identidades que podríamos llamar coloniales, pues llevan ya la huella de la estereotipación racial, la intolerancia cultural y el esfuerzo de ‘colonización de las almas’” (Cusicanqui, *Violencias* 41). Segundo, esta colonización de las almas, este colonialismo interno, tiene como consecuencia la alienación propia del individuo quien al mirarse al espejo ve o quiere verse como un producto occidental en su educación, en sus comportamientos, en sus costumbres, tanto como en su sentido y valor económico. Esta internalización del colonialismo se construye sobre el etnocentrismo occidental y se vuelve permanente en función del dominio económico—erguido, a su vez, sobre las bases de una racionalidad que suprime el valor y afectos de los cuerpos que explota. Se trata, por ello, de una racionalidad económica cuya condición de superioridad depende de la dominación de las almas, la explotación material de los cuerpos y los lugares que estos ocupan.

Con todo, la opresión de cuerpos y almas permite afirmar su existencia misma, así como sus formas de resistencia. De allí que otro propósito de este trabajo sea también mostrar la cinematización de posibilidades de “desprendimiento” (Mignolo, *Desobediencia* 39) o “principios de liberación colonial” (Dussel 419-420). Es fundamental, para ello, volver sobre la importancia del cuerpo y el lugar como fundamentos de una ontología relacional desde los cuales se generan asincronías y disidencias epistémicas. Para Enrique Dussel, la lógica de occidente, heredera del pensamiento cartesiano, tiende a descorporalizar al alma cuya función es cognitiva y ego-céntrica y explica con claridad:²

[O]ur body is only a machine, purely quantitative, extensive. Our ego as soul is immortal; it cannot die. Without death, human life loses its vulnerability, its finitude; it stops being the criterion of truth; the logic of life no longer reigns in it; ethics becomes impossible . . . and even less an ethics of liberation (375).

Ante ello se hace necesario recuperar y reconocer a esos cuerpos sometidos, liberar la mente colonizada y declarar la libertad de otras formas de existir. Una ética de la liberación requiere afirmar la negada dignidad del oprimido o excluido—demanda, como primer paso, reconocer

la negación (Dussel 55). La transformación comienza con el compromiso de examinar el quiebre ontológico del lugar-cuerpo-mente.

El cine andino evidencia tales fracturas ontológicas y epistemológicas por medio de técnicas bastante específicas. Como se verá en adelante, las películas de Sanjinés y Valdivia producen contrapunteos cinematográficos entre el pensamiento y el cuerpo, el saber local y global, lo colectivo y lo individual, un sentido de atopia y otro de lugar. El uso de planos abiertos y cerrados, los claro-oscuros, así como el manejo del tiempo y sonido generan puntos de encuentro y contraste entre tales dicotomías. De esta manera, ambos filmes visualizan lo que Walter Mignolo ha llamado una “corpo-política del conocimiento” (*Desobediencia* 41); es decir, la estrategia llevada a cabo por “actores epistémica y ontológicamente racializados que, en lugar de hacer méritos para ser aceptados en la sociedad que los y las niega, optan por la trayectoria descolonial, esto es, optan por el *desprendimiento* en vez de la asimilación en inferioridad de condiciones” (*Desobediencias* 41, énfasis en el original). La atención de la cámara a lo corporal, al mundo natural y, en consecuencia, a la recuperación de las relaciones ontológicas y epistemológicas se vuelve predicado cinematográfico y captura la pluriversalidad en la que coexisten otras formas de conocimiento y organización social. En lugar de centrarse en los problemas de la nación como un módulo unitario, cada película subraya la idea de una multiplicidad de naciones que conviven en un mismo territorio geopolítico en las diferentes zonas andinas. Como resultado, se devela una variedad de lenguajes, valores, cosmologías y comportamientos no-occidentales que evidencian las asincronías entre la pluriversalidad de la nación boliviana y la epistemología occidental globalizada. Las siguientes secciones discuten los imaginarios visuales de pluriversalidad presentes en cada obra y, hacia el final, se comenta el diálogo que entre sí establecen ambas películas.

Danza y cuerpo disidente

La nación clandestina (1989) narra la historia de Sebastián Mamani (Reynaldo Yujra), quien migra a La Paz desde la comunidad aymara de Wilkani. Con la esperanza de darle una mejor vida a su hijo, su padre entrega al pequeño Sebastián a un patrón blanco en la ciudad capital. De adulto, Sebastián llega a comprender que la migración hacia la sociedad del mercado capital y el gobierno occidentalizado no lo han librado del colonialismo interno, el irremediable auto-sometimiento a grupos dominantes como bien lo explica Rivera Cusicanqui (*Violencias*). En La Paz, el protagonista trabaja para el gobierno y el ejército, pero se da cuenta de que su paso por

estas instituciones políticas y militares poco o ningún reconocimiento le han dado como ciudadano. Ni siquiera el rendimiento de su identidad, el vaciamiento de su propio nombre de Sebastián Mamani a Sebastián Maisman, le han garantizado una relocalización social verdadera. Decide entonces regresar a su tierra, en donde, como líder de la comunidad, realiza malos manejos y es expulsado de su *ayllu*. Para redimirse moralmente, resuelve volver como *Jacha Tanta* danzante y morir en re-uniión con su comunidad. Su retorno es su futuro.

La segunda migración de retorno evidencia varias asimetrías con respecto del orden global. Unas están relacionadas con la lógica económica y comunitaria, y otras con la percepción aymara del tiempo histórico. Tras enterarse de la muerte de su padre, Sebastián regresa a Wilkani e intenta reincorporarse a su comunidad asumiendo una posición de liderazgo. Tal evento en la trama permite a Sanjinés plantear una crítica al neoliberalismo global, evocado aquí por la intervención económica estadounidense, más específicamente por medio de la referencia al Consenso de Washington. Una vez en Wilkani, Sebastián es elegido *Jilakata*; es decir, es designado como uno de los líderes de la comunidad. Junto con otros dirigentes debe decidir si aceptar o no el apoyo de los EE. UU. para Wilkani. Deciden rechazarlo. En particular, es el hermano de Sebastián (Orlando Huanca) quien advierte sobre la estrategia de endeudamiento en la que podrían caer más adelante de aceptar la asistencia económica. Pese a todo esto, Sebastián accede subrepticamente a recibir la ayuda norteamericana. Más aun, planea quedarse con parte del dinero.

Es necesario recordar que la oposición de la comunidad ante la intervención extranjera alude a las políticas económicas de Ronald Reagan, dirigidas a países en vías de desarrollo como Bolivia durante las décadas de 1980 y 1990.³ Parafraseando a James Restrepo, durante este período, la globalización neoliberal determinó una nueva crisis especialmente para las naciones latinoamericanas que, endeudadas con el Fondo Monetario Internacional (FMI), debían todavía generar estrategias para adaptarse a las nuevas políticas económicas de la época (140). La expectativa era que estos países abandonaran su disidencia y se alinearan con la economía global. Para impulsar su economía, naciones como Bolivia se vieron forzadas a adoptar reformas estructurales que no se ajustaban a su realidad pues habían sido diseñadas por instituciones financieras foráneas como el FMI y el Banco Mundial, así como a través del consenso de Washington. Dichas reformas ignoraban cualquier preocupación por el medio ambiente, la capacidad de competir con productos de importación subvencionados, el respeto por el ser humano y los derechos laborales (Restrepo 132). Las nuevas políticas económicas

aceleraron la privatización de bienes públicos, recortaron la ayuda de programas sociales y debilitaron las frágiles economías rurales.⁴ El resultado fue la migración interna hacia las grandes ciudades bolivianas—La Paz, Sucre y Cochabamba, entre otras—así como al extranjero—a España y los EE.UU. principalmente.

En este contexto, la actitud de Sebastián refleja varios niveles de individualismo que contrastan con los modos de vida y visión comunitaria de Wilkani. El protagonista no solo lleva a término la transacción, sino que se beneficia personalmente al hacerlo. Hasta su esposa lo interpela: “¿por qué has decidido sin consultar con los otros, acaso tú eres el dueño de la comunidad?”, un reclamo que encapsula la alienación de Sebastián subrayando su corrupción moral y disidencia cultural. Para una comunidad aymara como Wilkani la importancia de lo comunal—*the commons*—implica una forma distinta de ser y hacer. Las decisiones que afectan el lugar común son decisiones que se toman en comunidad, se piensa en comunidad para el bien de la comunidad. Sin embargo, ello demanda que la experiencia del “lugar”, “la localidad”, se entreteja con sus habitantes en niveles profundos que afectan la identidad y forma de pensar de un individuo-en-colectividad. Se es con otros. Se trata de una etno-territorialidad. Por el contrario, las estrategias neoliberales de privatización, como advierte Fernando Coronil, no solo conceden las decisiones a instituciones burocráticas desarraigadas de la comunidad y lo comunal, sino que también aumentan la productividad y competitividad a costa de la desaparición de proyectos de integración nacional y local (115). Las tensiones resultantes con frecuencia refuerzan la racialización de los conflictos sociales y diferencias étnicas como lo refleja *La nación clandestina*.

Consciente de estos aspectos, Sanjinés no solo crea una trama de disidencias con formas occidentales; busca generar también una coherencia cultural con las cosmovisiones andinas. Como ya han notado varios críticos, después de *Yavar Malku* (1969), en la mecánica narrativa de Sanjinés, hay una preferencia por los planos abiertos y panorámicos que enmarcan la relacionalidad hombre-tierra-naturaleza (Salmón, *Nayrapacha*; Jorge Sanjinés, “El Plano”; Pabón, “Indigenismo”; Wood) y la búsqueda por afirmar al protagonista colectivo (Sanjinés, “El plano” 66). Los primeros planos se siguen usando, pero dejan de tener un papel protagónico. Poco a poco, dice el cineasta, “se nos hizo claro que la cámara debía movilizarse sin interrupción y motivada por la dinámica interna de la escena. Sólo así se podía lograr su imperceptibilidad y la integración espacial” (“El plano” 70). Es así que en *La nación clandestina*, los planos abiertos y planos secuencia integral destacan el estado relacional entre el individuo

y la comunidad. El regreso de Sebastián, por ejemplo, está filmado con un plano secuencia integral que permite visualizar no solo el espacio, sino diferentes momentos de su vida. Volveré sobre este punto más adelante. Otro caso, aunque menos comentado hasta hoy, es la toma en la que el protagonista espera un bus para volver a la capital tras su fracaso como *jilakata*. Se trata de un plano abierto que engloba a la comunidad, pero que enfatiza su alejamiento de Wilkani. El ritmo de la escena está marcado por el contrapunto del desplazamiento de Sebastián y su ruptura con su comunidad. De un lado está el pueblo; de otro, la carretera. Allí, Sebastián espera su partida. Tomas de este tipo ejemplifican lo que Paul Schroeder denomina “contrapunteo barroco”, una estrategia que confronta diferencias culturales entre el protagonista alienado y su comunidad, y entre la comunidad y un sistema global neoliberal (322-23). Antes de continuar la discusión sobre la incorporación del plano secuencia, es necesario entender la visión aymara del tiempo que dicho plano enfatiza y contrapone al tiempo global.

En el curso de los años de dominación, a partir del siglo XVII, los europeos impusieron una visión lineal de la historia. En ella, el tiempo de trabajo y sus recompensas, tanto como el tiempo vital cuya meta final es el cielo cristiano han sido herramientas de dominación y manipulación de los cuerpos y las almas (Mignolo, Quijano).⁵ Frente a este orden, *La nación clandestina* articula una visión temporal que sería asincrónica con respecto de la perspectiva occidental. Al ser expulsado de Wilkani, tras recibir la ayuda estadounidense, Sebastián experimenta una anagnorisis a través de la cual reconoce su ser colonizado. Opta, entonces, por reintegrarse a su pueblo y afirmar su herencia cultural aymara. Hacerlo implica, primero, reconocer sus tradiciones y creencias, lo que hace a través de la *Jacha Tanta* y de la exaltación de la cosmovisión temporal aymara. Segundo, su reintegración cultural depende del sacrificio corporal. Para reunirse con su comunidad y su tierra, Sebastián debe morir. Su muerte no solo lo reintegrará con su pueblo, sino que también reactivará una visión temporal no lineal. En la cosmovisión aymara, el proverbio aymara ‘qip nayr untasis sarnaqapxanani’ [caminando adelante mirando atrás] expresa una percepción del tiempo histórico diferente al occidental:

This is a very complex conceptual construction based in the metaphorical play between nayra = eye, and qhipa = back, that invert the meaning of what is “back” and “in front.” This Aymara proverb can be roughly translated as “Looking back and forward (to the future-past) we can walk into the present-

future,” although the more subtle meanings are lost in the translation. (Rivera Cusicanqui, *Invisible Realities* 9)

El historiador aymara Carlos Mamani explica que según esta concepción del tiempo, *nayrapacha*, el pasado puede ser rehabilitado y regenerado tanto en el presente como en el futuro. No se trata exactamente de que el pasado esté adelante o se repita, sino que el pasado cumple una función activa en el presente-futuro (*Caminando* 15).⁶ Al regresar a Wilkani para ejecutar la *Jacha Tanta*, Sebastián revive una tradición que vio en su niñez para remodelar su futuro, un futuro en el que se reintegra a su comunidad por medio de la migración, la danza y la muerte, y este proceso es capturado por medio del plano secuencia integral.

Dicho movimiento de cámara es decisivo para transmitir una visión temporal verdaderamente distinta. El plano secuencia integral reproduce, casi literalmente, la noción de *nayrapacha* y, al hacerlo, se convierte en una herramienta estética descolonizante. La cámara filma por delante la marcha del protagonista hacia su pueblo, que es, en realidad, una marcha simbólica hacia el pasado, un movimiento hacia atrás que lo lleva hacia su futuro sacrificio por medio de la danza tradicional. Los camarógrafos siguen los movimientos del protagonista ensamblando su visión del pasado y futuro durante su marcha a la comunidad (Fig. 1). Esta estrategia reproduce lo que Gilles Deleuze denomina “movement-image”:

... a mobile section, a temporal section of perspective ... There is even an infinite series of such blocs or mobile sections which will be, as it were, so many presentations of the plane corresponding to the succession of movements in the universe” (*Cinema 1* 59).

Más es necesario ser cautelosos al respecto. Mientras vemos la caminata proléptica de Sebastián, lo que observamos en realidad son fragmentos de su pasado. A través de su mirada, la cámara nos dirige a un horizonte visual constituido por diferentes fragmentos del pasado. El protagonista pasa de caminar a observar, se convierte en “de voyant non plus d’actant . . . an optical situation” (Deleuze, *Cinema 2* 2).⁷ Lo que se ve es la reconstrucción del pasado a través del movimiento presente-futuro, en la marcha hacia delante, hacia Wilkani. Esta es la gramática visual del *nayrapacha*. Asimismo, la película muestra la imagen de un Sebastián que camina hacia adelante con su máscara de danza mirando hacia atrás y condensa así la máxima aymara de modo literal (Mattos Vazualdo 14).



Fig. 1 Filmación de *La Nación clandestina*. Jorge Sanjinés, Reynaldo Yujra y los camarógrafos del grupo Ukamau preparándose para filmar el plano secuencia integral. *La Nación clandestina*. Cortesía de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau.

Por otro lado, el tipo de corpo-política expuesta en la película es otra forma de disidencia. La redención del protagonista, su liberación, depende de su desprendimiento de las formas occidentales de vida; es decir, implica descolonizarse. Este procedimiento implica no sólo regresar y dejar de actuar de acuerdo con la lógica del mercado, del estado y del ejército, sino reincorporarse a su pueblo de una manera literal: corporal. La muerte lo hace reaparecer en su comunidad. El sacrificio físico reafirma el contraste entre la lógica etérea y abstracta del cartesianismo y el cristianismo en contraposición con un paradigma de conocimiento que subraya el valor del cuerpo. Se abandona el “Pienso, luego existo” a favor de un “Me duelo, luego existo”. Mientras la religión católica y la lógica cartesiana enfatizan el valor del alma y la razón (Mignolo, Dussel, Maldonado-Torres), en *La nación clandestina*, se destaca el valor corpóreo como culminación de una rehabilitación moral. De allí que comprometerse con la descolonización implica “comprometer el cuerpo”, comprometer la existencia, caminar hacia adelante mirando atrás, reconstruir el pasado para vivir el presente. Coincidentemente, en esta misma línea, Siam Lazar explica un sentido fundamental de colectividad y comunión corporal

reflejada en las danzas que migrantes aymaras llevan a cabo durante La Entrada del Gran Poder (140-141).⁸ Al explicar las festividades de la ciudad de El Alto, Lazar resalta la pertenencia de cada individuo en una compleja red de relaciones sociales que recuperan los espacios de fiesta y tradición. Es a través del baile y la fiesta que los migrantes aymaras reconstituyen no solo los vínculos de comunidad entre aquellos que participan de los bailes, sino también sus conexiones con diferentes localidades.

En *La nación clandestina*, el eje de desplazamiento migratorio ofrece herramientas para recuperar y celebrar las propias raíces. Es un desplazamiento de ida y vuelta que permite la reterritorialización literal del individuo dentro de una ontología relacional como base para la constitución de una nueva identidad nacional. Esto es un regreso a las raíces culturales, pero no un regreso esencialmente doloroso, experimentado como nostalgia, sino, una liberación y realización personal. El viaje de Sebastián sirve tanto para hacer una revisión de las tradiciones y creencias de la comunidad aymara como “nación clandestina”, subalterna, para presentarla como alterna. Se trata de un viaje de re-conocimiento y celebración de epistemologías distintas en donde se resiste y descentra la lógica del capital, la abstracción cartesiana y la visión lineal del tiempo.

Palabras y oídos disidentes

De una forma distinta, *Yvy Maraey* (2014) de Juan Carlos Valdivia evidencia el reconocimiento de diferencias epistémicas y culturales como método descolonizador. En un contrapunteo narrativo y visual esta película confronta el conocimiento occidental en su sentido histórico y filosófico-científico con las creencias y saberes guaraníes; no para anularlos sino para hacerlos dialogar. Los siguientes párrafos analizan cómo la película expone, primero, el enfrentamiento del concepto *ara*, que en guaraní significa simultáneamente tiempo y espacio, con el sentido lineal de la historia occidental. Desde allí cuestiona la visión cronológica y espacial del protagonista como ejes organizadores del conocimiento histórico. Segundo, se verá cómo la confianza en “la vista”, privilegiada por el pensamiento científico, por el positivismo en particular, es reemplazada por “el oído”, ya que en la cultura guaraní hay que “escuchar para ver”, para conocer. Más aún, tercero, se explora la lógica cartesiana del *cogito ergo sum* vis-a-vis un *sentio ergo sum*. Desde este nuevo paradigma, se privilegia la experiencia afectiva—tanto afectos corporales como emocionales. En esta lógica, hasta los dioses mueren y la muerte es la confirmación de la vida—morir es vivir.

En cierto sentido, el trabajo de Valdivia le debe mucho a las propuestas cinematográficas de Jorge Sanjinés (Valdivia, *Entrevista personal*).⁹ El hecho de haber escrito el guión de su película a cuatro manos con Elio Ortiz, migrante guaraní y co-protagonista, ejemplifica este punto. La co-escritura del guión entre el guaraní y el mestizo blanco es necesaria para un cine inclusivo. La película de Valdivia intentaría así acercarse a un cine no para el pueblo sino *con* el pueblo (Sanjinés y Grupo Ukamau).¹⁰ En este caso, sin embargo, se trata de dos individuos que representan diferentes comunidades, en donde la figura del guaraní cuestiona el conocimiento del blanco y, a veces, hasta se burla de él. Como lo explica el mismo Valdivia, la intervención de Ortiz fue fundamental ya que el primero carece de los conocimientos para narrar la historia de los guaraníes: “No estoy capacitado para contar su historia, mejor que la cuenten ellos; mejor contar cómo me ven ellos a mí” (“Entrevista personal”, s.p.).¹¹ La co-escritura del guión no solo permite la elaboración de un diálogo horizontal entre el mundo guaraní y el occidental, sino que refleja además la evolución de su amistad. Leonardo García Pabón y Carlos Mesa Gisbert observan que, al escuchar las voces guaraníes respetuosamente, Valdivia termina por crear una película (neo)indigenista (García Pabón, “Los Guaraníes”, s.p.; Mesa Gisbert, “Yvy Maraey”, s.p.). Al hacerlo, modela una forma de redefinir las relaciones de poder e identitarias en Bolivia. Veamos, ahora, de qué trata esta historia.

Ivy Maraey cuenta las experiencias de Andrés Caballero, cineasta que inicia un viaje hacia el interior del país con el fin de encontrar los motivos para una película sobre el pueblo guaraní. Andrés (Juan Carlos Valdivia) es acompañado de Yari (Elio Ortiz), migrante guaraní, residente de La Paz, quien acepta ayudarlo a cambio de dinero. Viajero y migrante inician un recorrido turbulento durante el cual ambos personajes confrontan sus visiones del mundo, uno como migrante guaraní y el otro como blanco. Curiosamente, es el migrante, conocedor de los dos mundos, el occidental y el indígena, quien guía el viaje. Este último es el que ayuda al protagonista a navegar por el interior de los pueblos, costumbres y prejuicios de su propio país. Es el migrante quien desempeña un rol pedagógico. Al regresar a su comunidad, sin embargo, el guía re-aprende también sobre su propia cultura y prejuicios.

Aun cuando Andrés fracasa en su intento de encontrar un motivo para su película, llega a comprender no solo la diferencia que Yari representa para él, sino, sobre todo, la diferencia que él, el cineasta, representa para los pueblos guaraníes: “Me embarqué en la búsqueda de averiguar qué piensan los indios de nosotros los blancos. Como cultura

hegemónica occidental siempre hemos ido a mirarlos, pero poco nos ha preocupado lo que ellos piensan de nosotros” (Valdivia, “Bitácora” 8). Este descubrimiento impulsa un nuevo proceso de relacionalidad no solo entre hombre-naturaleza, sino también entre culturas. No se trata de una integración de comunidades diferenciadas, sino un reconocimiento mutuo y horizontal. De esta manera, las diferentes geografías y saberes se median a través de la migración, y en su condición de intermediario, Yari tiene la oportunidad de hablar sobre la cosmovisión guaraní—explica, por ejemplo, el significado de la fiesta, actividad que diferencia al hombre del animal, y el valor de la vida comunal. Como migrante, Yari navega dos cosmovisiones y geografías distintas. El mismo Elio Ortiz comenta:

El personaje Yari y el actor que lo interpreta son casi la misma cosa, la línea que separa a ambos es muy pequeña debido a dos razones fundamentales: a) él ha sido creado y moldeado por su gente para hacer de sujeto intermedio entre su mundo y el otro, es un bilingüe e intercultural capaz de moverse en ambos extremos pero sin dejar su esencia guaraní, como es el Yari de la película; b) él construyó de sí un personaje llamado Yari, del mismo modo que Andrés emergió de la sombra Karai [blanca/o]. (“Isoso”, s.p.)

Es así que los personajes del guión son un reflejo de dos conciencias que se saben distintas, pero que, a la vez, se re-construyen en su diálogo real y cinematográfico.

Si bien es cierto que, en sus orígenes como estado-nación a la occidental, Bolivia requería de la homogeneidad más que de la diversidad, Valdivia cinematiza la posibilidad de destejer ese hilo histórico y exponer la pluriculturalidad que se hizo oficial con la nueva constitución de 2009, pero que aun requiere de referentes culturales co-substanciales a dicha oficialidad. Uno de los referentes culturales específicos en la película está situado en el eje temporal, o mejor dicho en un eje asincrónico con respecto al tiempo occidental. Véase el siguiente ejemplo. Para los guaraníes, *areté*, la fiesta, es el “tiempo verdadero” y, a las vez, es simultáneamente, día, tiempo y cielo (Ruíz Díaz 30). De ahí que, a diferencia del tiempo occidental que ordena la historia y la geografía en dos coordenadas diferentes, *areté* condensa el sentido social relacional ya mencionando—naturaleza, tiempo y lugar forman parte de un todo indeslindable. No asistir a una fiesta, en este sentido, rompe con la red de reciprocidad creada entre humanos y naturaleza (Meliá 88). Este es el orden epistemológico y ontológico al que ingresa Andrés cuando llega a la selva del Isoso.

Del mismo modo, la escena inicial de la película establece una temporalidad que contrasta con la linealidad del tiempo global y característica del cine Hollywoodense. La primera escena de la película corresponde, en realidad, al final del viaje de Andrés. En ella, una niña guaraní le pregunta: “¿Y tú de qué color ves el mundo?” Él responde: “Del mismo color que lo ves vos”. A lo que la niña interpela: “¿Y cómo sabes tú cómo veo yo las cosas?” Es entonces cuando el protagonista se da cuenta de que no puede aprehender el mundo como lo aprehende un guaraní. El espectador, por su parte, descubre también que lo que pensaba pertenecía al pasado—el inicio de la película—es, en realidad, el final del viaje epistemológico de los personajes. Ambos acontecimientos evidencian la noción no de tiempo circular, sino de un pasado que se actualiza—similar a la visión aymara del *nayrapacha*. Todo el cuestionamiento de cómo se ve o aprehende el mundo es el punto de partida para una gramática cinematográfica de contrapuntos luminosos y sonoros que buscan consubstanciar la perspectiva cultural guaraní como se explica aquí abajo.

La escena del encuentro con la niña guaraní evoca otra forma de disidencia epistemológica. Esta vez, se trata del contraste entre el pensamiento científico que privilegia el sentido de la vista y el saber guaraní que enfatiza el sentido auditivo como medio de conocimiento. *Eyapusaka*, ver con los oídos, es otra de las concepciones guaraníes desarrolladas a lo largo de la película. Para reproducir el énfasis en este sentido, la película juega con el claro-oscuro y con imágenes de refracción luminosa que reproducen la confusión en los ojos del cineasta—y del espectador—(Fig. 2). Además, pantallas completamente negras obligan al espectador a aguzar los oídos y seguir las narraciones en *voice over* de un sabio guaraní. Este diseño cinematográfico hace que se escuche para ver. Al respecto, resulta pertinente comentar el siguiente diálogo. Hacia la mitad de la película, Yari le pregunta a Andrés, qué es lo que escribe tanto en sus cuadernos, a lo que este último responde: “¿Qué dicen de mí?” Ante la obsesión del protagonista por la escritura, la respuesta del migrante es “Eyapusaka, ver con lo oídos, la palabra está hecha para escuchar”, y añade que uno debe “leer” el mundo a través de sus sonidos y sus substancias. A partir de allí, el correlato cinematográfico enfatiza el sonido de las hojas de los árboles, el agua, los animales y las piedras. Predomina el sonido sobre la imagen. Aparecen más pantallas negras y tomas del bosque que utilizan la técnica del claro-oscuro. El espectador no ve más al protagonista, sino sus sombras, las sombras del Isoso; ahora, debe adivinar los sonidos. El ojo es insuficiente.



Fig. 2 *Yvy Maraey*. Uso del claro-oscuro. El protagonista Andrés enfermo es tratado por un curandero guaraní. Cortesía de Juan Carlos Valdivia y Cinemanómada.

La diferencia epistémica que surge a partir del cuestionamiento de la vista como medio de conocimiento desafía la racionalidad occidental globalizada y la centralidad de la observación empírica como práctica científica. De ahí que, metanarrativamente, el cine se proponga como un arma de destrucción. La lente cinematográfica es la hipérbole del ojo occidental, una tecnología de descubrimiento y destrucción como lo repite Andrés a lo largo del filme: “El cine es un arma de destrucción” (*Yvy Maraey*). No es coincidencia que el cineasta rechace seguir los pasos de Erland Nordenskiöld (1877-1932), antropólogo sueco, quien fuera uno de los primeros en fotografiar escenas de la vida guaraní al inicio del siglo XX y cuyo trabajo, paradójicamente, inspira el viaje inicial de Andrés.¹² Más aun, es sabida la incomodidad que algunas de estas prácticas visuales han generado en las poblaciones guaraníes:

Quiero también informar que han dentrado muchas personas que quieren ayudarnos, estudiarnos, que quieren sacarnos cine, pero quiero que pensemos hermanos. Porque hay veces nos confunde las instituciones, los religiosos, los asesores, nos dice este ha venido a estudiar a ustedes. Entonces ya nos dimos

cuenta que nos tienen como a un objeto, vienen a estudiarnos, a sacarnos fotos, a hacer su cine para llevar a reírse de nosotros. (Hirsch y Alberico 134)

Si bien el cine puede ser una herramienta de rescate y memoria de la tradición, también corre el riesgo de objetivar a los sujetos que representa. Ángel Rama y Aníbal González ya habían advertido lo mismo sobre la escritura. Ambos destacan que la perversa utilización de la escritura está asociada con prácticas de poder y violencia (González 4-14; González Echevarría, 49). De otro lado, Gumucio Dagron nota que la película contiene,

Preguntas por resolver que no tienen que ver solamente con la interculturalidad del ser y del sentir boliviano, sino sobre todo con el papel de un artista y de un intelectual en un país cuya diversidad vive una era de conflicto e incertidumbre, bajo un aparente barniz de afirmación identitaria. (“*Yvy Maraey*” 43)

Naturalmente, *Yvy Maraey* no presenta o se presenta como una solución a tales problemas, lo que sí hace es abrir un espacio para el diálogo sobre las diferencias epistemológicas y pluriculturales en Bolivia y más allá de sus fronteras. La intervención de Yari cristaliza esta idea: “los blancos están sordos en el mundo de los indios y nosotros ciegos en el mundo de los blancos” (*Yvy Maraey*). Compara así su navegar en la ciudad, su migración, con el viaje que realiza el cineasta. Mas, ambos procesos, el de escuchar y oír, se muestran como medios de conocimiento disfuncionales en geografías culturales distintas. De ahí que, de alguna manera, el conocimiento se plantea no desde la abstracción cartesiana, sino desde una perspectiva locativa: “existo donde estoy”, “soy donde estoy”. Yari no hace sino reforzar la cuestión planteada al inicio de la película: ¿cómo vemos?, ¿cómo podemos saber cómo sabe el otro? Se interroga no solo el hecho de mirar, sino el cómo miramos.

La cuestión del saber, del cómo conocemos, implica la discusión sobre “la razón”, el logos, la palabra, como elemento central de la lógica occidental. Es interesante notar, por ejemplo, que primerísimos planos muestran a Andrés tomando notas de viaje y reflexiones personales que recorta y pega en una historia lineal que luego recoge en ovillos de papel. De este modo, las claras palabras del protagonista se van volviendo garabatos ininteligibles hacia el final de la película. Conforme más se adentra y conoce la cultura guaraní, más se ve afectada la narración lineal. Pasa de “pensar” a “sentir” y a no poder explicar inteligiblemente lo que siente, respondiendo así a la advertencia de Yari que, en la primera mitad de la película, dice: “No me voy a exponer a mi gente por alguien que piensa y no siente”. Efectivamente, hacia el

final, Andrés privilegia los afectos y las emociones sobre la razón. Este es un gesto interculturalista y teleológico pues intenta superar, simbólicamente, la tensión entre prácticas culturales y luchas cognitivas que tienen que ver con los diferentes modos en que se producen el conocimiento y las relaciones entre hombre-naturaleza-ser-saber.

Las intermisiones de viaje y de palabra escrita, reflejadas a través de la bitácora del protagonista, revelan al *logos* como otro mito de creación. Allí aparece la lógica cartesiana otra vez: primero está la razón, después el ser, pero también la lógica judeo-cristiana desde la cual la palabra crea. En contraste, para los guaraníes es el tiempo, no las palabras, el que define las formas, y esto se hace resaltar con un *voice over* de un sabio guaraní que repite: “El tiempo decide la forma que las cosas tomarán cuando nazcan y cuando mueran” (*Yvy Maraey*). Se trata de un mundo en el que las formas, la materialidad del mundo natural precede a la razón, pero es necesaria una aclaración. Aunque la fuerza de la palabra guaraní existe antes que la creación, no ejerce la misma función creadora que posee en el pensamiento occidental, en el que el *logos*, el razonamiento (no el sentir), precede al hombre y su constatación existencial. De hecho, el conocimiento positivo de fines del siglo XIX nos recordará la jerarquía cartesiana al privilegiar la razón sobre la emoción. Quizás lo más significativo sea el hecho de que la constatación existencial no se da a través del razonamiento, sino por medio de la muerte. El guaraní—en el decir de Yari—“está acostumbrado a lidiar con la muerte” y es esa una de las experiencias primordiales de la existencia humana. El guaraní se enfrenta a la muerte para volver a nacer, para conocer, para brillar. La muerte como constatación del ser material designa un “me siento, luego existo”. Se trata, entonces, de una visión en la que la corporalidad se superpone a lo abstracto y etéreo. Es una perspectiva desde la cual se valora la humanidad a través del cuerpo y lo corpóreo como constatación de la vida.

Migraciones epistemológicas, ontologías relacionales

Es necesario recordar que la migración es, aquí, un dispositivo de conocimiento que sirve al sujeto subalterno para re-conocer las diferencias gnoseológicas y ontológicas a las que es expuesto a través de su desplazamiento. El sujeto migrante del cine andino responde a las interpelaciones de carácter socioeconómico, que intentan convertir todas las historias en un diseño global. En este sentido, la experiencia doble (y de alguna manera ubicua) del migrante devela con claridad las tensiones geopolíticas del conocimiento y se convierte también en bisagra cultural. Como se ha visto hasta aquí, los procesos de búsqueda y reconocimiento en

los que devienen los desplazamientos de Sebastián, Andrés y Yari los reafirman culturalmente y nos ayudan a (re)descubrir otros saberes. De ahí que este trabajo haya propuesto el uso estético de la migración no sólo en un sentido denotativo del desplazamiento geográfico, sino como un rito de pasaje epistemológico; no como un desgarramiento o nostalgia, sino como viaje de recuperación y celebración cultural. Es a través de la migración que los personajes se desprenden de perspectivas culturales monolíticas, etno-occidentales, y aprenden o reaprenden otras formas de ver el mundo.

Esta visión se enfrenta, sin embargo, a la centralidad del estado-nación y a su carácter homogenizante, además de los procesos económicos de escala global que reducen la diferencia en beneficio del consumo y la capitalización de todo recurso. Santiago Castro-Gómez y Oscar Guardiola señalan con lucidez dos elementos sin los cuales los diseños nacionales no serían posibles: la posibilidad de vender y comprar—el consumo—y la posibilidad de mantener el capital apropiado más allá de la vida individual—la herencia. La apuesta por lo nacional homogéneo es así una apuesta por el individualismo (64). Es a través del cuestionamiento de las formas de conocer, socializar y ordenar el mundo previas a la formación de las fronteras modernas que el sujeto puede ser interpelado. La migración en los casos estudiados es vista como un pretexto para estimular un re-conocimiento cultural. Esto es “volver a conocer” las gramáticas cognoscitivas ancladas en las historias y saberes locales heredadas no por medios económicos sino ancestrales y relacionales. Es en este sentido que la migración, en el plano discursivo, nos orienta hacia el desplazamiento de la centralidad de unidades nacionales y globales económicamente homogenizantes y reductoras de la diversidad ontológica para redirigirnos hacia la multiplicidad cultural.

Lo que falta, entonces, en la imaginación de lo global es el globo. Es decir, hace falta la inclusión real de todos los rincones del planeta. Hasta hoy, esta asimetría global ha devenido más bien—como lo señala Escobar—en “una condición generalizada de desarraigo” como característica de la modernidad. Se trata de una condición de atopía, de falta de lugar, en la cual los migrantes y refugiados se llevan la peor parte (Escobar 131). La desvinculación del hombre, su medio y la idea de lugar se desligan así de la comprensión y conocimiento de las culturas, naturalezas y economías locales. *Yiy Marañey* y *La nación clandestina* proponen, en cambio, una vuelta visual a lo local. Se internan en travesías hacia localidades “clandestinas”, olvidadas o marginalizadas, y se proponen así acortar cinemáticamente las asimetrías y desterrar las asincronías por lo menos en el nivel simbólico—y este nivel es importante para

re-imaginar la nación. En este sentido, sendas películas proponen dos modos de recuperar la consciencia del lugar en relación con el individuo, del ser-en-la-naturaleza, y esto se hace posible con el leitmotiv migratorio visto como la precipitación de la pérdida y recuperación de la idea de lugar.

Sanjinés y Valdivia proponen la reafirmación del lugar como una posibilidad viable, real, para re-concebir el mundo desde otras perspectivas. Ahora bien, vale la pena preguntarse cuáles formas de relacionarse con el mundo, con la naturaleza, el lugar y la comunidad ayudan a imaginar formas de vida alternativas, no subalternas. ¿Qué prácticas estéticas e intelectuales contribuyen a una re-imaginación decolonial? Las producciones culturales que re-asocian simbólica y estéticamente los procesos de reinención y redescubrimiento personal, comunal y nacional son buenas apuestas para todo ello. Por ejemplo, los proyectos cinematográficos de Sanjinés y Valdivia rescatan relaciones ontológicas que reincorporan al individuo migrante a su localidad, comunidad, lenguaje, tradición y epistemología, a la par que delimitan sus disidencias y asincronías con respecto de la economía, conocimiento y temporalidad global.

En consecuencia, ambas películas emplean una gramática visual que privilegia las relaciones ontológicas como la de Sebastián y su comunidad a través de la migración, el baile y la muerte; o como la de Andrés quien al ingresar al Isoso debe actuar en sincronía no con lo que ve, sino con lo que oye y siente, como lo hace Yari. Los dos filmes cuestionan tanto la comprensión del mundo según paradigmas globales de la economía y la cultura, como la elevación de las teorías y creencias sobre las que se fundan: la linealidad temporal, la preponderancia del alma y el logos, así como la desvinculación—alienación en un sentido marxista—de la naturaleza y el hombre. No se trata solo del alejamiento del lugar-naturaleza-cultura del migrante sino de lo que ello representa: la disolución y desvinculamiento de lo que es, hace y produce el ser humano, una alienación no solo económica sino ontológica.

Las producciones de Sanjinés y Valdivia son, en suma, expresiones distintas de un proceso de cambio que se correlaciona con los giros sociopolíticos que llevaron al establecimiento de un estado plurinacional en Bolivia—aún inestable tras la caída y retorno del partido de Evo Morales, lo que ha dejado en evidencia problemas de liderazgo ideológico desde las turbulentas elecciones de 2019. Los dos filmes analizados representan, a su manera, un ideal que tiene el potencial de rearticular formas de pensar distintas como bases para el cambio social. Contribuyen también a examinar el papel que juegan los distintos actores sociales, espectadores y productores de cultura incluyendo las tecnologías de producción y

cuestionamiento de conocimiento como los son el cine, la literatura y otras artes. Ambas películas muestran el progreso y continuidad que puede manifestar la imaginación de formas de saber disidentes y asincrónicas de la globalidad.

Notas

¹ Este tipo de representación de la migración puede observarse en películas como *Gregorio* (1985) y *Juliana* (1988) del Grupo Chaski (Perú), *Prometeo Deportado* de Fernando Mieles (2011) (Ecuador) o como *Vuelve Sebastiana* (1954) de Jorge Ruíz, *Mi Socio* (1982) y *Sena Quina, la inmortalidad del cangrejo* (2005), ambas de Paolo Agazzi, *Cuestión de fe* (1995) de Marcos Loayza, *Lo más bonito mis mejores años* (2006) de Martin Boulocq, *Escribeme postales a Copacabana* (2009) de Thomas Kröntaler o *American Visa* (2015) de Juan Carlos Valdivia entre otras.

² Dussel reconoce, sin embargo, que la crítica de Heidegger, influenciada por Nietzsche, Lukács y Kant, se oponen a un sujeto unilateralmente reducido a su racionalidad.

³ Rf. *Empire Workshop: Latin America, The United States and the Rise of the New Imperialism* de Greg Grandin.

⁴ Rf. *Development and Social Change: A Global Perspective* de Philip McMichael.

⁵ Rf. “Estética de la utopía” de Aníbal Quijano y *The Darker Side of Modernity* de Mignolo .

⁶ Ver también *Decir nosotros* y “Nayrapacha, el plano secuencia integral” de Josefa Salmón.

⁷ Rf. Deleuze, *Cinema 2: The Time-image* (1989). En esta obra, se explica, por ejemplo, cómo el neorrealismo italiano retoma fragmentos visuales del pasado que pueden dar coherencia general al presente post-Segunda guerra mundial.

⁸ De acuerdo con diferentes estudios, la celebración of El Gran Poder se formó como parte de las expresiones folklóricas de migrantes aymaras y puede rastrearse desde 1920. Durante esa década, mucha gente comenzó a rendirle culto a una pintura del siglo XVII que representaba a un Jesús de tres rostros, esto es, el misterio de la trinidad, el único gran poder. La entrada del Gran Poder es la expresión folklórica más grande en La Paz. Miles de migrantes aymaras y residentes mestizos se unen a la fiesta sincrética que revive tradiciones indígenas (Himpele, “*The Gran Poder*” 207; Rodríguez Márquez 339).

⁹ Juan Carlos Valdivia. *Entrevista personal*. 17 Junio 2017.

¹⁰ Ver *Teoría y práctica*.

¹¹ Ver también “Debate de Yvy maraey 1.” <www.youtube.com/watch?v=1SA1jk16c4c&t=3s>. 4 Jun. 2017.

¹² Ver “Erland Nordenskiöld.” *Britannica Academic*, Encyclopedia Britannica, 27 Oct. 2016. academic.eb.com.ezproxy1.lib.asu.edu/levels/collegiate/article/Erland-Nordenski%C3%B6ld/56099. Visitado 4 Jun. 2017.

Bibliografía

- Castro-Gómez, Santiago y Oscar Guardiola Rivera. “El Plan Colombia, o de cómo una historia local se convierte en diseño global”. *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Editado por Catherine Walsh et al. Abya-Yala, 2002. pp. 61-71.
- Coronil, Fernando. “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Compilador Edgardo Lander. 2nd ed. CLACSO-CICIS, 2011. pp. 105-129.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. 1983. Traducido por Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. U Minnesota P, 2003.
- . *Cinema 2: Time-Image*. 1985. Traducido por Hugh Tomlinson and Robert Galeta. U Minnesota P, 1989.
- Dussel, Enrique. *Ethics of Liberation in the Age of Globalization and Exclusion*. Traducido por Eduardo Mendieta et al. Duke UP, 2013.
- Escobar, Arturo. *Pluriversal Politics. Latin America in Translation*. Duke UP, 2020. Kindle Edition.
- Grandin, Greg. *Empire Workshop: Latin American, The United States and the Rise of the New Imperialism*. Metropolitan books, 2006.
- García Pabón, Leonardo. “Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de *La nación clandestina*”. *La patria íntima: Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. pp. 249-262.
- . “Los guaraníes, el cine y Valdivia”. *La Razón*. www.larazon.com/tendencias/2014/08/17/los-guaranies-el-cine-y-valdivia/.
- González, Aníbal. *Killer Books. Writer, Writing and Ethics in Spanish America*. Texas UP, 2001.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge UP, 1990.
- Gumucio, Alfonso. “Ivy Maracy”. *Archipiélago*. Vol. 21. No. 84, 2014, pp. 42–43.
- Himpele, Jeff. “The Gran Poder Parade and the Social Movement of the Aymara Middle Class: A Video Essay”. *Visual Anthropology* Vol. 16, 2003, pp. 207–243.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, 1989.
- Lander, Edgardo. “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. *Perspectivas latinoamericanas*. Compilador Edgardo Lander. 2nd ed. CLACSO-CICIS, 2011. pp. 15-44.
- La Nación Clandestina*. 1989. Dir. Jorge Sanjinés. Perf. Reynaldo Yujra y Orlando Huanca. La Paz: Grupo Ukamau.
- Lazar, Sian. *El Alto, Rebel City: Self and Citizenship in Andean Bolivia*. Duke UP, 2008. Impreso.
- Maldonado-Torres, Nelson. “Secularism and Religion in the Modern/Colonial World-System: from Secular Postcoloniality to Postsecular Transmodernity.” *Coloniality at Large: The Postcolonial Debate*. Editado por Mabel Moraña, et al. Duke UP, 2008. pp. 360-387.
- Mamani, Carlos. *Taller de Historia Oral Andina. Los aymaras frente a la historia: dos ensayos metodológicos*. Aruwíyo, 1992.
- Mattos Vazualdo, Diego. “La necesidad de comprometer la existencia. nación y descolonización en el cine boliviano de la época neoliberal”. *Revista de Estudios Bolivianos* Vol. 15, 2010, pp. 311–332. DOI:10.5195/bsj.2010.14.
- McMichael, Philip. *Development and Social Change: A Global Perspective*, 3rd ed. Pine Forge Press, 2004.

- Meliá, Bartomeu. “El concepto fundamental de la economía guaraní: Areté”. *Ñande Reko: La comprensión guaraní de la Vida Buena*. Editado por Javier Medina. Garza Azul, 2002. pp. 86-89.
- Mesa Gisbert, Carlos. “*Yvy Maraey*...tierra sin mal. El encuentro del otro”. Personal Communication with Juan Carlos Valdivia.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo, 2014. Impreso.
- . *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke UP, 2011. Kindle Edition.
- Ortiz, Elio. “Isoso en la película”. Comunicación personal con Juan Carlos Valdivia.
- Quijano, Aníbal. “Estética de la Utopía”. *Cuestiones y Horizontes de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/ Decolonialidad del Poder*. Editado por Pablo Gentili. Prólogo de Danilo Assis. CLACSO, 2014. pp. 733-741.
- Restrepo, James. “Identity and Collective Memory in Jorge Sanjinés’ *La Nación Clandestina*.” *A Contra Corriente* vol. 8. No. 2, 2011, pp. 129–144.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*. Sepsis -SEASREP, 2005.
- . *Violencias (Re)Encubiertas en Bolivia*. Editorial Piedra Rota, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2003 [1984]. *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechwa 1900-1980*. Ediciones Yachaywasi.
- Rodríguez Márquez, Rosario. “Juan Pablo Piñeiro. Cuando Sara Chura despierte”. Reseña. *Bolivian Studies Journal* vol. 15, 2011, pp. 339–345.
- Ruíz Díaz, Carlos. *Incógnitas sobre el origen de la lengua de los guaraníes*. Alma, 1990.
- Salmón, Josefa. “*Nayrapacha*, el plano secuencia integral y el presente recordado en *La nación clandestina*”. Latin American Studies Association Annual Congress. Lima, April 9th-May 1st. Unpublished Conference Paper. Universidad Católica del Perú, Lima-Perú.
- Sanjinés, Jorge. “El plano secuencia integral”. *Cine cubano* no. 125, 1989, pp. 65-71.
- Sanjinés, Jorge and Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI, 1979..
- Schroeder Rodríguez, Paul A. *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Iberoamericana-Vervuert, 2020.
- Valdivia, Juan Carlos. *Entrevista personal*. 17 Junio 2017.
- . “Bitácora de una obsesión”. Personal Communication.
- Wood, David. “Andean Realism and the Integral Sequence Shot.” *Jump Cut A Review of Contemporary Media* 2012. www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/WoodSanjines/index.html.
- Yvy Maraey*. Dir. Juan Carlos Valdivia. Perf. Juan Carlos Valdivia and Elio Ortiz. Cinenómada, Bolivia, 2013. DVD.