

Nosotros, los bárbaros. (Reverso de una película con aymaras)

JUAN ALVAREZ-DURÁN¹
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
LA PAZ-BOLIVIA
juanoad@gmail.com

EL INICIO

...escribo con la tinta empozada de mi sombra.
Edmundo Camargo

En muchos espacios, desde niño, era común escuchar aymara, el mercado, la calle y el área de trabajo en la carpintería que tenía mi padre, donde en las tardes ayudaba, aprovechando de conversar con los carpinteros que trabajaban allí. Lo oía sin prestarle mucha atención, pero tampoco con desdén, sabía que había una diferencia y que no había más. En el colegio nos enseñaron un poco, de muy mala manera y con un método extraño e ineficaz. Pasados los años esa ignorancia se manifestó de manera más violenta. En Caluyo, practicando un voluntariado de Naciones Unidas, en el campo, trabajaba por 6 meses en el municipio de Colquiri, al sur del departamento de La Paz, entre agosto del 2004 y enero de 2005 visitaba junto a otros técnicos comunidades para coordinar con ellas el presupuesto de la gestión siguiente, llevando la información necesaria que les permitiera tomar decisiones. Preguntaba y respondía a los comunarios sobre la ejecución del presupuesto para el siguiente año. Llevaba a costas 17 años de escolaridad y universidad, en la plenaria mientras yo estaba presente nadie hablaba español. Como si nada pasara el aymara fluía y yo estaba al margen. No me di cuenta hasta que me llevaron a otro lugar y terminamos la jornada, mi furia era tremenda, me creía marginado, despreciado aun cuando yo tenía muchas ganas de ayudar, yo era el punto flaco de una nación que había menospreciado una

Nº 47

REVISTA DE HISTORIA. Año 24, Enero-Junio, 2019

cultura, la había colonizado y ahora se tomaba revancha. No podía dormir, esa noche rumiaba mi indignación dando giros en mi cama, hasta que casi al amanecer entendí que todo lo que yo había pasado un día, horas a lo mucho, era lo que ellos habían vivido décadas incluso siglos. Entendí muy bien que todo ese supuesto conocimiento de las aulas era inútil si no podía ser comunicado, si por lo mínimo no hubiese un punto de encuentro en el cual poder vehicularlo y tenerlo funcional, inservible, era ridículo sentirse ofendido, el equívoco era mío, no saber aymara en donde más de la mitad de la población es bilingüe (aymara y castellano) era una desventaja, yo era una víctima de mi propio sistema, nació en mi un giro importante en la relación con ese grupo social. Empecé a leer mucho sobre los aymaras, sus formas de organización y el idioma seguía pendiente, aprender aymara siempre fue un óbice para mis planes de trabajo.

Justo antes de viajar al campo, estuve aprendiendo los rudimentos del inglés, leía un poco en portugués y quería dominar el castellano, la literatura estuvo muy cercana, aunque casi prohibida por mi padre, ese no “hacer nada”, siempre me pareció una afrenta a leer en cama, era algo que no toleraba, mostrar acciones era su premisa, para él siempre fracasé. Hacer cine es tal vez la manera de sublimar ese desdén y el fracaso de tener un padre que me entendiera.

Veía como el canon, el desdén profundo de las culturas diferentes a las cuales yo “perteneía”, venía con 17 años de una escolaridad artificial y que se sentía superior, ese viaje a Colquiri me enseñó algo para la vida, mi esfuerzo se redobló por saber de los aymaras, mi decisión asumida por el cine me orilló a repensar esa relación y trabajarla. Intuía que las cosas en ese campo, pese a ser abundantes, no habían sido enriquecedoras, más bien habían normalizado una cierta idea de lo que debería ser el otro, el indio.

Estaba en otro estadio de la cuestión, me interesaba problematizar esos supuestos, debía trabajar con calma, el camino era largo. Dos años después leí *El Espejismo del Mestizaje*², encontré una idea muy potente para el cine: una mirada de dos ojos. Los kataristas un grupo de aymaras en los años 70, fruto de su paso por la universidad gracias a la Reforma Educativa de la llamada Revolución de 1952 y la toma de consciencia sobre las condiciones en las cuales los q'aras³ y los indios se relacionaban, plantearon que una sociedad racializada como la boliviana debía al ojo racional euro centrista complementarle un ojo indio. La idea me parecía muy potente, leí varias veces el libro de Javier Sanjinés, después de mucho cine y literatura miserabilista, prejuiciosa y hasta directamente fascista, debía tener un panorama más amplio de la cuestión. Empezaba a tener mejores argumentos

para enfrentarme a ese abrumador canon de ideas ancladas en desigualdades perniciosas. El 2009 pude con estas ideas plantear una obra en formato videoinstalación, ya estaba trabajando en mi primer largometraje, con estas cuestiones que bullían en mi cabeza, pero que no encontraban respuestas, muchas cosas que preguntar y te(m)nía al mismo tiempo respuestas precarias, no había sublimado todo lo que había experimentado y tampoco había tenido el cuidado de hacer reflexiones más allá de los tópicos que me ofrecía una sociedad que trataba de olvidar y minimizar estos conflictos, redoblé la apuesta. Continué en mi autoeducación: cine, literatura, ensayo, poesía, cine experimental... me fueron dando insumos para entender una relación compleja entre los aymaras y los no aymaras. Fueron noches y lunas largas de lecturas y reflexiones. Años después de ese día aciago, entendí que yo que había vivido horas, no podría tener las mismas respuestas de los intelectuales que hicieron sus constataciones a principios de siglo, y si bien era una buena base, debía encontrar otros derroteros, había que ver otra manera de relacionamiento.

CONTRA LA TRADICIÓN

No nos extenuaremos por asir el presente demasiado fugaz y que no puede ser para el artista sino la máscara de la muerte: la moda.

Guillaume Apollinaire

Lo primero era trabajar sobre la tradición indigenista, Jorge Ruiz desde *Vuelve Sebastiana*⁴ me llevaba a pensar un tipo de relación desde arriba, un conflicto muy grave para cualquier conocimiento profundo. El otro representante del indigenismo en Bolivia era Jorge Sanjinés, pero afirmaciones como “un filme sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un film hecho por el pueblo por intermedio de un autor; como interprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal”⁵, me parecían profundamente paternalistas, si algo creía necesario desechar era el concepto de representación. El asumir que uno puede tomar una imagen que dé cuenta de la complejidad y diferencia, no perteneciendo a ese grupo social y con una interpretación y medios diferentes presentarla como verdad, me parece desleal, sentía que esa fascinación había creado toda una tradición engañosa y bastante rentable. Sanjinés está sobrevalorado. Esa tradición, una tradición indigenista que me parece pueril, es a la cual no me quería adscribir, así que en 2012 durante

una estadia en Venezuela había logrado digitalizar un material en mini dv que había filmado mucho antes. El tiempo había lastimado la cinta y ese error de digitalización y las imágenes de un lustrabotas que nunca da la cara, me habían hecho entender lo que necesitaba para concluir ese proyecto.

En un principio el plan era filmar personajes “típicos” de La Paz y entregarles a actores esas grabaciones para que las reproduzcan. Había visto el Juego de Escena de Eduardo Coutinho y creía que podría replicarlo. Un amigo productor me ayudó a contactar a un lustrabotas, Wilson Quispe Uruchi, del cual me hice amigo y logramos hacer la entrevista. Ese material durmió 3 años, porque no encontré un actor que quisiera entrar en ese juego y segundo porque la entrevista era, a diferencia de la pericia de Coutinho, un ejercicio de poco interés. El error de la máquina que lo había capturado me lo devolvía “dañado”, ese detalle disparó todo el concepto. Recordé un libro de fotos de Arthur Posnasky que había editado en la década de los 30, siguiendo el precepto del darwinismo social⁶, y ese positivismo racista encontraba su mejor aliado con un cuaderno alemán que describía cómo instalarse en Bolivia a principios de siglo y saber lidiar con los indios⁷. El error de ver a los indígenas de Posnasky se asociaba bien con el error técnico del lustrabotas entrevistado. Tenía todos esos elementos y quería que funcionaran de una manera muy precisa, estuve mucho tiempo buscando un título para todo este amasijo y no lo hallaba. No había reparado en un detalle, el apodo del protagonista, era Sócrates. Por haber buscado emociones de un diferente, no había reparado en que Sócrates es el filósofo griego que habla de la identidad, base del conocimiento occidental y de muchos preceptos filosóficos (la mayéutica como forma de conocimiento, etc.) Ya conocía algo por los diálogos en Platón, investigué y leí más para tener certeza de lo que estaba planteando. Ese detalle cerró de la mejor manera el collage de asociaciones que terminó durando casi 13 minutos. Sócrates, Wilson, Sócrates⁸ como replanteo y evidencia de un desconocimiento profundo, Sócrates como inicio de mi posicionamiento frente al “problema del indio” entendiendo que mi herramienta es el cine.

PREPARARSE PARA EL DESAFÍO

*Un buen día partimos, la cabeza incendiada,
Repleto el corazón de rabia y amargura,
Para continuar, tal las olas, meciendo
Nuestro infinito sobre lo finito del mar:
Charles Baudelaire*

El lenguaje, la escritura, la lectura, han sido constantes intereses en mi vida, si iba a trabajar sobre la relación de la diferencia me interesaba que las cosas pasen por ese filtro, ya que éste permite el ingreso de todo lo demás. Fueron años de trabajo sobre la historia, relación, análisis de diferentes posturas, de cambios, de retrocesos en los cuales pude evidenciar lo complejo del asunto. Tuve que probar diferentes tentativas, no estaba ahí ni siquiera un germen de lo que es posible hacer. El documental es una herramienta que se ha instrumentalizado muy fácilmente en esa lógica positivista para denostar a los aymaras, para contribuir al prejuicio, por lo cual reflexionar esa construcción audiovisual de un siglo de cine, necesitaba renovar otro tipo de prácticas, relacionarme directamente en un tiempo y circunstancias totalmente diferentes. Se me presentó la opción de tentar algo diferente, pero que no estaba desligado del asunto, la imagen de un país.

Saldo, es mi segunda película, un ejercicio que necesitaba hacer, necesario para ampliar mi percepción de lo que significaba Bolivia y más aún trabajar sobre *ese otro* desconocido y cercano, el cruceño. La película encontró su forma cuando entendí que la creación de una imagen había sido el sino que había legado La Paz a Bolivia, a principios del siglo XX y gracias a una guerra civil⁹ que coincidió con la llegada del cinematógrafo. Esa idea de que somos un país andino cuando el 20% de nuestro territorio es ande, se volvía una máscara cómoda y falsa. Siendo una apariencia bastante difundida, necesitaba quebrar la narrativa que sostenía esa creencia, relatar este conflicto era entrar en una pugna perdida, el discurso es abrumador, por los medios y el tiempo que lo han sostenido, por ello la idea de trabajar tangencialmente, diluir los bloques, que el montaje juegue por asociación a la construcción de otra imagen desde Santa Cruz. Esos 80 minutos son radicales y fascinantes, por un juego intelectual muy diferente al canon periodístico que aborda esa cuestión. Todo matizado por la participación de mi hermana y sus hijas, evidenciando las tensiones propias de migrantes internos, desarmar esa dicotomía tan marcada entre lo *colla*¹⁰ y lo *camba*¹¹, reclamaba encontrar una manera de acercarme sin caer en estereotipos. Yo

tenía claro que quería hacer un relevamiento de lo que estaba sucediendo en el país, me interesaba mucho situarme en Santa Cruz en 2014, en esa veleidosa idea de futuro, y cruzarla con el Proceso de Cambio colla, me interesaba palpar esa tensión. Filmar el último mes de campaña de reelección de Evo, dando por descontado que iba a ganar en el otrora bastión opositor. Como se había hecho énfasis los años anteriores, Santa Cruz se veía a los ojos del mundo como una ciudad agreste a las ideas del “indio”, todos esos antecedentes, me hicieron hacer una revisión amplia de diversos elementos que dada mi formación en La Paz no conocía y que estaban por demás subvalorados o directamente invisibles en la historia oficial boliviana, saber de sus tres fundaciones, saber de su vínculo con El Dorado y todos esos detalles hasta la Revolución de Ibáñez en 1876, la disputa autonómica durante el siglo XX, los aportes a la nación ya sea por la lucha de regalías petroleras o reflexiones intelectuales que por su uso, no enfatizaban su fuente. Todo esto me ayudó a seguir creciendo en mi posición diferente frente al *otro*. Justamente me quedaron los saldos, en esa construcción imaginaria, aprendí a relacionarme de manera equilibrada, aprendí a trabajar propuestas que puedan probarse con los otros, aprendí a establecer diálogos horizontales, a plantear problemas, aprendí a ceder ante el proceso que lleva hacer una película.

EL PROYECTO

*De todas maneras, llévate este consejo:
trata de hacer con esas mentiras un poco de verdad.*
Arturo Capdevila

*Eco del Humo*¹², mi primera película, tenía un fragmento en aymara. Hice traducir un relato de futbol, y lo puse cual radio normal en la ficción; ese algo conocido, familiar, pero en una lengua diferente, generaba desconcierto, el traductor y locutor, Juan Víctor, que lo hizo fue el primer cómplice para *Nosotros, los bárbaros*.

Recuperé la experiencia en Colquiri, había llegado el momento de hacer la película que diera cuenta de todo este largo proceso. Hablamos cerca de un año para lograrla, lamentablemente su ansia y problemas familiares hicieron que Juan Víctor abandonase el proyecto y yo siguiera por el curso trazado con la Radio San Gabriel, pionera entre las radios en el uso de idiomas originarios en Bolivia y con una presencia de más de 60 años en el ámbito aymara. Clemente Mamani, se volvió mi aliado y socio esencial para este proyecto.

Yo ya había leído el libro de Ibarra Grasso¹³ y me gustaba como disparador de un proyecto sobre el aymara¹⁴ y la tensión con la escritura. La sociedad con el traductor inició no sólo el proceso, paralelo a ello entendía muy bien que yo debía desarmar mi relación con los aymaras, y reestablecerla de otra manera. Por ello, la observación sobre mis actitudes y el trabajo sobre las imágenes era tremendamente importante, cualquier acción e imagen era susceptible de ser analizada y de brindarme elementos que amplíen mi entendimiento de ese grupo social que a la vez de cercano era desconocido. Mi trabajo en el cine era incipiente, pero era urgente crear desde un lugar que pudiera abrir otra manera de entender el problema. Me di cuenta que ambos lados habían participado en una situación de acomodados, aymaras y no aymaras, por malas traducciones habían establecido una comunicación precaria (¡de más de 400 años!). La idea de los kataristas me parecía muy interesante pero desnivelada, ellos podrían establecerla de mejor manera, yo tenía una falencia muy grande en cuanto a conocimientos culturales de los aymaras, mi mirada seguía siendo de cíclope.

La película, como todo proceso creativo ha mutado mucho, la primera idea era hacer una búsqueda en el altiplano boliviano y chileno de un tipo de escritura que se había investigado en los años 40's del siglo XX, el viaje de un traductor que reencontraba sus raíces aymaras y que en esa misma vía buscaba ésta escritura, original y poco investigada. Fue la primera etapa, eso se cayó cuando Juan Víctor abandonó el proyecto. El contacto con la Radio San Gabriel motivó la realización de cinco actividades durante casi dos años de conocimiento mutuo. Los eventos y la investigación amplia a nivel bibliográfico, y los diálogos con autores vinculados a la temática, fueron llevando la propuesta a trabajar sobre el lenguaje aymara y su relación con el castellano. Durante dos años estuve generando los lazos de confianza que me permitieran hacer un planteamiento acorde a mi proceso creativo. Fueron dos años de subir hasta la sede en El Alto, de hacerme conocer por los miembros de la radio, con su director, conocer a diferentes intelectuales que colaboran, dilucidar las vías que permitieran un planteamiento diferente. Conocer a los distintos colaboradores me hizo elegir por la escritura. Cualquier hombre o mujer aymara que tenga un vínculo con la escritura, sea escritor o haya vivido alguna experiencia con el libro fue el único filtro para estar dentro del proyecto.

Así, Clemente Mamani, poeta aymara, Ernestina Jallasi desde el tejido, y doña Elisa, con su gusto por la lectura, Carlos Mamani amauta con sus libros sobre conocimientos ancestrales, Félix Mendoza y la numeración, Teófilo Layme y su escritura aymara referenciada al hiragana japonés, Javier

Mendoza y su estudio sobre el castellano andino (influenciado por el vínculo con el aymara), junto a Manuel Alvarado y sus auto publicaciones y conferencias sobre la cosmovisión andina, me acompañaron en esta aventura.

El argumento de Fernando Montes¹⁵ sobre la relación de la cultura aymara con la española y su enmascaramiento, como repliegue estratégico para conservar sus tradiciones, es la base de la nueva propuesta. La forma en la cual esta película debía realizarse ya no sólo podía ser una búsqueda de una escritura original, sino más bien ser conscientes del cine como posibilidad de evidencia de ese juego de máscaras. El uso del lenguaje en esa diglosia colonial, la política del lenguaje, la traducción, la oralidad y todos los ámbitos en donde la relación ha sido establecida, muchas veces con violencia.

EL RODAJE

...la verdadera naturaleza de la pantalla, que no consiste tanto en encuadrar la imagen como en difuminar sus contornos.

André Bazin sobre Jean Renoir

Decidí filmar en dos partes, había ganado un fondo municipal por lo cual tenía medios suficientes. La primera era visitar a las comunidades que hace 80 años evidenciaron un tipo de escritura. La segunda era un trabajo en estudio. Viajamos por diferentes comunidades, con resultados variados y con material muy en la dinámica del registro directo, con la variante de que filmamos a dos cámaras. Hacer evidente la construcción y manipulación de todo era muy importante, ese artificio que pasaba por natural, se me hacía necesario. Para el estudio no quería entrar en la dinámica de la televisión y el reportaje, por ende, prescindí de la entrevista. Ese juego solapado de dirigir las respuestas y establecer un control, en este punto se me hacía contraproducente. La opción era un tipo de puesta en escena. Sabiendo que el canon indigenista jugaba al registro directo, habiendo creado *una imagen típica del indígena*, me interesaba explorar el artificio desligado de su veta representacional, quería plantearme un juego ficcional con escritores aymaras.

Siendo una película sobre el conocimiento, a fin de cuentas, el idioma solo es la última manifestación de una relación con el mundo, para evidenciar la diferencia y las particularidades de ese mundo, necesitaba replantear una construcción imaginaria, optar por la abstracción y jugar con la profundidad de campo fueron soluciones que conciliamos con el director de fotografía. Asimismo, planificamos con el director de arte esas puestas en escena. Los esbozos y la consolidación variaron muy poco, el equipo se preparó para

enfrentar lo desconocido, ninguno de ellos hablaba aymara y yo tenía un conocimiento somero. Tres meses de viajes y estudio transcurrieron sin mayores complicaciones, los viajes se llevaron adelante con relacionamientos extraños. Buscar un tipo de escritura de hace más de cinco décadas sorprendía a los ocasionales aymaras, en el estudio los participantes llegaban con la idea de entrevista y sin menosprecio por la aventura se dispusieron de la mejor manera. El planteamiento era simple, un precepto básico antes de filmar las puestas en escena y dejábamos en libertad de acción a los protagonistas. Un ensayo para determinar movimientos de cámara, cada una fue pensada, aunque su forma final y registro fue más instintiva, ellos hablaban el tiempo que quisieran, yo los filmaría igual, sin presión de tiempo ni de argumento.

El argumento que justificaba mi decisión, se apoyada en la desnaturalización que viven los aymaras, de una sociedad rural, con un vínculo con la tierra. Ahora con su asentamiento cada vez más ciudadano, sus valores han mutado y por ende necesitaban un trabajo formal diferente. A la hora de hablar de lenguaje, no asumimos su artificialidad, es ahí donde la noción de abstraer el espacio, me parecía la mejor manera, si es un juego de máscaras: un escenario naturalista no me parecía coherente formalmente, más bien la abstracción nos podría dar elementos minimalistas que concentren lo “esencial”. Otro tema que necesitaba poner era el colonial, pero me interesaba no entrar en la precisión histórica, sino más bien jugar con la representación, el carácter irónico de todo acto de fundación, el humor para hacer notar nuestra interpretación de ese hecho, quitándole la solemnidad, el humor como la mejor manera de enfrentar el poder.

La tradición, anclada en tópicos racistas, esa tradición sostenida por una élite que determina su validez, necesitaba ser citada, pero para entrar en el juego reflexivo y distante. Citar hitos de censura a una película en 1926¹⁶, por mostrar el matrimonio de un indio con una mujer blanca, me parecían elementos a trabajar como anclajes de la propuesta. El cine que es consciente de dónde se está desarrollando y que elementos carga en esa relación con los indios.

Los viajes eran necesarios para ir a los lugares donde hubo ese tipo de escritura y no perder la búsqueda, siendo el elemento que inició la relación con la radio, no se podía eliminar. Yo sabía que era un viaje para no encontrar nada, es lo que está manifestado en la película. Vamos perdiendo expresiones, es la consecuencia directa del relacionamiento, de la presencia más fuerte del castellano, aunque paradójicamente hoy se reivindican los idiomas nativos. Caquiaviri, Sampaya, Sica Sica y Catavi (La Paz) fueron elegidos por razones de escritura, el infierno pintado en Caquiaviri me parecía necesario por su

forma no vinculada al renacimiento y su interpretación política orientada a la catequización. Sampaya y Sica Sica tenían vestigios comprobados de ese tipo de escritura, aunque los cueros están en el Museo Universitario de la Universidad Mayor de San Simón en Cochabamba.

Catavi (La Paz) es el pueblo de nacimiento de Clemente, fuimos ahí por los problemas que veía y me comentaba sobre la pérdida de la tradición y el choque cultural. Un elemento absolutamente necesario, era el registro del equipo y su posición sobre la película que estaba construyéndose. Las cabezas de área, fotografía y arte, ya tenían experiencia y me permitieron asegurarme un desarrollo pleno, otras funciones fueron asumidas por jóvenes que incursionaban por primera vez, el rodaje permitió oír y discutir muchas opciones, los jóvenes me servían de termómetro para ideas diferentes. Ellos tenían el tópico indigenista muy marcado, testear las reacciones a ciertos postulados era mi manera de saber enfrentar la tradición. Asumir esa ignorancia en pantalla, es tal vez la mejor manera de combatir la autosuficiencia del cine, evidenciar que tanto atrás de cámaras y delante había una relación desequilibrada, por la historia que nos ha visto enfrentados.

EL MONTAJE

*¿Dónde estará lo que persigo ciega?
-jardines encantados, mundos de oro-
Todo lo que me cerca es incoloro,
Hay otra vida. Allí ¿cómo se llega?
Alfonsina Storni*

Las traducciones tardaron más de lo acordado, las fallas hicieron que las revisiones alcancen más de lo previsto, todo confabulaba por no llegar, este periodo fue el más tortuoso, largas reflexiones orillaban todo al fracaso. El miedo crecía por todos los resquicios, las 14 puestas en escena, que combinaban colores, movimientos de cámara y juegos ópticos, podrían fácilmente no relacionarse con ese viaje realista de búsqueda de una escritura perdida, caminábamos por la peligrosa senda de tener entes autónomos y excluyentes. Fue tiempo de decisiones totalmente visuales, a falta de la traducción asumí el riesgo de perder mejores discursos, pero la precisión técnica y la visualidad se impusieron. Después vino un corto periodo de trabajo con una montajista y un primer corte, sobrellevando las dificultades del material en bruto, traducéndolo de manera intuitiva. Ese primer armado era pesado, básico, estábamos cometiendo un error sin saberlo, todo

ese fárrago de creatividad y desmesura en el rodaje estaba siendo acallado, contenido por una visión diplomática de respeto a las convenciones, pero su naturaleza era voraz y rabiosamente iconoclasta. Desligado de la montajista y solo con el material, entendí el error y me puse a trabajar en otra vía, reestructurando el planteamiento.

La película se basa entonces en tres elementos importantes, el primero es la máquina, el cine como invento europeo, que registra y cosifica, el ojo ciego que puede asumirse tanto objetivo como transparente. El segundo es la mirada, que correspondería al segundo bloque, la apropiación de la máquina por los aymaras, esa aparente democratización de los medios de producción que no genera cambio, sino más bien profundiza la diglosia¹⁷, ya que es un instrumento creado indirectamente para ello. Y por último la memoria, lo que queda de esa manera de entender el mundo, la colonización interna, que ha sido consolidada, sus maneras de entender el mundo 500 años después del primer contacto ha insertado de manera profunda sus maneras y ha llegado a los gestos. Estos tres elementos se relacionan con la escritura desde diferentes ángulos, y deberían hacer evidente que es un fetiche europeo, que más bien la oralidad se petrifica por la escritura que desvincula a los hablantes y empobrece sus raíces.¹⁸

Esos 85 minutos fueron los que presenté a parte del equipo y a algunos de los participantes de las puestas en escena. Era la prueba más fuerte de todo el trabajo desarrollado, filmé como una coda las percepciones de ese encuentro, la extrañeza y cierto recato no estuvieron ausentes a la hora de emitir sus opiniones. La película está cerrándose con un planteamiento sonoro, espera su estreno y difusión por las comunidades visitadas y otras que hablan aymara.

NOTAS

- 1 El autor nació en La Paz, ha egresado de la carrera de comunicación social en la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz. Juan Álvarez-Durán es autodidacta en cine, director productor y montajista. Ha desarrollado diferentes materiales audiovisuales incluyendo video instalaciones, ficciones y documentales. Lo que le ha permitido viajar por algunos continentes, desde Macondo hasta Yoknapatawpha, pasando por Bruselas y Bogotá.
- 2 Javier Sanjinés: *El Espejismo del Mestizaje*. La Paz, Plural, 2004.
- 3 Algunos estudiosos plantean que la traducción de esta palabra es *pelado*, *sin nada*, algunos plantean que también puede ser *perro*.
- 4 *Vuelve Sebastiana*, docu-ficción 1953, Bolivia, 16 mm color. Es un trabajo sobre la relación entre dos grupos culturales enfrentados, los Urus y los aymaras.

- 5 Jorge Sanjinés: *Teoría y Práctica de un cine junto al Pueblo*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1979, p. 61.
- 6 Arthur Posnansky: *Antropología y Sociología de las Razas Interandinas y de las Regiones Adyacentes*. La Paz, Ed. Renacimiento, 1937.
- 7 Folleto. Übersichtlicher Führer für den Einwanderer in Bolivien (Taschenausgabe, Edición de Bolsillo de 1907)
- 8 Juan Alvarez-Durán, *Sócrates (cortometraje, 2013)* disponible en <https://vimeo.com/62578706> (consultado 17 de febrero de 2019 10 am)
- 9 La llamada Guerra Federal, enfrentó a sucrenses (sur) con paceños (norte) en 1898, determinando que dos de los poderes del Estado, Ejecutivo y Legislativo, radiquen definitivamente en La Paz. La victoria de los paceños tuvo una gran ayuda de indios aymaras comandados por Zarate “El temible” Willca, siendo traicionado y ejecutado poco después.
- 10 Nominación popular a gente que vive en el Ande boliviano.
- 11 Nominación popular a gente que vive en la selva amazónica boliviana.
- 12 Juan Alvarez-Durán, *Eco del Humo (largometraje, 2015)* <https://vimeo.com/136884339> (consultado 17 de febrero de 2019 10 am)
- 13 Dick Edgar Ibarra Grasso: *La Escritura Indígena Andina*. La Paz, HAML P, 1953.
- 14 El aymara como muchos idiomas nativos es oral, careciendo de notación en el sentido occidental.
- 15 Fernando Montes: *La Máscara de Piedra*. La Paz, HISBOL, 1986.
- 16 *La Profecía del Lago* de José María Velasco Maidana, fue la primera película boliviana que sufrió censura, ordenando su quema pública, por contravenir los valores morales.
- 17 La diglosia es un término lingüístico que conceptualiza un tipo de relación entre idiomas. Básicamente, que un idioma le impone normas a otro, en este caso el castellano que le impone normas al aymara.
- 18 Martín Lienhard: *La Voz y su Huella* (Escritura y Conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)). La Habana, Casa de las Américas, 1990.