

Título: *Emergencia democrática en Bolivia: experiencias culturales audiovisuales y esfera ciudadana*

Nombre y apellido: María Aimaretti m.aimaretti@gmail.com

Pertenencia institucional: CONICET- UBA- UNTREF

Presentación

En el marco de un análisis del proceso de democratización boliviano, este trabajo da cuenta de las líneas principales de nuestra investigación posdoctoral que tiene como tema el estudio de las prácticas culturales del campo audiovisual que se desarrollaron en Bolivia en tanto formas de oposición y resistencia contra el régimen dictatorial de Hugo Bánzer y que más tarde contribuyeron al proceso de recuperación y fortalecimiento de la democracia (1977-1989). Privilegiamos las dimensiones socioculturales y simbólicas haciendo foco en las prácticas de los sectores subalternos y en proyectos que asumen una perspectiva afín a sus intereses, demandas y/o sistemas de representación. Nos centramos en las siguientes experiencias: actividades cineclubísticas y críticas de Luis Espinal, quehacer cinematográfico del Grupo Ukamau durante y después del exilio, advenimiento de espacios de transferencia de medios a sectores populares facilitados por Alfonso Gumucio Dagrón, aparición y desarrollo del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano y trabajo de productoras independientes.

A fin de contribuir al conocimiento del caso boliviano y sumarnos a un espacio de intercambio y pensamiento crítico en torno de las producciones culturales desarrolladas en América Latina durante la dictadura y la posdictadura, explicaremos tanto nuestros casos de estudio, como los aportes conceptuales desde donde queremos estudiarlos.

Un punto de partida

Desde una perspectiva interdisciplinaria, el propósito general de nuestro trabajo posdoctoral es colaborar en el desarrollo de una historia de la cultura latinoamericana en lo referido a las formas de intervención social y política en contextos de violencia dictatorial y transición democrática. Nuestro aporte específico se refiere al estudio del caso boliviano y hace foco en un conjunto de experiencias de producción y exhibición audiovisual ubicadas en la ciudad de La Paz. Esta investigación se desprende de nuestra tesis doctoral desarrollada entre 2010-2014 titulada “Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político”. Allí comprobamos que, a partir de la década del cincuenta y hasta la actualidad, Bolivia cuenta con grupos de producción y difusión cultural que desde varias disciplinas han desarrollado sus actividades con un horizonte de intervención política, ya sea en pos de la concientización crítica de auditorios, la discusión de asuntos locales, como el apoyo a la gestión de recursos simbólicos en organizaciones de base. A esta permanencia histórica la denominamos *tendencia de producción cultural de horizonte político*, dentro de la cual nuestra tesis profundizó el estudio de los grupos “Ukamau” dirigido por Jorge Sanjinés y “Teatro de los Andes” fundado por César Brie.

Observamos que la *tendencia* contaba con cuatro fases de desarrollo –inicio, radicalización, incertidumbre transicional y democratizadora- y que, así como existe en el tiempo un suelo de permanencias entre los grupos que la constituyen, existen rasgos diferenciadores. A modo de conceptualización de los mismos propusimos dos *modulaciones* básicas que atañen tanto a la dimensión discursiva de los textos estéticos (narrativas), como al estilo de práctica cultural de cineastas y teatristas (praxis).

La primera variante, “militante resistente”, crece en paralelo a la progresiva radicalización política del Cono Sur y de Bolivia, y a la asunción pública de posiciones intelectuales críticas durante las décadas del sesenta y setenta. En ella los relatos tienen un marcado tono de denuncia combativa y su horizonte de intervención política equivale a servir a la construcción de una sociedad nueva a través de la oposición al orden militarista y el impulso al cambio revolucionario, de ahí la nominación “militante resistente”. A partir de un esquema binario, se reivindica la lucha, la confrontación y la violencia como principios posibles de la práctica política. Este tipo de esquema da un conjunto de claves de lectura social y estética de gran claridad interpretativa cuya lógica

antinómica suele traslucirse en el plano discursivo de las obras y sus valores propugnados. El héroe colectivo es el sujeto social privilegiado para la representación (una grupalidad organizada y heterogénea que crece en (auto)conciencia política e ideológica), mientras que los sujetos productor y espectador son vistos en su carácter de actor político, y bajo esa perspectiva se espera una acción concreta sobre la realidad. En el marco de esta modulación, el exponente que estudiamos en profundidad en la tesis doctoral fue el Grupo Ukamau.

Llamamos a la segunda variante “intercultural humanitaria resiliente” y el ejemplo que estudiamos en detalle fue el grupo Teatro de los Andes. Esta modulación aparece reinstaurada la democracia, en paralelo al desarrollo y diversificación de los movimientos sociales y de DD.HH. El tipo de narrativa propuesta posee un sesgo culturalista, subrayando la valía de las culturas populares e indígenas y la importancia del diálogo entre lo diferente; por eso hace suyos problemas y planteamientos éticos ligados a la transformación y consolidación de la democracia participativa, en abierta condena a cualquier forma de violencia y discriminación –lo que no equivale al borramiento del conflicto-. Las poéticas y las prácticas estéticas se apoyan en el valor de la solidaridad y la necesidad de recomposición del tejido social: para los productores culturales de esta modulación la política ya no es trinchera, sino re-creación del espacio público. De ahí el término “resiliencia” (Dubatti, 2002; Suárez Ojeda, 2002, 2004) que alude a la capacidad de reparación y expansión del entramado colectivo en contextos adversos; el modo en que la cultura transforma en material productivo experiencias de dolor, escasez, escepticismo, violencia, resignificándolas en un sentido potenciador de la Vida-en-común. En esta variante la vocación crítica permanece pero sin verdades unitarias excluyentes. El sujeto social privilegiado para la representación puede definirse como una subjetividad histórica (responde a una constelación social y colectiva exponiendo simultáneamente rasgos singulares), mientras que los sujetos productor y espectador son vistos en su carácter intercultural y portador de conciencia humanitaria, esperándose de ellos un hacer solidario.

El pasaje entre una y otra modulación se produce durante la tercera fase de la *tendencia* que denominamos de “incertidumbre transicional” extendida entre 1977/78 –años de intensas movilizaciones en contra de la dictadura banzerista- y la segunda mitad de los ochenta al consolidarse el proceso de neoliberalización de la economía y la sociedad bajo la presidencia de Víctor Paz Estenssoro.¹ En ese momento, personas y grupos culturales, aun siendo contestatarios al poder de turno reubicaron su labor en espacios ligados a la educación popular, la comunicación alternativa y la defensa de los DD. HH., alejándose de certezas totalizantes y retóricas –en su mayoría- ideológicamente radicalizadas, propias del período anterior.

Tomando como período de referencia este momento de pasaje, nuestra investigación se detiene a estudiar las prácticas de producción audiovisual que se desarrollaron en Bolivia en tanto formas de oposición y resistencia contra el régimen dictatorial de Hugo Bánzer y que más tarde contribuyeron al proceso de recuperación y fortalecimiento de la democracia hasta 1989. De ese modo avanzaremos en el estudio de un período y un conjunto de experiencias de las que dimos cuenta pero que no constituyeron el núcleo central de nuestra tesis de doctorado. Dada la escasez de estudios sobre el tema y la singularidad del momento histórico a abordar –donde convergen tres tipos factores de cambio: político-institucional, técnico-tecnológico, y cultural-ideológico-, la relevancia de esta investigación –recientemente iniciada- reside en contribuir a la inclusión del escenario boliviano al debate y los estudios sobre prácticas y producciones culturales latinoamericanas durante las dictaduras y posdictaduras.

De actores y escenarios resilientes: la convulsa y larga transición democrática boliviana

Entre la modulación “militante resistente” y la modulación “intercultural humanitaria-resiliente” existe una relación de transformación o reconversión estético-política (Aimaretti, 2014). Ésta se inserta en y dialoga con un panorama más amplio de cambios tanto en el progresismo local como mundial sucedido en la década del ochenta: la aparición de un nuevo núcleo de reflexión como la democracia, la valoración de ciertas instancias institucionales y la lucha contra el autoritarismo, permitieron releer la realidad bajo una clave distinta a la dicotomía “revolución o imperialismo”. Mientras la “libertad” fue ponderada como motor de transformación individual y colectivo, dentro y fuera del campo cultural aparecieron posiciones de resistencia no violentas y organizadas en torno a la defensa de los DD.HH. Javier Sanjinés advierte al respecto: “En este panorama de crisis generalizada, la búsqueda de referentes simbólicos universales de la nacionalidad boliviana, nacidos

del interactuar cotidiano y no de la manipulación estatal, proviene de la defensa de los DD.HH. Como respuesta a las detenciones ilegales, a la tortura, al exilio, al hambre y a la miseria (...) dada la incapacidad de los partidos políticos para forjar un proyecto nacional totalizador, la construcción del orden simbólico queda alejada de las vías tradicionales de producción de significación” (1992: 160).

Hacia 1978 intelectuales y organizaciones sociales buscaron combinar, siempre en una retórica contestataria, elementos de lo cotidiano de alto tono emotivo con interpelación directa a la opinión pública, con un discurso que subrayaba la necesidad de recuperar garantías públicas y resistir la opresión dictatorial con solidaridad y dignidad. Si previamente el cuerpo humano era instrumento-arma de combate, ahora re-aparecía como cohesionador social y simbólico: sinergia de vida. La expresión más reveladora de este proceso y que constituye el hito socio simbólico que da inicio a la tercera fase de la *tendencia*, es la huelga de hambre liderada por un grupo de amas de casa entre quienes se encontraba Domitila Chungara (Viezzler, 1978) a las que se unieron miles de ciudadanos reclamando el cese de la dictadura en una suerte de “poética de la no violencia activa” (Vidal, 1986). Sanjinés sostiene que en la huelga de hambre: “(...) se da un uso expresivo, casi teatral, a la materialidad corporal, para celebrar la vida y mostrar que cuerpos inermes, no violentos, pueden usar su debilidad para desafiar y castigar moral y espiritualmente a los responsables de la fragmentación social” (Sanjinés, 1992: 161). Entre diciembre de 1977 y enero de 1978 la huelga de hambre obligó a Bánzer a conceder la amnistía absoluta, desatar las restricciones político-sindicales y convocar a elecciones. Sin embargo el fraude electoral llevó posteriormente a la presidencia al Gral. Pereda Asbún, quien de julio a noviembre fue la fachada “legal” del poder dictatorial que seguía ejerciendo Hugo Bánzer.

No obstante, la presión social fue creciendo y las exigencias emergentes –incluidas las de los movimientos de DD.HH. que demandaban el esclarecimiento de crímenes durante los gobiernos de René Barrientos y Bánzer- se multiplicaron. Así, tras el traspaso temporal del poder al Gral. David Padilla, quien gobernó entre noviembre de 1978 y agosto de 1979, las elecciones se fijaron en un clima de marcada oposición al orden militar. En este contexto la posición política de Bánzer era delicada: tanto organizaciones populares como de izquierda, sobre todo el PS-1 (Partido Socialista Primero de Mayo) liderado por Marcelo Quiroga Santa Cruz, pugnaban por instalar un juicio en su contra en relación a su gestión corrupta y represiva.² Mientras tanto, él reorganizó a la derecha de cara al futuro parlamento bajo la ADN (Acción Democrática Nacionalista), partido de raíz conservadora-fascista y principios económicos liberales (cuya adhesión fue creciendo durante toda la década del ochenta y noventa hasta llevarlo a una nueva presidencia).

A las elecciones de 1979 se presentaron dos facciones del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario): una liderada por Víctor Paz Estenssoro –moderada-, y otra por Hernán Siles Zuarzo –cercana a la izquierda, antimilitarista, y con el apoyo de sectores progresistas bajo la UDP (Unión Democrática Popular)-. También fueron candidatos Hugo Bánzer (ADN) y Marcelo Quiroga Santa Cruz (PS-1). Pero el empate entre ambas fuerzas del MNR, la indecisión del Congreso por establecer un ganador y la debilidad del gobierno interino de Guevara Arze –que asumió de agosto a noviembre-, provocó un nuevo, irracional y violento golpe de Estado liderado por Alberto Natusch, con la repulsa generalizada de la COB (Central Obrera Boliviana) y la CSUTCB (Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia). Así el 1 de noviembre de 1979, se produce la llamada masacre de “Todos los Santos”.

Tras negociaciones, se logró que interinamente asumiera el poder la presidenta del Congreso Lidia Gueiler, quien en 1980 convocó nuevamente a elecciones, las cuales dieron final y apretadamente por victorioso a Siles Zuarzo. En ese período interino la economía continuó su proceso de crisis, con el aditamento que en el plano político las FF.AA. parecían haber perdido el respeto por las instituciones y la Constitución, en abierta actitud de prepotencia e impunidad, desafiando permanentemente la consecución del proceso redemocratizador. En suma: la violencia desestabilizadora era cotidiana.³ Ramiro Velasco señala que aún viendo el peligro autoritario “(...) la táctica antigolpista de los partidos era una pura teoría, impregnada de un sentimiento electoralista (...) El intento más completo, y aún así insuficiente, para una táctica antigolpista fue el CONADE (Consejo Nacional de Defensa de la Democracia) que incluía a la COB, la Iglesia y a los partidos democráticos” (Velasco, 1985: 94).

En semejante escenario, no es extraño que las elecciones presidenciales de julio fuesen impugnadas desde las FF.AA. con un nuevo y salvaje golpe de Estado a manos del Gral. Luis García Meza y su mano derecha Luis Arce Gómez, quien garantizó el éxito de la maniobra. El panorama local no podía más que ser desastroso:

El sentimiento opositor crecía ahora junto con la penuria que, agotadas ya la bonanza petrolera y la crediticia, estaba reemplazando a la pálida prosperidad de la década anterior. En esa trágica coyuntura, un solo sector de la economía aceleraba aún más su ya firme ritmo de avance: era desde luego el ilegal, que contó con el desembozado apoyo de García Meza; al caracterizar a su régimen como narcofascista sus adversarios estaban lejos de incurrir en una calumnia (Halperín Donghi, 1996: 731).

El clima de violencia desatado fue terriblemente destructivo. Durante una reunión del CONADE se asaltó la COB y fueron detenidos el dirigente minero Lechín, el teatrista Líber Forti y el sacerdote Julio Tumiri, mientras Carlos Flores, Gualberto Vega y Marcelo Quiroga Santa Cruz —cuyo apoyo popular había aumentado considerablemente en los últimos años con la denuncia de negocios fraudulentos y crímenes durante el gobierno de Bánzer— fueron salvajemente asesinados. Creció la censura y la desaparición de personas bajo la regularización de un sistema cruel de amedrentamiento civil, mientras el sistema económico estaba en completo desorden, el negocio de la cocaína crecía sin medida y los niveles de corrupción y malversación de fondos públicos se elevaban escandalosamente.

Fue desde dentro de las FF.AA. que no se hicieron esperar los signos de malestar contra Meza: “Algunas normas básicas de convivencia interna y códigos elementales del honor fueron alteradas por la dictadura que terminó siendo repudiada por la propia institución que la llevó al poder” (Mesa Gisbert, 1998: 688). Insostenible el paisaje social y económico (caída del aparato productivo y finanzas públicas), en agosto de 1981 Meza abandonó el poder clausurando un larguísimo período de administración militar que dejó a las FF.AA. desgastadas, con un alto índice de corrupción y división interna, y un enorme desprestigio público local e internacional. Muy por el contrario, los sectores populares urbanos, campesinos e indígenas, habían consolidado nuevos liderazgos y expresiones de lucha organizada:

En ese largo período de dictaduras y de una cultura autoritaria y conspirativa común a los distintos grupos sociales en pugna, también se desarrollaron nuevos liderazgos políticos y sociales sin los cuales se hacen incomprensibles las características de las luchas sociales y políticas en el período. Ejemplos de estos líderes son: Artemio Camargo en las minas, Genaro Flores en el campo, Domitila Chungara entre las mujeres, Marcelo Quiroga Santa Cruz en la política, Luis Espinal en lo cultural, y tantos otros mártires de la democracia (Calderón, 1999: 437).

Entre agosto de 1981 y julio de 1982 el Conorel Torrelio asumió la presidencia; pero luego, por presión popular, Guido Vildoso Calderón fue presidente interino y en septiembre de 1982 tras una huelga general, el proceso dictatorial colapsó. Restablecido el Parlamento, en octubre se eligió como presidente a Siles Zuarzo. Durante su gobierno (1982-1985) se procuró la institucionalización y modernización del sistema democrático, fomentando el pluripartidismo en las cámaras. La experiencia democrática inaugurada por Siles promovió el respeto por las libertades ciudadanas y a la vez dejó expuesto que los diferentes actores socio-políticos (los emergentes y los ya establecidos) tenían principios de identidad, itinerarios históricos y proyectos democráticos distintos. Aunque cada sector se autorepresentaba como líder o cabeza de serie, había sido sólo la acción social conjunta y el consenso de disolución del autoritarismo, lo que efectivizara la vuelta democrática: ella *hizo posible* y *fue posible* gracias al reconocimiento mutuo de diversas organizaciones con la conciencia de preocupaciones en común. De este modo se observa que, por un lado:

(...) se vivió en Bolivia una democracia genuina como no se había experimentado antes (entendiendo por tal la vigencia de la Constitución política del Estado y el marco del sistema político democrático que ésta representa). Desde 1952 los gobiernos democráticamente elegidos o coartaron severamente libertades esenciales o llegaron al poder con partidos y dirigentes políticos proscritos (...) los sujetos democráticos comenzaron a desarrollar una práctica política en el marco

de la carta magna, en la que primó el sentido común y la búsqueda de consensos y acuerdos inéditos y sin parangón en América Latina (...) (Mesa Gisbert, 1998: 693).

Sin embargo, por otro lado, la coalición de la UDP no supo configurar un programa de gobierno sólido ante la crisis, que terminó por fracturarla internamente y provocar en la ciudadanía un sentimiento de fracaso.⁴ Siles comenzó un plan económico que se profundizaría más tarde, a saber: la reducción del aparato público y el fin de la economía estatizada. El decrecimiento del PBI, la aguda dependencia hacia EE.UU. y la estatización de deudas empresariales privadas provocó un desorden económico total, y la respuesta social a través de huelgas.⁵ Sin representación en el Parlamento ni diálogo con una oposición intransigente –tanto de derecha como de izquierda–; con el sistema económico colapsado y en creciente inflación; e incapaz de resolver la crisis social –con el avance imparable del narcotráfico–, Siles llamó a elecciones anticipadas que si bien dieron como victorioso a Bánzer frente a Paz Estenssoro, éste último fue elegido por el Congreso como nuevo presidente. Respecto del clima de frustración vivido en el final del período de Siles Zuarzo Silvia Rivera advierte:

(...) luego de dos años de dictaduras militares vinculadas al narcotráfico, el ascenso de la UDP al poder parecía devolver una dimensión ética a la acción política, lo cual se expresaba en una expectativa generalizada de restitución de la justicia y el derecho, y en la demanda de castigo a los responsables (...) estas demandas resultaron frustradas. Desde 1983 (...) la impunidad se ha consolidado: los principales responsables de violaciones a los DD.HH. en el período 1980-82 siguen libres y gozan, al parecer de la protección oficial y militar (...) (Rivera, 1993: 109).

Mientras tanto, sin filiaciones partidarias, la expansión territorial del movimiento campesino había aumentado considerablemente, estableciendo lazos orgánicos con otras agrupaciones, como estudiantes y amas de casa, consolidando su conciencia política ideológica y organización a través de congresos y asambleas nacionales.

En el plano cultural, avanzando en la década del ochenta, es notorio el crecimiento cuantitativo de los medios de comunicación masivos con la apertura de canales de televisión privada y la llegada de nuevas tecnologías como el súper 8 y el video. En el marco de la instalación del modelo neoliberal, la producción y circulación de conocimiento e información adquiere relevancia política haciendo visible-audible la heterogeneidad de sujetos sociales que conforman el escenario local. No son nuevos actores; lo nuevo es que producen discursos por sí mismos y disputan los ámbitos de circulación: esos proyectos y discursos audiovisuales son tácticas de corrosión de la exclusión, silenciamiento y ninguneo identitario, a la vez que potenciales vehículos de integración y democratización social. Sin embargo, no hay que olvidar que en un contexto de apertura democrática, valoración de la diferencia y promoción de pluralismo cultural, la economía impuso un modelo que no hacía más equitativa la distribución de los recursos y la riqueza, y cada vez más sujetos y grupos quedaron “fuera del sistema”.

A través del llamado “Pacto por la democracia”, Hugo Bánzer controló las cámaras del Congreso Nacional a cambio de su apoyo a Paz Estenssoro que llegó así a la presidencia por cuarta vez (1985-1989), consagrando la instauración del modelo neoliberal a partir del Decreto Supremo 21060. Congelamiento salarial, reducción del gasto estatal, flexibilización monetaria, liberalización del mercado, despidos masivos en el sector minero y relocalización en periferias urbanas de enormes cantidades de desocupados, fueron parte de un proceso complejo de desconcentración de nodos productivos, desarticulación laboral y atomización/dispersión de la fuerza de trabajo, tolerado por el consenso pasivo de los sectores medios urbanos.

El término de la Guerra Fría y la caída del muro de Berlín, la unificación del poder económico en el modelo capitalista (desterritorializado) y la recuperación de las democracias en la región –o al menos el inicio de procesos transicionales–, son el encuadre, a nivel internacional, de la situación que vivía Bolivia a principios de los noventa, en plena crisis de credibilidad de los partidos de izquierda tradicional, la pérdida de centralidad histórica del movimiento obrero (especial y significativamente el sector minero) y el creciente protagonismo del campesinado y los trabajadores informales de El Alto en lo que respecta a luchas sociales.

¿Cuáles fueron las experiencias y quiénes sus actores sociales que, en este complejo momento de cambio, entendieron la cultura como práctica contestataria/de disidencia frente al *status quo*, y vía de acceso al espacio público?

Luis Espinal (1932-1980) es una figura central a la hora de historiar la producción cultural de horizonte político en Bolivia durante los setenta y ochenta: el impulso dado a la investigación, docencia, crítica y producción de cine, y su interés por la democratización de los medios de comunicación lo vuelven un actor insoslayable (Mesa, 1982; Gumucio Dagrón 1980, 1986; Medina, 1991; Salinas Aramburu, 1997; Pedrajas Moreno, 1999; Zerda Veizaga, 2011). Sacerdote jesuita, periodista, escritor, cineasta y cinéfilo llegó desde España en 1968 con 36 años, se nacionalizó boliviano en junio de 1970 y fue docente de cursillos teóricos y prácticos de cine, y catedrático en la Universidad Católica Boliviana y la Universidad Mayor de San Andrés. Reflexionó sobre el poder político y de los medios, escribió en varios periódicos, trabajó en radio y TV, y participó en distintos cineclubs organizando proyecciones y debates, intentando formar paulatinamente en el espectador mayores habilidades críticas, tanto en lo que refiere al cine como a la realidad social. Según Medina, Salinas Aramburu y de la Zerda Veizaga en su escritura no se oculta una postura política que articula cristianismo y marxismo, exhibiendo la impronta del Concilio Vaticano II (1963) y la Teología de la Liberación. Luis Pedrajas advierte que en los últimos años de su labor periodística se profundizó una perspectiva de denuncia política de corte progresista que pugnaba por la concientización histórica de los sectores populares en torno del contexto circundante: “Aquello constituía el núcleo de su existencia una lucha contra la estructura de muerte, contra el fascismo, contra la dictadura, contra el sistema socio-político que atenazaba al pueblo. Para él la dictadura era en el fondo un mecanismo de muerte (...)” (Pedrajas en Zerda Veizaga, 2011: 68).

Durante el gobierno progresista del Gral. Juan José Torres (1970-1971) pudo poner en el aire algunos programas de la serie “En carne viva”, la cual se proponía denunciar flagelos sociales contemporáneos y reflexionar sobre posibles vías de solución: “El enfoque sería: problemas candentes vistos en su aspecto humano; la víctima del problema es protagonista en el programa. Temas tabú (...) Los marginados de la sociedad, de ordinario, ni siquiera tienen la posibilidad de hablar por sí mismos. Los especialistas hablan de ellos con palabras eruditas (...) [el programa] quiere presentar a los que no tienen voz en la sociedad” (Espinal en Dagrón, 1986: 57-58). Según el historiador Alfonso Gumucio Dagrón, uno de los temas que más preocupaban a Espinal era la violencia política en el país: desde la económica social, la represiva y la censura, hasta la respuesta político-insurreccional de los sectores de izquierda (o la violencia revolucionaria como respuesta a la violencia reaccionaria). Fue por este motivo que preparó un programa con estos contenidos, en el que llegó a entrevistar a un grupo de miembros del Ejército de Liberación Nacional. La censura de este programa hizo salir de la TV Boliviana a Espinal.

Durante la dictadura del Gral. Bánzer el periodista no se exilió sino que continuó trabajando en la radio FIDES (emisora jesuita), el periódico “Última Hora” (que abandonó después debido a la censura) y el campo cinematográfico escribiendo guiones. Como crítico de cine escribió (hasta su despido) en el semanario católico “Presencia”, y en 1979 se hizo cargo de la dirección de “Aquí”, un periódico progresista ligado a la izquierda. Fomentó y fue miembro fundador de CRIBO (Asociación boliviana de Críticos de Cine) creada: “Con el objeto de ‘contribuir al fortalecimiento de una corriente de cine desmitificador, desalienador, que contribuya a esclarecer la realidad nacional (...) el público boliviano necesita de una orientación que le permita adquirir sus propios instrumentos de crítica para poder ver cine como un hecho cultural y no de mera evasión” (Dagrón, 1982: 315). Espinal sostenía que un film era espacio de pensamiento e interrogación, y que por lo tanto la crítica debía impulsar una actitud dialogante y reflexiva, de estímulo y no de imposición dictatorial.

Desde 1975 Espinal fue miembro de la Asamblea Permanente de DD.HH. y formó parte en 1978 de la huelga de hambre que empujó a Bánzer a la renuncia del poder. Murió a manos de comandos paramilitares en marzo de 1980. Más de 100.000 personas asistieron a su entierro como manifestación popular de repudio a los asesinos y expresión de homenaje al luchador por la libertad y los DD.HH. que fue Espinal, quien denunció abiertamente en sus distintos espacios de participación, la violencia y la represión del momento.

La tarea del Grupo Ukamau y su director en el cine de la región ha sido y es cardinal en lo que respecta al desarrollo del movimiento del “Nuevo Cine Latinoamericano”, funcionando como

referente ineludible en discusiones, foros y encuentros internacionales. Hacia 1961 Jorge Sanjinés y el guionista Oscar Soria comenzaron a trabajar juntos y formaron “Kollasuyo Films” que más tarde se convertiría en el Grupo Ukamau junto a Ricardo Rada en producción. El director ha recalado varias veces que fue el impacto de la injusticia social circundante, la muerte y la miseria extrema que vivía su país lo que motivó en él la necesidad de hacer un cine urgente, de contrainformación, que alerte en torno al sometimiento cultural y económico en función de una toma de conciencia ejercida con memoria y compromiso con el presente.⁶ Su cine era concebido como arma de combate, y la transformación social —en clave de revolución socialista— una ineludible responsabilidad a asumir: “Este cine que llamaríamos revolucionario, que cada vez se hacía más radical en sus planteamientos, es un cine que no cuenta historias, sino de alguna manera, *hace historia*, porque influye en el proceso, penetra en el proceso histórico” (Sanjinés en Frías, 1979: 89). Los sectores indígenas y populares se convirtieron no sólo en destinatarios predilectos de los films, sino en interlocutores críticos del grupo. Si había que explicar la miseria y conocer quienes la ocasionaban, a fin de que de esa comprensión emergiera una lucha conciente y lúcida, había que hacerlo “junto a” los mismos sectores empobrecidos.⁷

En un momento de radicalización ideológica, y sobretodo después del golpe militar liderado por Hugo Bánzer en agosto de 1971, el grupo se dividió en dos conservando ambas partes el mismo nombre. Bajo el liderazgo de Sanjinés el Grupo Ukamau partió al exilio, primero en Perú y luego en Ecuador, donde siguió realizando películas hasta que a principios de la década del ‘80 pudo retornar a Bolivia.⁸ *Jatun Auka* o *El enemigo principal* (1973) es el primer trabajo del exilio peruano de Ukamau, y está basado en el libro del militante del ELN (Ejército de Liberación Nacional- Perú) Héctor Béjar titulado *Perú 1965: una experiencia libertadora en América* (Siglo XXI, 1969). El objetivo inicial que motorizó su realización fue la “difusión” del marxismo en las poblaciones andinas, a sabiendas del alto grado de analfabetismo de las mayorías populares y la potencia del medio cinematográfico. Al respecto el director señalaba en 1974: “Esta película fue realizada para ser útil a los campesinos. Proyecta la lucha armada como solución final porque pensamos que es indiscutible que el conflicto entre el Tercer Mundo y el imperialismo se resolverá por las armas” (Sanjinés 1979b: 19). De las proyecciones itinerantes de *El enemigo principal*, el grupo concluyó que su siguiente film debía profundizar el papel de su cine como “film-arma”, manteniendo vigente la concepción de un cine útil al servicio de la liberación de los pueblos. Dijo Sanjinés al respecto: “Quisimos ser muy drásticos con el enemigo y no concederle nada; quisimos transmitir la esencia inhumana que representan ellos para nuestros pueblos. (...) estamos haciendo un cine-arma, estamos en una guerra y cuando el enemigo está disparándonos desde la otra trinchera no nos queda sino el escaso tiempo de responder y defender nuestra vida y la vida de nuestro pueblo” (1979: 170).

Fuera de aquí (1977) es la segunda película del exilio, y su propósito era poder desmontar un mecanismo velado, invisible de dominación, a sabiendas que: “las formas de lucha contra ese mecanismo han de nacer del pueblo y de las organizaciones políticas que trabajan en la lucha de liberación (...) no podemos ofrecer soluciones concretas de lucha porque no tenemos la suficiente autoridad política para hacerlo” (Sanjinés, 1980b: 153-154). El film sufrió graves problemas de producción y dilatación en los tiempos de rodaje, lo que, sin embargo, hizo posible un mayor conocimiento de la comunidad con la que se trabajaba:

Su rodaje tuvo que interrumpirse durante ocho meses por falta de equipo adecuado, incrementándose, por esto mismo, su costo de producción; se filmó en un país, se montó en otros dos; una compañía aérea extravió la primera copia de montaje con las bandas sincronizadas!! (...) En un momento del rodaje nos vimos constreñidos a usar película vencida (...) En fin era el precio que teníamos que pagar por buscar una producción autónoma, era el precio del exilio y del compromiso aceptado (Sanjinés, 1979: 165).

En entrevista con José Sánchez, Sanjinés recaló que fue el film que más impacto de audiencia tuvo: “Fueron distribuidas treinta copias a manos de organizaciones populares, universidades y algunos campesinos. Alrededor de cinco millones de personas vieron *Fuera de aquí* y han tenido la oportunidad de discutirla” (Sanjinés en Sánchez, 1999: 105). Con todo, el historiador Gumucio Dagrón ha subrayado la presencia de cierto tono paternalista que emana de la voz *over* de la película, que en este caso es el propio director. Ese elemento ha sido visto como un punto de tensión, dado que la contundencia y autoridad de la voz individual de Sanjinés descompensa la

propuesta comunitaria y colectivista en la que busca inscribirse el film: “El realizador se reserva la última palabra y la dirige al campesino espectador con una voz modulada por la voluntad “didáctica”, a veces paternalista, y que hace del comentario un discurso esquemático y maniqueo que goma las contradicciones y construye un mundo maniqueo en el que se enfrentan “buenos” y “malos” ” (Dagrón, 1982: 303).

Ya nuevamente en el país, a partir de mayo de 1979 la Cinemateca Boliviana presentó un ciclo de cine completo con todos los trabajos del grupo, incluyendo los últimos tres que no habían sido estrenados públicamente. Sin embargo se obstaculizó su consecución y especialmente la exhibición de *El coraje del pueblo* (1971), habida cuenta de que varios de los responsables que allí se denuncian en torno a la masacre de “San Juan” eran funcionarios en ejercicio, como el general Ramón Azero. Éste último elaboró una carta pública dirigida al Grupo Ukamau donde exigía la retractación legal por difamación, calumnias e injurias recibidas con motivo del film. El grupo le contestó con una solicitada negando la retractación y pidiendo el inicio de un juicio. Según Gumucio Dagrón varios organismos e instituciones se pronunciaron contra la prohibición del film: Federación de Cineclubs, la COB, la Unión Boliviana de Escritores, la Confederación de Maestros Urbanos, la Asociación Boliviana de Artistas Plásticos, la Asamblea de DD.HH., distintas universidades, etc. (Dagrón, 1984: 75). Aunque sólo por una semana, la película fue exhibida al final del ciclo, una vez elegido Guevara Arze como presidente interino de Bolivia. Año de confirmación, reconocimiento y relanzamiento de la propuesta del grupo, debe recordarse además que, en 1979, la editorial Siglo XXI de México publicó un libro que recoge buena parte de la producción conceptual y práctica del grupo y de Jorge Sanjinés. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* sistematiza observaciones, notas críticas, pronunciamientos y métodos, recogidos en casi veinte años de trabajo. A esas elaboraciones se suman además entrevistas, guiones y pre-guiones donde se transmiten preocupaciones y logros del grupo.

Las banderas del amanecer (1983) es un documental que recupera, a través de distintas formas de testimonio y entrevistas, experiencias de resistencia y memoria popular durante las dictaduras bolivianas y las democracias frágiles que signaron la transición. De factura urgente y con escasos fondos, el film es un valioso aporte documental en un sentido doble: primero, en relación a los hechos históricos registrados, y segundo, en lo que hace al itinerario del grupo ya que éste es el primer trabajo realizado en el país tras el exilio. Si bien continúa con una perspectiva de intervención política progresista en el campo social, amplifica su discurso político hacia temáticas ligadas a los DD.HH. y la visibilización de identidades culturales subyugadas. Retrospectivamente, Sanjinés justificó este desplazamiento distinguiendo dos etapas en su producción en función del contexto y las necesidades políticas de los sectores subalternos:

Hasta que vino el proceso democrático en mi país y en América Latina el cine que nosotros hacíamos era un cine de enfrentamiento, era un cine de recoger memorias históricas que se estaban disolviendo, que se estaban borrando premeditadamente, porque los regímenes dictatoriales tenían mucho interés en borrar la memoria histórica de los pueblos para poder asentarse y consolidarse (...) En la medida que una sociedad no llega a mirarse a sí misma, se confunde y es ahí donde surge la violencia, donde surge la corrupción (...) Si tú a una sociedad le permites entender bien quien es, le das los instrumentos para reconocerse, para sentir aunque sea un poquito de orgullo de sí misma, estás cumpliendo una labor política inmensa, como lo era en esos años sesenta dar un instrumento de lucha y denunciar concretamente los regímenes del imperialismo (Sanjinés en Daich, 2004: 101-102).

En torno de las experiencias de transferencia de medios Alfonso Gumucio Dagrón (1980b, 1981, 1982, 1983) subraya que, a fines de los setenta, fue Alain Labrousse quien ayudó a introducir en el medio boliviano el formato súper 8 con la realización de materiales que, buscando conservar la memoria de las luchas de reivindicación popular, motivaron proyectos de transferencia de tecnología a organizaciones sociales. La primera de esas películas fue *La huelga de hambre* (1978) que reunía entrevistas y registros documentales de la masiva huelga de hambre que obligó a Bánzer a convocar a elecciones. En esta misma línea, se sitúa la labor fílmica de Dagrón. Exiliado entre 1972 y 1978 en París, y luego entre 1980 y 1984; trabajó junto a Jorge Sanjinés y fue miembro del Grupo Ukamau. En Francia realizó –al finalizar su formación como realizador en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París)- el documental *Señores generales, señores coroneles*

(1976), un largometraje de denuncia militante en 16 mm. que analizaba la dictadura militar de Hugo Bánzer, intercalando materiales de archivo y entrevistas. A principios de 1978, Gumucio volvió a Bolivia para recavar material fotográfico para un libro sobre su país natal, justamente cuando se desarrollaba la huelga de hambre contra Bánzer:

Ya que la censura periodística estaba en su apogeo, no se podía leer sobre la huelga de hambre en los diarios; se tenía que averiguar a través de una red informativa muy informal. Cuando me dijeron que el padre Luis Espinal, nuestro principal crítico de cine, estaba participando en la huelga, lo fui a ver a las oficinas del periódico *La Presencia* (sic). Ahí encontré también a Domitila de Chungara, Javier Albó y a otras personas que conocí en la región minera (...) Tomé algunas fotografías. La huelga de hambre terminó cuando llegó Alain Labrousse y decidió hacer una película sobre ella. Filmamos en la región minera y entrevistamos a las mujeres líderes que habían estado ayunando en La Paz. Esa película, titulada *La huelga de hambre*, es el único documento visual existente sobre ese acontecimiento importante. Filmado en súper 8, ha circulado ampliamente en Bolivia por medio de varias organizaciones sociales y políticas (Dagrón en Burton, 1991: 329-330).

A fines de 1978 Dagrón colaboró en la fundación del Taller de Cine del CIPCA (Centro de Investigación/Promoción del Campesinado), desde donde pudo realizar varios cortometrajes trabajando directamente con agrupaciones de base y comunidades, en la producción de películas que ayudaran a pensar modelos de organización recuperando sus experiencias históricas, testimonios y reconstrucciones de hechos significativos (Dagrón en Burton, 1991). Apostando al desarrollo de un cine alternativo como medio de comunicación contrahegemónico propició la transferencia completa de medios tecnológico-discursivos y en 1983 alentó el Taller de Cine Minero producto de un convenio entre la COB y el Centro de Formación e Investigación de París, instruyendo en el manejo de equipos de video a jóvenes mineros para que desarrollen sus propios temas. Esta experiencia fue resultado de una decisión orgánica surgida en el marco del V Congreso de la COB, y la producción se hizo con el apoyo de las secretarías culturales sindicales y mineras (Mercado y Ávila, 1984).

Según Gumucio Dagrón el sentido y los propósitos del cine en súper 8 es colocar el audiovisual para la acción, para la memoria de la acción colectiva y en medio de la acción colectiva; generar un cine de organizaciones y para organizaciones de base inmerso en una dinámica de disputas por el poder; un cine de carácter plural y descentralizado:

Lo que más me importa del cine es su capacidad para rescatar la memoria popular y para reescribir la historia en imágenes desde la perspectiva de las clases marginales en lucha, en contraste con la historia escrita, que siempre ha sido filtrada a través del lente de los privilegiados (...) Un pueblo que carece de un panorama de su propia historia no es capaz de progresar. Esta certeza explica por qué estoy tan comprometido con esta etapa de transición. Por fortuna, ahora muchos bolivianos están viviendo la importancia de esta reconstrucción visual de la historia. Esto aportaría eventualmente las bases de otro tipo de escritura de la historia: oposicional y con imágenes (...) Es esencial que los propios campesinos accedan a los medios necesarios para que puedan registrar su propia historia tal y como la ven (Dagrón en Burton, 1991: 338).⁹

El desarrollo de un proceso de apropiación de tecnologías audiovisuales por parte de los sectores populares expresa, entre otras cuestiones, la necesidad de concretar la comunicación como reivindicación a partir de lógicas horizontales y democráticas (Dagrón, 2012: 18), y la voluntad y esfuerzo por producir y difundir un tipo de producción cultural en la que imaginario, imagen y palabra referencien la concepción de un mundo propio —el andino y el popular—. Se trata de un momento de explosión de grupos y experiencias de trabajo vinculadas a ámbitos educativos, estudios sociológicos y de antropología, movimientos sociales, sindicales, religiosos, etc.:

Muchos grupos independientes, arriesgando capital, equipos o incluso presupuesto de todo tipo y aquellos que se han inscrito en el tipo de producción participativa (trabajando en áreas rurales o grupos de base), han recurrido a darle otra dimensión a la pantalla, posibilitando la elaboración de contenidos hacia el

debate, sin la intención de llegar necesariamente a las pantallas masivas (...) (Mendizábal, 1990: 14).

Los grupos de video independiente abonaron al campo de la educación y la comunicación popular no sólo con la producción sino también con la exhibición y debate de los materiales, así como facilitando espacios de capacitación: “El video independiente se inscribiría en la corriente de comunicación alternativa que tomó fuerza en la década de 1980 para interpelar a los medios de información y difusión tradicionales, coludidos con intereses políticos y económicos (...) Aunque con frecuencia dirigido por profesionales independientes, el audiovisual promovió una mayor participación e inclusión de la comunidad en la producción y en definición de contenidos, para reflejar desde adentro otras miradas” (Dagrón 2012: 27). Por ejemplo, “Qhana” fue una productora audiovisual que desde 1985 –en articulación con una red comunicacional más amplia a través de ERBOL (Educación Radiofónica Bolivia)- realizó programas de video campesino y aymara registrando actividades de comunidades del altiplano en formato documental y ficcional. Por su parte, “Nicobis” produjo audiovisuales en una línea de denuncia social, rescate de la historia de los sectores populares y discusión de problemáticas políticas contemporáneas.

Desde 1984 el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB) –asociación creada por iniciativa de jóvenes productores, realizadores y técnicos de cine, TV y video- recuperó el espíritu solidario y el sentido social-militante del cine político de los sesenta y setenta, para organizar e impulsar la producción, distribución y exhibición de materiales alternativos, priorizando problemáticas nacionales frente a la extranjerización del espacio audiovisual y la hegemonía creciente de las empresas de televisión privada. Sin política comunicacional estatal y legislación acorde, Iván Mendizábal alude en estos términos a las posibilidades de expresión que conlleva el video mientras se consolida la democracia: “desnudar la cara de un país tras el terror” (1990: 12). Cecilia Quiroga (2012) y Gumucio Dagrón (2012) han señalado que la irrupción de nuevas tecnologías en la década del ochenta convirtieron al audiovisual en un “instrumento de resistencia popular y como posibilidad de participación más amplia” (Dagrón, 2012: 26) siendo, en tanto instrumento contestatario, de movilización y de educación, el precedente del actual video comunitario.

En 1985 el Movimiento articuló con el CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa) en la tarea de formación y capacitación en radio, prensa, fotografía y video. Tuvo incluso su propia publicación con la “Revista Imagen” que se editó desde 1986 hasta 1990, y funcionó como espacio de discusión y opinión crítica en torno de la producción audiovisual. Eduardo López Zavala señala respecto del movimiento:

No es el soporte tecnológico, o la imaginación, audacia o talento del realizador que le da la riqueza a un producto: son los intercambios, es el hecho de que la comunicación precede a la realización, se desata un proceso de comunicación en el que es posible establecer un video proceso, un video que incorpore y se incorpore en el desate de fuerzas sociales, en el estallido de procesos culturales y se constituya en parte de estos procesos (...) Se trata de que estos procesos fortalezcan las identidades sociales, las diferencias, lo otro (...) intercambios y conflictos en los cuales se animan procesos de autodeterminación de las propias identidades (1990: 15).¹⁰

Habiendo descrito los casos empíricos que abordamos en nuestra investigación, expondremos el sistema de ideas a través del cual reflexionamos y con el que se analizan dichas experiencias.

Andamios para una mirada

Dentro del campo de la crítica cultural latinoamericana y el ensayo de ideas, integrando el área de estudios de la memoria y subalternos, nos interesa cartografiar el pensamiento y la producción audiovisual boliviana de la transición democrática. Pensamos las relaciones entre cultura y sociedad bajo un enfoque dialógico que distingue nexos y clivajes entre la producción simbólica y los procesos políticos. Mediante el comparatismo, y haciendo uso de un sistema de relevancia específico ya sistematizado en nuestra tesis doctoral –centrado en aspectos conflictivos y tensiones irresueltas de la historia boliviana como son la violencia política y la identidad cultural- nos

proponemos distinguir especificidades y convergencias entre experiencias de producción cultural sincrónicas y las obras que emergen de ellas. En esos objetos empíricos concretos –films, videos, ensayos, textos, archivos documentales- queremos dar cuenta de: modos de relectura de la Historia y el pasado reciente; tipos de representación de la violencia política; formas de la denuncia social y apelación al testimonio oral; privilegio de las identidades subalternas como protagonistas de los relatos; preocupación temática por la construcción colectiva de la memoria y el respeto por la diversidad cultural.

Para observar una temporalidad inestable que se traza desde la ofensiva contra la dictadura de Bánzer (1977-1978) hasta el final del cuarto mandato de Víctor Paz Estenssoro con la instauración del modelo neoliberal (1989), y cuestionar la certeza de un supuesto estado final a alcanzar que se cristaliza –la Democracia-, utilizamos de manera amplia la noción de “transición democrática”. Desde las aportaciones de Norbert Lechner y Pedro Güell (2006), Cecilia Lesgart (2002, 2003) y Ceciclia Macón (2006), entre otros autores, la noción de “transición democrática” permite *situar* un grupo experiencias audiovisuales en un *tempo* –construcción social- de cambio entre regímenes políticos. Un *tempo* que incluyó simultáneamente el entusiasmo por y la dificultad de la configuración del consenso heterónimo para hacerse cargo del pasado, otorgando estabilidad institucional al presente.

Si la transición es el “cuándo” de la emergencia de las prácticas y experiencias de estudio comentadas, el “dónde” es la esfera pública que, retomando la perspectiva de Macón (2006b), entendemos como lugar de interacción social, negociación y construcción de marcos materiales, simbólicos, semánticos, sensibles/emotivos e ideológicos de convivencia. De carácter plural, inestable y contingente, la esfera pública es el escenario –siempre en tensión- de deliberación y agencia política en torno de lo que “es común”.

Nuestros objetos se apoyan en un sentido de responsabilidad por la Vida y una dinámica de acción no violenta que contribuyó a des-cubrir la brutalidad del Estado. Por ello, retomamos a Judith Butler e Ileana Diéguez para caracterizarlos de forma general desde la idea de “resistencia civil” que: “es una forma de lucha política basada en la desobediencia por la vía de la no violencia. Dada la necesidad de colaboración que establece la gobernabilidad, la objeción de conciencia y el retiro del consenso para socavar el poder constituyen una táctica eficaz” (Diéguez, 2007: 177). Tal como afirmara Butler: “La no violencia no es una virtud, una postura ni, menos aún, una serie de principios que deban aplicarse universalmente. Denota la posición empantanada y en conflicto de un sujeto que está herido, rabioso, dispuesto a una retribución violenta, y, sin embargo luchando contra esta acción” (2010: 235). Pero además los casos de estudio construyeron sentidos ‘Otros’ del pasado reciente y el presente a consecuencia de la inclusión de voces ‘otras’ que rasgaron/disputaron el relato de memoria dominante aceptado y reproducido –que invisibilizaba la cultura tradicional andina y sus formas de organización; trivializaba la pobreza; silenciaba episodios de violencia planificada; omitía hechos de corrupción e injusticia- (Jelín, 2002; Oberti y Pittaluga, 2006).

Vemos entonces que las experiencias mencionadas en la sección anterior reflexionaron sobre heridas sociales –provocadas por la violencia del terrorismo de Estado y el abandono socioeconómico neoliberal-, y renovaron formas de creación interrumpidas, escamoteadas u obstaculizadas. Por ello, haciendo propio el aporte analítico de Alejandro Monsiváis (2008) pensamos que ambas estrategias, la *tramitación del dolor* y de *la palabra/imagen postergada*, hacen posible la resignificación de códigos interpretativos del espacio público y contribuyen a la amplificación del horizonte de inscripción de la ciudadanía (alcances y contenidos). El autor define la “condición ciudadana” como la libertad, autonomía y equidad participativa entre los individuos en la conducción de su sociedad, respeto del ejercicio de su expresión y asociación. Complementariamente, Martín Hopenhayn recalca que ésta “no sólo se define por la titularidad de derechos sino también (...) por la capacidad de interlocución en el diálogo público (...) La democratización en la circulación simbólica es (...) un modo de extensión del ejercicio ciudadano” (2005: 37).

Para pensar específicamente de qué modos los casos de estudio tramitaron simbólicamente experiencias de vulneración de la Vida, nos resulta operativa la noción de *duelo* vista como efecto cultural y actitud ética –y no como categoría psicoanalítica-. Desde Butler (2006) y Diéguez (2013), implica el “hacer público” o compartir un daño, desamparo o sufrimiento. Como “recurso político”

incluye que una ausencia concreta o situación traumática se procesa de manera tal que “puede ser el punto de partida para una nueva forma de entendimiento si la preocupación narcisista de la melancolía puede estar orientada hacia una consideración de la vulnerabilidad de los otros” (Butler, 2006: 88), y desde allí “enfrenta” –*reta a duelo*- a un orden que solapada o abiertamente intenta repetir la violencia.

A fin de estudiar la ampliación y diversificación de experiencias de creación audiovisual colectiva— el segundo tipo de respuesta frente a la dictadura y la progresiva neoliberalización de la sociedad que desplegaron los objetos de análisis—, apelamos a la idea de “comunicación alternativa”, sin obviar el examen de discusiones previas sobre la “alternatividad” (Vinelli y Rodríguez, 2004) a los fines de precisar su aplicabilidad a los casos empíricos. Desde los trabajos de Hernán Dinamarca (1990), Dagrón (2012) y Quiroga (2012) pensamos esa macro-noción englobando una serie de procesos de relación social desarrollados por medio de la creación e interacción de mensajes cuya elaboración implica una gestión diferencial de los medios tecnológicos que se desvía de patrones dominantes. Persigue el fortalecimiento de la libertad de expresión, el ejercicio del derecho a la comunicación y la información, la promoción cultural y la revisión de la historia e incluye una dimensión material y una discursiva. Su relevancia es triple pues: descentraliza la producción y circulación con una vocación democrática; interrumpe la homogeneización discursiva y la dependencia del circuito masivo valorando la pluralidad y la diversidad; y fortalece dinámicas horizontales y participativas de comunicación priorizando la autonomía y la voluntad de integración nacional y regional.

Corolarios inconclusivos

“El laboratorio del lenguaje, de las formas y de los contenidos que el arte refunda en cada tiempo de emergencia, es un espacio (precario pero no por eso menos potente) en el que también es posible imaginar formas alternativas y necesarias de respuesta frente a toda forma de violencia” (Giunta en Dieguez, 2013: 54). Partiendo de esta afirmación y el recorrido histórico conceptual hasta aquí trazado, cabe volver sobre varias preguntas como forma de re-impulso reflexivo sobre nuestros objetos de estudio, ya sea en lo que respecta a su interacción con la topografía social local, como en sus vinculaciones con la serie estética.

¿Qué clase de estrategias de confrontación y socavamiento al disciplinamiento social desplegaron las prácticas críticas y audiovisuales descritas? ¿De qué forma fueron parte de una trama de producción cultural que resistió los embates violentos durante el proceso de transición, buscando restituir lazos sociales allí donde había miedo, dolor, desilusión e incluso atomización? ¿Cómo, en qué medida y con qué alcances concretos estas experiencias fertilizaron una esfera pública agotada por la violencia y la desigualdad? ¿Qué tipo específico de modalidad de socialización generaron? Comparativamente: ¿qué permanece y qué cambia en las tácticas de disidencia al orden establecido durante las dictaduras (Bánzer, Natush, Meza), durante la transición democrática y en los gobiernos constitucionales de los ochenta? ¿Qué clase de negociaciones con el orden hegemónico de turno desplegaron los casos presentados? ¿Cuáles fueron los aprendizajes y/o camuflajes a los que tuvieron que apelar para hacerle frente al inestable contexto económico, político, ideológico e institucional? ¿Qué tipos de respuesta se generaron desde el poder dictatorial y luego desde los gobiernos institucionales hacia los colectivos de trabajo?

¿De qué forma se anudan en los casos de estudio la belleza —como experiencia sensible a través del símbolo—, el duelo, el reclamo político y la memoria? ¿Qué sucede sincrónicamente en otras series disciplinares como el teatro, la literatura, las artes plásticas, la música? ¿Con qué actores sociales y culturales se articularon las experiencias audiovisuales? Colectivos e individuos: ¿fueron capaces de tramitar/simbolizar la desilusión, desesperanza y resignación que también formaron parte de la realidad histórica de la transición? ¿Cómo pensar la diversidad de memorias, identidades (clase, género, étnica, generacional, etc.) y formas de disidencia (con y sin fachada legal, toleradas o clandestinizadas, públicas/abiertas o secretas) que se solapan en estas prácticas de desobediencia civil?

Frente a un contexto opresivo donde la supresión del disenso se realizó material y simbólicamente mediante muerte, desapariciones y un discurso que impuso la abrumadora presencia del “nosotros” autolegitimado del poder militar (Masiello, 1987), el fomento de espacios de encuentro y reflexión

crítica, y la emergencia de voces y visiones populares a través de películas en súper 8, videos y distintas experiencias de transferencia de medios, implicó una disrupción simbólica y material, y una forma de re-elaboración de espacios sociales, territoriales y culturales demarcándolos del formato oficial. La autoinstitución de Bánzer, de Natush y de García Meza –cara visible de un complejo aparato cívico-militar de connivencias y complicidades silenciosas- en tanto fuerza protectora del interés general y garante del (des)orden, “esta no-demasiado-discreta manipulación de un modelo discursivo fue utilizada para controlar la proliferación de sujetos hablantes dentro del estado, normalizando las expresiones públicas en un intento de volver pasivos a los sujetos (...) esta acción dio crédito a una sola voz autoritaria e impuso un código simbólico inflexible para reforzar el programa de Estado” (Masiello, 1987: 14). En tensión con esa afonía impuesta y el posterior achatamiento homogeneizador, se sitúa el trabajo de las experiencias descritas las cuales procuraron, a través de la imagen y la voz en el audiovisual y en diferentes prácticas estético sociales, devolver al centro del discurso y la vida social compartida los cuerpos sistemáticamente desplazados-silenciados, abrir cauces de recuperación de la diferencia enunciativa, vital y política.

Frente a un pasado dolido-doliente, un pasado de carácter *repercutivo* que reverbera en el presente, y una democracia que no termina de consolidarse-establecerse puesto que el neoliberalismo sigue vulnerando los DD.HH. –derechos sociales y culturales-, las actividades asociativas no institucionales y en espacios moleculares que describimos, se inscribirían como acción de promoción y deliberación expansiva de la ciudadanía cuestionando distintas formas de dominación e impugnando la pérdida de la Vida. Dentro de la urdimbre comunicacional y simbólica, la intervención de la cultura en cierto estado colectivo de *shock* o crisis masiva por efecto del terrorismo o el descalabro socio-económico “tendría que ser capaz de nombrar la pérdida –osea convertir la pérdida en algo concreto y posible de ser recordado- como paso necesario para remover los vínculos afectivos de la vida personal y comunitaria” (Dove, 2005: 146). Su labor pivotea en la paradoja de expresar con urgencia la experiencia de terror, desamparo y escasez, mientras a la vez es consciente de que no hay garantía alguna a la hora de responder/respresentar/dar cuenta “justamente” de los efectos nocivos del terrorismo y el neoliberalismo. Sin embargo, tal como Oscar Landi ha observado: “La formación de una cultura política democrática y el derecho a la oportunidad cultural pueden intervenir (...) como alimento de la calidad de vida y de la ampliación del campo de bienes demandados (...) La formación de una cultura política democrática no se agota en el consenso a ciertas reglas de elección y de control de los gobiernos, sino también debe expresarse en la vida cotidiana, las relaciones familiares, en las formas de sociabilidad de los hombres (Landi, 1985: 103).

Desobturar los poros de la experiencia ciudadana, burlar la censura y la autocensura, re-conectar los universos público y privado, colectivo y subjetivo, parecen ser algunos de los motores recurrentes entre distintas experiencias de producción cultural que, como bien advirtiera Marisa Silva para el caso uruguayo,¹¹ responden más al dibujo de un “archipiélago” de disidencias contrahegemónicas, que a un monolítico y organizado frente de resistencia: fueron “experiencias democráticas en medio de la dictadura” y, agregamos nosotros, “experiencias solidarias” en medio de la desazón neoliberal.

Creemos entonces que es posible pensar que los casos de estudio expresan un *tempo* de emergencia transicional entre regímenes políticos, tecnológicos y cultural-ideológicos. Configuraron una serie de aprendizajes que funcionaron como embrague o conexión entre un período de narrativas fuertes, militantes, con realizadores e intelectuales “al servicio de” los sectores populares, y otro de emergencia y consolidación de narrativas heterogéneas, con un marcado signo de reivindicación intercultural, donde ámbitos y formas de producción se horizontalizaron y diseminaron por el espacio social. Con un perfil tendencialmente autogestivo, participativo y solidario, puesto que visibilizaron experiencias sociales subyugadas, problematizaron concepciones de memoria, historia, justicia e identidad cultural, procesaron conflictos y promovieron los DD.HH., las actividades asociativas no institucionales y prácticas audiovisuales a estudiar podrían denominarse como “microespacios de ciudadanía y creatividad”. Apoyadas en una sinergia de resistencia no-violenta y dotadas de una triple valencia –simbólica, política y ética-, fueron vías de acceso, herramientas de participación y deliberación expansiva de la ciudadanía. Expresaron disconformidad/disenso frente a la violencia y/o aspereza del orden social y contrarrestaron disruptivamente su homogeneidad enunciativa, activando formas simbólicas de duelo –reparación del miedo, el dolor y la muerte-, y tácticas de encuentro, asociación reflexiva y circulación simbólica a través de la comunicación alternativa.

NOTAS

¹ La primera fase de “inicio-fundación” de la *tendencia* se inaugura en 1946 y se extiende hasta 1968; la segunda, que denominamos de “radicalización”, se despliega desde 1969/1970 hasta 1977/1978, y la cuarta, llamada “democratizadora”, se desarrolla desde 1989 hasta la actualidad.

² Según la documentación reunida por organismos de DD.HH., entre 1971 y 1977 habría más de 200 muertos, y 15.000 encarcelados y torturados. Casi 20.0000 fueron obligados al exilio político.

³ En este marco, en marzo de 1980 es torturado y asesinado el sacerdote progresista Luis Espinal: de origen español, fue una figura central en el campo cinematográfico. Militaba junto a organizaciones de DD. HH. y amas de casa. Más adelante se profundizará sobre su figura.

⁴ Críticamente, Ramiro Velasco señala: “La UDP no era la fórmula revolucionaria, era una circunstancia, un instrumento de aglutinación popular para insertarse en el Estado, sin proponerse su transformación. No fue sólo Siles el que se detuvo en la superficie de la crisis, fue toda la UDP la que se resistió a penetrar en sus profundidades y se quedó en el gobierno como un espectador comprometido pero sin protagonismo histórico” (Velasco, 1985: 122).

⁵ Roberto Laserna sostiene que el cambio en la relación entre el movimiento popular y el gobierno se dio a partir del fracaso en las negociaciones sobre la participación del sindicalismo en los más altos niveles de decisión económica y política: a una primera etapa de “politización” de las demandas, con el énfasis puesto en cuestiones de lógicas y pautas de comportamiento democrático, le siguió la “economización” de las demandas, con un nivel de confrontación creciente. Aún esto, “prevalció durante todo el período una concepción instrumental y paternalista del Estado, incluso en quienes desde el gobierno podían comprobar a diario la disgregación del poder y la pérdida de autoridad” (Laserna, 1986: 151).

⁶ Respecto de este punto, es productivo tener en cuenta las palabras de Susana Velleggia: “Este postulado no deja de tener resabios del nacionalismo redentorista de las izquierdas de orientación gramsciana, consistente en suponer que la *toma de conciencia* del pueblo por obra de sus “intelectuales orgánicos”, vendría a ser la llave que abrirá la puerta de la Revolución” (Velleggia, 2009: 169).

⁷ Esto llevará al grupo, sobretodo después de la experiencia de rodaje de *Yawar Mallku* (1969), a una modificación en el lenguaje y las formas de producción, para entrar en una verdadera sintonía socio-cultural: “(...) y esta difícil operación tuvimos que empezarla nosotros mismos, formados dentro de los parámetros de la cultura dominante y colonizadora” (Sanjinés, 1979: 159).

⁸ La segunda agrupación, llamada Ukamau Ltda., bajo la forma de empresa productora inicialmente integrada por Rada, Eguino y Soria, se quedó en Bolivia optando por un cine de calidad, comercial y destinado a los sectores medios urbanos, sin pretensiones de intervención política.

⁹ Es interesante la genealogía que traza el propio Dagrón en torno de las experiencias de transferencia de medios:

De hecho fue el ejemplo de las estaciones de radio de los mineros tal y como existen en Bolivia lo que me convenció de que la transferencia de tecnología era posible. Durante las últimas dos décadas, los mineros del estaño, que apenas sabían leer y escribir, han conseguido financiar, obtener y establecer sus propios transmisores de radio, entrenándose a sí mismos y a sus jóvenes para planificar programas y difundirlos, etc. Estas radiodifusoras no sólo tienen un impacto muy profundo en la vida de las comunidades mineras, donde todos se sienten en libertad para usarlas según sus necesidades, sino también, en épocas de crisis, sobre las vidas del resto del país (...) se volvieron la única fuente de información confiable sobre lo que estaba pasando en realidad (Dagrón en Burton, 1991: 336).

⁹ Respecto de la dinámica interna en el Movimiento de videastas, sería revelador ahondar en cuál fué y cómo se desarrolló la grupalidad y la participación de las mujeres: cómo se organizó, por ejemplo, el grupo de videastas bolivianas (Raquel Romero, Liliana Quintana, Cecilia Quiroga entre otras).

⁹ Panel de cierre “Estrategias creativas ante las dictaduras en América Latina” en las II Jornadas de discusión de avances en Investigación “Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina”, 27-28 de octubre 2014.

Bibliografía

Aimaretti, María, 2014. *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria*

-
- cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*. Dirigida por Mariano Mestman. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 2014.
- Barrios Morón, Raúl, 1993. "La elusiva paz de la democracia boliviana", en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.) *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política*. La Paz, CIPCA y Aruwiyiri: 143-208.
- Bethell, Leslie, 2002. *Historia de América Latina. Vol. 16. Los países andinos desde 1930*. Barcelona, Crítica.
- Burton, Julianne, 1991. "Alfonso Gumucio Dagrón (Bolivia y el resto de América Latina). Un producto de las circunstancias: reflexiones de un activista de los medios", en *Cine y cambio social en América Latina*. México, Editorial Diana: 319-345.
- Bustos, Gabriela, 2006. *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, La Crujía.
- Butler, Judith, 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- _____, 2010. *Marcos de guerra las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.
- Calderón, Fernando, 1999. "Actores sociales. Un siglo de luchas sociales" en *Bolivia en el siglo XX*. La Paz, Harvard Club of Bolivia: 427-450.
- Cardoso, Gustavo, 1990. "Hacia el uso común de las imágenes", en *Revista Videored*, año 3, N° 9-10, diciembre: 17-18.
- Dagrón, Alfonso Gumucio, 1980. "Asesinato de un hombre de cine", en *Revista Imágenes* N° 9, Vol I, octubre: 14.
- _____, 1980b. "Nuevas experiencias de cine en Bolivia", en *Revista Imágenes* N° 9, Vol I, octubre: 15-17.
- _____, 1981. *El cine de los trabajadores*. Managua, Central Sandinista de Trabajadores.
- _____, 1982. *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz, STUNAM, CIMCA y FEM.
- _____, 1982b. *Historia del cine boliviano*. La Paz, Los amigos del libro.
- _____, 1983. "Gumucio Dagrón y el cine de los trabajadores", en *Revista Crónicas de cine*, segunda época, N° 7-8.
- _____, 1986. *Luis Espinal y el cine*. La Paz, CIMCA.
- _____, 2012. "Aproximación al cine comunitario", en Alfonso Gumucio Dagrón (comp.) *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía: 17-73.
- Daich, Osvaldo, 2004. *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano*. La Habana, EICT S.A.
- Delgado, Jorge, 1992. "Video Latinoamericano: desencuentro y concertación", en *Revista Videored*, año 4, N° 15, abril-junio: 11-14.
- Diéguez Caballero, Ileana, 2007. *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- _____, 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dinamarca, Hernán, 1990. *El video en América Latina*. Montevideo, Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación de Cultura Universitaria.
- Dove, Patrick, 2005. "Narrativas de Justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur", en Elizabeth Jelín y Ana Longoni (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires, Siglo XXI: 131-165.
- Dubatti, Jorge, 2002. "Introducción. Micropoéticas y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)", en Jorge Dubatti (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. Buenos Aires, Ediciones del CCC: 3-72
- Dunkerley, James, 2003. *Rebelión en las venas. La lucha política en Bolivia 1952-1982*. La Paz, Plural.
- Frías, Isaac León, 1979. "Jorge Sanjinés" en *Los años de conmoción*. México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM: 79-92.
- Garretón, M. Antonio, 1984. *Dictaduras y democratización*. Santiago, FLACSO.
- _____, 1993. "Cultura política y sociedad en la construcción democrática", en *La faz sumergida del iceberg*. Santiago, CESOC y Lom: 17-31.
- Güell, Pedro y Norbert Lechner, 2006. "Construcción social de las memorias en la transición chilena", en Elizabeth Jelin y Susana Kaufman (comp.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI: 17-46.

-
- Halperín Donghi, Tulio, 1996. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza.
- Hopenhayn, Martín, 2005. “¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura”, en Daniel Mato (comp.) *Cultura política y sociedad*. Buenos Aires, CLACSO: 17-40.
- Jelín, Elizabeth (comp.), 1985. *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____, 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Klein, Herbert, 1982. *Historia de Bolivia*. La Paz, Editorial Juventud.
- Landi, Oscar, 1984. “Cultura y política en la transición democrática”, en Oscar Oszlak (comp.) *Proceso, crisis y transición democrática I*. Buenos Aires, Biblioteca Política Argentina 45 y Centro Editor de América Latina: 102-123
- Laserna, Roberto, 1986. “La acción social en la coyuntura democrática”, en Fernando Calderón (comp.) *Los movimientos sociales ante la crisis*. Buenos Aires, CLACSO, Universidad de las Naciones Unidas y IISUNAM: 103-156.
- Lesgart, Cecilia, 2002. “Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ochenta”, en *Revista Universitaria Estudios Sociales* 22-23, año XII. Universidad Nacional del Litoral: 163-185.
- _____, 2003. *Usos de la transición a la democracia*. Rosario, Homo Sapiens.
- Longoni, Ana, 2013. “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer” introducción al Dossier “Entre el terror y la fiesta”, en *Revista afuera*, año VIII, N° 13, septiembre. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13>
- Lopez Zavala, Eduardo, 1990. “El video antropológico en Bolivia”, en *Revista Videored*, año 3, N° 9-10, diciembre: 15.
- Macón, Cecilia, 2006. “Ruptura como continuidad: la transición treinta años después”, en Cecilia Macón (coord.) *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976-2006)*. Buenos Aires, Lado Sur.
- _____, 2006b. “Apocalipsis, esfera pública y dictadura”, en *Trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Lado Sur.
- Masiello, Francine, 1987. “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza y el Institute for the Study of Ideologies y Literatura University of Minnesota: 11-29.
- Medina, Javier, 1991. *El testamento político-espiritual de Luis Espinal*. La Paz, Hisbol.
- Mendizábal, Iván Rodrigo, 1990. “Breve historia del video boliviano”, en *Revista Videored* año 3, N° 9-10, diciembre: 12-14.
- Mercado María Luisa y Gabriela Avila, 1984. “Cine Minero Boliviano”, en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* N° 12 octubre-diciembre. Disponible en <http://issuu.com/chasqui/docs/cine-minero-boliviano/3>
- Mesa, Carlos, 1982. *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz, Don Bosco.
- _____, 1985. *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Gisbert.
- Monsiváis, Alejandro, 2008. “La ciudadanía a debate: memoria, no-dominación y esfera pública”, en Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk (eds.) *Memoria y ciudadanía*. Chile, El cuarto propio: 39-64.
- Mujica, Luis (comp.), 1981. *Tierra de dolor y esperanza. Testimonios: Bolivia 1976-1981*. Lima, CEP.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga, 2006. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Pedrajas Moreno, Alfonso, 1999. *¡Lucho vive! Cochabamba, Verbo divino*.
- Quiroga, Cecilia, 2012. “Bolivia”, en Alfonso Gumucio Dagrón (comp.) *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía: 107-141.
- Salinas Aramburu, José, 1997. *Vida, pasión y muerte. Análisis de contenido de la obra de Luis Espinal*. La Paz, Universidad Católica Boliviana.
- Sánchez, José, 1999. *The Art and politics of Bolivian Cinema*. Maryland, Scarecrow Press, Inc.
- Rivera, Silvia, 1993. “La raíz: colonizadores y colonizados”, en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.) *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política*. La Paz, CIPCA y Aruwiyiri.
- Sanjinés, Javier, 1992. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz, ILDIS y Fundación BHN.
- Sanjinés, Jorge, 1979. “Sobre *Fuera de aquí*”, en Carlos Mesa (coord.) *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz, Editorial Gisbert: 155-170.
- _____, 1979b. “Entrevista con Jorge Sanjinés” en Huleu Jean-René, Ignacio Ramonet y Serge Toubiana *Cahiers du Cinema* N° 253 octubre-noviembre 1974, Paris, reproducida en “Camino

del grupo Ukamau. Entrevista con Jorge Sanjinés” en *Revista Octubre- Publicación del Taller de Cine Octubre*, N° 5, Enero. México: 10-20.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau, 1980. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

_____, 1980b. “El cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza” en Ignacio Ramonet *Revista Triunfo* julio de 1977, París, reproducida en Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI: 150-158.

Sarlo, Beatriz, 1987. “Política, ideología y figuración literaria”, en AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza y el Institute for the Study of Ideologies y Literatura University of Minnesota: 30-59.

Suárez, Néstor Ojeda, 2002. “Una concepción latinoamericana: la resiliencia comunitaria”, en Aldo Melillo et. al (comps.) *Resiliencia, redescubriendo las propias fortalezas*. Buenos Aires, Paidós: 67-82.

_____, et al (comps.), 2004. *Resiliencia y subjetividad en los ciclos de la vida*. Buenos Aires, Paidós.

_____, et al (comps.), 2004b. *Resiliencia, tendencias y perspectivas*. Lanús, Universidad de Lanús.

Velasco, Ramiro, 1985. *La democracia subversiva*. Buenos Aires, CLACSO.

Velleggia, Susana, 2009. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires, Altamira e INCAA.

Vidal, Hernán, 1982. *Dar la vida por la Vida. La agrupación chilena de familiares de detenidos desaparecidos*. Minneapolis, Institute por Ideologies and Literature Minesotta.

Viezzer, Moema, 1978. ‘*Si me permiten hablar...*’ *Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*. México, Siglo XXI.

Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón (comps.), 2004. *Contrainformación, medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires, Continente.

Zerda Veizaga, Sergio de la, 2011. “Lo que el cine boliviano le debe a Luis Espinal” en *Revista Punto 0* N° 22 año 16, Primer Semestre: 60-68.