

Título: *Emergencia democrática y esfera ciudadana: resistencia no violenta, duelo y creatividad en el campo audiovisual boliviano (1977-1989). Experiencias culturales de tramitación del dolor y la palabra postergada.*

Presentación del tema y objetivos

Desde una perspectiva interdisciplinaria el objetivo general de este 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. Mi aporte específico se refiere al estudio del caso boliviano y hace foco en un conjunto de experiencias de producción y exhibición audiovisual. El proyecto es un desprendimiento de mi tesis doctoral que desde 2010 desarrollo con el apoyo de dos becas CONICET bajo el título “Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia poético-productiva de horizonte político” dirigida por Mariano Mestman.

Tal como comprobé en mi investigación doctoral, 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 denominé *tendencia poético-productiva de horizonte político*, dentro de la cual la tesis profundizó el estudio de los grupos “Ukamau” dirigido por Jorge Sanjinés y “Teatro de los Andes” fundado por César Brie. Observé que la *tendencia* contaba con cuatro fases de desarrollo y dos modulaciones: una “militante-resistente”, y otra “humanitaria, intercultural-resiliente”. El pasaje entre una y otra se produce durante la tercera fase de la tendencia que denominé 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 del 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.

Esta investigación posdoctoral se propone como tema el estudio de las prácticas de producción audiovisual que se desarrollaron en Bolivia en tanto formas de oposición y resistencia contra el régimen dictatorial de Hugo Bánzer (1977) y que más tarde contribuyeron al proceso de recuperación y fortalecimiento de la democracia hasta 1989. De ese modo avanzaré en el estudio de un período y un conjunto de experiencias de las que dí cuenta pero que no constituyeron el núcleo central de mi tesis doctoral. En el marco de un análisis del proceso de democratización boliviano me interesa privilegiar 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. Para ello me detendré específicamente en el campo cinematográfico-audiovisual paceño estudiando: las actividades cineclubísticas y críticas de Luis Espinal, el quehacer cinematográfico del Grupo Ukamau durante y después del exilio, el advenimiento de espacios de transferencia de medios a sectores populares facilitados por Alfonso Gumucio Dagrón, la aparición y desarrollo del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano y el trabajo de productoras independientes (Qhana y Nicobis). 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 reside en el avance de la definición del problema, colaborando al enriquecimiento de la historia del cine boliviano.

Objetivos específicos:

1.A. Identificar la singularidad de la idea de “transición democrática” para el contexto boliviano a fin de observar de que forma la experiencia local se enmarca y enlaza con otras que sincrónicamente se desarrollaron en el Cono Sur, estableciendo relaciones de convergencia y divergencia.

1.B. Poner en diálogo la noción de “transición” con la fase “incertidumbre transicional” de la *tendencia* para advertir el papel que jugó la cultura en el proceso de confluencia de democracia política, social y cultural. Entender cómo se construyó, desde las mediaciones de la cultura, el consenso y el disenso.

1.C. Periodizar en subfases el corte temporal de estudio relacionando la serie social y la serie cultural, para discriminar el tipo de respuesta que se generó sucesivamente hacia el poder dictatorial y hacia el orden democrático emergente durante la transición, y detectar los aprendizajes que los agentes culturales hicieron frente a las diferentes coyunturas, reparando especialmente en el vínculo establecido con las Universidades Nacionales, la Asamblea Permanente por los DD.HH. y los movimientos sociales.

2.A. Complejizar la comprensión del pasaje entre una modulación de radicalización política y otra de corte humanitario a partir del estudio de una selección de casos del campo cinematográfico y audiovisual y el sondeo de prácticas y espacios de encuentro social afines. Detectar matices y posiciones diversas.

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

- 2.B. Dentro de la *tendencia* y el campo audiovisual, y durante este momento de transición, indicar alcances e incidencias respecto del recambio generacional y de las innovaciones técnicas/tecnológicas.
3. Describir modos de producción y circulación de films y videos del período señalando posibilidades y condicionamientos económicos, mecanismos de censura y autocensura, formas de relación social que vehiculizaron, y establecer contra qué políticas culturales oficiales se situaron.
4. Crear un fondo de archivos y fuentes orales mediante entrevistas a aquellos que produjeron videos, films y documentos estéticos de contrainformación, militancia por los DD.HH. y democratización de la cultura.

Antecedentes

Entre la modulación “militante resistente” —caracterizada por el tono de denuncia combativa y una retórica beligerante, donde la “revolución” se figura como verdad concluyente, guía y faro de la práctica política y cultural—, y la modulación “intercultural humanitaria-resiliente” —que hace suyos planteamientos éticos ligados a la transformación y consolidación de la democracia participativa, permanece la vocación crítica pero sin verdades unitarias excluyentes— 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 colectiva, dentro y fuera del campo cultural se generalizaron posiciones no violentas y de resistencia pacífica organizadas en torno de la defensa de los DD.HH. J. Sanjinés advierte: “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). 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 Domitila Chungara (Viezzler, 1978) y un grupo de mujeres a las que se unieron miles de ciudadanos reclamando la libertad irrestricta y el cese de la dictadura en una suerte de “poética de la no violencia activa” (Vidal, 1986). En este período es notorio además el crecimiento cuantitativo de los medios de comunicación masivos con la apertura de canales de televisión privada. Justo cuando el modelo neoliberal tenderá a homogeneizar el funcionamiento del Estado, la producción y circulación de conocimiento e información adquiere relevancia política haciendo visible-audible la heterogeneidad de sujetos sociales.

Por el impulso dado a la investigación, docencia, crítica y producción de cine, y su interés por la democratización de los medios de comunicación Luis Espinal (1932-1980) es un actor insoslayable en este período. A. Gumucio Dagrón (1980, 1986), C. Mesa (1982), J. Medina (1991), J. Salinas Aramburu (1997), A. Pedrajas Moreno (1999) y S. De la Zerda Veizaga (2011) son los principales antecedentes de estudio abordando distintos perfiles de su biografía. Periodista, escritor, cineasta, cinéfilo y catedrático universitario, Espinal reflexionó sobre el poder político y de los medios, y según Medina y De la Zerda en su escritura no se oculta una postura ideológica que articula cristianismo y marxismo, exhibiendo la impronta del Concilio Vaticano II (1963) y la Teología de la Liberación. Pedrajas advierte que en los últimos años de su labor periodística se profundizó una perspectiva progresista de denuncia política que pugnaba por una concientización histórica en torno del contexto circundante. Durante la dictadura de Bánzer, Espinal continuó trabajando y a partir de 1975 fue miembro de la Asamblea Permanente de DD.HH. Murió a manos de comandos paramilitares en marzo de 1980, y 100.000 personas asistieron a su entierro como repudio a los asesinos y homenaje al luchador por la libertad que fue Espinal.

Respecto de el Grupo Ukamau considero que mi tesis de doctorado constituye una síntesis crítica de numerosos antecedentes ensayísticos y entrevistas, y un aporte abarcativo en lo que respecta a la historización de la trayectoria del grupo y el análisis creativo de sus obras (Aimaretti, 2014). Cabe señalar que la bibliografía previa no ha focalizado en este periodo de su producción y, en consecuencia, tampoco en las películas que me ocuparán: tanto las de la fase exiliar (*El enemigo principal* [1973]) y *Fuera de aquí!* [1977]) como la primera realizada en democracia (*Las banderas del amanecer* [1983]).

En torno de las experiencias de transferencia de medios en Bolivia los antecedentes son Gumucio Dagrón (1980b, 1981, 1982, 1983), M. L. Mercado y G. Ávila (1984), C. Mesa (1985) y J. Burton (1991). Dagrón 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. 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). En la apuesta por el desarrollo de un cine alternativo como medio de comunicación contrahegemónico, Dagrón 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).

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 la exhibición de materiales alternativos, priorizando problemáticas nacionales frente a la extranjerización del espacio audiovisual y la hegemonía creciente de las empresas de televisión privada, en medio de una ausencia completa de política comunicacional estatal y legislación acorde. I. Mendizábal alude 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), como instrumento contestatario, de movilización y de educación; mientras G. Cardoso (1990) da cuenta de los lineamientos del MNCVB y propuestas alternativas de producción de video. “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. “Nicobis” produjo en una línea de denuncia social, rescate de la historia de los sectores populares y discusión de problemáticas políticas contemporáneas. 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. Justamente, Dagrón (2012) y C. Quiroga (2012) señalan que la irrupción de nuevas tecnologías convirtieron al audiovisual en un “instrumento de resistencia popular y como posibilidad de participación más amplia” (Dagrón, 2012: 26) siendo el precedente del actual video comunitario.

Respecto del estudio del video latinoamericano el antecedente más importante es H. Dinamarca (1990) quien precisó rasgos del nuevo dispositivo y analizó de forma abarcativa su inserción en el contexto regional, incluyendo una mención al caso boliviano. Resultan útiles las evaluaciones críticas de A. Góngora (1984), J. Delgado (1992) y R. Festa (1992), y las caracterizaciones del video alternativo de N. Vinelli y C. Rodríguez Esperón (2004), G. Bustos (2006) y Dagrón (2012).

Para pensar el pasaje entre regímenes políticos y la noción de “transición democrática” son útiles los aportes de L. Mujica (1981), M. A. Garretón (1984, 1993), R. Laserna (1986), S. Rivera (1993), R. Barrios (1993) y J. Dunkerley (2003), y respecto de la articulación entre cultura y coyuntura transicional contamos con los trabajos de E. Jelín (1985), H. Vidal (1982), F. Masiello (1987) y B. Sarlo (1987); destacándose la propuesta de A. Longoni (2013) al estudiar de forma comparada distintas experiencias latinoamericanas de acción estético-política en su cruce con los DD.HH. a fines de los '70 y durante los '80.

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— utilizo de manera amplia la noción de “transición democrática”. Desde las aportaciones de N. Lechner y P. Güell (2006), C. Lesgart (2002, 2003) y C. Macón (2006), me permitirá *situar* un grupo experiencias audiovisuales en un *tempo* —construcción social— de cambio entre regímenes políticos en el que la sociedad boliviana ciudadana experimentó nuevamente la vida en común y la reaparición del diálogo en la praxis política, incluyendo 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 mis prácticas de estudio, el “dónde” es la esfera pública que desde la perspectiva de Macón (2006b) es lugar de interacción social, negociación y construcción de marcos materiales, simbólicos, semánticos e ideológicos de convivencia. De carácter plural, inestable y contingente, es el escenario —siempre en tensión— de deliberación y agencia política en torno de lo que “es común”.

Mis 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 unilateral del Estado. Por ello retomo a J. Butler e I. 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 que estudio construyeron sentidos ‘Otros’ del pasado reciente a consecuencia de la inclusión de voces ‘otras’ que rasgaron/disputaron el relato de memoria dominante aceptado y reproducido —que invisibiliza la cultura

tradicional andina y sus formas de organización; trivializa la pobreza; silencia episodios de violencia planificada; omite hechos de corrupción e injusticia—. Para indagar en torno de esta dimensión de su práctica recorro a las contribuciones de E. Jelín (2002) y A. Oberti y R. Pittaluga (2006).

De un modo específico observo que las experiencias en las que me detengo 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 C. Monsiváis (2008) pienso 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 M. Hopenhayn recalca que “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 cómo los casos de estudio, desde el campo de la cultura tramitaron simbólicamente experiencias de vulneración de la Vida, me resulta operativa la noción de *duelo* desarrollada por J. Butler e I. Diéguez (2013) vista como efecto cultural y actitud ética —y no como categoría psicoanalítica—. Desde estas autoras, 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 mis objetos de análisis— apelo 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 H. Dinamarca (1990), Dagrón (2012) y C. Quiroga (2012) pienso 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 y 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. Las prácticas comunicacionales alternativas incluyen tanto la producción como la circulación; una dimensión material y una discursiva, y su relevancia es triple: descentralizan la producción y circulación con una vocación democrática; interrumpen la homogeneización discursiva y la dependencia del circuito masivo valorando la pluralidad y la diversidad; y fortalecen dinámicas horizontales y participativas de comunicación priorizando la autonomía y la voluntad de integración nacional y regional.

Hipótesis

Dado que fueron modos en que la cultura desplegó estrategias de confrontación al disciplinamiento social durante los regímenes dictatoriales y de apropiación de la democracia, 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, revolucionarias, 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 molecularizaron, diseminándose por el espacio social de forma no necesariamente consensuada.

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.

Actividades y metodología

Me sitúo dentro del campo de la crítica cultural latinoamericana y el ensayo de ideas, integrando el área de estudios de la memoria y subalternos, para cartografiar el pensamiento y la producción audiovisual boliviana de la transición democrática. Pienso 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 —perspectiva que vengo desarrollando en el marco del grupo ClyNE liderado por la Dra.

Lusnich–, y haciendo uso de un sistema de relevancia específico ya sistematizado en mi tesis doctoral — centrado en aspectos conflictivos y tensiones irresueltas de la historia boliviana como son la violencia política y la identidad cultural— distinguiré especificidades y convergencias entre experiencias sincrónicas.

Realizaré la búsqueda de films y videos del período, y la compilación y lectura comparada de textos, documentos, entrevistas, manuscritos, fichas y archivos en torno de los grupos, individuos, espacios y prácticas que conforman mi objeto de estudio. Desde el contacto personal y entrevistas que realizaré en mi próximo trabajo de campo en Bolivia trazaré un mapa de trayectorias de sujetos y colectivos, su vínculo con las condiciones de producción de las realizaciones y su posición en diversas coyunturas histórico-políticas.

Analizaré las obras del corpus a través de los procedimientos formales y mecanismos de producción de sentido considerando: tratamiento estético-figurativo, estructura narrativa, nivel semántico y enunciación. Haré foco en aspectos temáticos y el sistema de ideas del discurso —descripción, organización— desglosando caracteres estéticos e ideológicos, y refiriendo los signos que den cuenta de: modos de relectura de la Historia y el pasado reciente, representaciones de la violencia política, presencia de la denuncia social y apelación al testimonio oral; privilegio por las identidades subalternas como protagonistas de los relatos; preocupación por la construcción colectiva de la memoria, y respeto por la diversidad cultural.

Para cotejar y ampliar mi trabajo me propongo la presentación de conclusiones preliminares en congresos, la publicación de artículos y la discusión con investigadores, docentes y artistas.

Factibilidad

Mi lugar de trabajo, el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz posee la infraestructura, servicios y equipamiento a emplear, y su biblioteca es útil para la concreción del proyecto. El Instituto de Investigaciones Gino Germani, sede de trabajo de mi director Mariano Mestman, cuenta con un valioso Centro de Documentación e Información, sin duda provechoso para mi proyecto posdoctoral. Guardo un nutrido archivo bibliográfico y filmográfico sobre el tema, fruto de mi labor sistemática en bibliotecas y archivos nacionales y bolivianos, y equipamiento propio: computadora personal, máquina fotográfica y grabador de voz. Mantengo contacto con distintas organizaciones, instituciones y docentes dedicados a la investigación del cine y el video boliviano tales como la Cinemateca Boliviana, Jorge Sanjinés, Iván Sanjinés, Pedro Susz, Escuela de Cine de La Paz y Gumucio Dagrón entre otros.

En los últimos cuatro años, a través de publicaciones, exposiciones y la elaboración de mi tesis doctoral, he desarrollado una aproximación panorámica y compleja al campo cultural, intelectual y audiovisual boliviano, y tanto la docencia en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (carrera de Artes, UBA), como junto al Dr. Mariano Mestman, han sido y son un camino para seguir difundiendo y discutiendo las problemáticas que rodean mi tema de estudio.

Corpus fílmico

El enemigo principal (Grupo Ukamau, 1973), *Fuera de aquí!* (Grupo Ukamau, 1977), *La huelga de hambre* (Labrousse, 1978), *Elecciones sindicales en Viloco* (Labrousse, 1978), *Comunidades de trabajo* (Dagrón, 1978), *Domitila Chungara* (Dagrón, 1978), *El ejército de Villa Anta* (Dagrón, 1978), *Tupaj Katari- 15 de Noviembre* (Dagrón, 1978), *La palabra de todos* (Susz, 1979), *¿Para que la sangre?* (Susz, 1979), *Porque somos el pueblo unido volveremos a vencer* (Saavedra, 1980), *Warmi* (Caillet, 1980), *Las banderas del amanecer* (Sanjinés, 1983), *Lucho lives en el pueblo* (Ovando y De la Quintana, Nicobis, 1983), *La voz del minero* (Dagrón y Barrios, 1984), *Luis Espinal* (Dagrón, 1985), *La mujer minera y la organización* (Palacios, Romero y De la Quintana, 1986), *La marcha por la vida* (Ovando y Alem, 1986), *Levantémonos todos* (López, Qhana, 1987), *Imágenes I y II* (MNCVB, 1988), *Los Jallq'a: identidad y tejido* (Cajías, 1988), *Ganar la calle* (López, Qhana, 1989), *La chola Remedios* (Ovando y De la Quintana, Nicobis, 1989), *Voces libertarias* (Romero y Rivera, 1989).

Referencias bibliográficas

- Aimaretti, María G. (2014). Tesis de doctorado: "Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia poético-productiva de horizonte político".
- 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.
- 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.
- Bustos, Gabriela (2006). *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, La Crujía.
- Cardoso, Gustavo (1990). "Hacia el uso común de las imágenes" en *Revista Videored* N° 9-10, año 3, diciembre, 1990.
- Dagrón, Alfonso Gumucio (1980). "Asesinato de un hombre de cine" en *Revista Imágenes* N° 9. Vol I, octubre 1980.
- _____ (1980b). "Nuevas experiencias de cine en Bolivia" en *Revista Imágenes* N° 9- Vol I, octubre 1980.
- _____ (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.
- _____ (1982 b). *Historia del cine boliviano*. La Paz, Los amigos del libro.
- _____ (1983). "Gumucio Dagrón y el cine de los trabajadores" en *Revista Crónicas de cine* N° 7-8, segunda época. 1983.
- _____ (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.
- Delgado, Jorge (1992). "Video Latinoamericano: desencuentro y concertación" en *Revista Videored* N° 15 año 4, abril-junio, 1992.
- 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.
- Dunkerley, James (2003). *Rebelión en las venas. La lucha política en Bolivia 1952-1982*. La Paz, Plural.
- Festa, Regina (1992). "Globalización, identidad y nuevas búsquedas" en *Revista Videored* N° 17 año 4, octubre-diciembre, 1992.
- 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.
- Góngora, Augusto "La mirada impertinente: el video alternativo" en *Revista Nueva Sociedad* N° 71 marzo-abril 1984. Disponible en http://www.nuso.org/upload/articulos/1157_1.pdf

- 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.
- Hopenhayn, Martín (2005), "¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura" en Daniel Mato (comp.) *Cultura política y sociedad*. Buenos Aires, CLACSO.
- Jelin, Elizabeth (comp.) (1985). *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____ (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- 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.
- 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.
- _____ (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* N° 13, año VIII. Septiembre 2013. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13>
- 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 *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza y el Institute for the Study of Ideologies and Literatura University of Minnesota.
- 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* N° 9-10, año 3, diciembre, 1990.
- Mercado María Luisa y Gabriela Avila (1984). "Cine Minero Boliviano" en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* N° 12 octubre-diciembre, 1984. 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.
- 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.
- Salinas Aramburu, José (1997). *Vida, pasión y muerte. Análisis de contenido de la obra de Luis Espinal*. La Paz, Universidad Católica Boliviana.
- Rivera, Silvia (1993), "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.
- Sarlo, Beatriz (1987). "Política, ideología y figuración literaria" en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza y el Institute for the Study of Ideologies and Literatura University of Minnesota.
- Vidal, Hernán (1982). *Dar la vida por la Vida. La agrupación chilena de familiares de detenidos desaparecidos*. Minneapolis, Institute por Ideologies and Literature Minesotta.
- Viezzler, 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 2011.