



Que histórias desejamos contar?

ORG • Yanet Aguilera • Vivian Berto • Rosangela Fachel



MEMORIAL
DA AMÉRICA LATINA

Organização
Yanet Aguilera
Vivian Berto
Rosangela Fachel

Que histórias desejamos contar

Livro Eletrônico
1ª Edição



MEMORIAL
DA AMÉRICA LATINA

São Paulo
2019

Que História desejamos contar [recurso eletrônico] /
Organizadoras: Yanet Aguilera, Vivian Berto e Rosangela Fachel
São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2019.
ePub e PDF

ISBN 978-85-8201-018-1

1. Sociedade 2. Política 3. Guerrilhas 3. Inclusão social
4. Políticas sociais 5. Análise sociológica I. Aguilera, Yanet, org.

CDD – 791.43098

Ficha Catalográfica elaborada por Rejane do Desterro de Moura Alves CRB8^a-6169

Fundação Memorial da América Latina
Av. Auro Soares de Moura Andrade,
664 - Barra Funda
CEP 01156001 - São Paulo - SP
Tel: (11)3823-4600
www.memorial.org.br

Que histórias desejamos contar?



| Secretaria de Cultura e Economia Criativa

Governador
João Doria

Secretário da Cultura
Sérgio Henrique Sá Leitão Filho



MEMORIAL
DA AMÉRICA LATINA

Fundação Memorial da América Latina

Conselho Curador

Almino Monteiro Álvares Affonso
Presidente do Conselho

Sérgio Henrique Sá Leitão Filho
Secretário de Estado da Cultura

Patrícia Ellen da Silva
Secretária de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia e Inovação

Vahan Agopyan

Reitor da Universidade de São Paulo – USP

Marcelo Knobel

Reitor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Sandro Roberto Valentini

Reitor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Marco Antonio Zago

Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

José Vicente

Reitor da Faculdade de Cidadania Zumbi dos Palmares

Ruy Martins Altenfelder Silva

Presidente da Academia Paulista de Letras Jurídicas.

Diretoria executiva

Jorge Damião

Diretor Presidente

Fabrizio Raveli

Diretor de Atividades Culturais

Ana Lídia Santana Schroeder

Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina

Antônio Eduardo Colturato

Diretor Administrativo e Financeiro

Edição e-book

Eduardo Rascov

Editor

Ana Maitê Lanché

Arthur Moraes

Eduardo Rascov

Design e revisão

Rafael Richard Bezerra

Capa sobre foto de Hernán Reig

Índice

Apresentação Centro Brasileiro de Estudos da América Latina - pág. 10

Introdução Yanet Aguilera - pág. 11

Parte 1 Cinema, Arte e Modernidade

Capítulo 1 *O som ao redor*: arqueologia da verticalização moderna no Recife **Ismail Xavier** - pág. 20

Capítulo 2 *A Desidéria*: Comédia urbana e condição feminina no Chile dos anos 1940 **Fabián Nuñez** - pág. 37

Capítulo 3 Modernidad mexicana: cine y literatura en la transición de los años sessenta **Javier Ramirez** - pág. 49

Capítulo 4 Música e som em três documentários brasileiros curtas-metragens, 1959 **Luíza Beatriz Alvim** - pág. 63

Capítulo 5 Rossellini nos trópicos **Mariarosaria Fabris** - pág. 80

Capítulo 6 Que histórias desejamos contar da América Latina? **Yanet Aguilera** - pág. 103

Parte 2 Cinema, Arte e Política

Capítulo 7 Aclamação e censura ao filme *A Batalha de Argel* no Uruguai, em 1968: o perigo do 'cinema insurgente' **Mariana Villaça** - pág. 112

Capítulo 8 *Joana D'Arc*: a verdade não está nos autos **Bruno Konder Comparato** - pág. 126

Capítulo 9 Apontamento sobre violência e audiovisual: estudo de sociologia e cinema **Mauro Rovai** - pág. 141

Capítulo 10 O cinema como resistência à violência direcionada aos jovens negros na sociedade brasileira **Jacqueline Maria Imbrizi e Eduardo de Carvalho Martins** - pág. 150

Capítulo 11 Arte em imanência ou da insensibilidade à sensibilidade: *Postais para Charles Lynch* **Ciro Lubliner** - pág. 171

Capítulo 12 A representação da guerrilha no cinema argentino (1968-1971) **Estevão Garcia** - pág. 187

Capítulo 13 O cinema de zumbi na América Latina: *Luchadores* e guerrilhas e outras formas de resistência **Lúcio Reis Filho e Alfredo Suppia** - pág. 200

Capítulo 14 Estratégias de mobilização de ativismo a partir da retórica do excesso no audiovisual **Adil Giovanni Lepri** - pág. 213

Capítulo 15 Para uma história da experimentação no cinema brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico **Rubens Machado Jr.** - pág. 229

Capítulo 16 Tempo suspenso: a repressão sob o olhar superoítista brasileiro e mexicano **Marina da Costa Campos** - pág. 323

Capítulo 17 Biopoder e Cinema: a pobreza como potência **Vladimir Lacerda Santa-fé** - pág. 339

Capítulo 18 Adélia Sampaio: trajetória e obra de uma pioneira **Giovanna Picanço Consentini** - pág. 353

Parte 3 Documentário, Política e História

Capítulo 19 El Cine Documental y los Movimientos Sociales en México **Aleksandra Jablonska Zaborowska** - pág. 376

Capítulo 20 Saberes y quehaceres: Documental interactivo **Ana Teresa Arciniegas** -

pág. 397

Capítulo 21 Coreografia de la protesta y figuraciones del conflicto social en el documental boliviano de la década del ochenta: de *Las Banderas del Amanecer* (Grupo Ukamau, 1983) a *La Marcha por la Vida* (Alfredo Ovando e Roberto Alem, 1986)
Maria Gabriela Aimaretti - pág. 406

Capítulo 22 Villas y cantegriles, la representación de los otros y una mirada sobre el cine social **Mariana Amieva** - pág. 437

Capítulo 23 *Mi Hermano Fidel*: a emoção como estratégia no documentário político
Marcelo Priost - pág. 445

Capítulo 24 Uma análise de *No Paiz das Amazonas*: pasado e futuro vislumbrado num filme **Sávio Luís Stoco** e **Ricardo Agum** - pág. 461

Capítulo 25 Convívios familiares inscritos em ambientes domésticos do cinema argentino pós-dictadura – Aristarain, Martel e Trapero **Aline Vaz** - pág. 475

Capítulo 26 Archivos y documentos del cine político de América Latina: consideraciones sobre el devenir de las fuentes **Mariano Mestman** - pág. 491

Parte 4 Imagem e Conceitos, Arte e Cinema

Capítulo 27 Em busca do pai perdido **Annateresa Fabris** - pág. 509

Capítulo 28 Para além da sala escura: encontro entre cinema e escola a partir da criação de imagens **Marina Mayumi Bartalini** e **Wenceslao Machado de Oliveira Júnior** - pág. 523

Capítulo 29 Documentário; videoarte: do Brasil para o mundo, do mundo para o Brasil **André Hallak** - pág. 546

Capítulo 30 (Trans)tornar (a)o tempo e (a)a imagem **Danusa Depes Portas** - pág. 563

Capítulo 31 Imagens retomadas: a experimentação no filme *Nhande Iwy* **Ana Lúcia Ferraz** - pág. 575

Capítulo 32 Duas pedagogias ou o cinema como abertura para o outro **Samuel Leal** - pág. 590

Capítulo 33 Por uma subjetivação dos sons no mundo: análise sobre a estética sonora do *Novo Cine Argentino* **Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho** - pág. 607

Capítulo 34 O sorriso barroco: ironia e melancolia em Júlio Bressane **Fábio Camar-neiro** - pág. 626

Capítulo 35 O cinema do Entrelugar **Angelita M. Bogado** - pág. 640

Apresentação

O Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL), da Fundação Memorial da América Latina, tem a honra de lançar o livro eletrônico *Que histórias desejamos contar?*, organizado pelas professoras Yanet Aguilera, Vivian Berto e Rosângela Fachel. A obra é um desdobramento da quarta edição do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina - que se realizou pela primeira vez fora do Brasil, na cidade do México, nas dependências da Cinemateca Nacional daquele país - no âmbito do II Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano, em 2016.

Vários autores se integraram ao projeto num segundo momento, resultando num tomo digital de quase um milhão e meio de caracteres ou 230 mil palavras. Isso corresponde a mais de 800 páginas. Não é pouco. São textos de 39 pesquisadores oriundos de importantes universidades, a maioria pública, e centros de pesquisa da América Latina e da Península Ibérica, como USP, Unicamp, Unesp, Unifesp, UFF, UFRJ, PUC (RIO, SP, Campinas), UFBA, UFEP, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Universidad de Buenos Aires, Universidad de La Plata, Escola Superior de Cinema e Audiovisuais da Catalunha, Universidad Autonoma de Madrid, Centro de Investigación e Estudos de Sociologia (Portugal), Universidad Politecnica de Valencia (Colômbia), entre outras.

Tantas formações e pontos de vistas diferentes constroem um olhar instigante sobre a cinematografia contemporânea da nossa região. A crítica filosófica, estética, sociológica, histórica e antropológica que trazem estas páginas são uma lufada de ar fresco no ambiente carregado que nos coube viver e enfrentar. O Memorial da América Latina, por meio do seu CBEAL, sente-se feliz por editar e circular um livro que traz no título uma interrogação e na capa uma mulher grávida. Em seu aniversário de 30 anos (1989 – 2019), o Memorial endossa a pergunta *Que histórias desejamos contar ou, para dizer em outras palavras, que futuro queremos construir.*

Centro Brasileiro de Estudos da América Latina

Introdução

Yanet Aguilera

Que histórias desejamos contar? é o resultado de uma seleção de artigos que foram apresentados no IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina. O questionamento sobre a nossa história, que está presente no título, é o resultado da inquietação da maior parte dos ensaios sobre a maneira como pensamos, analisamos e historiamos nosso cinema e arte. Acrescente-se que esta pergunta nos obriga a situar-nos e pensar de que lugar estamos falando. Como acadêmicos somos levados a considerar o lastro teórico e crítico desenvolvido pela academia e que, neste livro, se desdobrou em várias direções. Uma delas é a relação intrínseca que os estudos universitários estabeleceram entre cinema arte e modernidade; outra, seria a ligação entre o cinema, a arte e a política; a terceira trata da problemática do gênero documentário; e a última se desdobra em duas hermenêuticas: aquela que privilegia a narrativa e o texto e outra, icônica, ligada às imagens e aos son. A esta problemática se somam esforços de cunhar conceitos diversos para repensar a maneira de abordar o cinema e a arte. Os artigos deste livro foram agrupados contemplando essas quatro trilhas e, embora elas não sejam as únicas, nos permitem ter uma visão, ainda que parcial, bastante significativa de um panorama histórico daquilo que se está escrevendo sobre nosso cinema.

1. Cinema, arte e modernidade

Pensar esta relação coloca de chofre a relação entre o campo e a cidade, dado que a modernidade cinematográfica se colocou como uma superação do contexto rural “atrasado” do nosso subcontinente em direção a um espaço urbano “em desenvolvimento”. Do ponto de vista dos estudos de cinema, esta oposição tem uma marca temporal clara que divide o nosso cinema entre aquele que se fez na primeira metade do século XX e o que foi produzido depois. Esse primeiro cinema, que vai até o fim da 2ª Guerra Mundial, exaltava o mundo agreste e foi qualificado pela crítica como conservador, produto

de uma elite intelectual que seguia a tradição deixada pelo colonialismo.

Entre outros exemplos temos a análise de *Som ao Redor*, realizada por Ismail Xavier, na qual a relação entre passado e presente se condensa naquela entre campo e cidade. É o caso também do *criollismo* (filho de espanhóis nascidos na América) chileno citado por Fabian Nuñez, quando analisa a importância da comédia chilena para a história de nosso cinema, que teria se voltado “para as camadas populares rurais, calcando-se na tradição herdada dos tempos coloniais”. Outro exemplo é o estudo do cinema mexicano, desenvolvido por Javier Ramirez, que pensa a modernidade a partir de um ímpeto acadêmico que teve como figura central Luís Buñuel e que se desdobrou em duas sendas diferentes: a de Carlos Fuentes e a de Juan Rulfo. Elas também podem ser resumidas no embate entre o ambiente urbano e o campo. Ou ainda no artigo de Luíza Beatriz Alvim, que repercute esta questão ao *destacar*, na análise da trilha sonora de três documentários do Cinema Novo (considerado como o cinema moderno), a figura do Gilberto Freyre e sua obra *Casa Grande e Senzala*, além da figura de Heitor Villa-Lobos.

Entretanto, aqui se delineia um horizonte inamovível e uma história um tanto incômodos: a ideia de que há um fundo metafísico preenchido por uma modernidade a ser alcançada e que foi fraudada na história da América Latina. Já é tempo de colocarmos na berlinda, de maneira clara, a própria noção de modernidade. É ela que inexoravelmente nos coloca como subalternos, subdesenvolvidos ou atrasados. E não como povos subalternizados que têm como principal luta o reconhecimento da internalização de um colonialismo que nos fez e ainda nos faz sentir-nos inferiores. Já é tempo também de problematizar o nosso pertencimento, inquestionável para muitos, à dita “cultura ocidental”, que coloca a modernidade como ápice de um progresso histórico, mas nos recusa (nas experiências vividas – nos países europeus muitos de nós da América Latina já tiveram a experiência de se sentirem ridicularizados quando nos reivindicamos ocidentais – e também nos textos, basta consultar Jacques Aumont, Hans Belting, entre outros). É o momento de repensar-nos com todas as heranças que nos constituem, inclusive a da própria “cultura ocidental”.

Uma via interessante para recolocar estes assuntos é aquela que se insinua no artigo de Mariarosaria Fabris. Ao estudar a passagem de Roberto Rossellini pelo Brasil, Fabris propõe uma triangulação composta pelo “pai do cinema moderno”, Pier Paolo

Pasolini e Glauber Rocha, mediada pelas diversas maneiras como se trata o tema/conceito da fome.

2. Cinema, arte e política

A relação entre cinema arte e política, neste livro, tem como fundo a reflexão dos períodos das ditaduras da América Latina. Mariana Villaça os aborda pelo viés inesperado e muito importante do público: a recepção favorável e a censura política que, em Uruguai, teve o filme *Batalha de Argel*, prenuncia o recrudescimento do autoritarismo que culminaria com a ditadura e que, logo depois, provocaria a luta armada como uma das formas de resistência. A temática da violência política é um tópico também presente no livro.

Bruno Comparato analisa o filme *Joana D'Arc*, de Bresson, para pensar as contingências jurídicas que permeiam as reavaliações das Comissões da Verdade das ditadura Latino-americanas. Mauro Rovai também discute a violência por meio do filme *Quem Matou Eloá?*, destacando o acontecimento, a cobertura televisiva e o depoimento dos entrevistados. A interrogação não remete a um *thriller* amoroso, mas à urgência da especificidade do crime: aquele cometido contra a mulher. Um debate que precisa retirar este tipo de assassinato da esfera doméstica ou privada, onde também atua a violência. Outra abordagem que se debruça sobre a violência é a realizada por Jacqueline Maria Imbrizi e Eduardo de Carvalho Martins. Este autores congregam política, cinema e racismo se perguntando se o cinema é capaz de ser uma forma de resistência que se coloque contra ou que pelo menos manifeste um tipo de mal-estar diante da situação da população negra, principalmente dos jovens, no Brasil. Uma espécie de exorcismo das imagens de violências, como aquelas de linchamentos veiculadas na internet, é feita pelo coletivo Garapa, como destaca Ciro Lubliner. A noção de recomposição ou deformação criadora permite pensar a arte como uma potencia da repetição que através de pequenas variações nos leva a novos sentidos e sensações, possibilitando leituras críticas reveladoras.

O conceito de guerrilha e experimentalismo é utilizado para pensar os grupos guerrilheiros do passado e uma forma de ativismo do presente. Estevão Garcia analisa a representação da guerrilha das décadas de 1960 e 1970 no cinema argentino, fazendo uma comparação entre *La Hora de los Hornos* e *Alianza para el Progreso*, a fim de entender o que está em disputa nesse jogo entre política e experimentalismo ou entre

Cine Subterráneo e Cine Liberación. Lúcio Reis Filho e Alfredo Suppia analisam o cinema Zumbi no Brasil, considerando-o como uma espécie de guerrilha dos jovens realizadores para criticar e resistir à sociedade atual. Há outro tipo de militância muito atual, quase guerrilheira, bastante inquietante e que é prerrogativa do audiovisual brasileiro feito para a internet. Adil Giovanni Lepri analisa este tipo de trabalho destacando a retórica do excesso, a imaginação melodramática e a noção de cinema de atrações que grupos conservadores, organizados em torno do impeachment de Dilma Rousseff, usaram como estratégias a fim de conseguir engajar ou criar uma militância nas redes.

O cinema experimental, passando pela produção superoitista, é abordado por Rubens Machado em seus desdobramentos estéticos e políticos. Uma pequena história sobre o experimental muito oportuna e fundamental numa bibliografia escassa para uma produção tão importante como é o experimental. O artigo traz para o âmbito cinematográfico um intercâmbio muito profícuo e pouco explorado como é o com as artes plásticas. Marina da Costa Campo trabalha a relação entre pesquisa histórica e análise fílmica, pensa igualmente a produção superoitista, centrada no Brasil e no México da década de 1970, buscando aproximações que passam pelo experimentalismo, a ironia, a metáfora e o discurso crítico, a fim de tratar os problemas latentes das transformações política, culturais e sociais desta época de ditaduras e efervescência social.

Pensa-se também a política para além das manifestações históricas dos grupos e formas cinematográficas, por meio de conceitos novos de muito interesse, como o de potência dos pobres e biopoder, desenvolvidos por Vladimir Lacerda Santafé. Trabalhados na análise das cinematografias de Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini, estes conceitos ampliam a forma de interpretar, além de repensar campos cognitivos como o da psicanálise e da produção de subjetividade que compõem a base da composição social.

E, finalmente, política e visibilidade, classe e raça são trabalhados no artigo de Giovana Picanço Consentini ao tratar da luta e estratégias pela sobrevivência da produtora e cineasta negra Adélia Sampaio. Realizado por uma mulher negra, o longa-metragem *Amor Maldito* revela também os processos de uma micropolítica que exige cada vez mais ser levada em consideração. Afinal, para um meio elitista como foi o cinema é muito significativo que a “filha da empregada”, tal como se denomina Sampaio, chegue a direção do filme.

3. Documentário: um debate político e de gênero

É de extremo interesse os debates que aparecem nas reflexões atuais que se fazem sobre o documentário. Aleksandra Jablonska Zaborowska coloca em questão a relação entre documentário, militância e experimentalismo. Os documentários dos movimentos sociais mexicanos, analisados pela estudiosa, ao problematizar as duas vertentes que foram as que dominaram a história do cinema documentário em América Latina, as substituem por outras concepções mais adequadas às reivindicações políticas atuais. A primeira, a do “cinema compromisso”, que se concebe como um instrumento de agitação cultural ou de militância política, vai ceder espaço a uma classificação que remete estes filmes a uma “arte popular”. Entenda-se esta nova classificação como a defesa de saberes que se contrapõem a um tipo bem tradicional de militância política, que neste caso se direciona a uma defesa ambiental. Trata-se de um enfrentamento de cosmovisões diversas, a dos povos originários, que consideram a natureza sagrada, e aquela cujos esquemas conceituais tentam vincular progresso e preservação. A segunda vertente repensa a arte subversiva, pois não se subverte mais nem a linguagem fílmica nem a estrutura narrativa “clássica” do cinema, tal como acontecia nos cinemas das vanguardas. Apesar disso, este cinema se reivindica como político, já que responde a demandas políticas bem atuais e precisa, como o direito a autodeterminação dos povos, a ausência de democracia, a reivindicação de justiça etc. Ana Teresa Arcienaga destaca os filmes documentais que, precisamente, divulgam estes saberes outros e que fazem parte do patrimônio cultural imaterial da Colômbia e, portanto, da América Latina.

A relação entre documentário e memória é também pensada politicamente no artigo de Maria Gabriela Aimaretti, na medida em que esta memória cinematográfica permite intervir política e culturalmente no processo histórico da ditadura boliviana da década de 1980.

O debate sobre como analisamos e historiamos o nosso documentário é colocado por Mariana Amieva ao propor uma análise deste cinema que escape da construção linear, que coloca os filmes num processo que privilegia a influência entre cineastas. A estudiosa plantea uma relação complexa entre filmes e gênero, que passa especificamente pela relação com o cinema etnográfico, tendo o cuidado no uso dos esquemas teóricos/metodológicos nessa maneira de abordá-los.

Nesta reavaliação do gênero documentário, também se busca uma ampliação de seu campo, introduzindo materiais e interpretações que anteriormente eram ignoradas ou apareciam muito timidamente. É o caso de Marcelo Prioste, que analisa o filme de Santiago Álvarez, *Mi Hermano Fidel*, destacando seu teor propagandístico, que visa transformar Fidel Castro em herdeiro de José Martí. É também a direção que Sávio Luís Stoco toma ao destacar os discursos comerciais e visuais do documentário *No Paiz das Amazonas*, de Silvino Santos.

Políticas impostas por governos repressivos desestruturam os espaços públicos, colocando o ambiente doméstico como alternativa de relacionamento. No levantamento do convívio familiar em algumas obras cineastas do *Nuevo Cine Argentino*, que Aline Vaz fez em seu artigo, fica evidente que estes filmes apresentam a casa como um lugar que num primeiro momento promete proteção para em seguida oprimir.

Por último, mas não menos importante, a republicação do artigo de Mariano Mestman, embora sem o ineditismo dos outros ensaios, se torna fundamental, principalmente para uma maior divulgação entre o público brasileiro, já que discute as fontes na historiografia do Novo Cinema Latino-americano para problematizar as alterações de documentos originais.

4. Imagem, conceitos, arte e cinema

Hoje em dia se tornou irreversível o debate que, para além da narrativa e do texto, reivindica a independência e importância da imagem e o som no cinema. Circunscritos aos estudos semióticos que limitavam a imagem e sons ao signos, planos e sequências visuais e sonoras nos obrigam a repensá-los em processos descritivos e interpretativos que diferem da maneira como fomos habituados na análise dos filmes e do próprio cinema. Na trilha de repensar o cinema e a arte por meio de uma hermenêutica que contemple a imagem e o som, alguns estudiosos retomam conceitos que colocam o filme num campo multidisciplinar próprio ao cinema, que foi considerado como a junção de todas as artes.

Annateresa Fabris reflete sobre a relação entre fotografia, imagem e morte por meio do projeto artístico que Mariela Sancari fez em torno da figura do pai morto. Processo alegórico em que a busca de alguém na multidão manifesta uma tensão entre a homogeneidade e a heterogeneidade ou entre indivíduo e massa que está implícita em uma arte/técnica como é a fotografia. É também a criação de imagens o ponto de partida de Marina Mayumi Bartalini para pensar o encontro entre cinema e escola. A estudiosa propõe experienciar a escola cinematograficamente, colocando como “problema” a claridade deste espaço e sua relação com os vários dispositivos de criação de imagens. André Hallak destaca a entrada da imagem em movimento ou cinematográfica nas galerias, já que ela permeia as exposições de arte contemporâneas nos últimos anos. A associação cinema e artes visuais se impõe, de modo que é necessário pensa-la num vaivém desestabilizador para as duas expressões.

A inflação das imagens na contemporaneidade é outro assunto que é trabalhado para além do apelo iconofóbico que geralmente este assunto provoca. Danusa Depes Portas quer recompor e responder ao tempo e à imagem, por meio do ensaio, teorizado não como uma categoria ou gênero, mas como um modo retórico e poético. O propósito é arguir à memória inquieta das imagens os disparates da cultura visual e os desastres da história atual.

Finalmente, a imagem é pensada em outro regime cultural/conceitual que não aquele proposto pelo cinema e pelo modo habitual de analisa-lo. Esta outra maneira de ver a imagem nos obriga a questionar a relação que se estabeleceu com aquele outro, o objeto dos filmes. A imagem do outro problematiza a relação entre sujeito e objeto que o conhecimento e a ciência ocidental tentaram imputar como sendo o de todo processo cognitivo. O ensaio da cineasta Ana Lúcia Ferraz, ao falar de seu filme, *Nhande Ywy*, coloca as relações de alteridade em primeiro plano, que se manifestam na articulação das imagens captadas por ela e aquelas gravadas pelos jovens guarani no conflito da retomada das terras em Mato Grosso do Sul. Imagens como visão onírica e uma lógica xamânica determinam as ações com relação aos fazendeiros branco. Samuel Leal compara duas pedagogias das imagens, que no filme *Oi'ó: a luta dos meninos* permite um contato intercultural, aquele da plateia e a dos meninos xavantes.

A respeito do som, o debate se complexifica porque se reivindica a autonomia so-

nora não apenas em relação à narrativa, mas a da própria imagem. Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho destaca os filmes do Nuevo Cine Argetino que trabalham o som de forma autónoma e criativa, sem subordina-lo à significação imagética. A ambiência sonora se torna um aspecto determinante da produção de sentido dos filmes.

Novos conceitos são cunhados ou apropriados para estudar o cinema na sua necessária interdisciplinaridade, assim como para ir além das “caixinhas” ou categorias que o limitam. Fábio Camarneiro trabalha o conceito de “sorriso barroco” para pensar o encontro entre a ironia e a melancolia, entre o cinema, literatura, música e dança no cinema de Bressane. Angelita M. Bogado usa o conceito do “entrelugar” para pensar o cinema de Adirley Queirós nos seus elementos fronteiros do lembrar e esquecer e da ficção e do documentário.

21. Coreografías de la protesta y figuraciones del conflicto social en el documental boliviano de la década del ochenta: de *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983) a *La marcha por la vida* (Alfredo Ovando y Roberto Alem, 1986)

María Aimaretti

Levantar la cabeza

En el marco de una investigación mayor y en curso, este trabajo tiene por objetivo aproximarse a las formas de representación que en el documental boliviano de la década del ochenta adquirieron la protesta y el conflicto social en tanto que cajas de resonancia de complejos procesos socio-políticos que se vivieron desde el desmoronamiento de la dictadura de Hugo Bánzer en 1978 y el inicio de la transición democrática, hasta 1989.

En medio de un adverso contexto caracterizado por la inestabilidad política, el desorden institucional, la violencia y la pauperización de la vida cotidiana de grandes sectores de la población —factores que transformaron profundamente la fisonomía social del país—, la producción filmica boliviana —ya de por sí exigua—, se resintió, contándose apenas nueve largometrajes en toda la década.²⁶⁰ Sin embargo, paralelamente, se produjo un singular fenómeno de recambio generacional y tecnológico: un grupo diverso de jóvenes se comprometió con la producción de imágenes en movimiento utilizando como soporte el video, horizontalizando y molecularizando la producción y la difusión, y procurando aportar a la reorganización del sector, conviviendo con prácticas tradicionales y realizadores de vasta trayectoria como Jorge Sanjinés y Antonio Eguino. Abordamos el campo audiovisual de la post-dictadura boliviana utilizando la imagen de “*escena*”, con la que aludimos al proceso dinámico y conflictivo de con-

²⁶⁰ *El celibato* (José y Hugo Cuellar, 1981), *El lago sagrado* (Hugo Boero Rojo, 1981), *Mi socio* (Paolo Agazzi, 1982), *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1984); *Amargo mar* (Antonio Eguino, 1984); *Los hermanos Cartagena* (Paolo Agazzi, 1985), *Tinku, el encuentro* (Juan Miranda, 1985), *La nación clandestina* (Grupo Ukamau, 1989), *Los igualitarios* (Juan Miranda, 1989). *El lago...* y *Las banderas...* son documentales, mas sólo el segundo abrevia en la problemática socio-política.

figuración, desarrollo y dispersión de esa serie de experiencias en video que llevaron adelante jóvenes paceños —entre quienes se encuentran Alfredo Ovando y Liliana De la Quintana (Nicobis) de cuya obra hablaremos aquí. Jóvenes que convergieron en lo que se denominó el Movimiento de Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB).²⁶¹

Estudiar el período es enfrentarse, simultáneamente, a la escasez y la abundancia. En esos años la escasez fue el signo dominante de la vida social material, la cual se precarizó y vulneró en sus derechos más básicos, lo que volvió aún más difícil de lo que ya era cualquier empresa de producción cultural y artística. Escasa también es la producción historiográfica, puesto que ha sido un momento poco atendido y problematizado; y escasos son los materiales audiovisuales conservados. Pero la década del ochenta también porta el signo de la abundancia: abundancia de experiencias vividas, de relatos y memorias, y sobretodo de entusiasmo por la creación de imágenes que sean testimonio revelador de un tiempo cargado de esperanza y búsquedas.

En esta oportunidad proponemos detenernos en el análisis comparado de un corpus audiovisual mixto cuya preocupación central fue dar cuenta del conflicto social y la experiencia de lucha de los sectores populares. *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983), *Lucho: vives en el pueblo* (Nicobis, 1983), *Movilización, pan y libertad* (Nicobis, 1983), *Café con pan* (Nicobis, 1986) y *La marcha por la vida* (Alfredo Ovando y Roberto Alem, 1986) configuran relatos de memoria para un presente de disrupción y dislocación social y son la forma —justa— que encuentran sus realizadores para intervenir política y culturalmente en el proceso histórico en curso.

De la efervescencia a la relocalización

La caída de la dictadura de Bánzer en 1978 no se tradujo en la más o menos mediata reconstitución democrática: aunque fervorosamente defendido por la mayoría de la población, el proceso transicional duró cuatro largos y dolorosos años, por haber sido interrumpido por las fuerzas militares. En noviembre de 1979 Alberto Natusch Busch provocó un golpe de Estado que duró quince días, seguido éste por un débil gobierno

²⁶¹ Desarrollamos in extenso este tema en el capítulo “*Volver a los ochenta: prácticas, experiencias y agrupamientos en la ‘escena’ audiovisual paceña (Bolivia 1978-1989)*”, presente en el libro coordinado por Mariano Véliz y Natalia Taccetta *Cine y transición democrática en América Latina*, Buenos Aires: Editorial Prometeo. En prensa.

interino encabezado por Lidia Gueiler. La economía continuó su proceso de crisis, pero la transición volvió a interrumpirse el 17 de julio de 1980 cuando el Gral. Luis García Meza dio un nuevo golpe de Estado, que se prolongó hasta agosto de 1981 en medio de la corrupción, el crecimiento del negocio de la cocaína y el contrabando. Luego de temporales presidencias militares recién en septiembre de 1982, tras una huelga general, el proceso dictatorial colapsó definitivamente y el líder de la UDP (Unión Democrática Popular) Hernán Siles Zuazo asumió como mandatario. Este complejísimo período de encrucijadas sociales y políticas fue capturado por Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios en su único documental *Las banderas del amanecer*. Este largometraje en 35 mm. con el cual el Grupo Ukamau retorna a Bolivia tras largos años de exilio, constituye nuestro punto de partida para observar las coreografías de la protesta y las figuraciones del conflicto social.

Siles Zuazo gobernó entre 1982 y 1985 como referente principal de un frente progresista de izquierda que muy pronto se dividió.²⁶² Durante su mandato la inflación y el desempleo crecieron considerablemente provocando el caos económico y la respuesta social a través de la eclosión de reclamos y huelgas —con fuertes presiones de la COB (Central Obrera Boliviana). En este contexto de crisis global se fue creando un clima de demanda por orden y cierta estigmatización de la izquierda a la que se observó con descrédito, y Siles se vio obligado a llamar a elecciones anticipadas (Mesa, 1998).²⁶³ En resonancia con este segundo momento del período, aparecen los primeros trabajos de la joven productora Nicobis, formada en 1981 por Alfredo Ovando y Lilita De La Quintana, entre los que sobresalen *Lucho: vives en el pueblo* y el documental para televisión *Movilización, pan y libertad*, videos que, acompañando el devenir de transformaciones histórico-políticas, problematizaron el pasado reciente —la dictadura— y el presente de crisis.²⁶⁴

Los comicios de 1985 dieron la victoria —estrecha— a Bánzer frente a Paz Estenssoro, pero éste último fue elegido por el Congreso como nuevo presidente. Con él se puso en marcha un plan neoliberal que incluyó la reducción del aparato público y el

262 La UDP asoció al MNRI (Movimiento Nacionalista Revolucionario de Izquierda), el MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionario) y el PCB (Partido Comunista Boliviano), entre otros.

263 “Así maduró en la sociedad un sentimiento de disconformidad hacia el poder débil, se identificó a la izquierda con el desorden y se rechazó las frecuentes huelgas que erosionaron las simpatías que despertaba la COB en diferentes estratos sociales” (Romero Ballivián, 1995: 24).

264 Simultáneamente, en 1984 comienza a organizarse el MNCV, del que Nicobis —entre otros grupos e individualidades— formará parte. Una plataforma de reunión, discusión y trabajo audiovisual colaborativo, integrada sobre todo por jóvenes que se habían conocido en 1979 en el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz), y habían seguido vinculados por afinidades generacionales y posicionamientos pro-

fin de la economía estatizada, rompiendo con el modelo creado en 1952 —cuyo centro era el Estado—, y debilitando severamente la potencia sindical (Romero Ballivián, 1995: 11, 35). La oposición vio resentidos sus canales y mecanismos de acción, pues el oficialismo y su entonces aliado ADN (Acción Democrática Nacionalista) cuyo líder era Bánzer, controlaban el parlamento, con lo que el presidente tuvo amplia capacidad de maniobra para instalar las reformas económicas.

El decreto supremo 21060 cristalizó el plan político-económico e ideológico de Paz: bajo la justificación del pragmatismo que exigía la crisis, su aplicación implicó el privilegio de un mercado abierto, despidos masivos y la desarticulación y decrecimiento del proletariado minero y obrero. Al calor de este proceso en el que los sectores populares vieron con estupefacción aceleradas y radicales transformaciones en su sistema de vida, se producen *Café con pan* (Nicobis, 1986) y *La marcha por la vida* (Alfredo Ovando y Roberto Alem, 1986).

Teniendo en consideración las continuidades y diferencias entre estos momentos dentro de un mismo ciclo histórico, así como también entre los trabajos audiovisuales mencionados; cabe destacar que la historia reciente y el presente fueron núcleos temáticos preferidos. Sabiendo que las imágenes revelan y portan su época, la “cifran” a través de una red de sentidos, es que queremos situar la mirada en esta recurrencia y advertir cómo se procesó, simbólicamente, una época alterada por la violencia represiva, pero también por la desposesión económica y el hambre. Imágenes-memoria, entonces, conjugadas en un tiempo presente donde la recuperación de la democracia se tradujo no sólo como lucha por la libertad, sino también como lucha por el derecho a una Vida digna para todxs.

Especie y aspecto

La idea de que un gesto podría ser una frase, esta mirada, un largo discurso, es algo totalmente insoportable: eso significaría que la imagen, las imágenes, los transeúntes, esta calle, este sollozo, este juez distraído, esta casucha destartada, esta chica asustada, constituyen la materia de otra historia diferente de la Historia, un contraanálisis de la sociedad. Marc Ferro, 1978: 246.

Resultado de prácticas sociales y significantes, insertos en un proceso más amplio de reivindicación y reinención de la vida democrática, los discursos visuales que analizaremos son eco y representación de asuntos públicos y se producen y circulan en los territorios de la cultura —figuraciones/complejos simbólicos que abren los conflictos de lo real (Richard, 1998; Amado, 2009)— y lo político —lógica antagónica por la definición de lo social. Así lo testimonian las (conocidas) entrevistas y textos críticos de Jorge Sanjinés (1980), pero también los (menos frecuentados) pronunciamientos de lxs jóvenes videastas. Véase por ejemplo el que figura en el Boletín del Nuevo Cine y Video Boliviano al que Nicobis adhiriera como parte del Movimiento, donde se postula un horizonte creativo compartido:

Producir materiales audiovisuales comprometidos con el proceso histórico presente, proceso en el cual los realizadores sean partícipes (...) enfrentar y combatir las manifestaciones de la cultura hegemónica transnacional a través de una producción crítica y permanente (...) que el trabajador de la imagen se convierta en creador y portavoz del proceso colectivo de búsqueda de la identidad cultural, mediante el conocimiento crítico del medio socio-cultural en que vive (MNCVB, 1986: 3).

Así, en fricción con un contexto hostil y coercitivo, y luego decididamente desfavorable y confuso, para lxs jóvenes de los ochenta el video significó la oportunidad de dar cobertura a sus inquietudes expresivas y preocupaciones sociales utilizando el medio como un instrumento de integración con los sectores populares (De la Quintana y Romero, 1988).

Como veremos, a través de sus documentales, jóvenes y expertos realizadores parecen preguntarse: ¿qué rostros hoy interpelan al poder?, ¿qué cuerpos se manifiestan y con qué cualidad sensible lo hacen?, ¿qué coreografías de lo colectivo persisten y cómo se modulan, interrumpen o modifican a través del tiempo?

Inspirados en los planteos de Gonzalo Aguilar (2015, 2015b) proponemos utilizar tres figuras para recorrer y constelar el corpus documental: *rostro*, como catalizador de afectación, rostrificación del conflicto en la imagen, cifra personal de acceso a la memoria y la historia; *cuerpo*, en tanto que resto y residuo de la violencia y la desposesión; y *coreografía*, como dinámica colectiva de los muchos cuerpos ordenados bajo

ciertas direcciones/impulsos que organizan desplazamientos.²⁶⁵

Aguilar ha señalado que en la filmografía latinoamericana militante, los cuerpos “perdían” el rostro:

(...) que se disolvía en las multitudes y en el espacio de la calle. No, entonces, el acercamiento y la individuación, sino una operación sobre lo colectivo, sobre esos grupos que esperaban el significativo “pueblo” otorgado tanto por el discurso fílmico como por la acción política. Por eso el lugar por excelencia era la calle. Allí la cámara archivaba los cuerpos en trance, atravesados por un grito o un caminar que nunca era individual. Los gestos no se concentraban en un solo rostro o en un solo cuerpo, sino que se desplazaban de un cuerpo a otro, como una corriente eléctrica conducida por los cables no visibles de la revolución, el pueblo y la liberación, y con movimientos coreográficos muy precisos, logrados en el encuentro de las prácticas políticas con las cinematográficas (Aguilar, 2015: 143-144).

Mas, en los materiales que abordaremos se advierte no la disociación sino la concomitancia de *rostro-cuerpo-coreografía* en una simultaneidad tensa: sea apelando al registro directo, el testimonio o incluso la recreación ficcional, la tríada da forma y figura a la protesta y el conflicto social protagonizados por los sectores populares bolivianos quienes encarnan acción política y sufrimiento, lo particular y lo colectivo. Justamente, se produce la convergencia de dignidad/integridad humana y herida en *singularidades* re-unidas a una serie más amplia: una *comunidad de rostros* situada histórica y políticamente. Retomando a Georges Didi-Huberman, podemos observar que el corpus trabaja:

(...) la *especie* con el *aspecto*, es decir, la repetición de los rasgos genéricos con la singularidad de los rasgos diferenciales, todo ello en el contexto preciso de un *espacio* político dado (...) Entre la especie y el rostro se declina (...) lo que podríamos llamar *singular plural* del aspecto humano en el *espacio histórico* donde este se despliega siempre de ma-

265 Justamente, en relación a los desplazamientos colectivos y su simbología, y teniendo en cuenta la recurrencia de la marcha en el corpus audiovisual, recuperemos la mirada de Silvia Rivera Cusicanqui, quien advierte: “Foucault decía que el primer gesto de resistencia es levantar la cabeza (...) Hay también las acciones colectivas centradas en el cuerpo: la caminata como práctica política, los recursos y puestas en escena de las movilizaciones, que hacen uso de la música, la teatralidad, los mensajes kinestésicos (...) La caminata es una estrategia de larga data en los Andes, desde el viaje que hizo el cacique Tomás Katari a pie (...), o los cortes de ruta coloniales en el altiplano durante la rebelión de Tupaq Katari. Estos fenómenos históricos no siempre son reconocidos como parte del presente, son una memoria inconsciente que se reedita en los bloqueos de caminos de 1979, 2000, 2003, en el “cerco a La Paz” reiterado en muchos momentos críticos de la historia reciente. Hay en ellos una especie de memoria del cuerpo, el indio que llevamos adentro se levanta, nos baila, nos impele a caminar, a asediar” (2015: 312).

nera diferente (...) un espacio preciso –un espacio que impone sus reglas de opresión o, al contrario, sus potencialidades de desenclaustramiento- donde el aspecto se reúne con la especie y el cuerpo carnal con el cuerpo social (2014: 80).

Ante una esfera pública obturada o escamoteada, los audiovisuales retrataron coreografías colectivas de disputa y ocupación del espacio, y expresiones de impugnación ética a un orden social que arrebatava o socavaba la dignidad. Mas en el mismo movimiento de registro, también construyeron visualmente al pueblo boliviano en sus formas de vulnerabilidad y precariedad: una presencia pública expuesta a su disolución o violentamiento; una presencia social en situación de riesgo. Y sin dejar de enlazar la *especie* con el *aspecto*, pusieron ante los ojos la revuelta como emoción colectiva y encarnación performática de una convicción de injusticia:

¿Quién se subleva en una revuelta? ¿Qué provoca que la gente se rebele? Se habla de un «estallido» de frustración o de rabia y, sin embargo, estos momentos tan viscerales suponen el reconocimiento de que un grupo de personas ha llegado al límite. Los seres humanos se rebelan cuando están indignados o cuando no pueden soportar más opresión, cuando, en definitiva, se ha traspasado un límite y se les ha negado durante demasiado tiempo algo indispensable para vivir con dignidad o libertad (...) Las revueltas siempre llegan tarde, incluso cuando intentan establecer un nuevo estado de cosas (...) En esa acción social, ningún individuo actúa solo, pero tampoco surge un sujeto colectivo que niegue toda diferencia individual. Una revuelta no brota de mi indignación o de la tuya. Los que se sublevan lo hacen juntos, reconociendo que padecen como nadie debería hacerlo (Butler, 2016: 21).

¿Qué del rastro social, hay en los rostros que aparecen en los videos?, ¿qué estados de ánimo se convocan? ¿Con qué intensidad emerge en ellos el conflicto?, ¿qué atmósferas, tonalidades, afectaciones lo configuran? ¿Qué forma adquiere la dolorosa paradoja por la cual los cuerpos despojados del trabajo, vueltos forzosamente improductivos, se vuelven —por medio de las imágenes— en cuerpos productivos para la reflexión, la memoria y el disenso?

Ponerse de pie... con otrxs

El largometraje documental *Las banderas del amanecer*, fue estrenado en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1983, y luego

en Bolivia en marzo de 1984.²⁶⁶ A través de materiales de archivo (fotos, diarios y programas radiales), entrevistas, testimonios y registros directos, el film fue el primero en reponer de forma panorámica el pasado reciente de las dictaduras de Bánzer, Natusch Busch y García Meza, así como el convulso presente transicional, recuperando incluso propaganda oficial a la que releyó en clave contra-informativa yuxtaponiéndole otros documentos que refutaran los datos o la perspectiva hegemónica.

Varias son las dicotomías que configuran el antagonismo social: imperialismo yanqui vs. trabajadores bolivianos (unidad obrera-minera-campesina), fascismo vs. democracia; hambre vs. Justicia. El pueblo boliviano no sólo lucha contra el imperialismo y la dictadura, sino, y muy especialmente desde diciembre de 1979, contra medidas económicas de precarización de la vida material. Los rostros y las voces —sobre todo femeninas—, expresan de forma enardecida el dolor y la furia en fracciones semejantes; mientras sobre los cuerpos gravitan el horror de la violencia represiva, la desaparición y la violencia económica.²⁶⁷

El film da cuenta cómo en mayo de 1982, reclamando la vigencia de las organizaciones e impugnando los despidos, se organizó una huelga de hambre que Sanjinés y Palacios cubrieron desde adentro del recinto que nucleaba a los manifestantes. El montaje articula el registro *in situ* de la llegada de nuevos huelguistas recibidos en calurosa bienvenida e imágenes de los sectores populares empobrecidos —bajo la figura de féretros infantiles— en clave de denuncia: esos cuerpos que, castigados por el sistema, deciden extremar su situación de precariedad, encuentran allí un gesto político de resistencia y contestación.

Asimismo, la película insiste en mostrar marchas urbanas y rurales donde concurrían multitud de cuerpos y rostros en desobediencia, sea al *status quo* dictatorial o a los gobiernos de transición. Estas verdaderas coreografías sonoras —al verse acompañadas por cánticos y consignas—, tienen dos variantes que merecen destacarse. Por una parte, el registro directo de los cortes de ruta y bloqueos, tanto en su armado físico como en los modos en que se resiste cualquier intentona de ruptura: aquí la coreografía

266 Hemos trabajado individualmente esta cinta en otro lugar (Aimaretti, 2017). Aquí apuntamos algunas ideas pendientes.

267 Así, en medio de una asamblea campesina una mujer advierte sobre la presidenta interina Lidia Gueiler: “Aunque es mujer, ha dictado medidas económicas del FMI (...) Dice que hay democracia, pero vemos que esta democracia es solo para los ricos y los empresarios (...) Por eso no podemos permanecer callados”.

de los muchos cuerpos opera abroquelándose, interrumpiendo y deteniendo el paso del Otro (blanco). La contundencia verbal de lxs manifestantes se une a la contundencia visual de sus miradas —sus rostros— que literalmente *hacen retroceder* —y *convencen*— al interlocutor. Por otra parte, cobra especial significación la jornada de duelo por Luis Espinal, quien fuera secuestrado, torturado y asesinado, como parte de un plan sistemático de exterminio —llamado “Plan de los cuchillos largos”— ideado por García Meza y su ministro del interior Luis Arce Gomez para provocar el miedo y el desorden generalizado y justificar la intervención de las FF.AA. Aquí se despliega “otra forma” de coreografía popular: ordenadamente, un cuerpo colectivo inconmensurable marcha afligido acompañando el féretro del jesuita, sin misa, sin gestos eclesiásticos, ni protocolo. Allí se anudan el dolor por su martirio y la indignación frente a la impunidad de sus asesinos; la herida por su desaparición y la cólera frente a la injusticia —“¡Asesinos al paredón!” se oye gritar. Sobre el cuerpo de *Lucho* Espinal —como se lo conocía coloquialmente— gravita una memoria-testimonio de *lucha* por la Vida: una que va de la huelga de hambre que tumbó a Bánzer en 1978 de la cual el jesuita formó parte, al cortejo impugnador de la represión más multitudinario que se viera en La Paz; del cuerpo hambreado, al cuerpo insepulto en un basural donde fue hallado; de las imágenes de la autopsia divulgadas por la prensa gráfica, al duelo colectivo.

En el final del relato, la banda imagen expone una interminable caravana de hombres, mujeres y niños en marcha y subiendo una colina: el tamaño del plano (general), la angulación (en picado) y la profundidad de campo permiten advertir el dinamismo coreográfico de esos muchos que, estrechamente unidos, se abren paso entre calles y caminos de polvo —un cautivante río humano. Simultáneamente, sirviéndose del énfasis que da la música extradiegética, la clausura épica (y optimista) del film consagra la victoria a la potencia oposicional de los sectores populares con un cartel que, sobreimpreso, asegura convencido: “No tiene fin un pueblo que está de pie”.

Formados en el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés en 1979, continuadores de la línea del documental de denuncia que cultivara en la TV boliviana Luis Espinal, los jóvenes esposos, Alfredo Ovando y Liliana De La Quintana —Nicobis—, mantuvieron a lo largo de la década del ochenta cuatro líneas de trabajo: el documental social y político; el etnográfico; el feminista y la exploración del universo infantil.²⁶⁸ Perteneciente al primer grupo, *Lucho: vives en el pueblo*, obtuvo el premio

²⁶⁸ “Como documentalistas somos los seguidores de la línea de Espinal en la temática social y política”, señaló Ovando en entrevista personal.

al mejor cortometraje en el Festival Cóndor de Plata en su edición de 1983, escapando luego de todo control por parte de sus realizadores al ser ampliamente reapropiado y divulgado.

No obstante, cabe recordar un episodio de censura que tuvo lugar a causa de la difusión televisiva del video en agosto de 1987 —a cuatro años de su estreno. Por haberlo transmitido en Canal 7 —Empresa Nacional de Televisión Boliviana, canal estatal, único de alcance nacional—, Elsa Antequera, directora de programación, fue despedida, mientras Guillermo Aguirre, funcionario del canal, fue suspendido algunos días sin goce de haberes.²⁶⁹ Según el memorandum de despido, la justificación estaba en que el documental contenía “calificativos groseros” contra quien en ese momento era el presidente —Paz Estenssoro— y porque mellaba “importantes corrientes políticas del país” —en alusión al MNR. A eso hay que añadir una tercera justificación que, obviamente, no figuraba en el documento: la denuncia a la dictadura fascista de Bánzer, quien en esos años era jefe de ADN, segunda mayoría en el Congreso Nacional y principal aliado del MNR:

¿”Mellar” a importantes corrientes políticas del país será recordar como lo hace el documental que “Bolivia soportó siete años de dictadura fascista a partir de agosto de 1971. Los sindicatos y las organizaciones laborales fueron sometidos a un receso obligatorio. La disolución de los partidos políticos... los campesinos fueron masacrados en Tolata, no existió libertad de prensa... superan los 19.0000 bolivianos que fueron desterrados por no aceptar la implantación de la dictadura”? ¿Ser “grosero” con S.E. el señor Presidente de la República será recordar que éste a la cabeza del MNR “se prestó a servir de soporte político a la dictadura”? (...) ¿Por qué resulta grosero constatar que existen hombres que no cambian su línea de acuerdo a la época o a sus intereses? (S/D Editorial CIMCA, 1987: 1).

Aunque Antequera fue reincorporada a fuerza de las protestas del sector audiovisual, y se reinició el ciclo, hubo mayor control sobre la programación: así como años antes, en ese mismo canal, bajo la dictadura banzerista, se había censurado a Espinal y sus programas de denuncia social; ahora, en democracia, se hacía lo propio a propósito de un documental que volvía accesible al gran público de todo el país la memoria del pasado reciente.

²⁶⁹ El video se pasó dentro del programa “El documental en Bolivia”, que se emitía de lunes a viernes a las 22 hs. desde julio de 1987.

Lucho lives en el pueblo es un video de 35 minutos que versa no sólo sobre la vida, vocación y la militancia por los DD.HH. de Luis Espinal, sino que opera como reivindicación por el esclarecimiento de su asesinato y como memoria de las prácticas de intervención política de los sectores populares y lxs trabajadores. Es, pues, simultáneamente el homenaje a un hombre —exponiendo en su cuerpo vulnerado los efectos del orden represivo—; y la ponderación del coraje del cuerpo social en su denuncia temprana y valiente sobre la impunidad política. La investigación a cargo de Mirtha de Huici, y el guión de Liliana De la Quintana, se apoyan en textos que casi inmediatamente después del asesinato reivindicaron la figura del religioso: *Lucho Espinal: el grito de un pueblo* (1981), que de forma clandestina publicaron sin nombres de colaboradores ni fechas editoriales la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de Bolivia y Alfonso Gumucio Dagron;²⁷⁰ y *El cine boliviano según Luis Espinal* (1982) de Carlos Mesa.

El relato alterna materiales documentales —fotografías, recortes de periódicos, afiches, fotogramas de películas y archivos—, testimonios, entrevistas, poemas y textos del sacerdote, y la ficcionalización del momento de su secuestro y muerte. Dos son las voces *over* que llevan adelante la enunciación: una expositiva, explicativa y omnisciente, que concentra la autoridad epistémica y ofrece un sentido global a la diversidad de materiales dispuestos en el montaje; y otra poético-expresiva, que vuelve *audible* la palabra del propio Espinal al reponer fragmentos de sus poemas, oraciones religiosas, textos sobre cine y editoriales radiales y periodísticos. Ambas funcionan en consonancia: mientras la primera argumenta sobre cierto hecho o pasaje de la vida del religioso, la segunda ofrece una tonalidad subjetiva y emotiva. Su alternancia y correspondencia —en tanto que principio narrativo del documental— podría vincularse, justamente, con el perfil humano de su protagonista quien, como señala un testigo, no separaba lo sagrado de lo profano, lo teológico de lo sociológico, el compromiso devocional del compromiso con el pueblo.

El título es una declaración de principios y la interpelación vocativa al “espíritu” de Espinal: una aseveración de continuidad vital entre un cuerpo individual y un cuerpo social. Ese pueblo que, como decía la inscripción final de *Las banderas...* no tiene fin si está de pie, es en el seno del cual vive —aún— el protagonista. El título es

²⁷⁰ Datos y publicación facilitados en conversación personal con la autora (2015) por Alfonso Gumucio Dagron.

también una cita al propio jesuita quien tras la huelga de hambre reflexionó sobre su participación en un escrito en el que dice: “Morir por un pueblo puede dar más carta de ciudadanía que nacer en él (...)” (Espinal en Medina, 1991: 10-11).

El punto de arranque del relato es la recreación ficcionalizada de las horas previas a su secuestro a través de dos testimonios de vecinos que se escuchan en *over*. Así, el motivo de un cuerpo bajo control y vigilancia, la inminencia de su captura y tortura, es central desde el comienzo del documental: y esto es así porque, justamente, se busca comprender cómo y por qué ese cuerpo termina en el martirio. Lejos de la construcción visual de un cuerpo-victima (inocente) o su sobre-exposición como cadáver, aquí se insiste en la conciencia y responsabilidad política con que Espinal asumió su trayectoria vital comprometido, más aún, consustanciado con coreografías colectivas.

Para dar cuenta de ese itinerario se traza una memoria cronológica advirtiendo sus múltiples perfiles/aristas por mediación de fotografías —donde resalta la figura del protagonista— y voces-rostros que, aunque distintos, configuran un coro armónico: en las palabras de Xavier Albó, Carlos Mesa y Domitila Chungara, re-aparece Espinal hijo, sacerdote, comunicador, cinéfilo, crítico, periodista y militante.²⁷¹ Construido mediante el paralelismo entre el tema/problema que refiere el/la testigo y la resonancia en los versos, esas voces-rostros mantienen un “diálogo” confirmatorio con la voz poética de Espinal. Idéntico procedimiento sucede con buena parte de la banda imagen, la cual, a partir de los registros directos del presente suburbano de la ciudad, procura reponer aquello que viera, inspirara e indignara al sacerdote, y que expresara en sus textos y hermosos tallados artesanales —a los que la cámara dedica atención.²⁷² De esta forma, se denuncia además la pervivencia de estructuras de explotación y empobrecimiento que afectan, en especial, a niñas y niños, ayer y hoy. Justamente, uno de los momentos más sensibles del video es aquel en el que, mientras la voz *over* enuncia un poema sobre la impotencia y el dolor por los que cada día mueren, la banda imagen muestra un ritual funerario y entierro infantil.²⁷³

271 Resulta interesante cómo el testimonio de la huelga de hambre que refiere Domitila tiene apoyatura visual en fotogramas de la película que protagonizara en 1971 *El coraje del pueblo* (Grupo Ukamau) a manera de documentos/archivos, y por qué no pensarlo, como homenaje intertextual al Grupo Ukamau.

272 Los tallados los realizaba con desechos de lata y madera que encontraba cerca del barrio en el que vivía, haciendo del desperdicio, belleza. Sin duda, en su iconografía de cuerpos humanos fragmentados, dolientes, pero aún rabiosos y llenos de esperanza, anida otra forma de pronunciamiento ante la Vida y ante la muerte.

273 El ataúd infantil remite también a la obra del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés quien en prácticamente todas sus películas hace aparecer este motivo como signo del siempre interrumpido futuro de los sectores populares bolivianos. Cabe destacar que en varios momentos del documental, sea para aludir al orden repre-

Para representar el pasado reciente dictatorial, cual ojo escrutador, la banda imagen explora detenidamente material de prensa mediante *zooms-in*, *zooms-out*, reencuadres y desplazamientos internos. Por ejemplo, cuando da cuenta del golpe de Estado perpetrado por Bánzer utiliza la fotografía que reúne en un mismo balcón y gesto recogido, al militar, a Víctor Paz Estensoro (referente del MNR) y a Mario Gutiérrez (referente del partido conservador Falange Socialista Boliviana), en lo que es una crítica directa a los dos primeros, ayer cómplices del terrorismo, hoy (en su presente de estreno) aliados en el Parlamento para desestabilizar a Siles y acceder —nuevamente— al poder.²⁷⁴ La identificación y acusación a ciertos rostros se reitera en la secuencia de impugnación a la impunidad de los asesinos de Espinal: aquí no hay fotografías, sino archivos visuales televisivos que el relato dispone para señalar e incriminar tanto a los artífices de la muerte del sacerdote, como a sus cómplices políticos.

Para dar cuenta de la vulneración del cuerpo del jesuita, el documental opta por la recreación de una escena de tortura a través de sombras y perfiles en negro, mientras la banda sonora se distorsiona notablemente. Un rítmico montaje de imágenes de tanques, enfrentamientos callejeros, ambulancias, caídos, los rostros fragmentados de Arce Gomez (ministro del interior durante la dictadura de García Meza) y García Meza, armas, una esvástica, etc., condensa la memoria de y la denuncia al terrorismo de Estado. Mientras tanto, se oyen tambores, sirenas, bombas y finalmente una ráfaga de disparos que remite a la balacera que remató al sacerdote —su cadáver presentó 17 impactos.²⁷⁵ Y aquí, en este momento dramático, doloroso, el documental produce una interesante torsión: Espinal se multiplica en muchos cuerpos y voces, se (con)funde con ellos y en ellos.

El relato privilegia entonces lo colectivo e incorpora los registros del multitudi-

sivo como al orden económico empobrecedor —homologados—, se apelará a panorámicas de cementerios populares.

²⁷⁴ Para señalar la participación de otras estructuras de poder como la Iglesia, el documental apela a dibujos satíricos que están en plena sintonía con pancartas y carteles difamatorios presentes en las movilizaciones populares, en los que por ejemplo, se homologa a los represores con animales. Destaquemos también que en la secuencia que describe el banzerato se explora material de archivo en el que se ven coreografías del terror: fotografías que cristalizan momentos de detenciones masivas, y desplazamientos de hombres con los brazos en alto.

²⁷⁵ Más de diez años después, el grupo boliviano Teatro de los Andes, estrenó la obra “Las abarcas del tiempo” (1995), donde re-aparece la figura de Espinal como modelo de coherencia ética y compromiso con la memoria. En la escena que lo tiene por protagonista, el cuerpo del personaje da a ver los efectos de la violencia retroactivamente: Espinal va interrumpiendo espasmódicamente el discurso verbal, estremeciéndose en forma diferida por los golpes que lo llevaron a la muerte. Pero además de sus bolsillos el personaje va sacando proyectiles que deposita en distintos lugares del espacio escénico, hasta que en cierto momento caen en cantidad de su saco y provocan un estrepitoso sonido que refiere a la balacera que recibiera y que contrasta con la suavidad poética de su monólogo. Para un análisis completo de la obra ver Aimaretti (2015).

nario cortejo fúnebre —semejantes a los de *Las banderas...*—: una abigarrada coreografía de cuerpos ocupa el espacio público, se traslada de forma compacta, casi apiñada al cementerio, deposita el féretro en un nicho, lo llena de flores y no sólo llora sino que corea ocupando la banda sonora con sus consignas: “¡Lucho has muerto, aún quedamos muchos!”, “¡Que mueran los paramilitares!”, “¡Arce y el CIE, son los asesinos!” (el CIE era el Centro de Inteligencia del Ejército donde era jefe Arce Gómez).²⁷⁶

Este duelo, entonces, se transforma en denuncia y efervescencia colectiva, tal como se muestra en la conmemoración del día del trabajador, donde la imagen y el nombre de Luis Espinal reverberan por doquier: son un cuerpo y un rostro potentes, ejemplos de coherencia, que merecen ser reconocidos y re-cordados —hechos presentes en el presente. Más aún, ese rostro que hemos visto pausadamente en fotografías familiares, de amigos, de prensa y trabajo, se vuelve *el rostro* emblemático, público, de la lucha por la libertad y los DD.HH.: una (otra) bandera de reivindicación enarbolada en nuevas coreografías, un agente de movilización social. De ahí que, en el final del video, el montaje superponga el cántico popular “A continuar, a proseguir, la lucha de Luis Espinal”, con la voz poética del sacerdote que dice: “Aceptamos con ilusión la lucha y la muerte, porque Tú nuestro Amor, no mueres”.

En función de esclarecer y concientizar sobre una situación compleja sin dejar de conmover; en algunos tramos del video la eficacia narrativa se ve resentida por el énfasis declamatorio de la voz *over* poética o la redundancia de las escenas de ficcionalización. No obstante, el documental tiene el mérito de articular alrededor de un cuerpo, un coro de rostros que singularizan una protesta colectiva, también retratada en sus coreografías de resistencia.

Por su parte, *Movilización, pan y libertad* es un documental televisivo de 21 minutos que se realizó con el apoyo de la COB, Costrateb Sindicato en TV, la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia y Canal 13 (universitario de la La Paz), y pertenece, también, a la primera línea de trabajo de Nicobis. El título emana de la “voz” de los trabajadores inscrita en forma de reclamo en una pancarta a la que la cámara dedica varios segundos hacia el final del video: “PAN-LIBERTAD SÍ /HAMBRE- GENOCIDIO NO”. El audiovisual comparte las dicotomías más arriba mencionadas a

²⁷⁶ En esa coreografía del dolor, la cámara distingue, casi como un inconsciente visual o anticipación trágica, al líder socialista Marcelo Quiroga Santa Cruz, cuyo cuerpo permanece desaparecido desde el golpe de García Meza en julio de 1980.

propósito de *Las banderas...* las cuales dan forma al conflicto social, pero a diferencia de aquel trabajo, al centrarse únicamente en el registro directo de dos concentraciones —una, en una suerte de teatro al aire libre, y la otra en la emblemática Plaza San Francisco—, la pregnancia visual de las dirigencias sindicales y su vínculo con las bases es más relevante.

“(...) *es ya libre, ya libre este suelo/ ya cesó su servil condición/ (...)/ De la patria el alto nombre/ en glorioso esplendor conservemos/ y en sus aras de nuevo juremos/ ¡Morir antes que esclavos vivir!*”. Con estos versos del Himno Nacional comienza el video: quien de pie y fervorosamente lo entona, es una multitud de trabajadores, mineros y campesinos, hombres y mujeres reunidos en gigantesca asamblea. La cámara —ubicada en el escenario— les capta en una larga panorámica que permite advertir su imponente dimensión, puesto que además se encuentran ubicados en una especie de tribuna, dando la impresión de ser un verdadero tejido humano —tupido, abigarrado, diría René Zavaleta Mercado— que reclama por su soberanía y libertad. Más que la fantasía republicana, la apelación al himno que ese entretejido de cuerpos realiza, sirve para reactivar, reavivar el sueño revolucionario —la utopía— de la independencia. La fuerza y el convencimiento de las voces son conmovedores, y al bis del estribillo le siguen encendidas consignas que se reiterarán a lo largo del video: “¡Viva la dignidad del pueblo boliviano! ¡Abajo el hambre! ¡Abajo la miseria! ¡Viva la libertad!”, y vítores a la COB y a la Federación Minera, organización a la que el documental prestará especial atención con *zooms-in* mostrando en primer plano a los trabajadores con sus característicos guardatojos. Si la idea de “pueblo” reaparece una y otra vez en cánticos, carteles e intervenciones individuales —“Si este no es el pueblo, el pueblo dónde está”, se oye desde las columnas que avanzan por las calles paceñas—, se insistirá igualmente en que el reclamo que encabeza un sector, la vanguardia minera —por salario, congelación de precios, abastecimiento y libertad—, es representativo y extensivo a todos los bolivianos.

Puesto que en este video se privilegia la puesta en visión de la magnitud y fuerza expresiva de la concentración popular, la coreografía colectiva tiene menos preponderancia que en el resto del corpus, y se halla acotada en función de mostrar el desplazamiento de los muchos hacia dos recintos de reunión. Un río de manifestantes inundan el espacio urbano gritando sus consignas a voz en cuello y con brazos en alto: un pueblo enardecido, bullicioso, que denuncia las continuidades entre los regíme-

nes dictatoriales y democráticos —”¡Mueran Bánzer, Paz y Siles! ¡Muera la burguesía putrefacta!, ¡Rueda Peña al paredón!”, ¡(...) carajo, el pueblo está emputado!”.²⁷⁷ La cámara pasa —sin transiciones— de angulaciones en contrapicado, a planos medios a la altura de los ojos entremezclándose con los manifestantes. En plaza San Francisco hay carteles, banderas, pasacalles y hasta una wiphala a las que la cámara dedica *zooms-in* y luego reubica en planos de conjunto mediante *zooms-out*. Ciertamente parece abstraída y fascinada no sólo por la energía que emana de esos muchos cuerpos en movimiento, sino, más aún, de esos muchos cuerpos re-unidos, *concentrados* no para duelar —como en *Lucho...*— o para bloquear —como en *Las Banderas...*—, sino para asamblearse masivamente, aparecer en la esfera pública e “intercambiar” con sus representantes a quienes en dichos actos, ciertamente, se ratifica en su liderazgo y se transfiere poder. De ahí que los planos generales sean recurrentes, construyendo una dinámica de plano-contraplano entre oradores y el pueblo congregado.²⁷⁸

En esa basculación líder-multitud, los rostros —capturados en detenidos primeros planos— se reservan, en el primer evento, a dos oradores de base —un hombre y una mujer de las minas— que hablan desde el escenario; y luego —de forma excepcional en todo el corpus— a figuras del comité ejecutivo nacional de la COB, que departen en conferencia de prensa y más tarde en un balcón durante la segunda concentración. ¿Quién es el antagonista del sujeto colectivo y de sus “rostros” (representantes)? En su intervención mas enfática la voz *over* advierte: “El gobierno se niega a conversar con los trabajadores, porque teme la verdad. Teme ver *rostros* de trabajadores en los que se ve el reflejo del hambre y la desesperación a los que sumió el gobierno de la UDP”.²⁷⁹ En efecto, el adversario que aparece en absolutamente todos los discursos es el gobierno, más aún, el presidente, a quien se caracteriza como “insensible”. Pero es necesario advertir que el flanco de ataque sobre el que arremeten los primeros oradores y luego las dirigencias no es exactamente el mismo y remite, como es obvio, a su posición de enunciación.

277 Mario Rueda Peña fue Ministro de Informaciones durante el gobierno de Siles Zuazo, y tuvo relaciones tensas con la COB. En la primera concentración, un orador lo califica de mentiroso. Más adelante, en la segunda concentración, un dirigente campesino, desde el balcón, desmentirá categóricamente que su sindicato, la Central Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSTUCB), haya mantenido un arreglo salarial con el gobierno “fasistoide”, en alusión —probablemente— a los dichos que Rueda Peña habría divulgado, y que la COB calificó de “habladurías por detrás”.

278 Al respecto podríamos establecer una referencia intertextual con *Revolución* (1963), primer cortometraje independiente del Grupo Ukamau.

279 El subrayado es nuestro.

Desde su experiencia vital y enfatizando que ha viajado a La Paz no por paseo sino debido a la lucha, la mujer interroga: “(...) desde estos micrófonos *yo* le pregunto al Dr. Hernán Siles, a sus ministros, y sobre todo a los parlamentarios: ¿con qué conciencia ellos meten en su bolsillo tanto dinero, cuando el minero no tiene? (...)”.²⁸⁰ Portando sus ropas de trabajo, el minero ratifica enérgico —aunque con la voz desgastada: “Estamos hoy para decirle: ¡BASTA! Así como lo hemos hecho con los gobiernos militares (...) ¡El pueblo somos nosotros!”. Al enfocarlo la cámara ha pasado, sin cortes, desde un plano medio lateral, hacia un contrapicado frontal que recorta el busto parlante “sobre” una bandera tricolor que se encuentra colgada a sus espaldas, en una formidable composición espontánea que enfatiza el carácter nacional y popular de ese sujeto, metonimia del cuerpo colectivo.²⁸¹ Estos dos rostros soportan voces potentes y firmes que, sin diluir su singularidad y anclados en la experiencia de carestía que comparten con sus pares-interlocutores, se refieren a asuntos públicos en la órbita de la justicia social; y se distinguen, tanto de los rostros-vozes reposados que hacen memoria del pasado en *Lucho*...., como de los dolientes por la masacre y la violencia vividas en primera persona, vistos en *Las banderas*.

Mas hay que señalar que, seguramente debido a que es la misma Federación la que produce el documental, los otros rostros que se privilegian pertenecen a la dirigencia mostrando, a su vez, dos tonalidades discursivas divergentes, estratégicamente utilizadas según el objetivo político y el oyente al cual se dirijan: pausada para la prensa, vehemente para la masa. Allí está, en plena conferencia de prensa, sentado y hablando sosegadamente junto al histórico Juan Lechín, uno de los representantes del comité ejecutivo para comunicar la huelga general indefinida y sus objetivos, llamando a todas las fuerzas políticas y los partidos a evitar el retorno fascista; el mismo que luego sentenciará lapidariamente desde un balcón: “Hemos criado cuervos para que nos saquen los ojos”, en alusión al gobierno udepista.²⁸²

Para el registro de la segunda concentración la cámara comparte el sitio físico

280 Luego continúa: “También quiero aclarar que las mujeres no estamos presentes con fines políticos. La política de la mujer es la comida, en la mina, para darle fuerza al minero que entra a los socavones a horadar la tierra para sacar y amasar las divisas que otros despilfarran”.

281 Nótese que el escenario de la primera concentración a la que aludimos se halla coronado por un pasacalle sin texto, sólo con el dibujo de distintos mineros y el campamento, sobre el que la cámara hace un *zoom-in*. También hay estandartes de federaciones sindicales y la bandera tricolor.

282 En su intervención frente a la prensa, llama la atención la convocatoria no solo a la solidaridad, apoyo y movilización de todas las fuerzas políticas democráticas sino también a los soldados y oficiales militares patriotas.

de alocución de los referentes sindicales —un balcón. Aquí el carácter de las intervenciones es de llana confrontación y arenga. Se caracteriza al gobierno de fascistoide e intérprete de la “Nueva Rosca” y el imperialismo, denunciando el vuelco negativo y defraudatorio desde un gobierno popular, democrático y revolucionario al que se votó y en el que se creyó; a un gobierno reaccionario; así como también se enfatiza la independencia de la COB respecto de cualquier partido.²⁸³ Pero lo que es más significativo en los discursos es la aserción exaltada de la debilidad del gobierno: “Rechazamos las campañas de amedrentamiento y de terror implementadas por el actual gobierno de la UDP que lo único que hacen, compañeros, es tenderle el camino amplio a la derecha. *Porque en el momento en el que este gobierno se caiga no será porque los trabajadores lo hemos pedido, será porque este gobierno es incapaz de mantenerse en el poder*”.²⁸⁴ Tras varios planos que insisten en el volumen cuantitativo de manifestantes, un violentísimo *zoom-out* desde un núcleo hacia el conjunto, y el rápido movimiento de cámara en dirección al palco —casi como si el camarógrafo hubiera sido tomado por sorpresa por el fervor del orador—, vemos a un dirigente enardecido que grita en lo que es casi la clausura del video: “Si este gobierno no es capaz de resolver estos problemas de supervivencia: ¿qué debe hacer?”. El contraplano muestra a la multitud que responde unánime: “¡Que se vaya!”.

Semejante a la placa de clausura narrativa de *Las banderas*, la voz *over* final asevera sólida y convencida: “La movilización no se detendrá, porque el pueblo está reclamando por sus derechos, a decir su verdad y a alimentarse para producir. La clase trabajadora se enfrentará con aquellos que quieren destruirla con las balas o con el hambre”.

Café con pan, también pertenece a la primera línea temática de Nicobis, y surgió hacia mediados de 1985 a partir de la necesidad del matrimonio de emprender un trabajo que se centrara en la crisis, pero recogiendo la palabra de los protagonistas. A fines de ese año pudieron asistir al VII Festival de Cine Latinoamericano de La Habana lo que redundó, por un lado en conocer de primera mano inspiradoras producciones del continente de alta calidad visual y aguda mirada política; y por otro anoticiarse del concurso lanzado por el Instituto de Radio y TV de Cuba en torno al problema de la

283 “Bajo ningún punto de vista vamos a admitir que tras nuestra movilización, algunos partidos con máscara de izquierdistas, los partidos de la derecha, la reacción o el propio fascismo pretendan aprovecharse”, dice un orador.

284 El subrayado es nuestro.

deuda externa en América Latina. En marzo de 1986 comenzaron a hacer reportajes: “Y sucedió un hecho especial: ya que los encuestados aceptaban responder, rápidamente se reunía un grupo y se discutía la problemática mencionada y la posible causa de la misma. Unos, informados sobre la Deuda Externa, ampliaban sus conocimientos, mientras que otros desconocían el problema (...)” (De la Quintana, 1987: 37). Con el video listo, Nicobis se presentó al certámen y recibió en 1986 el primer premio en el Concurso Internacional sobre la deuda externa (categoría programa de TV) y fue mención especial en el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (categoría video-reportaje).

Café con pan es un documental de denuncia de 22 minutos que retrata el empobrecimiento de la vida cotidiana y las estrategias de los sectores populares por subsistir con dignidad y solidaridad. De hecho el título emana de uno de los propios entrevistados: “Café con pan...es lo único que podemos comer”. A través de testimonios y breves encuestas en el espacio público y en ferias, y sin apelar a la *voz over*, el video muestra también el desgaste de la articulación sindical: una “masacre blanca”, como advierte un minero. Aquí las coreografías de lo colectivo son mucho menos masivas que en *Las banderas...*, *Lucho...* o *Movilización, pan...*: justamente, asistimos a los primeros signos del deterioro de la vanguardia por excelencia del frente obrero boliviano y la atomización de los sectores populares golpeados por la crisis.

El documental abre mostrando una pequeña caravana de niños y mujeres quienes reclaman a coro, en el campamento minero Matilde, no grandes consignas reivindicatorias por el socialismo, la democracia, la libertad o la Justicia, sino por su subsistencia: “¿Qué queremos? ¡Abastecimiento!. ¿Qué queremos? ¡Pan! ¿Qué queremos? ¡Salarios justos!”. Detenida esta acotada coreografía, y habiendo mostrado el interior de la pulpería absolutamente vacío, la cámara se posa en los rostros y las voces que denuncian dramáticamente cómo la política económica va enfermando y haciendo morir a niños y adultos. Tal como vimos en *Las banderas...* la preponderancia audiovisual de las mujeres y su potencia expresiva resultan conmovedoras precisamente porque aunque dan cuenta de la precarización de sus vidas, lo hacen con lucidez y rabia, oponiéndose y no sólo resistiendo un sistema de explotación y desigualdad.

El relato pasa luego a una voz singular masculina unida ésta a un rostro tomado en primerísimo primer plano, que luego se abre mediante un *zoom out* a su contexto de

trabajo: mientras en *off* se explican las formas de economía popular (trueque, intercambio), la banda imagen ilustra (y ratifica) con imágenes de registro directo, insistiendo en la idea de una sobre-existencia de los cuerpos. Asociado a esto, el montaje expone tres tácticas de conservación de la vida, y las acompaña por testimonios: la primera es la migración del campamento, caótica, dolorosa y desesperada; la segunda, el remate en ferias callejeras de las pocas pertenencias que se tienen —zapatos, un colchón, un mueble, un televisor—; la tercera, la venta ambulante, esto es, el cambio hacia la economía informal. Nótese que todas son “soluciones” individuales, que subrayan el estado de desprotección de los sectores populares: al despojo de las fuentes de trabajo, se le suma el desprendimiento que los propios sujetos realizan sobre su escaso patrimonio y la separación progresiva del entramado de solidaridad y cuidado mutuo tejido en las minas. La estrategia narrativa en este caso es, nuevamente, ilustrar con registros de observación directa la experiencia que rostros desesperados y entristecidos narran a los documentalistas, rodeados no de una multitud abigarrada y organizada, sino de grupos pequeños o medianos aleatoriamente congregados.

A fin de mostrar los cuerpos-en-trabajo la cámara se interna en el socavón, mientras otro testigo ofrece una lúcida interpretación respecto de la situación socio-política: la precarización laboral y vital en los campamentos, es una maniobra desde el poder para que los obreros se desmoralicen, atomicen y el movimiento minero quede desarticulado. Pero el hambre y la indefensión afectan a todos los sectores populares y trabajadores a lo largo y ancho del país. Por eso el relato completa el razonamiento incluyendo la experiencia campesina —“La clase campesina trabaja a pérdida”, dice una mujer—, y el estado de la educación boliviana a la que cada vez menos niños tienen acceso —“Los maestros tienen sueldos de hambre”. Con trabajos pésimamente remunerados, deplorables condiciones laborales, mal alimentados, enfermos y con una instrucción precaria, el paisaje social resulta desolador.²⁸⁵

Una secuencia resulta especialmente sensible al respecto. En la parroquia San Calixto funciona un comedor popular que por escaso dinero ofrece el almuerzo a cientos de desocupados, trabajadores informales y obreros: la cámara se encarga de mostrar que en su enorme mayoría, son hombres quienes asisten. En un plano secuencia de casi un minuto de duración y con cámara en mano, se recorre desde el comienzo hasta

285 Una entrevistada incluso llega a homologar el estado de deterioro social actual, con el momento previo a la revolución de 1952.

el final, la larga fila de más de una cuadra de extensión: algunos varones se cubren el rostro, otros permanecen absortos o mirando hacia el suelo. Éstos no son los cuerpos en espera tensa del bloqueo o los cuerpos re-unidos y concentrados de *Movilización...*, ni tampoco son éstas las ollas de la batalla popular que veíamos en *Las banderas...* Son cuerpos detenidos, decaídos, aquietados, en sordina; cuerpos suspendidos, retirados del tiempo del trabajo y separados del macro-cuerpo productivo, ahora coincidentes por otra coreografía de lo colectivo que es la de la espera doblegada, apaciguada por el hambre.

En esos cuerpos en caída/excluidos del sistema y en esos rostros huidizos por la vergüenza, se exponen el socavamiento de un atributo fundamental, la dignidad,²⁸⁶ y la crisis de un imaginario de masculinidad. Si la vulnerabilidad de estos cuerpos trastoca aquella “invulnerabilidad imaginada”, propia de la narrativa dominante desde 1952 al caracterizar al proletariado varonil; eso deja traslucir, como revés de trama, la potencia de lo femenino. Justamente, es una mujer la que denuncia con perspicacia: “¿Qué deuda estamos pagando? Esta deuda externa va a tener que ser cancelada con la miseria del pueblo boliviano, con la ignorancia de los niños de Bolivia que no pueden entrar en las escuelas (...) con el desempleo de cientos de trabajadores y el programa de relocalización”.

Café con pan devela entonces que la estrategia de desconfiguración del cuerpo colectivo, de sus coreografías del trabajo y de organización sindical, está en relación directa con la ejecución compulsiva —y en curso alarmante— de un plan político-económico: de ahí que se señalen los signos incipientes de disgregación de aquella masa que vimos en *Las banderas...* y *Movilización...*, y que reclamaba justicia en *Lucho...* Funciona como un grito desesperado de denuncia por los cuerpos precarizados, y en el paneo de rostros diversos expresa un contexto de fuerte atomización social y de demandas.

Sin embargo, cabe destacar que en el final del video se muestra una forma de resistencia e insistencia por parte de los sectores populares: un grupo de trabajadores se movilizan en camiones a la ciudad para ejercer presión, adelantando una táctica que veremos consumarse —aunque de forma trunca— en *La marcha por la vida*. En

²⁸⁶ Ha sido especialmente inspirador para pensar esta y otras secuencias relativas a los cuerpos en caída del sistema, la entrevista a León Rozitchner (2001). Agradezco el conocimiento de la misma a la Dra. Marcela Visconti.

el marco de los preparativos de ese viaje, Ovando y De la Quintana grabaron en una asamblea los últimos testimonios oídos en *off*, que enuncian expectantes: “Los mineros ya estamos calientes, con los nervios alterados (...) Hemos tenido dirigentes en etapa de democracia que han florecido bastante, pero en etapa de crisis los dirigentes y los partidos políticos se han perdido. Nosotros más bien llamamos a la reflexión a esos partidos políticos y a los dirigentes de la Federación de la Central Obrera (...) que muevan el hilo para que nos atienda el gobierno de una vez”; “Por más que nos retiremos de la minería (...) la pelea, la resistencia va a ser igual en cualquier lugar del país”; “(...) Pero va a haber un punto en que va a reventar compañero...”.

La marcha por la vida fue co-dirigida entre Alfredo Ovando y Roberto Alem, quien era referente del Centro Walparrimachi y realizó una importante labor como videasta en Cochabamba. Ambos coincidieron en la idea de producir un material sobre la movilización minera, y compartiendo las jornadas de trabajo decidieron aunar esfuerzos y hacer una única película. Al igual que *Café con pan*, también se presentó en el VIII Festival de Cine de la Habana.

En sus 24 minutos de duración muestra la resistencia de las organizaciones mineras frente al cierre de las empresas estatales y el plan neoliberal. De cara al saqueo de las plantas (maquinarias, insumos) y el empobrecimiento de sus trabajadores, el documental repone una coreografía de cuerpos en dos movimientos: uno de avance y antagonismo, y otro de retroceso —en teoría— táctico. De forma cronológica, marcando fecha, hora y kilómetro recorrido, el primero da cuenta del itinerario que miles de mineros realizaron desde sus bases hacia La Paz: la cámara recorre la intimidad de la caravana, observa con delicadeza esos cuerpos mientras comen, conversan, descansan o son aliviados para reanudar la lucha-en-marcha. El segundo movimiento —de retroceso—, describe, no sin amargura o escepticismo, el repliegue de la vanguardia obrera tras el cerco militar.²⁸⁷

²⁸⁷ Ovando relató, en entrevista personal, que por esos años hubo otra marcha importante de mineros que culminó en La Paz, mas precisamente en el edificio de la Universidad Mayor de San Andrés en cuya terraza se “crucificaron” varios trabajadores, en señal de protesta y reclamo desesperado, momentos que él mismo registró aunque sin terminar ninguna película. En ese contexto realizó un ejercicio de comunicación y difusión muy singular: filmaba lo sucedido en La Paz y luego lo difundía en las minas; allí recogía testimonios de los familiares de los mineros que habían visto los registros y volvía a La Paz para mostrar a los mineros que se habían crucificado cómo sus comunidades y familias habían vivido, a través del audiovisual, aquella experiencia. Un valioso fenómeno comunicativo y proceso socio-audiovisual.

El video dialoga estrechamente con *Movilización, pan... y Café con pan*.²⁸⁸ justamente, frente a una realidad empobrecida, la respuesta es salir a la ruta y marchar “como un solo hombre” —tal la fórmula habitualmente utilizada para expresar unidad— rumbo a La Paz para interpelar al Estado, concientes de que el gobierno de turno —“moviadenista”, en alusión a la alianza política entre el MNR y la ADN— viene saboteando la productividad y la eficacia de las empresas nacionales, instando tanto al retiro voluntario como compulsivo de los mineros.

El tratamiento del conflicto se realiza por medio de registros directos y testimonios alusivos, a los que se suma un recurso visual no utilizado anteriormente: planos fijos que, a la manera de postales-memoria del presente, figuran el dramático estado de paralización de la empresa, el saqueo de los recursos y el desguace de la COMIBOL (Corporación Minera de Bolivia) vuelta puro deshecho, fracaso de la modernidad industrial de la Revolución de 1952 y elocuente signo de un fin de ciclo histórico. En efecto, estas vistas muestran los espacios físicos caídos en desuso, oxidados, que expulsan cuerpos que, a su vez, caerán del sistema —como los de *Café*.... No obstante, en la última postal se advierte una línea de riel que semeja, precisamente, la ruta, el camino, estableciendo una analogía visual entre la vía del trabajo derruida, y la vía del reclamo para reactivarla.²⁸⁹

El “diario” de la marcha comienza el 21 de agosto a las 12:30 hs: mientras la banda imagen muestra los muchos cuerpos subidos a camiones con los brazos en alto, la banda sonora se satura de cánticos, consignas, bocinazos, sirenas de ambulancia.²⁹⁰ Se percibe un estado de alerta y lucha activa, un volumen de cuerpos y sonidos entusiastas, efervescentes que, conforme transcurra la cinta, irá creciendo. Apenas cuatro horas después, en la localidad de Vinto, se produce el primer cruce con las fuerzas militares quienes impiden el paso de los manifestantes con un vallado, aunque luego les dejan pasar. La banda sonora empalma la sirena de la ambulancia que encabeza la

288 De hecho, el último es del mismo año de realización.

289 Casi en el final de esa primera secuencia se destacan tres expresiones rabiosas enunciadas por mujeres: “(...) de una vez que nos metan bala y que no nos maten de hambre”; “Vamos a salir con esas cacerolas vacías a hacer una manifestación a la ciudad de La Paz”; “Morir antes de pie que morir de hambre”. Llama la atención la apelación a este tipo de fórmulas dramáticas y dicotómicas, que de alguna manera remiten al periodo ideológico anterior marcado por el horizonte revolucionario. Ese tono beligerante está sintetizado también en un cartel que asegura “Vencer o morir”, o en las consignas “Muera la ley tributaria”, “Muera la deuda externa”, “Con armas o sin armas el pueblo al poder”.

290 La marcha plantea cuatro objetivos: evitar el cierre de las minas, demandar un aumento salarial que cubra la canasta familiar; exigir la derogación de la ley tributaria ligada al no pago de la deuda externa, y la “expulsión de mercenarios yankis”.

fila de vehículos, con una guitarra cuyos acordes celebran una primera victoria y dan ánimo a los manifestantes en uno de los pocos momentos donde los rostros sonrían a cámara mientras entonan una canción popular que reza “Hemos venido de lejos, a exigir nuestros derechos (...) Aquí todos nos quedamos, *desparramando la brasa* (...)”.

En efecto, la multitud en marcha se *expande y extiende*, al sumarse nuevos micros, camiones y hasta un tren cargado de mineros, confluyendo todos en Oruro. Vemos cuerpos vibrantes, valientes, festivos y estrechamente identificados: el documental expone, por última vez, la fuerza expresiva y épica de *estos* cuerpos del trabajo unidos en coreografías de organización y protesta. Entre vítores a la clase obrera, un orador lanza la convocatoria que da título al film: “Tenemos que llegar hasta La Paz compañeros. No importa si es caminando, *en una gran marcha que simbolice nuestra lucha*. Una marcha... una marcha compañeros, por la vida de los mineros”.²⁹¹ Mientras tanto la banda imagen presenta, con idéntico procedimiento con el que se dio cuenta del vaciamiento de la empresa estatal pero en sentido opuesto, contrapuntístico, diferentes representaciones murales del mundo del trabajo: cuerpos mineros plenos, sólidos, de gran volumen y rasgos facetados, que traducen fuerza, vitalidad, crispación y estallido.

El relato muestra la coreografía del caminar minero utilizando panorámicas y planos generales desde altura para percibir la magnitud de la columna; planos laterales con una angulación media, para aproximarse “como uno más” a los manifestantes; y oblicuos en contrapicado en procura de enaltecer, exaltar la protesta y privilegiar el detalle en los pies de los mineros y sus compañeras. Una de las primeras imágenes, por ejemplo, hace coincidir el borde del encuadre con el ancho de la ruta, en angulación contrapicada, para advertir —en el marco de un vasto y hermoso paisaje andino— el andar de la multitud que avanza hacia el espectador probando su potencia, su fuerza como colectivo. A veces, en medio de la columna sobresale la bandera tricolor, evidenciando que efectivamente lo que está en juego es el patrimonio, la base material del país y la soberanía nacional, mientras se oye: “¡Muera el FMI!, ¡Muera el gobierno hambreador y entreguista!, ¡Abajo el cierre de las minas!, ¡Mueran los gringos invasores!”.²⁹²

Tras dos días de caminata, la marcha llega a Lahuachaca, localidad que les recibe cálidamente en una suerte de corredor de cuerpos que aplauden y vitorean. En banda

291 El subrayado es nuestro.

292 Como sostuvo León Rozitchner (2001): “La concepción de Nación en tanto que territorio material que pertenece a la colectividad de los hombres que habitan el país (...) es la concepción de soberanía. *La soberanía son los cuerpos que reivindicán la materialidad sobre la cual se apoya la vida*”. El subrayado es nuestro.

imagen se encabalgan una serie de planos que, casi a ras del suelo, detallan el aspecto de los pies desnudos de los caminantes —metonimia de sus cuerpos—: pies que se exponen reposando, siendo curados o masajeados; pies vulnerados en su dignidad que sin embargo, insisten... juntos. En efecto, los cuerpos manifestantes exudan el cansancio del trabajo, el hambre, la fatiga por la marcha pero también el dolor por la indiferencia, tal como señala una voz *off* femenina que, inferimos, es de Domitila Chugara: “La marcha mira, es bastante sacrificada, es bastante triste y lamentablemente el gobierno nos hace doler el corazón. ¿Cómo es posible que a los obreros les han de quitar sus fuentes de trabajo? Este gobierno está vendido completamente al FMI y por lo tanto le interesa muy poco”. Pero a pesar de todo, la coreografía de los muchos cuerpos que delata el relato de Ovando y Alem —cuerpos puestos al límite de su fuerza como forma de lucha—, por su misma contundencia y credibilidad, arrastra y aglutina a otros que se van adhiriendo, plegando a la marcha, la cual engrosa su caudal humano.

El cenit del video se da en Calamarca, el 28 de agosto, en lo que es el km. 173 del itinerario: el presidente democrático Víctor Paz Estenssoro ha declarado el estado de sitio y ha dispuesto que las FF.AA. tiendan un cerco de bloqueo a los manifestantes. El sonido rítmico de las botas —en esa otra forma de marcha, ésta violenta, de tropa— es el motivo sonoro de la inminencia de la fuerza represiva. Helicópteros y aviones amenazantes se suman a un paisaje irritado, enrarecido, que ha puesto dos grupalidades antagónicas frente a frente. El relato muestra los cuerpos intercambiables de los efectivos armados, cuerpos sin rostro, homogeneizados y disciplinados, subsumidos —en tanto que grupo— en la autoridad de lo Mismo, lo Uno, o su *rostro de tropa*, en palabras de Didi-Huberman (2014: 62).

Al interior de las organizaciones se plantean entonces dos tácticas. Oídas en *off*, la primera es la que enuncian las dirigencias para no derramar sangre, e implica negociar el repliegue a las bases en orden; la segunda, planteada por una mujer sostiene: “Si retornamos ¿a qué pues vamos a volver? Si allá en las minas ya no tenemos nada. Ya no podemos aguantar más esta hambre, esta miseria. Hemos avanzado hasta aquí con tanto sacrificio que no podemos volver. Necesitamos llegar hasta La Paz y hacer valer nuestros derechos. ¡Queremos que nos dejen pasar! ¡Queremos el diálogo con el gobierno! PORQUE VOLVER ES PERDERLO TODO”. La primera posición será la que prevalezca y lo entrevisto por la mujer, se cumplirá proféticamente.

Alfredo Ovando, uno de los directores recordó: “Hay momentos muy intensos (...) ese retroceso, ese retorno cantado, buscándole una arista optimista a algo que era el desparramarse total del movimiento minero (...) ha sido como la última imagen de ese magnífico movimiento minero (...)”.²⁹³ El documentalista pone en relación ese supuesto optimismo expresado en los cantos y en uno de los testimonios finales, con el presente de la Bolivia post 2005: “‘Nos vamos a ir por toda Bolivia y vamos a sembrar el ser revolucionario en todas partes’ [decía un minero]... y en cierta forma ha pasado, muchos mineros se han ido a la zona cocalera y han estado sembrando una nueva ideología, una nueva forma de ver el mundo”.²⁹⁴ El 30 de agosto, a casi 10 días de haber comenzado la manifestación en Huanuni, los mineros se suben al ferrocarril y a los camiones para retornar a sus bases. Saludan a cámara, se dan ánimo, hacen sonar sus bocinas, permanecen convencidos, cantan incluso: “Lucharemos (...) con coraje y con tesón (...) Esta marcha por la vida, es la fuerza del valor (...) El minero boliviano, que muy pronto volverá, ¡volverá!”.²⁹⁵

Memorias sensibles de los levantamientos

En estas páginas hemos propuesto una reflexión respecto del diálogo entre imágenes e historia a propósito de algunas producciones documentales de la escena audiovisual de los ochenta donde se observa la recurrencia temática del conflicto social y la figuración de distintos modos de aparición política de los sectores populares. Procurando estar atentos a las significaciones que portan las imágenes en su apariencia y en su latencia, sea que fueran involuntaria o deliberadamente configuradas, nos preguntamos: ¿qué formas de lo visible adquirió la crisis, la rabia, el duelo, las resistencias y las re-existencias?, ¿de qué modos el documental boliviano fue testigo y partícipe del conflicto, los levantamientos y las revueltas sociales de la década del ochenta?, ¿qué gestos de insurrección fue capaz de capturar?

Frente a un paisaje histórico turbulento, un tiempo de precipitados cambios en

293 El subrayado es nuestro.

294 Las palabras textuales del minero son: “Tal vez con sus fuerzas [en relación al gobierno] podrá echar a miles de trabajadores de las minas, pero al hacerlo estará echando semillas de revolucionarios en este país, quienes germinarán también a muchos revolucionarios para liberar definitivamente a Bolivia.

295 Sobre el retorno a las minas sin masacre, dice Rosario León: “(...) este regreso simbolizó mucho más que una derrota: simbolizó el fin de su dimensión “mártir” (...) dejaban una categoría social para recuperar la vida (...) Con esta actitud las acciones colectivas a continuación no tienen la magnitud de todas las anteriores (...) Se trata, de hoy en adelante, de reivindicaciones basadas en la necesidad de ser, de defender lo posible, lo realizable, lo cotidiano” (1990: 157).

las condiciones y formas de producción del trabajo y la Vida cotidiana, lxs realizadores del corpus seleccionado quisieron intervenir en su presente ofreciendo imágenes y voces que fueran cajas de resonancia de una sincronía estallada. Adoptando un punto de vista solidario con los trabajadores —sin por ello arrogarse la autoridad de “hablar en su nombre”—, mientras cartografiaban coreografías de lo colectivo, se abismaron en rostros singulares y se detuvieron en cuerpos que, aún dolientes, hambreados e incluso muertos, luchaban. Se hicieron eco de un orden social en disputa y dramática reconfiguración: saturaron de conflicto las imágenes y las volvieron sitio polifónico de tensiones, anudamientos y resonancias de sentidos, prácticas, sensibilidades y memorias respecto de la cultura material de la época. De hecho, creemos que hay allí un proceso de contigüidad, continuidad y recursividad por el cual el des-borde social invade las imágenes que, a su vez, se des-bordan hacia el universo que les da fundamento y las circunda —o acecha—: crisis de la presencia social, presencia visual de la crisis (Grüner, 2017).

No obstante, si sólo en el documental de Sanjinés y Palacios la utopía revolucionaria está presente de un modo claro y es enfática la confianza que se deposita en su construcción a mediano plazo; en el resto del corpus, un orden social justo, digno, solidario y basado en la Verdad se encuentra progresivamente desplazado: es un horizonte de esperanza al que se tiende en medio de un presente de angustia y desconcierto. De hecho, los títulos de las películas son elocuentes al respecto: de las banderas, al reclamo por el pan; de un nuevo amanecer a una marcha que defienda la Vida; es decir de la metáfora o la alegoría, a la denuncia literal y conectada con la inmediatez del contexto.

Trenzando memorias trágicas del horror, la desaparición y la masacre; y crónicas enardecidas del colapso y la persistencia obcecada de la Vida, los audiovisuales produjeron *presencias* que nosotros exploramos bajo las figuras de rostro, cuerpo y coreografía. Rostros que, singulares en su aspecto, permanecían unidos a su especie. Rostros atronadores, dramáticamente interpeladores en su materialidad visual-táctil y sobre todo sonora: rostros que soportaban la voz, voces que eran sostén material de las palabras y la imaginación. Cuerpos re-puestos en su dignidad y potencia al espacio de lo visible: cuerpos que, desobedeciendo el dualismo que disocia mente-afecto, razón-bios, encarnaron prácticas políticas, enervaron convicciones. Cuerpos —también— cuya precariedad y docilidad podía volverlos inertes, *deshabitados* o en pleno derrumbamiento. Rostros y cuerpos, no de “líderes-guías” iluminados o heroicos sino,

de “anónimos” trabajadores, mujeres populares y desocupados que formaban un vasto y heterogéneo cuerpo colectivo de pertenencia y reconocimiento. De la unión de esos muchxs, emergieron coreografías desbordantes y coreografías contenidas, retenidas: en las primeras horizontalidad, determinación, direccionalidad consensuada; en las segundas apenas una línea de puntos, individualidades retraídas, suspensión del movimiento, inercia.²⁹⁶

En suma: entre la celebración por la conquista democrática y el desencanto, los documentales ofrecieron imágenes de la efervescencia y la perplejidad, imágenes de un proceso de creciente descomposición social y devastación del patrimonio nacional —más aún, de un proceso de pauperización de los cuerpos que sostenían el patrimonio. En ese momento de caída de los cuerpos del mundo del trabajo y de reorganización del espacio social, lo que parece configurarse a través de las imágenes, es una suerte de archivo sensible de la vida política y la memoria social de una época: un archivo del/ sobre el daño y la resistencia, el despojo y la protesta.

296 Resulta notable la ausencia de representación de los sectores medios y altos bolivianos —siquiera como oponentes—: en los documentales no hay *sitio* para esos cuerpos y esas voces, así como tampoco para mostrar, de forma comparada, la fase opulenta de la desigualdad social.

Referências bibliográficas

- S/D (1987). “Editorial CIMCA- La verdad os hará libres” en *red de recursos de comunicación alternativa* N° 7, septiembre 1987.
- Aguilar, Gonzalo (2015). “El rostro y los gestos en los documentales sobre las dictaduras” en *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015b). “El pueblo como lo “real”: hacia una genealogía del cine latinoamericano” en *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aimaretti, María (2015). “Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en Teatro de los Andes” en *Revista Estudios Bolivianos* N° 22, 2015.
- _____ (2017). “Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)” en *Revista Archivos de la Filmoteca* N° 73. **En prensa.**
- Amado (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires, Colihue.
- Boletín del Nuevo Cine y Video. Imagen* Año 1, N° 1. Julio 1986. La Paz
- Butler, Judith (2016). “Revuelta” en Didi-Huberman, Georges *Insurrecciones*. Museo Nacional de Arte de Cataluña y Jeu de Paume.
- Dagrón, Alfonso Gumucio (1981). *Luis Espinal, el grito de un pueblo*.
- _____ (1982). *Historia del cine boliviano*. La Paz, Los amigos del libro.
- _____ (1986). *Luis Espinal y el cine*. La Paz, CIMCA-UMSA.
- De la Quintana, Liliana (1987). “Menu diario del pueblo boliviano “Café con pan”” en *Revista Imagen* N° 2. 36-37.
- De la Quintana, Liliana y Raquel Romero (1988). “El video y las Nuevas Generaciones de Realizadores Bolivianos” en *Revista Contacto* 25/26 Enero 1988. La Paz, UMSA.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Espinal, Luis (1976). *Conciencia crítica ante el cine*. La Paz, Editorial Don Bosco.
- _____ (1979). *Sociología del cine*. La Paz, Editorial Don Bosco.
- Ferro, Marc (1978). “El cine: ¿un contraanálisis de la sociedad?” en Le Goff, Jacques, Nora Pierre (1978). *Hacer la historia* Vol III. Barcelona, Laia.
- Grüner, Eduardo (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- León, Rosario (1990). “La cultura política del nacionalismo revolucionario y la cultura como política en Bolivia” en Hugo Zemelman (coord.) *Cultura y política en América*

Latina. México, Siglo XXI.

Medina, Javier (1991). *El testamento político-espiritual de Luis Espinal*. La Paz, Hisbol.

Mesa, Carlos (coord.) (1979). *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz, Gisbert.

_____ (1982). *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz, Editorial Don Bosco.

_____ (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Gisbert.

_____ (1998), “Libro VIII. La República Boliviana. Revolución, militarismo y democracia 1952-1997” en José de Mesa et al *Historia de Bolivia*. La Paz, Gisbert.

MNCVB (1986). “Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano. Tres años de actividad” en *Boletín Imagen del Nuevo Cine y Video* N° 1 Año 1 Julio 1986. La Paz.

Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile, El cuarto propio.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). “Métodos heterodoxos. Entrevista con la revista Jícara (Bogotá)” en *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Rozitchner, León (2001). “Entrevista. La irrupción del modelo neoliberal en Argentina, según el filósofo marxista León Rozitchner: Un país sometido por el terror y el miedo”, en Diario Página 12, 22 de Enero de 2001. <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-22/pag13.htm> Última consulta 26 de julio de 2017.

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

Susz, Pedro (1991). *Filmo-Videografía boliviana básica (1904-1990)*. La Paz, Cinemateca Boliviana.

Entrevista a Alfredo Ovando y Liliana de la Quintana: 6 de julio de 2015

Entrevista a Raquel Romero: 10 de julio de 2015.

Entrevista a Alfredo Ovando: 14 de julio 2015.

Maria Gabriela Aimaretti - Doctora en historia y teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires (2015). Licenciada y profesora en artes combinadas, diploma de honor 2009. Fue becaria doctoral del CONICET entre 2010 y 2014 y becaria postdoctoral entre 2015 y 2017. Actualmente es investigadora asistente por el mismo organismo. Adscripta a la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (2010-2012). Se desempeña como docente concursada en dicha materia desde 2013 a la actualidad. Docente invitada en seminarios de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras. Integrante del grupo de investigación CiyNE (2007-2014), e investigadora invitada en UNTREF (2011-2014). Miembro desde 2010 a 2016 del comité editorial de la Revista Cine Documental. Actualmente participa del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik en el Instituto Gino Germani. Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano. Ganadora del primer premio en el concurso de ensayos sobre cine argentino “Domingo Di Núbila” (2016) auspiciado por el INCAA y AsAECA. Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria -con un extenso trabajo de investigación sobre cine, teatro y video boliviano-; y por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino.