

Un aporte a la historia y la historiografía del cine boliviano desde la perspectiva gramsciana

por María Gabriela Aimaretti*

Resumen

En el presente trabajo aproximaremos algunas reflexiones en torno a la construcción de la historia del cine boliviano desarrollada en los trabajos de Alfonso Gumucio Dagrón y Carlos Mesa (1982 y 1985 respectivamente). Para ello, nos interesa *volver a leer* al autor de *Cuadernos de la cárcel*, el italiano Antonio Gramsci (1948 [2000]), y a partir de la revisión de algunos de sus conceptos (hegemonía, cultura, filosofía de la praxis, intelectualidad orgánica) procurar acercarnos a dos discursos y prácticas intelectuales que abogaron por la visibilización de la cinematografía local y la reflexión crítica sobre la articulación de la producción audiovisual y la sociedad.

Palabras clave: cine, intelectual orgánico, historia, historiografía, cultura.

Abstract

This article analyzes the construction of the history of Bolivian cinema according to Alfonso Gumucio Dagrón and Carlos Mesa (1982 and 1985 respectively). Thus, we shall review key concepts of Italian Antonio Gramsci's *Prison Notebooks* (1948 [2000]), such as hegemony, culture, philosophy of practice, organic intellectuality) to approach two different discourses and intellectual practices that argued for the visibility of local cinematography and critical reflection on the articulation between the social and audio-visual production.

Keywords: Cinema, organic intellectual, history, historiography, culture.

Introducción

Sumando una contribución al fortalecimiento de la historiografía del cine boliviano, y conscientes de que cultura y producción de pensamiento son tanto arena de intervención político-ideológica como lugar de lucha y construcción de hegemonía, queremos detenernos en la figura del intelectual vinculado a los discursos históricos sobre la imagen. Consideramos relevante centrar nuestra atención en este tema por tres razones: 1). porque las prácticas de escritura histórica configuran la memoria y la identidad social y cultural de un pueblo, en este caso el boliviano, con efectos en el plano político, 2) porque la bibliografía al respecto es escasa y se hace necesario un debate problematizador e interdisciplinario renovado; 3) porque sólo a partir de un ejercicio crítico de nuestros antecesores y autocrítico con nuestro posicionamiento podemos incluirnos dentro de la corriente historiográfica del cine boliviano -con más de veinticinco años de trabajo- proponiendo una nueva perspectiva de reflexión. Nuestro trabajo tendrá en cuenta estas motivaciones y se desarrollará en un primer segmento de tipo teórico abordando algunos conceptos de Antonio Gramsci; en un segundo apartado describiremos y analizaremos las obras de nuestro corpus, a saber: *Historia del cine en Bolivia* (1982) de Alfonso Gumucio Dagrón, y *La aventura del cine boliviano* (1985) de Carlos Mesa. En las conclusiones incluiremos la evaluación de nuestra propia posición de producción epistemológica.

Si, precisamente, nos abocaremos al campo intelectual y sus posicionamientos creemos conveniente decir algunas palabras con relación al contexto presente. En el marco de un país cuyas mayorías indígenas sólo recientemente han logrado un acceso efectivo al poder,¹ donde desde 2006 se

¹ Muchos historiadores señalan que en el 2000, a partir de lo que se denominó la “Guerra del agua”, las organizaciones de base inician una nueva etapa de movilización y presencia social. Fue un proceso de unificación del movimiento social, y de transformación de resistencias locales a una movilización (ofensiva) masiva. Un tiempo donde la resignificación y revaloración de las tradiciones de lucha andina cobró fuerza, y concentró la atención de historiadores, intelectuales y artistas de diferentes latitudes. Recomendamos la lectura de la compilación

ejecuta un proceso de reapropiación de los recursos naturales y se desarrolla una política de redistribución de la renta inédita en el país, intelectuales bolivianos como la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui y el politólogo y filósofo Luis Tapia, han señalado en varias oportunidades el problema de la expropiación del pensamiento pluralista y el peligro de la insurgencia domesticada. Rivera Cusicanqui llama la atención sobre la adopción del aparato teórico-metodológico de los estudios de subalternidad por parte de numerosos académicos norteamericanos, europeos y pares latinoamericanos, que reproducen conceptos y referencias, vaciados del compromiso y el diálogo con las fuerzas sociales en lucha.² La neutralización, vaciamiento ideológico y desideologización de prácticas, discursos y producciones culturales subalternas son denunciadas dentro de la comunidad intelectual por Cusicanqui quien, retomando al mexicano Pablo González Casanova (1969), habla de “colonialismo interno”. En este marco de discusiones tan espinosas, nos parece oportuno revisar en las operaciones de comprensión e historización de la cultura cinematográfica, cierto ejercicio de poder por parte de los intelectuales observando su/sus lugar/es en el complejo social, revisando el concepto gramsciano de *intelectual orgánico*. Algunas preguntas disparadoras de este trabajo que aún siguen en proceso de elaboración son: ¿Para quiénes arman un proyecto histórico-cultural los intelectuales?, ¿cuál es el contenido social de la historia propuesta y cómo se incluye en el campo de relaciones de fuerza?, ¿cuál es su intencionalidad pedagógica implícita?

Creemos que la cultura es formadora, transformadora y productora de procesos de identificación (en tanto producción de sentidos en red por agentes

Bolivia. Conflicto y cambio social (1985-2009) coordinado por Juan Luis Hernández, Marisa Gabriela Armida y Augusto Alberto Bartolini. Buenos Aires, Newen Mapu. 2010.

² Dice Juan Luis Hernández: “En lo que respecta al pensamiento crítico, el enfoque indianista está sólidamente arraigado en la intelectualidad boliviana actual. Sin embargo no logra desentrañar diversos interrogantes (...) y críticas que remiten a los límites de estas concepciones para la construcción de un proyecto hegemónico que trascienda el mundo indígena/originario (...) cuya concreción será puesto a prueba en la nueva etapa que vive actualmente Bolivia” (Hernández 2010: 33).

sociales históricamente situados, autocomprensión y grupalidad)³, y recreadora de la memoria (como construcción en devenir y disputa, relato sobre la experiencia histórica, las sensibilidades y prácticas sociales). La producción y consumo de bienes culturales implica la regulación y administración diferenciada y no azarosa de prácticas imaginarias y hábitos epistemológicos: son formas de producir conocimiento y saber y comunicarlo de cierta manera al campo social general. Con esa conciencia queremos preguntarnos sobre los imaginarios en disputa desde los relatos de la historia, y para ello nos concentraremos en los trabajos de Alfonso Gumucio Dagrón y Carlos Mesa, los primeros en desarrollar historias de cine boliviano.

Aproximaciones a la perspectiva gramsciana: el intelectual orgánico

Retomando las ideas de Antonio Gramsci entendemos a la sociedad como un entramado de relaciones de fuerza entre clases sociales, relaciones de poder en construcción dinámica permanente: un complejo que amalgama fuerzas productivas y conciencia, bajo una lógica económico-política en pugna/disputa en el que cada sujeto se incluye. De ahí que no sea posible “despegar” la función social profesional del intelectual, del complejo de relaciones sociales del que forma parte y transforma, pues su trabajo “no puede separarse del trabajo productivo en general” (Gramsci, 2009: 290).

En *Apuntes para una introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía y de la historia de la cultura* Gramsci señala la importancia de la elaboración y construcción de la propia *concepción de mundo* en tanto norma operante y activa de conducta, o sistema de relaciones del hombre con el mundo circundante. Desde ese marco, que no es sino la cultura, se elegiría la propia esfera de participación en la creación/producción del mundo llegando a “ser guía de sí mismos y no ya aceptar pasiva y supinamente desde el exterior el sello de la propia personalidad” (Gramsci, 2000: 245-246). Según el autor

³ Bruckbaker Rogers y Frederick Cooper (S/D) “Más allá de “identidad” en *Apuntes de investigación del CECYP. Año V N° 7*. Buenos Aires. Fundación del Sur. Pp. 30-67.

entonces, la cultura funcionaría como lugar de apoderamiento de la propia personalidad, *empoderamiento*, soberanía, conquista de la conciencia y comprensión del propio valor histórico, en la medida en que la concepción de mundo que la sostiene es criticada a fin de depurarla de incoherencias internas y volverla unitaria, ya que en la propia mirada del mundo coexisten distintas estratificaciones y prejuicios de otras elaboraciones históricas. Por eso resulta fundamental examinar la concepción de la historia, asumiendo que no es posible separar la historicidad de la cultura de la cultura misma. Más aún, si la propia concepción del mundo responde a determinados problemas planteados por la realidad y se construye ligada a la praxis política, producir conocimiento lleva implícito en la perspectiva gramsciana el compromiso por su socialización a fin de que sea integrado a la acción política dentro del sistema de relaciones en pugna.

Dado que la cultura es parte de las formas ideológicas por medio de las cuales los hombres adquieren conciencia y luchan por resolver el conflicto entre fuerzas productivas y relaciones de producción, y los intelectuales representan la tradición cultural de un pueblo, Gramsci propone la articulación integral de los intelectuales con las mayorías populares en un sistema de alianzas en la lucha por la hegemonía en tanto ejercicio de poder, proyecto y dirección político-cultural. En *“Observaciones y notas críticas sobre un intento de Ensayo popular de sociología”* el autor impresiona con una tríada dinámica entre el saber, el comprender y el sentir, señalando la necesidad de las tres instancias en la praxis histórica del intelectual orgánico, para lograr una comprensión que pueda explicar procesos y experiencias sociales colectivas historizando la cultura y la *concepción de mundo* que las sostiene. El modelo de intelectual orgánico gramsciano se realiza sólo cuando se es capaz de interpretar y adaptarse a las necesidades de la clase que se representa bajo una unidad entre teoría y práctica que haga políticamente posible un progreso intelectual de masas. Conociendo sus problemas y contradicciones, a fin de dar principios críticos de abordaje de esos problemas (conectada con la vida práctica), se constituye un bloque social y cultural. Si la creación de un grupo

de intelectuales de estas características resulta un proceso largo y complejo, el trabajo paralelo todavía más arduo pero necesario, es aquel que permite crear un sector intelectual de nuevo tipo que surja directamente y permanezca en contacto con las mayorías, salto que modificaría sustancialmente el panorama político-ideológico y cultural de una época.

El difícil relato de la historia

Antes de examinar las historias bolivianas quisiéramos mencionar que las mismas se escriben en una peculiar coyuntura disciplinar donde florecen *proyectos mayores* o de preocupación omnicomprensiva a nivel regional. Se trata de trabajos que, realizados por investigadores extranjeros, abordan la cinematografía de Bolivia en el marco de las primeras tentativas de historia del cine latinoamericano, expresando un interés y voluntad epistemológica de diseño de modelos de periodización y categorías de análisis específicos. Las historias de Gumucio y Mesa aparecen en una época determinada, un tiempo propicio, significativo, donde un conjunto de ideas pueden ser expresadas públicamente y estar sujetas a debate. Claudia Gilman, retomando también a Gramsci, indica que una época –como concepto heurístico- puede ser pensada en tanto tiempo de crisis de hegemonía, crisis de los lazos/pactos/asociaciones entre distintas fuerzas sociales, sería un momento del proceso histórico donde “muere lo viejo sin que pueda nacer lo nuevo” (Gilman, 2003: 54).⁴

⁴ Señalemos simplemente que, en lo que respecta a la mirada sobre la cinematografía boliviana y su aporte a la producción regional, historias como *Cine, censura y exilio en América Latina* del boliviano Alfonso Gumucio Dagrón (con una primera edición en 1979, y luego otra en 1982), *Les Cinémas d'Amérique Latine*, compilado por Guy Hennebelle y Dragón en 1981 para la editorial Lherminier; la propuesta de Paulo Antonio Paranaguá con *Los cines de América Latina* (1984) y de Peter Schumann con *Historia del cine latinoamericano* (1987), homologan el “caso Ukamau”, e incluso la misma figura de Jorge Sanjinés, a la totalidad de material producido a nivel nacional. La falta de acceso a documentos de archivo e incluso fílmicos, produce que, frecuentemente, el recorrido histórico del cine de este pequeño país y varios de sus realizadores permanezcan en sordina. Por otra parte todas comparten una perspectiva diacrónica, un diseño panorámico general de las cinematografías de la región con la periodización tradicional de cine silente, clásico-industrial y moderno, aunque la misma no sea pertinente para todos los países en evaluación y poco apropiada para el caso boliviano.

Bolivia vive en la década del '80 la progresiva apertura democrática tras el salvaje golpe de Estado perpetrado en julio de 1980 por Luis García Meza: un proceso de vaciamiento económico, ideológico, político y humano que se había iniciado con el golpe anterior al mando del coronel Hugo Bánzer (1971-1978). A partir de 1982 regresa definitivamente la democracia y durante ese decenio se suceden gobiernos que no logran revertir la terrible situación económica de endeudamiento, hiperinflación y crisis del aparato político. Es un período donde se alterna la debilidad reformista con una expansiva economía neoliberal, la privatización de recursos y servicios públicos y la corrupción generalizada. El desmantelamiento de empresas estatales y el aparato productivo conlleva una creciente desocupación y emigración a países limítrofes, en un clima de disolución y resquebrajamiento del campo social, con un alto índice de penetración cultural.

A partir de 1985-1986 comienza a desintegrarse la homogeneidad proletaria de tipo minera, pero progresivamente se configura un tipo de resistencia político-social y cultural que organiza a las bases campesino-indígenas articulando experiencias previas propias de la autogestión andina y el bagaje histórico del itinerario de la Central Obrera Boliviana (COB), en algo que algunos autores han llamado hegemonía invertida, en tanto proceso de campesinización de la mirada y la visión política, o *etnificación de la política*, en un movimiento que va del campo a la ciudad y donde la identidad y el pasado originario se vuelven capital político de peso.⁵

Creemos que en este entramado de fuerzas aparece la necesidad de revisar la historia de la *imagen boliviana* a través de historias del cine que son de algún modo relatos sobre cierto imaginario cultural: visibilizar materiales ocultos y hacer memoria es la primera tarea de los intelectuales en un marco

⁵ Dice Marisa Gabriela Armida: "A pesar de los efectos de la globalización capitalista sobre las comunidades —tales como la *fragmentación* de las relaciones personales y las unidades políticas, la *homogeneización* de la cultura con su correlato de alienación y la *desterritorialización* de los procesos de producción— surgieron y se consolidaron nuevos sujetos políticos con sus respectivas identidades que, con fuerte arraigo en las culturas originarias, fueron capaces de incorporar repertorios organizativos y programáticos provenientes de otros sectores que resultaron altamente efectivos para enfrentar la nueva coyuntura (Armida, 2010: 37).

de tergiversación de la información e hibridación cultural. Si cierta *época* vuelve oíbles y visibles determinadas discursividades y preguntas en torno a la historia y sus relatos, resulta útil tener en cuenta la posibilidad de variación de los enfoques de investigación que, desde su propio sesgo, hablan de la posición intelectual del historiador. Por ello, para abordar nuestros textos consideramos las aportaciones de Francesco Casseti (2004) que describe tipos de enfoques (económico industrial, socio-cultural, y estético-lingüístico) y estilos de escritura histórica (erudito-informativo, catálogo, biográfico o global). Metodológicamente estas especificaciones nos permiten tener en cuenta algunos puntos de referencia que intentaremos combinar con las ideas de Antonio Gramsci previamente desarrolladas buscando comprender el tipo de configuración de “intelectual” que construyen en función de las preocupaciones, método, referencias bibliográficas, señalamientos políticos y referencias explicitadas en los textos (por ejemplo: observar la glosa, las notas explicativas, los intertextos, sobre qué figuras del campo cinematográfico construyen su posición, a quiénes tienen como referentes, mencionan y se identifican; y/o sobre quiénes no hay indicaciones, o son peyorativas, o evaluativas). Nuestra lectura observa en los textos de Dagrón y Mesa mosaicos de citas, bibliotecas, diálogos y repertorio de discusiones implícitas, desde donde emerge *cierta* voz y mirada sobre la historia.

a. Historia del cine en Bolivia

La primera historia del cine boliviano editada en 1982 y titulada *Historia del cine en Bolivia* pertenece a Alfonso Gumucio Dagrón, quien estudió cine en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) de París y trabajó fundamentalmente en la crítica periodística de medios locales. El padre de Dagrón, Alfonso Gumucio Reyes era líder del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), fue ministro de economía de Víctor Paz Estenssoro y luego embajador de Bolivia en Uruguay y España hasta 1964, año en que Estenssoro fue derrocado. El trabajo de Gumucio Dagrón le valió dos exilios

forzados, uno de 1972-1978 en París y otro en México desde 1980 a 1984, donde reside actualmente. En Francia además de en el INDHEC estudió en la Universidad de Vincennes de París y de regreso a Bolivia dirigió una serie de documentales sobre temas culturales y políticos trabajando en el Centro de Investigación y Promoción del campesinado.

En términos de producción científica, ya en 1979 el autor había abordado el problema de la historia, la censura y el exilio en el cine latinoamericano y en 1981 junto a Guy Henebelle co-coordinó el ensayo *Les cinemas de l'Amérique Latine*. El trabajo que nos ocupa posee un enfoque socio-cultural de estilo informativo-catálogo y busca dar un marco de comprensión abarcativo recuperando desde la reconstrucción histórica, fuentes orales y archivos, los procesos de producción fílmicos en un país cuyo acervo audiovisual está en gran parte extraviado o en pésimas condiciones de conservación. De hecho en los primeros apartados recaba y desarrolla minuciosamente citas de periódicos y reglamentos municipales, que son ilustrativos y descriptivos y buscan, frente a la ausencia de datos, informes o fuentes más sustanciales, dar cuenta del panorama productivo boliviano. En cuanto a otras investigaciones Dagrón sólo pondera la realizada en 1953 por Raúl Salmón titulada “Auspiciosas perspectivas del cine nacional”, y ya en 1975 con motivo del Sesquicentenario de Bolivia, los trabajos de Amalia Gallardo en *El diario* (uno de los periódicos de mayor tirada e historia en el país) titulado “Cine de lauros se hizo en Bolivia”, y el del paradigmático guionista boliviano Oscar Soria en *Presencia* (semanario de tendencia católica), titulado “Cine”.

La primera frase del texto es provocadora: “El cine boliviano es un cine sin historia” (Dagrón, 1982: 9). Esta aseveración inicial empuja a un esfuerzo de historización de la experiencia audiovisual y es el motor del ensayo, discutiendo con el aparato político-burocrático-intelectual que no sólo ha denostado históricamente al séptimo arte, sino que ha sido inoperante a la hora de cuidar y salvaguardar el patrimonio. El cuestionamiento de cierta praxis de gestión cultural involucra a historiadores, docentes, investigadores y artistas. Eso no le impide al autor, paralelamente, destacar la iniciativa de algunos profesionales

nucleados alrededor de la Cinemateca y la Asociación Boliviana de críticos de Cine (CRIBO), creada en 1979 por Luis Espinal, Pedro Susz, Carlos Mesa y Dagrón entre otros, cuyo objetivo es “contribuir al fortalecimiento de una corriente de cine desmitificador, desalienador, que contribuya a esclarecer la realidad nacional”, y acercar al público boliviano una orientación “que le permita adquirir sus propios instrumentos de crítica para poder ver cine como hecho cultural y no de mera evasión” (Dagrón, 1982: 314-315). Este pronunciamiento condensa la perspectiva ideológica que el autor desarrolla en todo el ensayo en tanto intelectual progresista que aunque no es un representante orgánico de las mayorías populares, inaugura en el campo de la historia de la cultura un camino de reflexión y participación política. Dagrón no constituye su autoridad textual científica de forma monolítica o vertical, ni pretende ser indiscutible, sino que con tono coloquial intenta incluirse explícitamente en la historia que relata adjudicándose una praxis cuestionadora del orden imperante e identificada con proyectos de intervención política con los que se solidariza, entendiendo su tarea como historiador como parte de una más amplia como intelectual ligado al pensamiento y la cultura audiovisual y la política. Creemos que su trabajo en 1982 es un paso hacia adelante en la construcción de un sector de intelectuales orgánicos dentro del campo historiográfico, paso que será confirmado con la publicación de *El cine de los trabajadores* (1982), un intento por sistematizar conceptos ideológicos y prácticos en torno al cine alternativo de raíz popular desde el cual también trabaja Gumucio (especialmente junto a obreros o en talleres populares) utilizando el formato súper 8, y viendo en el cine un instrumento para la toma de conciencia de sectores marginados de los circuitos dominantes de la comunicación. Dagrón impulsará desde principios de los ochenta un cine de base, de elaboración colectiva con miras a la formación ideológica y la denuncia.

Su criterio de trabajo ha sido el de recopilar y mencionar cualquier experiencia cinematográfica realizada en el país dando como resultado final un inventario, una consignación de datos e informaciones ordenadas cronológicamente, cuyo abordaje metodológico se ha limitado a la

confrontación de diversos textos y entrevistas, sin una aproximación modélica sobre la historia de los procedimientos y recursos formales, ni alusiones a los vínculos con otras disciplinas artísticas. La estructura es lineal-cronológica, sin cruces significativos con la historia social y utilizando como ejes de compilación a los films y sus directores. Sin un modelo de periodización explícito, plantea la historia del cine con tres etapas: cine mudo y los pioneros; Jorge Ruiz e Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB); y Jorge Sanjinés, grupo Ukamau, y la llamada tercera vía, propuesta de corte comercial liderada por Antonio Eguino. Los cambios se observan por el avance tecnológico y la transformación de la cartografía de realizadores del medio.

En sus descripciones y evaluaciones de films y realizadores hay un criterio implícito de valoración positiva sobre aquellos que abordan problemáticas de reivindicación social e indígena, planteamientos ligados a la lucha de clases, o contra el poder hegemónico. Pero no existe un análisis complejo en torno a las contradicciones políticas, económicas y culturales que atraviesan intelectuales y realizadores del campo a la hora de su trabajo artístico, en función de las limitaciones y posibilidades que abren subsidios, apoyos privados y estatales, y trabajos por encargo. En la mención positiva a determinados profesionales es posible ver cierto sistema modélico de intelectual orgánico comprometido con el que se identifica. Primeramente las figuras de Luis Espinal y Arturo Borda son valoradas y mencionadas (aunque no se explaye en sus trayectorias). El primero, sacerdote, docente, crítico de cine, guionista, periodista y poeta desaparecido durante el gobierno de facto de Luis García Meza, impulsó la cultura cinematográfica en Bolivia y defendió causas indígenas y campesinas, manifestándose en contra de las dictaduras y comprometido con los movimientos sociales. Apasionado por los medios audiovisuales trabajó en cine, radio y televisión en programas periodísticos, censurados en varias oportunidades por las problemáticas sociales que investigaba. Actualmente Espinal es reivindicado como un intelectual de sólida formación, lúcido y comprometido, y constituye una de las figuras más respetadas en el país por diferentes sectores sociales y políticos. Arturo Borda fue un artista plástico que

sólo recientemente ha sido recuperado por la opinión pública y cierto sector universitario. Cercano al movimiento obrero boliviano, desde los primeros años del siglo XX colaboró en muchísimos diarios y revistas del país y en 1921 fundó la Gran Confederación Obrera del Trabajo (germen orgánico de lo que luego sería la COB). Dagrón cita a Guillermo Lora: “Borda se distinguió como un incansable propagandista de las ideas de avanzada, redactó periódicos obreros, participó en actividades teatrales y llegó a ser dirigente de sindicatos y federaciones” (Dagrón, 1982: 138). Ecléctico y sin una formación académica sistemática, permaneció cerca de la lucha sindical y la defensa del indígena aymara, su lengua y cultura, exponiendo en sus obras una representación de los pueblos originarios donde ironía, protesta y tradición confluían en un todo complejo, que aún hoy es motivo de controversias interpretativas.⁶

Gumucio también escribe sobre figuras del quehacer cinematográfico como Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés. Del primero destaca como positiva su actitud y experiencia con comunidades indígenas en *Vuelve Sebastiana* (1953), pues se orientó a mostrar “esa otra Bolivia” desconocida, tradicional, mediante un acertado acercamiento a la comunidad (de tipo etnográfico), con gran respeto y sensibilidad. En el planteo de la película Gumucio ve una posición progresista pero limitada en última instancia: “Ruiz dio en *Vuelve Sebastiana* ‘derecho a la imagen’ al pueblo campesino de Bolivia (...) Sanjinés, más tarde, abrirá la banda sonora a la expresión del campesinado (...)” (Dagrón, 1982: 178). Sin menospreciar la excelencia técnica de sus trabajos y a pesar de que Ruiz describe su cine como social, lejos del miserabilismo y cercano a la exaltación de la dignidad humana, con sus películas posteriores “por encargo” dentro y fuera del ICB, el autor es más severo pues entiende que el financiamiento privado a veces recayó en cierta apología o “propaganda a favor de organismos de penetración cultural” (201).

Personalmente más próximo a Jorge Sanjinés, Gumucio lo piensa como un intelectual vasto y orgánico, cercano al campesinado y los mineros, las

⁶ No es menor, como dato, que el plástico haya intervenido en una de las películas más importantes del cine nacional como fue *Wara Wara* (José María Velazco Maidana, 1930)

mayorías populares subalternas, sin por ello quedar exento de contradicciones. Así como de uno de sus primeros textos se recupera la frase: “Del grado de cultura cinematográfica que se puede proporcionar, depende la salud espiritual de pueblos enteros”, resulta interesante la crítica que Gumucio hace sobre *Ukamau* primer largometraje del grupo. Dice: “Este es un film ‘arguediano’ (...) porque se hace eco en alguna medida del planteamiento racial de *Pueblo enfermo*. A través de Arguedas y otros escritores las clases dominantes expresan su simpatía hacia el indio, sobre todo en la medida en que éste permanece en su lugar (...)” (227). Independientemente de esto, el autor reconoce el progresivo acercamiento y compromiso práctico, reflexivo, cultural y político hacia las comunidades indígenas-campesinas por parte de Sanjinés con su correlativa modificación en los métodos de trabajo y procedimientos formales. En ese sentido de la experiencia de Sanjinés en el exilio Gumucio señala *El enemigo principal* (1973) como un film problematizador del rol del intelectual y los sectores medios urbanos militantes cercanos a la guerrilla, en su vínculo con las organizaciones campesinas de base; vínculo que especularmente también lo refleja en su propia labor cultural y militante.

Porque según su perspectiva lo mejor de la producción del cine boliviano está en consonancia con la realidad social, la tradición cultural indígena y los procesos de transformación política, Dagrón resalta el trabajo de Sanjinés y el grupo Ukamau, mientras que “(...) la productora “Proinca” promocionó un cine de “diversión” y de “distracción”, tomados ambos términos en el sentido más próximo a su origen etimológico: alejar, apartar al espectador de los problemas de la realidad concreta, es decir, alienarlo” (1982: 239)⁷.

Por su parte la llamada “tercera vía” tiene a Antonio Eguino —integrante del Grupo Ukamau desde la realización de *Sangre de cóndor* (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1969) hasta *El coraje del pueblo* (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971) — como referente y abre otro camino de realización “dentro de un compromiso, sin que fuera un cine de acusación o de planteamiento político

⁷ Proinca fue la productora cinematográfica de Mario Mercado, que contó con la estrecha colaboración de Jorge Ruiz.

fuerte, que podía arriesgar su prohibición en Bolivia” (1982: 285). Se trataría de un tipo de cine social-costumbrista, con tintes psicológicos y humorísticos, con algunas alusiones políticas, que se orienta hacia un público urbano, sin omitir ciertas concesiones comerciales. En ese sentido, *Chuquiago* (Antonio Eguino, 1977) el segundo largometraje de Eguino, es criticado por Gumucio en lo referido a su sustancia ideológica: “En la intención del realizador, se trataba de hacer una mera “constatación” de la realidad a través del film: ¿qué “realidad”? ¿cuál? El marco de referencia político está completamente ausente, por lo que la realidad descrita no es sino parcial” (1982: 292).

Para Gumucio, el sentido social del arte y la producción intelectual es fundamentalmente la soberanía en la conciencia y la cultura: la intencionalidad pedagógica de su historia se inscribiría en esta perspectiva de praxis intelectual que, sin todavía un enlace orgánico tal y como lo planteaba Gramsci, se identifica con aquellas propuestas que lejos de enfoques paternalistas trabajan en procesos de lucha y emancipación de las mayorías populares. Precisamente, en 1983 Gumucio alentará el Taller de Cine Minero, producto de un convenio entre la COB y el Centro de Formación e Investigación de París (CFICD), por el cual se instruyó en el manejo de equipos de video a jóvenes mineros para que desarrollen sus propios temas e intereses. Si Gramsci insistía en el empeño por generar dentro de sectores populares grupos de intelectuales, creemos que la tarea de Gumucio fue hacia esa dirección, en un primer paso hacia la alianza de clases. Su historia está escrita a la luz no sólo de determinadas aspiraciones ideológicas, sino sobre todo al calor de la experiencia de trabajo práctico, oficio de realizador y teorizador de experiencias junto a trabajadores y sectores populares.

b. La aventura del cine boliviano

Hijo de dos importantes intelectuales bolivianos, Carlos Mesa Gisbert es el autor de *La aventura del cine boliviano* (1984). Historiador, periodista y escritor, es miembro de la Academia Boliviana de Historia y de la Sociedad Nacional de

Historia, y trabajó en radio, televisión y prensa, y fue impulsor de la Cinemateca Boliviana. En 2002 Mesa Gisbert se presentó a elecciones como vicepresidente junto a Gonzalo Sánchez de Lozada por el MNR, y luego de la crisis de septiembre-octubre de 2003, conocida como la guerra por el gas, se hizo cargo de la presidencia, aplicando algunas tibias medidas económicas y políticas progresistas. Sin contar con legisladores en el parlamento, y en medio de una crisis política irreversible renunció en junio de 2005.

Su trabajo intelectual tiene, valga la redundancia, historia y tradición familiar. Su padre José de Mesa, fue uno de los pioneros en materia de estudio y defensa del patrimonio boliviano; su madre la arquitecta Teresa Gisbert es una de las referentes en materia de Historia del Arte Latinoamericano y una de las expertas mundiales en lo que se ha denominado arte virreinal o barroco latinoamericano. Con una clara filiación académica, Mesa posee un abordaje metódico y riguroso, un modelo de periodización y organización analítica de datos, y una serie de reflexiones críticas más exhaustivas que las de Gumucio que aspiran a una reevaluación del proceso revolucionario abierto en 1952 por el MNR, reivindicando el programa del Nacionalismo Revolucionario, aunque advirtiendo también sus errores, limitaciones o impotencias. La hipótesis que estructura su historia es que ha sido la intervención del Estado a partir de la Revolución de 1952 la que ha hecho posible un desarrollo cabal del campo artístico e intelectual en Bolivia, dado que legitimó la posibilidad de otro orden socio-económico. En el marco de la revolución los intelectuales de esa época a los que Mesa reivindica, pioneros apasionados por la cultura, comienzan a entender la valía del patrimonio nacional y sistematizar su estudio.

En lo que hace al cine, Mesa señala que es través del ICB que el Estado por primera vez favoreció al cine otorgándole cierta sustentabilidad e infraestructura, pero además: “La actividad cinematográfica directamente ligada al desarrollo político de 1952 (...) permitió el contacto directo de los cineastas con los hechos sociales, lo que determinó luego el surgimiento de un cine maduro, combativo y profundamente ligado a la historia contemporánea desde la perspectiva popular” (1985: 18). Mesa ve en la producción del ICB y los

realizadores que comenzaron allí una *continuidad*, un enriquecimiento o superación progresiva entre distintas propuestas, hilvanadas por las figuras de Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y Oscar Soria, y desarrollando una mayor articulación entre historia social e historia del cine, explica que la creación del instituto en marzo de 1953 marca un giro en la producción cultural y el uso de los medios de comunicación, con una conciencia ampliada sobre la importancia del control de la información y la difusión de ideas en la configuración de la identidad política. Señala: “no era posible encarar un proyecto de nacionalismo revolucionario sin la transformación de los valores conservadores del pensamiento. Por primera vez se afirma como voz oficial la necesidad de encontrar la identidad nacional en nuestras raíces pre-hispánicas” (1985: 47). A partir de la mención a las fuentes de pensamiento intelectual que en ese momento se volvieron significativas (como Franz Tamayo, Carlos Medinacelli y Elizardo Pérez) Mesa facilita una reflexión en torno a la tensión entre la afirmación de la identidad nacional y el bagaje cultural mixto (indígena e hispánico), y da cuenta del sistema de relaciones de fuerza en el cual se crea el ICB y desde el cual la producción cinematográfica se dinamiza. Asimismo, es capaz de advertir ciertos esquematismos, dado que no se estimuló una cinematografía de calidad. Los lugares comunes y la cristalización de cierto modelo escópico-perceptual y simbólico promovido por los noticieros, esclerosó y estancó la creatividad bajo un modelo de producción que infantilizaba a realizadores y público, dado que lo que se exigía era fundamentalmente registrar, documentar, difundir ideas del movimiento.

Con un lenguaje y aparato teórico más formal, sin las anécdotas que abundan en el texto de Gumucio, Mesa aborda las figuras clave del cine boliviano mediante un seguimiento de su trayectoria y el análisis de los procedimientos y films más característicos, delineando cierto modelo intelectual al que suscribe. En relación al primer referente del cine local, Jorge Ruiz, el autor indica que, si bien su cine es de una calidad indiscutible, padece muchas veces de paternalismo, adoleciendo de cierta falta de conciencia sobre los elementos ideológicos que están en juego en medio de proyectos económicos

y conmemoraciones diversas.⁸ Del análisis de la obra de Ruiz en Bolivia nos resulta interesante recuperar *Mina Alaska* (Jorge Ruiz, 1968), dada la controversia que suscita con Gumucio. Para Dagrón, a partir de ese film se comienza a producir un cine que califica como nefasto por su índole e intenciones comerciales, en medio de una realidad política convulsionada y compleja de la que sólo se habría hecho cargo en un sentido político serio el Grupo Ukamau. Para Mesa, por el contrario, *Mina Alaska* es la mejor película en una dirección diferente a la del cine político y social, subrayando la presencia de elementos de la cultura boliviana, la posibilidad de trascender el exotismo folklorista y cierto tono de indagación antropológica. Se trataría de una valiosa alternativa de cine competitivo, comercial y contemporáneo a Sanjinés, pese a su posterior y progresiva rutinización.

Por otra parte Mesa reflexiona sobre el impulso político del cine de Ukamau, que busca ser arma de lucha contra el imperialismo estadounidense y método de visibilización de experiencias de resistencia social y cultural, subrayando la poderosa fuerza visual de los films y a propósito de *Ukamau* (Grupo Ukamau, Jorge Sanjinés, 1966) la señala como la película clave que abre definitivamente una nueva vía en el cine boliviano, siendo de algún modo la expresión cultural acabada de un proceso político y social iniciado en 1952, y posibilitado materialmente en 1953 con la creación del ICB. Apunta: “lo que el indigenismo arguediano descubrió equivocadamente a principios de este siglo y que la Revolución modificó sustancialmente, se revisa y replantea en el cine de Sanjinés (...)” (1985: 85). Si bien Mesa, al igual que Gumucio, ve en este primer trabajo cierta perspectiva arguediana, observa que a pesar de contar con una formación occidental, Sanjinés va a comenzar tempranamente a inquietarse por responder plástica y formalmente a la mentalidad e imaginario

⁸ Es interesante la complejización del análisis de Mesa al respecto de la presencia e injerencia en materia política y cultural de los EE.UU. a través de la USIS y USAID (United Status Agency Internacional Developement), organismos que posibilitaban una buena parte de la producción audiovisual del país, bajo una intención paternalista y de exhibicionismo de la cooperación norteamericana. Coincide en este punto con Gumucio Dagrón.

de sus interlocutores⁹. Pero precisamente por eso el autor evalúa que especialmente a partir de *El enemigo principal* (1973) la radicalización política de Ukamau obturó la experimentación y desarrollo de posibilidades y procedimientos de índole estético, sin quedar eximido del tono dirigista, aleccionador y didáctico propio de una buena parte del cine político de la época, así como tampoco de ciertos esquematismos ideológicos. Mesa observa en Sanjinés a un intelectual coherente pero radicalizado, demasiado preocupado por la función pragmática de sus trabajos, su eficacia política, y parangonado excesivamente como la única opción en Bolivia. Discutiendo con ese reduccionismo (“el cine boliviano es el cine de Sanjinés”), llama la atención sobre otras vías posibles, y esboza una polémica punzante entre el cine militante y el llamado cine posible, jerarquizando la experiencia de éste último y reivindicando a sus realizadores, en especial a Antonio Eguino, con el que se identifica tanto en su enfoque de trabajo como en sus interlocutores: espectadores-lectores de clase media urbana.

A su criterio este realizador marca una senda de trabajo singular, digna y honesta: un cine comercial, de calidad, producido en Bolivia a pesar de los gobiernos represivos y para un público consumidor regular. Es un cine que busca dejar planteadas preguntas y paradojas vividas por los sectores medios, y donde a diferencia del cine urgente de Sanjinés los personajes tienen tiempo para detenerse a reflexionar e incluso ser pesimistas sobre la realidad bajo cierto halo de frustración e impotencia. Así como observamos que Gumucio se hubo detenido en *El enemigo principal* para desarrollar la problemática de los intelectuales, creemos que Mesa hace lo propio con *Amargo mar* (1984). Se trata de un film que, a juicio del historiador, se inscribe en una corriente de reinterpretación de la historia oficial, cuestionando su perspectiva y proponiendo una mirada crítica que re-valorice figuras y hechos ‘olvidados’ o menospreciados. Precisamente es lo que Mesa hace con Eguino y Sanjinés,

⁹ Mesa dirá luego: “En *El coraje del pueblo* (1971) el director ha logrado una aproximación al sentido del trabajo de grupo y el trabajo al lado del pueblo, permitiendo la participación activa y creativa de los actores que a su vez, recrean la realidad” (1984: 92).

destacando los aportes del primero, y problematizando aspectos del segundo. En ese sentido el autor se pregunta por ejemplo sobre la inclusión y alejamiento posterior del Grupo Kollasuyo (inicial nombre del grupo Ukamau) del ICB durante el gobierno del General Barrientos, y apelando a una re-lectura de ese tiempo, señala por un lado que los noticieros fueron elogiosos de las figuras de Barrientos y Ovando (incluyendo asimismo como novedad temas asociados a la cultura), y por otro recurriendo al testimonio de Soria, matiza indicando que inicialmente aquel gobierno no dejó traslucir su raigambre antiobrera.¹⁰

Bajo esa intencionalidad de iluminar las oscuridades de la historia y completar lo más íntegramente posible el panorama intelectual local, Mesa refiere nombres y trabajos audiovisuales desarrollados en los últimos 35 años, ampliando la tradición “hacia atrás”; y da cuenta del estado actual de la industria, con proyección hacia el futuro haciendo mención a nuevos realizadores como Pedro Susz, Diego Torres, Raquel Romero y Danielle Caillet; y algunas organizaciones ligadas a la preservación, conservación y promoción del acervo audiovisual boliviano como la Cinemateca¹¹ (que contribuyó a la redacción de la Ley de Cine), el Consejo Nacional Autónomo de Cine (CONACINE), el Centro de Orientación Cinematográfica¹² y los cineclubs Luminaria (en cuya primera etapa intervino Marcelo Quiroga Santa Cruz, político y novelista desaparecido) y Juvenil. Visibilizando personalidades y organizaciones que nutren el campo intelectual cinematográfico, se menciona además la tarea de Renzo Cotta, quien ha generado la colección “Cuadernos de Cine” divulgando valiosos trabajos del crítico y realizador Luis Espinal,

¹⁰ En relación a la división del grupo, aunque no es explícito, Mesa deja traslucir una conclusión: no sólo se correspondía con aceptar o no cierta modalidad de trabajo bajo la lógica de ‘empresa’, sino que estaría vinculada con problemas de liderazgo y cierta exclusividad en el rol de director que habría tenido Sanjinés.

¹¹ La Cinemateca no es una institución pública sino una fundación privada. Fue creada en 1976 y reconocida en 1978 a través de la Ley de Cine como Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento y en 1981 como Repositorio Nacional para el Depósito Legal. Durante esos años Carlos Mesa era junto a Pedro Susz ejecutivo de la entidad, y fomentó la organización de la biblioteca, hemeroteca, fototeca y diapoteca; así como actividades de extensión cultural.

¹² Organismo dedicado a la difusión de la cultura cinematográfica, que inicialmente dependió de la Organización Católica Internacional de Cine, y estuvo dirigido por Amalia Gallardo.

figura, nuevamente, de ineludible importancia. Mesa también hace mención al desarrollo, fundamentalmente desde la década del '50, de la crítica cinematográfica con figuras como Julio de la Vega y Pedro Susz y en lo que respecta a investigación histórica, claramente el par coetáneo y referente es Dagrón, por quien Mesa manifiesta respeto y a la vez diferencias formativas e ideológicas. Coincidimos en su apreciación en relación a la historia de Gumucio Dagrón que cuenta con “valiosa y completa información a la que por momentos da la impresión no se le sacó todo el provecho (sistematización mediante) que potencialmente tiene” (1985: 223).

El tipo de intelectual que se observa en esta historia es orgánico a los sectores medios urbanos alfabetizados; posee herramientas y marcos teóricos académicos y formales y explícitamente se hace cargo de su clase universitaria defendiendo la pertinencia y valía de proyectos y realizadores afines, distanciándose analíticamente, de las luchas populares, pues su interés radica estrictamente en un desarrollo histórico-disciplinar. En este enfoque el sentido social del arte radicaría en la posibilidad que abre para repensar la realidad, pero no necesariamente para modificarla. En palabras de Eguino “(...) queremos sensibilizar al espectador para que vea a su país y a su realidad, para que se vea a sí mismo, y a través de esa reflexión trate de comprender mejor el lugar que ocupa en su sociedad” (1984: 105).

Para seguir investigando

El campo intelectual boliviano ligado al audiovisual es complejo y diverso, y actualmente atraviesa un momento de enorme riqueza y diversidad. Hemos querido hacer una primera aproximación cartográfica y comenzar a preguntarnos cómo es la relación entre la intelectualidad, sus productos y el campo social, en especial los sectores populares. La experiencia productiva concreta que se desarrolla en paralelo a la escritura de las historias es de una inédita fecundidad: con el video minero, campesino e indígena que comienza a fructificar desde la década del ochenta, donde distintos colectivos generan su

propio discurso audiovisual, vemos aparecer una nueva manera de producir cultura, haciendo uso de las tecnologías pero perteneciendo y permaneciendo en contacto con las propias bases. Y si bien se trata de un proceso que no ha acabado ni carece de paradojas internas es innegable el desarrollo y visibilidad creciente incluso a nivel latinoamericano, de estas propuestas autogestivas.

Para seguir pensando sobre este tipo de problemáticas nos parece oportuno señalar una perspectiva de trabajo que desde el campo de la antropología social, nos permitiría no sólo reflexionar sobre las prácticas intelectuales sino re-situarnos en nuestro rol de investigadores y productores de conocimiento. En su artículo “Investigar en los márgenes de las ciencias sociales” (2008) Alfonso Torres Carrillo señala que las más interesantes y enriquecedoras contribuciones latinoamericanas al pensamiento social, son resultado de una apropiación crítica del legado intelectual occidental, pero desde opciones políticas emancipadoras que valoran otros saberes sobre lo social producidos, creados y recreados en prácticas no académicas, especialmente junto a organizaciones sociales y/o ONG. La producción de conocimiento se hace en, desde y para movimientos sociales, es una práctica intelectual con proyección y vocación de transformación social. Carrillo subraya precisamente que es en el *limen* del ámbito institucional donde se genera este tipo de producción:

Investigar desde el margen, lo hemos entendido como un posicionamiento investigativo que trasgrede los límites de la lógica académica dominante; no es estar por fuera, al margen, sino en el umbral del sistema, en sus fronteras (...) Ello permite evidenciar los límites del sistema y abrir nuevas posibilidades al pensamiento y a la acción. (...) lo liminal, asumido no sólo como postura epistémica, sino también como posicionamiento ético y político, permite ver, decir y hacer lo que no es visible, nombrable o factible desde el centro de las instituciones de conocimiento y poder (...)” (2008 S/D)

Esto conlleva: incluir ya no sólo como condición sino como elemento constitutivo de la producción de conocimiento la historicidad de las sociedades latinoamericanas y sus culturas materiales; la asunción de un compromiso político y participativo con determinados proyectos sociales y la sistematización de problemas y preguntas acerca de la realidad que se busca

transformar y sobre la que se actúa, para abordar de manera nueva y creativa las luchas y dinámicas sociales concretas (esto significa, entre otras cosas, y en palabras del autor: “construir conocimientos que respondan a ámbitos de sentido diferentes de los ya definidos”). Este tipo de pensamiento propio con un lenguaje y posicionamiento latinoamericano, Carillo nombra como *razonamiento del umbral*, que sólo adquiere verdadero sentido y raíz vital, si existen sujetos colectivos para quienes sea necesaria dicha producción de conocimiento pues la propia lucha y los desafíos políticos que conlleva, requieran caracterizar problemas, situaciones y estructuras sociales. Pero, cabe alertarnos que “ninguno de los rasgos descritos garantiza a perpetuidad su potencial crítico, emancipatorio alternativo”. La potencialidad de este tipo de prácticas, radica específicamente en su intencionalidad y sentido político.

Por último añadamos que, nos parece sugerente profundizar nuestra comprensión sobre la idea de lo *ch'ixi* que en sus últimos escritos Silvia Rivera explica. Cercano al (o desde adentro del) imaginario y concepción de mundo indígena, lo *ch'ixi* alude a una idea aymara de lo que es y no es, “conjuga lo indio con su opuesto sin mezclarse, coexistencia paralela de antagónicos, donde cada uno se reproduce a sí mismo desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (2010: 70). Ésta sería una buena clave para re-pensar la historia de la cultura boliviana y su intelectualidad a partir de una idea cercana a la cosmovisión de las mayorías, en consonancia con su experiencia. Posibilitaría comenzar a historizar el cine con un andamiaje orgánico que vaya conjugando aportes de imaginarios distintos.¹³ Pero además, porque es necesaria la articulación e invención de conceptos ligados a lógicas de cambio y permanencia, continuidad, acumulación, interrupción, recepción productiva, creemos fértil integrar perspectivas historiográficas

¹³ “(...) El proceso de *visibilización* de los movimientos indígenas como producto de las resistencias y luchas en las postrimerías del siglo XX incide también a nivel epistemológico, principalmente a partir de la incorporación de nuevas categorías y conceptos. De allí que la construcción de identidades esté íntimamente unida a la producción de sentidos y la reconstrucción de saberes, un terreno que —como el político— debe ser también disputado” (Armida, 2010: 37-38).

comparatistas y propuestas como la de Vicente Sánchez Biosca que enunciaba hace unos años:

“[se impone] la conveniencia o, incluso, la necesidad de una nueva articulación entre esa disciplina naciente que es la arqueología del cine (que no se limita a la mera identificación y restauración de películas), la filología, que daría cuenta de las variantes textuales, con toda la tradición de los aparatos críticos experimentados en el estudio de los textos literarios clásicos y una reflexión histórica que ponga en marcha las nociones de cambio, estatismo, temporalidad, causalidad e influencia (o intertextualidad, si el término no hiere la sensibilidad del común de los investigadores) (1998: 115).

Hoy Bolivia puede ser pensada como un laboratorio de experiencia política y social, donde la conflictividad social va en paralelo y alimenta la construcción de una alternativa política. La sociedad boliviana es una sociedad abigarrada, implica la yuxtaposición inconclusa de experiencias de organización entramadas y superpuestas. Heterogéneas y complejas, las articulaciones construidas entre distintas organizaciones sociales y áreas de la cultura, dan cuenta de la acumulación de experiencia histórica que en los últimos 25 años se desarrolla bajo extraordinarios y dialécticos procesos colectivos de decisión y organización horizontal (en términos de ejercicio de la soberanía y decisión). Las nuevas tecnologías por su parte, son medios epistémicos que contribuyen, con sus posibilidades económicamente accesibles, a la descolonización de la mirada y el pensamiento, la imagen, la escritura y la imaginación, produciendo nuevos modelos gnoseológicos y siendo herramientas de pensamiento crítico.

Tanto la historiografía como el campo de producción audiovisual, donde modesta y respetuosamente nos incluimos, asiste hoy, desafiada, a una batalla semiótica, que implica sobre todo la desasimilación cultural del modelo hegemónico, o cosmovisión de mundo dominante, introyectada a fuerza de sangre y fuego, hambre y propaganda televisiva: descolonizando la cultura reconstruyéndola, recomponiéndola, resemantizando y refuncionalizado sus elementos. Esperamos poder seguir haciendo contribuciones e intercambios con colegas de la región dedicados a problemas del cine boliviano, y gestar

espacios de encuentro, diálogo y prácticas educativas, culturales y científicas cuya potencia política se revise y discuta disciplinar y socialmente.

Necesitamos, más que nunca, fortalecer el tejido complejo e intrincado que la sabiduría popular de nuestros pueblos ha creado en el arte y la memoria colectiva que nos ha hecho más humanos hasta en el sabor de una sopa de maní o en la magia de nuestra música. Desde esos infinitos confines miremos esta debacle aterradora, con la entereza y con la fuerza de saber lo que somos y tenemos en el espíritu pródigo de nuestros pueblos, cuyas claves sabemos encontrar los artistas, los cineastas, los escritores, los que podemos llegar a la verdad de las cosas con las herramientas más sutiles que las que da la ciencia, la razón o la lógica.

Jorge Sanjinés **Cine latinoamericano, el espejo invisible**

Bibliografía

- AA.VV. (2010) Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.), *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial Tierra del Sur. 2010.
- Armida, Marisa Gabriela (2010), "Bolivia hacia el siglo XXI. Sujetos sociales y construcción de identidades" en Juan Luis Hernández, Marisa Gabriela Armida y Augusto Alberto Bartolini (coordinadores) *Bolivia. Conflicto y cambio social (1985-2009)*. Buenos Aires, Newen Mapu. Pp. 35-50
- Bruckbaker Rogers y Frederick Cooper (S/D) "Más allá de "identidad" en *Apuntes de investigación del CECYP. Año V N° 7*. Buenos Aires. Fundación del Sur. Pp. 30-67.
- Carillo, Alfonso Torres (2008), "Investigar en los márgenes de las ciencias sociales". S/D.
- Colombres, Adolfo (1995), "El cine y los medios audiovisuales como sustrato de una nueva oralidad de los pueblos indígenas" en *Suplemento antropológico*. Vol. XXX N° 1-2. Diciembre 1995. Asunción, Paraguay. Universidad Católica. Pp.268-278.
- Cardozo Gabriela y Cintia Zirino (2007), "Luchas campesinas en Bolivia. En búsqueda de una conciencia andina" en *Ni calco ni copia. Revista del taller de problemas de América Latina. Especial Bolivia*. Año 2 N° 2. Buenos Aires, Argentina.
- Casetti, Francesco (2004), "La historia, las historias y la historiografía" en *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- Cullen, Carlos (1978), *Fenomenología de la crisis moral. Sabiduría de la experiencia de los pueblos*. San Antonio de Padua. Castañeda.
- Dagrón, Gumucio (1982), *Historia del cine boliviano*. La Paz, Los amigos del libro.
- Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- Gramsci, Antonio (2000), "Observaciones y notas críticas sobre un intento de "Ensayo popular de sociología" en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4. Cuaderno 11. México, ERA. Pp.261-350.
- _____ (2000) "Apuntes para una introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía" en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4, México, ERA. Pp.245-261.
- _____ (2009) *Antología Antonio Gramsci*, Manuel Sacristán (selección, traducción y notas). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Hennebelle, G. y Gumucio Dagron, A. (1981). *Les Cinémas de l'Amérique Latine d'Aujourd'hui*. París, Lherminier.
- Hernández, Juan Luis (2010), "Sujeto, poder y transformación social en la historia reciente de Bolivia" en Juan Luis Hernández, Marisa Gabriela Armida y Augusto Alberto Bartolini (coordinadores) *Bolivia. Conflicto y cambio social (1985-2009)*. Buenos Aires, Newen Mapu. Pp. 15-34
- Kenny, Sofía (2009), *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza, FfyL. Universidad Nacional de Cuyo.
- Lusnich, Ana Laura (2011), *Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano*. <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/19892/21051>
- Mesa, Carlos (1985), *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Gisbert.
- Paranagua, Paulo Antonio (1984), *O cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. L&PM Editores.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) *Chixinakax Utxiwa- Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón y Retazos.
- Sánchez Biosca, Vicente (1998) "En torno a algunos problemas de historiografía del cine" en *Revista Archivos de la filmoteca*. Valencia. Nº 29. Pp. 89-115
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.
- Schumann, Peter (1987), *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Legasa.

* Licenciada y profesora en Artes, orientación en Artes Combinadas, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del CONICET y doctoranda en el área de cine y teatro latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es adscripta a la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino, en la carrera de Artes (FFyL, UBA). Miembro del comité editorial de la revista digital *Cine Documental* (www.revista.cinedocumental.com.ar). Es coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (Nueva Librería, 2009). E-mail: m.aimaretti@gmail.com // maimaretti1@speedy.com.ar