MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos
ISSN (impresa): 0719-3734 | ISSN (en línea): 0719-4862 | Número 12, abril-septiembre 2019, 55-79 |
DOI: 10.5354/0719-4862.52425

Exhumar pasados, reinventar horizontes: las memorias anarquistas en el documental *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga y THOA, 1986)

To Exhume Past, To Reinvent Horizons: The Anarchist Memories in The Documentary *Every Night A Dawn Follows* (Cecilia Quiroga and Thoa, 1986)

María Aimaretti
CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina
m.aimaretti@gmail.com

Resumen: Frente a la ausencia de estudios sobre el campo audiovisual paceño de la década de los ochenta, y tomando como caso empírico de análisis el video *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga y THOA, 1986), el presente artículo se propone dos objetivos correlacionados: el primero, en clave histórica, es reconstruir las motivaciones y condiciones materiales y discursivas que lo hicieron posible y el segundo, en clave estética, examinar las estrategias narrativas y visuales puestas en juego para la representación del movimiento anarquista libertario de la primera mitad del siglo XX en Bolivia, que, siendo previo a la Revolución de 1952, luego fue soslayado de la historia política y de los trabajadores y trabajadoras bolivianos.

El audiovisual emerge en una coyuntura sísmica para el movimiento obrero –en plena implementación del modelo neoliberal y desarticulación de los nodos mineros–, nutriéndose de la investigación académica y el contacto

directo con organizaciones sindicales. Hecho por mujeres, se atreve rastrear y reunir testimonios desatendidos y experiencias de lucha dispersas que podrían renovar horizontes políticos e imaginarios, demarcándolos de la lógica hegemónica partidaria (MNR), sindical tradicional (COB) o patriarcal (mundo del trabajo=hombres). La opción por privilegiar esas otras memorias de la revuelta y la organización conlleva la audacia de repensar y representar "nuevos pasados" libertarios cuya fuerza y originalidad podrían reactualizarse en el presente de peligro.

Palabras clave: Bolivia, memoria anarquista, cine documental, videastas, testimonio.

Abstract: Facing with the absence of studies on the La Paz audiovisual field of the eighties; and taking as an empirical case of analysis the video *Every Night Follows a Dawn* (Cecilia Quiroga and THOA, 1986), this article proposes two correlated objectives: the first, in a historical key, is to reconstruct the motivations and material and discursive conditions that they made it possible, and the second, in an aesthetic key, to examine the narrative and visual strategies put into play for the representation of the libertarian anarchist movement of the first half of the 20th century in Bolivia, which, prior to the 1952 Revolution, was later ignored in political history and of the bolivian workers

The audiovisual emerges in a seismic situation for the workers' movement –in full implementation of the neoliberal model and dismantling of the mining nodes–, drawing on academic research and direct contact with trade union organizations. Made by women, it dares to trace and gather unattended testimonies and scattered experiences of struggle that could renew political and imaginary horizons, demarcating them from the hegemonic logic of the party (MNR), traditional union (COB) and/or patriarchal (world of work=men). The option of privileging those other memories of the revolt and the organization entails the audacity to rethink and represent "new pasts" libertarians whose strength and originality could be updated in the present of danger.

Keywords: Bolivia, anarchist memory, documentary film, video makers, testimony.

Presentación

Uno de los rasgos centrales de la transformación que vive el sector audiovisual boliviano en la década de los ochenta es el recambio generacional y de género: en efecto, la hasta allí hegemonía adulta y masculina en materia de realización cinematográfica y coordinación de equipos se rompe con la entrada en el campo tanto de jóvenes como de mujeres. Beneficiadas por el acceso a nuevas tecnologías que simplificaban y abarataban la producción –al menos en su parte técnica–, sensibles a emergentes perspectivas de género, solidarias entre sí y partícipes entusiastas de un colectivo de trabajo horizontal y transversal al sector –el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB)– Liliana de la Quintana, Raquel Romero y Cecilia Quiroga, y sus compañeras Silvia Rivera Cusicanqui y Elizabeth Peredo, produjeron tres valiosos documentales. Sin embargo, ni estos ni otros audiovisuales contemporáneos han recibido atención por parte de la historiografía y la crítica, y el período ha sido con frecuencia subvalorado y escasamente investigado[1].

Frente a ese déficit, en continuidad con el esfuerzo por cartografiar y problematizar la producción videográfica paceña de la década de los ochenta (Aimaretti, "Volver"), este texto aborda el caso empírico de *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga y THOA, 1986), el primero de una serie de audiovisuales que visibilizaron trayectorias y modos de agrupamiento anarquistas, los cuales, siendo previos a la Revolución de 1952, luego fueron soslayados en los relatos tanto de historia política como de los trabajadores y trabajadoras[2]. Retomando un trabajo anterior donde se describía y analizaba la contribución de las documentalistas rastreando sus itinerarios profesionales y búsquedas personales (Aimaretti, "El aporte"); el artículo se propone dos objetivos correlacionados: el primero, en clave histórica, es reconstruir las motivaciones y condiciones materiales y discursivas que hicieron posible el video y el segundo,

[1] Menciónense, como excepciones, el catálogo videográfico de Pedro Susz (1991), la investigación en inglés de Helena Feder sobre las mujeres videastas (1999) y el trabajo panorámico, aunque sin análisis de casos, de María Eugenia Muñoz (2009).

[2] Por razones de espacio nos hemos concentrado solo en el caso mencionado, pero *La siempreviva* (Liliana de la Quintana, 1988) y *Voces de libertad* (Raquel Romero, 1989) son los otros dos videos emblemáticos del período que trabajan con el mismo tópico, desde encuadres teóricos y sensibles semejantes.

en clave estética, examinar las estrategias narrativas y visuales puestas en juego para la representación del movimiento anarquista libertario observando la presencia de testimonios y su interacción con materiales de archivo. Nos interesa, entonces, una comprensión *situada* del objeto, aprehendiendo su inscripción epocal –la interacción con su tiempo–, su factura –las prácticas y los materiales que lo posibilitaron– y su potencia simbólica inmanente –las tramas intertextuales, de sentido y afecto que lo constituyen–.

Del diálogo con el contexto y con las memorias históricas

El contexto de producción de *A cada noche…* fue complejo y dramático. En medio de la incertidumbre y la frustración dadas por una situación general de ingobernabilidad, con frecuentes cambios ministeriales, sin apoyo parlamentario ni cohesión dentro de la Unión Democrática Popular (UDP), tras el fracaso de políticas económicas gradualistas y de políticas de concertación que no respondían a una estrategia coherente y compartida del frente gubernamental sino a presiones y negociaciones distintas, Hernán Siles Zuazo –primer presidente democrático tras las dictaduras– acortó su mandato y llamó a elecciones anticipadas en 1985. Si bien resultó ganador el exdictador Hugo Banzer (con el 28,6 % de los votos), el Parlamento designó a Víctor Paz Estenssoro (26,4 % de votos) como próximo presidente. Según Romero Ballivián, el electorado manifestó su decepción con la izquierda y exigió respuestas concretas y eficientes para la crisis económica y la restitución de una vida estable:

> En despecho de las advertencias sobre los efectos sociales, las reformas representaron para los votantes una zambullida en lo desconocido, aceptada por la desesperación y guiada más por la esperanza que por los beneficios justificables […]. Las propuestas de tonos revolucionarios parecieron superadas por la profundidad de la crisis […]. La evolución de las sensibilidades del electorado hacia tesis caracterizadas por el realismo, la estabilidad, alejadas de las promesas redistributivas del imaginario del nacionalismo revolucionario, dató de 1985 (31, 33, 128).

Con mayoría del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR-Estenssoro) y Acción Democrática Nacionalista (ADN-Banzer) en el Parlamento –unidos por el "Pacto por la Democracia"–, el Poder Ejecutivo tuvo amplia capacidad de maniobra. La matriz estatista instaurada por Víctor Paz Estenssoro como líder de la revolución triunfante –la "matriz del 52", que abarcaba un amplio conjunto de prácticas, percepciones y valoraciones sobre economía, política y sociedad priorizando la intervención del Estado– fue desmantelada por él mismo en pos de un modelo neoliberal (Albó; Zegada).

Como consecuencia se produjo una modificación sustantiva en el aparato productivo y la fisonomía del sector de los trabajadores y trabajadoras al disminuir el peso social y simbólico de los mineros como vanguardia política: el movimiento sindical perdió su estatus de portavoz privilegiado de los intereses populares (Jetté). Simultáneamente, la "identidad ciudadana" fue adquiriendo mayor significación positiva en tanto que fuente de legitimidad para el poder: "[L]a ciudadanía aparece, pues, con los rasgos de una nueva identidad colectiva reconocible y englobante que atravesaría los movimientos sociales con identidades más compactas y definidas" (Lazarte 111).

Paradójicamente, es en este momento de crisis del sentido de pertenencia con la izquierda y de crecimiento de fuerza política de otros actores, cuando se abre un espacio de escucha social a voces subestimadas, las anarquistas, que hacen públicas experiencias de organización y agitación que los relatos historiográficos nacionalistas y marxistas habían relegado a mera "prehistoria" de las luchas obreras (Lehm y Rivera 226). Así, frente a una memoria del trabajo de carácter hegemónico que había asordinado y subrepresentado la tradición libertaria, una "memoria subterránea" (Pollak), guardada por ancianos y ancianas y transmitida hasta allí en redes informales, hizo emergencia.

Interpretamos, entonces, que la reivindicación retrospectiva de "nuevos pasados" y actores libertarios observable en nuestro caso de estudio fue una forma de reaccionar, confrontar y disentir simbólicamente con la actualidad material e ideológica y con una memoria dominante. En un presente de eclipse, atomización y desesperanza, implicó "volver los pasos" al *alba*, al amanecer de tradiciones políticas populares para escuchar ciertas voces por largo tiempo olvidadas que, sin embargo, podrían nutrir ese aquí y ahora de descomposición y confusión. Así: "… el recuerdo del

"trabajo de arte" que se hacía antes, más que proponernos una imagen del pasado adornada por la nostalgia, se convierte en una severa crítica a la deshumanización y al caos de la producción mercantil-capitalista del presente" (Rivera, "Notas" 24)[3].

Investigación, historia oral y audiovisual

En sintonía con la región –especialmente Uruguay, Argentina y Chile–, el documental boliviano experimentó en la década de los ochenta un florecimiento dado, en buena medida, por la incorporación de nuevos agentes creativos que diversificaron el campo con propuestas que fueron desde la vertiente etnográfica, social y de contrainformación política al video participativo y la transferencia de medios[4]. Aunque la figura de Jorge Ruiz es insoslayable para trazar una historia del documental vernáculo[5], los y las jóvenes reivindicaron con mayor énfasis para su práctica de documental independiente el posicionamiento ideológico y los modos de investigación que Luis Espinal había practicado en cine

[3] Recuérdese que en su libro de 1984, *Oprimidos pero no vencidos*, Silvia Rivera Cusicanqui explicaba el modo por el cual, en el proceso de recuperación del pasado indígena que encaraba el movimiento indio a principios de los setenta, se articulaban contradictoria y complementariamente dos horizontes de memoria: una "corta", que rescataba y reinterpretaba la memoria del poder sindical y miliciano campesino en la primera fase revolucionaria, y una "larga" que, observando la continuidad de opresión, aludía tanto al orden ético prehispánico como a la reivindicación de luchas anticoloniales. La atención que la socióloga prestara por los mismos años a la memoria larga indígena y, como veremos a continuación, a la memoria anarquista, evidencia su intención por reponer luchas y actores deliberadamente subsumidos y examinar las pugnas por el pasado: esto es, las disputas por la hegemonía en los relatos históricos.

[4] Para una revisión del documental en los ochenta en América Latina, se recomiendan los trabajos consignados en la bibliografía de Germán Liñero, Javier Campo, Paola Margulis y Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás. Y en relación con el documental latinoamericano: Juliane Burton, Hernán Dinamarca, Ana López, Paulo Antonio Paranaguá, Jorge Ruffinelli Alfonso Gumucio Dagron, Antonio Traversa y Tomás Crowder-Taraborrelli.

[5] Véase al respecto su lugar dentro de las historias generales del cine boliviano de Alfonso Gumucio Dagron y Carlos Mesa, y los estudios específicos de José Antonio Valdivia y Gumucio Dagron.

y televisión y la fuerza creativa y compromiso político con los sectores populares, característicos del Grupo Ukamau dirigido por Jorge Sanjinés (Aimaretti, "Volver")[6].

Por su parte, la historia de *A cada noche sigue un alba* está más vinculada a la universidad que a la tradición del documental boliviano, aunque terminará por nutrirla e incluirse en ella. El proceso de producción del video se conecta con la vida del Taller de Historia Oral Andina –THOA– dirigido por Silvia Rivera Cusicanqui, quien intervino en el audiovisual siendo su guionista. Respecto de la coyuntura histórica en que se inicia el Taller a comienzos de los ochenta, la socióloga explicó:

> El contexto de los proyectos de historia oral realizados por el THOA se enmarca, al igual que en otros países, en la crisis de los modelos de sistematización teórica comprometida con proyectos de transformación social generados desde la izquierda partidista. La emergencia de nuevos movimientos y organizaciones indios, que no encajan en el marco de las contradicciones estructurales de clase, constituye el necesario telón de fondo de estos esfuerzos de investigación ("El potencial" 18)[7].

Reuniendo en equipos mixtos a indígenas aymaras, estudiantes migrantes y docentes ligados al katarismo y el indianismo, el THOA nació en las aulas de la carrera de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz). En sintonía con el Movimiento Universitario Julián Apaza (MUJA), reivindicaba principios ideológicos, culturales, políticos y simbólicos indios en pos de una reescritura crítica de la historia desde la perspectiva étnica. El trabajo de recuperación de las memorias libertarias y de su historia organizativa tuvo que ver con la posible relación intercultural entre obreros y caciques apoderados en la década de los veinte (Gandolfi) y, además, con una búsqueda de las propias implicancias identitarias por parte de los y las miembros urbanos del THOA:

[6] En entrevistas, correspondencias y comunicaciones personales con la autora realizadas entre 2015 y 2018, los y las agentes del campo refirieron como sus referentes del documental a Luis Espinal y Jorge Sanjinés.

[7] La cita corresponde al texto "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia", publicado originalmente en l990 en la *Revista Temas Sociales* Nº 11.

> … no queremos que nos estudien como antropólogas, cada quien investigue sus raíces. Así fue que con Zulema Lehm buscamos nuestras identificaciones en el mundo urbano mientras las aymaras y quichwas del THOA se fueron al campo a activar las redes de reconstitución de los ayllus, sobre la base de la investigación oral y de archivo que habíamos realizado en conjunto. Lo interesante es que, en la búsqueda de identificaciones con el mundo laboral urbano, llegamos al descubrimiento del anarquismo, y ahí ya se hace más consciente el tratamiento –tanto por escrito como en videos– de la cuestión de las mujeres (Rivera Cusicanqui, ctd. en Sarmiento 1337).

La larga investigación realizada por el Taller se condensó en dos libros, *Los constructores de la ciudad. Tradiciones de lucha y de trabajo del Sindicato Central de Constructores y Albañiles* (1986) y *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo* (1988), y dos videos, *A cada noche sigue un alba* (1986) y *Voces de libertad* (1989), que fue realizado en coordinación con el Centro de Información y Desarrollo de la Mujer (CIDEM). El primero, dirigido por Cecilia Quiroga, fue difundido por la televisión abierta mediante el Canal Universitario (Canal 13) y el segundo, dirigido por Raquel Romero, se presentó en la Casa de la Cultura y tuvo una enorme convocatoria por varios días, tras lo cual siguió difundiéndose en circuitos independientes.

Tanto en el libro *Los artesanos…* como en los videos se percibe un recorrido que combina lo temático con lo diacrónico, aunque la reconstrucción cronológica –con cierto tono didáctico– es más evidente en *A cada noche…* Los y las protagonistas principales (testigos) –hombres y mujeres– son los y las mismas en ambos soportes; y como las entrevistas para el libro fueron de carácter grupal e individual y se desarrollaron entre el 4 de octubre de 1985 y el 25 de julio de 1987, podemos sospechar que a la par del registro en cintas se hicieron algunas grabaciones –probablemente funcionales para el primer video y un excelente antecedente para el segundo–. De hecho, son varias las anécdotas y referencias que aparecen, casi con las mismas palabras, en uno y otro soporte. Como constante, en los relatos se advierte que lo personal y lo colectivo, la praxis y las ideas, la vida cotidiana, el trabajo y los afectos, se traslapan. Ante la inminencia de la muerte de los y las testigos, fue el video el medio propicio para conservar voces y miradas encarnadas y transmitir, aun en su ocaso, la vitalidad de los y las militantes.

Colega de Silvia Rivera, la socióloga Cecilia Quiroga dirigió *A cada noche…* e intervino en la adaptación del guion y en la locución (voz *over*), mientras que fue asistente de dirección en *Voces…* Quiroga era en esos años miembro activo en el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, desarrolló prácticas de difusión alternativa y capacitaciones tendientes a la transferencia de medios y, como guionista y realizadora, estuvo vinculada al campo documental y la Televisión Universitaria en la UMSA (donde Rivera y Romero desplegaban sus actividades):

> Mi trabajo como realizadora está estrechamente ligado al campo social, educativo y de documentación. Pienso que es en esta área donde cobra más sentido el video como un instrumento independiente de la televisión […]. El video histórico y educativo, tal como lo entiendo, cumple una función social importante, permite la diversificación de géneros, el desarrollo de un trabajo artístico y creativo y tiene como reto abrirse campo en la televisión imponiendo su propio estilo (Quiroga 23).

El perfil profesional de Quiroga hace comprensible la sinergia que se produjo en el proceso de producción del audiovisual en estudio, pues allí se anudaron sus tareas de investigación, su preferencia por las tramas comunitarias y sus búsquedas creativas[8].

Además de la pesquisa de fuentes hemerográficas, la herramienta metodológica privilegiada para realizar *A cada noche…* fue la historia oral, de modo tal que el testimonio funcionó como principio constructivo –político y narrativo– del video. El objetivo era volver a contar la historia social desde sectores subalternizados y silenciados por la versión oficial, quienes, además de compartir sus memorias subjetivas, pusieron a disposición sus fotografías, cartas y documentos: archivos insólitos y fuentes "inéditas" con las cuales, gracias al montaje, interactuaron los relatos en primera persona.

El video se convirtió así en un oportuno canal expresivo de divulgación y socialización de las investigaciones y en una vía no escrita de comunicación y devolución de resultados a quienes habían compartido y reflexionado

[8] Cabe recordar que, en un trabajo reciente, Cecilia Quiroga mencionó rápidamente como antecedentes del cine comunitario boliviano contemporáneo algunas experiencias de video participativo de la década de los ochenta, aunque llamativamente no mencionó sus propios trabajos ("Bolivia", 109-110).

sobre su experiencia. Si bien la película tiene directora y guionista, es importante destacar que su producción se sustentó en el diálogo colectivo, en largas jornadas de registro testimonial y discusiones con los entrevistados y entrevistadas sobre la selección de temas y modos de comunicación de las memorias. Es decir: la gestión de los saberes y relatos fue fruto de deliberaciones reflexivas y autorreflexivas entre el equipo y los y las testigos en las que fue fundamental la recuperación del estatuto cognoscitivo de la experiencia humana (Rivera, "El potencial" 21).

Habiendo reconstruido las condiciones históricas y materiales que hicieron posible *A cada noche…*, la siguiente sección describe y analiza sus estrategias narrativas y visuales: desde los aportes de los estudios de cine documental y la crítica cultural latinoamericana, exploraremos la modalidad del relato (su forma de organización en vínculo con ciertas convenciones recurrentes), la articulación de voces testimoniales y materiales de archivo a través del montaje y la presencia de intertextos sonoros e iconográficos.

Memoria del alba anarquista, para un presente oscuro

A cada noche… invita a "remontar el tiempo" –como enuncia su voz *over*–: es decir, reordenar los tiempos, las memorias. En sus cuarenta y cinco minutos de duración, la cinta diseña un recorrido documental más o menos cronológico desde fines de la década de los veinte hasta la revolución de abril de 1952, para reponer –lo señala uno de los carteles de inicio– "una breve historia del movimiento anarquista boliviano" y el organismo matriz de los trabajadores y trabajadoras: la Federación Obrera Local (FOL).

Como iremos analizando, se trata de un complejo ejercicio visual de exhumación de materiales de archivo de diverso tipo: en parte personales, de los propios ancianos y ancianas, nunca antes divulgados; en parte públicos, mas no considerados para la investigación del movimiento obrero. Materiales que incluyen cartas originales escritas a mano, manifiestos, convocatorias, periódicos, documentos, un amplio y diverso repertorio de imágenes (murales, pinturas, grabados, tejidos, fotografías), marchas musicales populares –con las que el público está absolutamente

desfamiliarizado– y fragmentos fílmicos y de noticiarios. La riqueza del discurso audiovisual adquiere especial intensidad emotiva y tesitura sensible gracias a las canciones anarquistas y el recurso narrativo privilegiado del *film*: los testimonios a cámara de viejos y viajes militantes, quienes por primera vez dan a conocer en público sus memorias[9].

La película va presentando un mosaico de experiencias vitales y gremiales que, gracias al montaje, se relevan en la descripción y explicación –en algunos casos didáctica– del ideario libertario, sus reivindicaciones, prácticas de lucha y también sus derrotas. Por eso no es caprichosa la inserción de una canción popular abriendo el relato, la "Verbena anarquista", de autor anónimo, contrahechura del mantón de Manila de la zarzuela "La verbena de la paloma". Donde aquel diálogo desplegaba seducción entre un hombre y una mujer, reproches y desaires, aquí adquiere un tono pedagógico:

> Voz femenina: ¿Dónde vas, con paquetes y listas? ¡Qué deprisa te veo correr!
> Voz masculina: Al Congreso de los anarquistas, por hablar y hacerme entender.
> F: Explicadme un momento siquiera, ¿anarquista qué quiere decir?
> M: La inmensa falange obrera, que reclama el derecho a vivir.
> F: El obrero que suda y trabaja, dime, ¿cómo es que puede estar mal?
> M: Pues el burro que come la paja lleva el grano para otro animal.
> F: Es extraño pero no lo entiendo, ¿qué pretende tu nueva alusión?
> M: Que lo mismo le va sucediendo al obrero con su producción[10].

El hilván narrativo entre los archivos, los testimonios y los coros lo dará una voz *over* singular, anómala en la cinematografía boliviana, pues es femenina. Si bien se trata, como en el documentalismo clásico

[9] Para revisar la presencia del testimonio en audiovisuales bolivianos vinculados a la recuperación del pasado y la memoria ver Aimaretti (2012, 2016, 2017). Ver también, para el caso latinoamericano los trabajos de Gustavo Aprea (2010, 2012) y Javier Campo (2017), entre otros.

[10] Esta canción popular fue recopilada, junto con otras, por Osvaldo Bayer e incluida en un LP titulado *Los anarquistas 1904-1935. Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos*, el cual funciona como banda sonora de la película. Otra de las piezas del disco que se escucha en la cinta es la habanera de 1907 "Maldita burguesía".

–por ejemplo de Jorge Ruiz–, de una voz omnisciente, asertiva, plena de certezas y solidez epistémica –propia de la modalidad expositiva–, se la percibe más al servicio de los testimonios que sirviéndose de ellos a modo de ilustración de sus tesis. La voz *over* de *A cada noche…* plantea una retórica argumentativa lógica, causal, coherente y persuasiva que permite ubicar espacio-temporalmente la narración, ofrecer información complementaria y comentar diferentes aspectos de forma panorámica y sucinta (economía de análisis); pero ello no redunda en la dilución de la pluralidad de relatos personales bajo un impulso globalizador y homogeneizante. La narración exhibe que es en la información y la memoria de lxs mayores donde se asienta el razonamiento de la película: por eso la autoridad textual está desplazada y se comparte con los y las testigos, cuya experiencia y mirada ideológica dan la sustancia principal (contenidos) y tono afectivo al video –acercándose entonces a la modalidad interactiva, donde se hace hincapié en la voz de entrevistados y entrevistadas–[11].

Cada testigo maneja un registro emotivo propio –más serio o afable, apesadumbrado, reflexivo, épico o nostálgico– y es presentado con un cartel que indica su nombre y el oficio al que pertenece –José Clavijo (sastre), Max Mendoza (carpintero), Lisandro Rodas (ebanista), Teodoro Peñaloza (maestro), Petronila Infantes (culinaria/cocinera), Juan de Dios Nieto (constructor)–. Se les entrevista en su lugar de trabajo, abundando los primeros planos fijos de sus rostros y planos detalle de las manos, herramientas (de antaño aún conservadas y actuales) y objetos artesanales –añadiéndose con frecuencia *zooms in* sobre alguna particularidad fisonómica, movimiento o gesto–. La relación entre la información ofrecida por los y las testigos –en plano y en *off*– y los archivos que aparecen en banda imagen es, en su mayoría, de tipo ilustrativo y confirmatorio, aunque el valor de verdad y expresivo de la palabra de los y las anarquistas se destaca por sobre el resto de los materiales –redundando, como dijimos anteriormente, en una coautoridad textual compartida con

[11] Dice Bill Nichols respecto de la modalidad interactiva: "… introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que deriva del encuentro real entre el realizador y el otro […]. Cuando la película interactiva adopta la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso […] el espectador (…) tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto" (79, 92). Para problematizar las modalidades del documental de Nichols ver Antonio Weinrichter (2004).

la voz *over*–. Incluso cabe notar que a veces el relato utiliza de forma libre los documentos disponibles, de modo tal que estos no necesariamente coinciden con los hechos recordados, pues su función es visualizar los testimonios y restituir características materiales del Movimiento –por ejemplo, su capacidad de movilización y diseminación social: de ahí la insistencia en imágenes de marchas masivas, reuniones, la profusión de periódicos obreros, etcétera–. El único momento del relato donde el testimonio no dialoga únicamente con material de archivo es el que da título a la película. "A cada noche sigue un alba" es una frase del texto "Mi último 1 de mayo" de Bartolomé Vanzetti (1927), que aparece hacia el final del metraje en una secuencia temática en la que se aborda el internacionalismo como uno de los bastiones del anarcosindicalismo, a propósito del proceso judicial seguido a Sacco y Vanzetti, que tuvo una importante repercusión entre los bolivianos y bolivianas. Al testimonio-homenaje que profiere el profesor Teodoro Peñaloza, se suma una gran cantidad de recortes de periódicos –encuadrados y sobreencuadrados para resaltar palabras o frases– que alternan con imágenes "ilustrativas" (fijas y silentes) correspondientes a la película italiana de Giuliano Montaldo *Sacco y Vanzetti* (1971), mientras se escucha la canción "Sacco y Vanzetti" (1928) de Martín Castro[12].

Cuando el/la testigo no figura en banda imagen su palabra aparece transcrita en un cartel o por medio de una voz *off* vicaria, tal como el caso de José Mendoza. Sobreimpreso a su retrato emerge un breve texto suyo que, sin duda, resonó como analogía en el presente de mediados de los ochenta: "Cuando un movimiento carece de unidad moral se opera un proceso de desintegración… la unidad moral es el motor que impulsa la acción y el dinamismo, la fuerza y la energía vital"[13]. Con una estrategia de presentación semejante, es interesante cómo la memoria de Petronila

[12] Incluida en el disco compilado por Bayer ya mencionado.

[13] Mientras tanto en la banda sonido se ha oído un himno anarquista que reza: "Ya se alza la raza oprimida, demandando justicia y honor. Cuatro siglos […] romper las cadenas del mal por sacar del silencio la idea y oponerla al feroz capital. Libertad, igualdad y justicia, ese grito que suena doquier. Es el eco del indio, del minero, del obrero y del pensador. Marcha, hermano, de frente sin miedo, ante el déspota avaro burgués. Que tu hueste pujante y triunfante enarbole su augusto tendón". Hacia el final del himno, aumentando el clímax épico de la secuencia, se ve el fragmento de un grabado en el que se distingue un brazo con cadenas rotas en la mano.

Infantes permite abrir la narración a cuestiones de género. El "testimonio" comienza, también, mostrando una fotografía suya de joven: por fundido encadenado, su figura se multiplica primero en una muchedumbre de cuerpos femeninos reunidos y manifestándose –material de archivo– e, inmediatamente después, en imágenes de protestas contemporáneas donde conviven hombres y mujeres, estableciendo entre las tres series –individuo, grupo y colectivo– una relación de semejanza y continuidad. Mientras tanto, en *off* se oye el fragmento del "Mensaje a las mujeres", un texto de la lideresa que denota su capacidad de oratoria, expresividad y lucidez política:

> La catástrofe está en marcha, su tea producirá el incendio en el que arderán el privilegio y la injusticia. Compañeras: no temáis a la catástrofe, nosotras constituimos la mitad de la especie humana y lo que afecta a otros nos afecta a nosotras como parte integrante de la humanidad. Si el hombre es esclavo, nosotras también. La cadena no reconoce sexos […]. Es necesario pues ser solidarias en la gran contienda por la libertad y la felicidad […]. ¿Qué no entendéis de política? No es ésta una cuestión de política, es una cuestión de vida o de muerte […]. ¿Sois obrera? Por el hecho de ser mujer se nos paga menos que al hombre y se nos hace trabajar más. Bajo el imperio de la injusticia social en que se pudre la humanidad, la existencia de la mujer oscila entre el campo mezquino de su destino cuyas fronteras se pierden en la negrura de la fatiga y el hambre, o en las tinieblas del matrimonio y la prostitución.

Simultáneamente, el montaje va relacionando o actualizando ese discurso de la década de los treinta con imágenes del presente que, si bien privilegian las figuras femeninas –heterogéneas en términos de clase, edad y etnia–, no soslayan a los varones, sino que establecen equivalencias complementarias entre los géneros, expresando visualmente cómo la solidaridad y el respeto entre compañerxs de lucha son caros valores anarquistas. La secuencia muestra a mujeres llevando hierbas en sus awayos –y aparapitas (cargador pobre)–, recolectando verduras –junto con hombres– y trabajando la piedra; madres amamantando, dedos hilando –hombres con sogas en la mano–, vendedoras ambulante y de mercado y obreras fabriles, culminando con un dibujo del potosino Walter Solón Romero en el que se reitera la figura de la madre con su hijo en brazos. Hacia el final de este llamamiento femenino, la banda imagen

muestra un importante grupo de mujeres congregadas que, mediante un fundido, se une a un plano detalle del sello del Sindicato Femenino de Oficios Varios, enfatizando que la organización de las trabajadoras nace junto con la FOL y bajo sus mismas banderas.

Excediendo el material de archivo y su puesta en diálogo con los testimonios, en términos de estrategias visuales e iconográficas de representación del movimiento libertario, se desataca la presencia excepcional de dos intertextos plásticos vernáculos, fácilmente reconocibles, cuya inclusión puede leerse como homenaje y señal de inscripción en cierta tradición artístico-intelectual: se trata de las figuras de Walter Solón Romero y Arturo Borda. Desde la década de los cincuenta hasta su muerte en 1999, Solón Romero se dedicó a problematizar a través de grabados, acuarelas, dibujos, tejidos y especialmente el arte público, la historia, la memoria, la utopía y los Derechos Humanos en su país y, por extensión, en América Latina. Su compromiso político se expresó en toda su obra plástica, aunque especialmente en las diferentes series de "Quijotes" –"El Quijote y los perros", "El Quijote en el exilio", "El Quijote en las minas", "El Quijote y los ángeles"–, en las que se aborda la lucha por la verdad y la justicia y la denuncia contra la violencia fascista en América Latina, temas en buena medida motivados por la desaparición forzada del hijo de su esposa (José Carlos Trujillo) durante el régimen banzerista (Bedoya y Peredo). Justamente, algunos de sus dibujos pertenecientes a "El Quijote y los perros" son utilizados para representar la violencia estatal contra los anarquistas –ellos también, entonces, Quijotes de su tiempo–; mientras que sus murales permiten al relato subrayar épicamente la fuerza de los trabajadores y trabajadoras. La comunión de ideas y horizonte utópico-humanitario entre el pintor y el equipo de realizadoras es evidente[14].

[14] Apenas unos años después del estreno de la película, el artista sostenía: "El principal objetivo de un muralista es hacer hablar a las paredes para promover factores de comprensión y de cambio […] el problema más conflictivo que soporta hoy en día [década de los noventa] el artista y el muralista de nuestros tiempos es […] la desilusión y el desengaño que dan paso al pragmatismo, la falta de confianza en su mensaje, la pérdida de utopías […]. El muralista tiene un compromiso con la historia para evitar que la memoria popular sea solo ceniza del pasado […] denunciar los atropellos del presente y […] pensar una nueva realidad" (Solón Romero 32-35).

La otra referencia pictórica es la del autodidacta Arturo Borda (1883-1953), ensayista, poeta, escritor, actor, escenógrafo y artista plástico paceño, cuya obra *El yatiri* (1916) es incluida en el audiovisual mientras se escucha un himno de invocación a la unión de indios, mineros, obreros y pensadores contra el capitalismo. El cuadro pone en escena de forma realista un rito indígena muy significativo –la lectura de la hoja de coca–, donde sobresale la figura del anciano en el que se anudan lo sagrado (la Pachamama) y lo social (la comunidad), la memoria y el porvenir. Creemos que, además de aprovechar la fuerza expresiva de la obra, la inclusión de la cita plástica tiene que ver con el doble compromiso de Borda: estético y político. Hacia 1918 fue parte del grupo Gesta Bárbara: de tendencia ácrata, bajo la influencia modernista, los artistas de este círculo fueron críticos de su tiempo y del medio cultural oficial, especialmente en cuanto al segregacionismo del indígena y los sectores populares. Borda "abrió" el paisaje boliviano abandonando florestas idílicas y volviendo protagonista a la cordillera de los Andes, sobre todo el Illimani, e incluyó temas indígenas y populares lejos de la caricatura y la idealización, lo decorativo u ornamental. Concebía que el arte debía contribuir a la formación de una nacionalidad más justa, alejada de la hipocresía y el racismo de su tiempo[15]. Simultáneamente, desde 1917, se vinculó a la actividad político-sindical de la Federación Obrera del Trabajo (FOT) –de la que fue secretario general por unos meses–: aunque más próxima a la idea de partido y a la interpelación estatal que la Federación Obrera Local (FOL) –que ostentaba el predominio de ideas anarquistas radicales–, la federación aglutinó diferentes gremios bajo ideas progresistas. Fue además miembro del Centro Obrero Libertario de La Paz, la agrupación Cuadro Dramático Rosa Luxemburgo y la Universidad Popular y estuvo involucrado con la prensa gráfica femenina (1921, *Feminiflor*)

[15] Señala el historiador del arte Salazar Mostajo: "Ninguna de sus obras es lacrimosa o derrotista […] su visión no es romántica […]. Algunos de sus cuadros son francas demostraciones de su rebeldía […] anuncio de un mundo nuevo sostenido por la conciencia proletaria" (47). A través de universos visuales disparatados y fragmentarios que cuestionaban el disciplinamiento óptico armónico, Borda configuró alegorías surrealistas y policéntricas de la sociedad boliviana, un "régimen escópico cholo-barroco" (Sanjinés 104) cargado de ironía y heterogeneidad que impugnaba la estética convencional monumentalista de su tiempo, "revelando tanto lo grotesco del poder como la belleza latente de lo que era supuestamente considerado vulgar" (113).

reivindicando el lugar de la mujer dentro de la sociedad más allá del hogar (Roa Valderrama).

Si a través del recorrido diacrónico por la breve historia del movimiento la película busca desclausurar el pasado anarquista boliviano, una estrategia argumentativa recurrente es señalar analogías entre aquella época de emergencia y sus dilemas, con el presente y sus problemas: poner en evidencia no solo que buena parte de las injusticias de ayer perviven en el aquí y ahora, sino que el imaginario, las prácticas, la sensibilidad y las formas de organización libertarias conservan originalidad y albergan una batería de recursos posibles de ser recuperados como enseñanzas. Esto es más evidente cuando el relato explica los efectos de la crisis de los treinta, su estallido social y masiva desocupación, visualizándola con las dramáticas imágenes de los ochenta bolivianos, o cuando se describe la violencia estatal contra lxs trabajadorxs organizadxs en la década de los veinte y treinta mostrando el cerco militar que el gobierno democrático de Víctor Paz Estenssoro ordenara para contener y reprimir una monumental marcha de mineros a punto de ser despedidos (relocalizados) –la conocida marcha por la vida de 1986–.

Pero ese ejercicio de correlación de temporalidades –o remontaje de memorias– está diseminado en toda la cinta: ya sea temáticamente –al enlazar una voz que habla *del* pasado y una imagen muestra *el* presente–, como también vía *raccord* de movimiento –donde el gesto realizado por un artesano coincide con otro semejante en un trabajador del presente–. También se observa, por ejemplo, al trazar comparaciones entre la antigua ciudad de La Paz –escenario de conflictos y luchas–, descrita en testimonios y mostrada en fotografías de archivo, y la actual, tomada en registros directos, o al exponer el estado de los espacios físicos aludidos en los relatos orales, como las viejas sedes de la FOL. En estos casos, el recorrido por lugares de trabajo, como mercados, plazas y calles, estimula una memoria de la ocupación del espacio público y las formas de circulación de los sectores populares por la urbe.

A través de los archivos y testimonios, el último tramo de la película se encarga de señalar que, además de la persecución y la represión, el declive de la FOL tuvo que ver con la degradación moral sindical, el oportunismo y la cooptación de referentes por parte de los partidos políticos: si la primera generación de líderes anarquistas fue inclaudicable en sus valores y principios de autonomía, no fue el caso de la que le

siguió a mediados de la década de los cuarenta. Y aquí, nuevamente, un testimonio –el de Juan de Dios Nieto– advierte con dolor cómo las dirigencias del presente, "vendidas a cualquier político", se parecen a aquella camada que hizo caer a la FOL. Respecto de ese nodo temático, cabe notar que por única vez, de modo abierto, la voz *over* explicita una tesis política y plantea un mensaje autorreflexivo: "A la luz de la historia vivida y narrada, la crítica a los dirigentes de un sindicato o de una federación y el conjunto del actual movimiento sindical tienen la virtud de plantear la necesidad de recuperar la experiencia del pasado y presentar un nuevo campo de lucha contra el olvido y en defensa de la memoria del pueblo trabajador". Mientras tanto, en banda imagen vemos sucederse fotos de antiguas movilizaciones y manifiestos anarquistas y registros de trabajadores del presente.

El *film* concluye con una expresiva secuencia en la que se expone un doble horizonte utópico: el relevo y trasvasamiento generacional y la fusión de las luchas libertaria e india. En banda imagen, se muestra a un grupo de trabajadores de la construcción culminando su faena, tras lo cual se suben a un camión que los devuelve al centro de la ciudad. Pronto se advierte que se trata de una puesta en escena, pues entre ellos está el anciano José Clavijo, quien también se sube al vehículo y comienza a conversar con los muchachos más jóvenes. La cámara va tomando cerrados primeros planos de sus rostros mientras hablan u observan silenciosamente la moderna ciudad de La Paz. El montaje alterna esas tomas con planos de conjunto donde están presentes ambas generaciones y planos detalle de sus manos –"manos cuyos callos tenían nobleza, dignidad y honradez, que nunca habían hurtado", como advierte la voz en *off* de Peñaloza–. De ese modo, quedan homologados en tanto que trabajadores, mientras se restablece una alianza solidaria entre los cuerpos jóvenes y los envejecidos –pero aún palpitantes–. Simultáneamente, en *off* se fue oyendo un "viejo texto" (testimonio) del ebanista José Mendoza Vera en el que alertaba sobre la infiltración de intelectuales y políticos burgueses entre las filas de compañerxs para provocar la confusión y el renunciamiento a ideales, en lo que es una clara alusión reflexiva al presente de la enunciación del documental[16].

[16] El texto reza: "Son innumerables los consejeros que nos envía la burguesía para que […] intenten el torcimiento […] de nuestras acciones […] desean poner su inteligencia al servicio de los humildes […]. Pero llega un día en que […] la carga se hace demasiado pesada […] entonces como instrumento de castración

Tras el recorrido por la ciudad, los hombres llegan a una plaza donde se bajan del camión y siguen su camino a pie, mientras la imagen de sus cuerpos alejándose se congela. Sobre ese último plano, aparece un cartel que repone el segundo horizonte utópico, con la siguiente afirmación –casi un llamamiento– del maestro Peñaloza: "Hemos llegado a esta conclusión: a los incas les ha faltado algo. A sus tres ama sua, ama llulla, ama qhella (no robar, no mentir, no holgazanear) les ha faltado ama llunk'u. NO SEAS SERVIL".

Epílogo

En una coyuntura sísmica para el movimiento obrero –en plena implementación del modelo neoliberal y disolución de los nodos mineros– y nutriéndose de la investigación académica y el contacto directo con organizaciones sindicales, el video analizado tuvo la audacia de repensar y representar "nuevos pasados" libertarios para el presente. Así como hubo el descabezamiento brutal del movimiento, y la progresiva manipulación política en los sindicatos de ayer, otro tanto sucedía en la actualidad, cuando el potencial contestatario se había limado a fuerza de hambre, violencia y acuerdos políticos. Pero entonces: ¿qué horizontes invocaban estos cuerpos rebeldes pero frágiles?, ¿qué deseo les seguía moviendo-movilizando? Ellos y ellas enarbolaban la dignidad y la esperanza, exhortaban a ponerse de pie –"¡Arriba parias de la tierra!"– a pesar de todo y confiar en el futuro:

> Pese a la adversidad de la situación, los compañeros se mostraron serenos y dignos, confiados en que, algún día, "habrían de convertirse en nuevos los temas viejos": que la ética volvería a ocupar un papel central en las decisiones colectivas, que las actitudes y valores personales y privados volverían a estar en plena consonancia con los discursos y actividades públicos;

---

crean nueva escuela sin renunciar al uniforme que nos robaron. […] Para ellos la acción directa es terrorismo, el apoliticismo es inhibición […]. El apoliticismo no es inhibición, sino acción y afirmación, pone a las muchedumbres en movimiento y les enseña a confiar en sus propias fuerzas a la vez que desarrolla en ellas la conciencia de su personalidad social".

> que los trabajadores, en fin, volverían a confiar en sus propias fuerzas y ya no entregar a otros la misión de tomar decisiones en su nombre (Rivera, *Lxs artesanxs…* 107).

En efecto, la película se rebela contra el desmantelamiento del sector productivo, la precarización laboral y el debilitamiento de ciertas formas de relación social y expresiones de protesta, pero sobre todo impugna el evidente distanciamiento de las dirigencias sindicales respecto de las bases. Lo hace trayendo al aquí y ahora horizontes pasados de lucha por igualdad, equidad de derechos y una ciudadanía no elusiva, reivindicando una ética, una sensibilidad y una identidad plebeyas asentadas en la dignidad del trabajo. El video restituye nombres y trayectorias militantes largamente invisibilizadas cuya lucidez y creatividad serían capaces de interpelar al presente: tanto a su visión masculina, cupular y prebendal de la organización obrera, como a la versión mestiza, moderna y varonil de la ciudadanía.

Por ello, pensamos *A cada noche…* en tanto que documental "desobediente", pues fue pensado y realizado por subjetividades hasta allí marginadas y discriminadas de la dirección audiovisual –las mujeres–, trajo a la agenda de debate sensibles núcleos semánticos en disputa –utopía, trabajo y derechos (ciudadanos y laborales)– y lo hizo privilegiando "memorias residuales" –márgenes discursivos, experienciales e ideológicos, según pensara Nelly Richard–, esto es, bajo una estrategia interpretativa "desviada" del canon partidario (MNR), sindical-institucional (COB) o patriarcal (mundo del trabajo=hombres).

El audiovisual terminó siendo una instancia de producción de conocimiento, reconocimiento identitario y reescritura histórica a partir de las memorias populares. Fue, también, la oportunidad de ver y escuchar –más aún contemplar–, los rostros y gestos de lxs militantes, a quienes "ya se había leído" o potencialmente podía leerse, pero que podían fallecer en cualquier momento. Llevaba implícita la creencia de que la fuerza y originalidad de esas memorias residuales podrían impugnar el "encauzamiento" de la revuelta popular, contrarrestar la desesperanza y desmovilización obrera y, tal vez, renovar el horizonte/imaginario político contemporáneo.

Bibliografía

Aimaretti, María. "Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en 'El coraje del pueblo' (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)". *Revista Afuera*, Nº 12, año VII, agosto 2012.

_____ "Miradas que arrecian, decires pudorosos: figuraciones del dolor y la dignidad, a propósito de "Humillados y ofendidos". *Revista RECIAL*, Nº 9 (7), 2016.

_____ "El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos". *Revista Cine Documental* Nº 16, 2017, pp. 1-27.

_____ "Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)". *Revista Archivos de la Filmoteca*, Nº 73, octubre 2017, pp. 57-74.

_____ "*Volver a los ochenta*: prácticas, experiencias y agrupamientos en la 'escena' audiovisual paceña (Bolivia 1978-1989)". *Cine y transición democrática en América Latina*, Mariano Véliz y Natalia Taccetta, compiladores, Buenos Aires, Prometeo. En prensa.

Albó, Xavier. "25 años de democracia, participación campesino indígena y cambios reales en la sociedad". *Bolivia, 25 años construyendo la democracia. Visiones sobre el proceso democrático en Bolivia 1982-2007*, VV. AA., La Paz, Vicepresidencia de la República, Presidencia del Congreso Nacional, cides-umsa, padep/gtz, fes-ildis, fbdm, pnud-Bolivia, idea internacional, 2008, pp. 39-58.

Aprea, Gustavo. "Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos". *Revista Cine documental*, Nº 1, 2010. http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html

_____ *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorones, Universidad Nacional General Sarmiento, 2012.

Bedoya Sáenz, José y Elizabeth Peredo Beltrán, curadores. *Solón. Consciencia del Universo*. La Paz, Museo Nacional de Arte y Fundación Solón, 2011.

Burton, Juliane. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers*. Texas, University of Texas Press, 1986.

_____ *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.

Campo Javier. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2012.

_____ *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires, ciccus, 2017.

Dinamarca, Hernán. *El video en América Latina*. Montevideo, Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación de Cultura Universitaria, 1990.

Feder, Elena. "In the Shadow of Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video". *Redirecting the Gaze. Gender, Theory and Cinema in the Third World*, Diana Robin y Ira Jaffe, editores, Albany, State University of New York Press, 1999, pp. 149-203.

Gandolfi, Lucía. "Subalternidad e historia oral en Bolivia. El caso del Taller de Historia oral Andina". Ponencia presentada en las XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Mendoza, Argentina, 2013. Visitado en marzo del 2018, http://cdsa.aacademica.org/000-010/392

Gumucio Dagron, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. La Paz, Los Amigos del Libro, 1982.

_____ "Jorge Ruiz". *Cine documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranagua, editor, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 141-149.

_____, coordinador. *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 2012.

Jetté, Christian. *De la toma del cielo por asalto a la relocalización. Movimientos populares y democracia en Bolivia: 1976-1986*. La Paz, Hisbol, 1989.

Lazarte, Jorge. *Bolivia: certezas e incertidumbres de la democracia. Procesos de ruptura y crisis de la Izquierda*. La Paz, Los Amigos del Libro e ildis (Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales), 1993.

Lehm, Zulema y Silvia Rivera Cusicanqui. *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. La Paz, thoa, 1988.

_____ *Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.

Liñero, Germán. *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago, Ocho Libros, 2010.

López, Ana. "At the Limits of Documentary: Hypertextual Transformation and the New Latin American Cinema". *Documentary Strategies: Society/Ideology/History in Latin American Documentary, 1950- 1985*, Julianne Burton, editora, Pittsburg, University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 403-434.

Margulis, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2014.

Mesa, Carlos. *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Gisbert, 1985.

Paranaguá, Paulo Antonio, editor. *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003.

Muñoz, María Eugenia. "Video boliviano del siglo XX". *Historia del la cultura boliviana en el siglo XX. Tomo II: teatro, cine y video*, AA.VV., Sucre, Agua del Inisterio, 2009, pp. 175-196.

Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Al Margen, 2006.

Quiroga, Cecilia. "Cecilia Quiroga". *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*, Liliana de la Quintana, compiladora, La Paz, mncvb, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas, 1992, pp. 23-24.

_____ "Bolivia". *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Alfonso Gumucio Dagrón, compilador, La Habana, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012, pp 107-141.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago, Cuarto Propio, 1998.

Rivera Cusicanqui, Silvia. "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia". *Revista Voces Recobradas. Revista de Historia Oral*, Nº 21, año 8, junio 2006, pp. 12-22.

_____ *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz, La Mirada Salvaje, 2010.

_____ "Notas preliminares" y "Capítulo I. Breve historia del anarquismo en Bolivia". *Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo*, Zulema Lehm y Silvia Rivera Cusicanqui, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, pp. 19-108.

Roa Valderrama. *Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano*. La Paz, Museo Nacional de Arte, 2010.

Romero Ballivián, Salvador. *Electores en época de transición*. La Paz, Plural, 1995.

Ruffinelli, Jorge. "Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)". *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, editores, Madrid, Cátedra, 2005, pp.285-347.

Tadeo Fuica, Beatriz y Mariel Balas, editores. *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo, fic-UdelaR, icau, 2016.

Traverso, Antonio y Tomás Crowder-Taraborelli, editores. *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay*: *de los años cincuenta a la década del dos mil.* Santiago, Lom, 2015.

Salazar, Carlos Mostajo. *La pintura contemporánea de Bolivia*. La Paz, Editorial Juventud, 1989.

Sanjinés, Javier. *El espejismo del mestizaje*. La Paz, Embajada de Francia, Instituto Francés de Estudios Andinos y Fundación pieb, 2005.

Sarmiento, Laura. "Genealogía de la motivación. El subtexto de la pena: la esperanza. Silvia Rivera Cusicanqui". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Nº 2, vol. 15, julio-diciembre, 2017, pp. 1337-1342.

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

Solón Romero, Walter. "La consciencia social del muralismo", ponencia presentada en la Primera Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo, Tlaxcala, noviembre de 1997. *Los murales de Solón*, Peredo Elizabeth, director. La Paz, Fundación Solón, 2009, pp. 32-35.

Taller de Historia Oral Andina. *Los constructores de la ciudad. Tradiciones de lucha y de trabajo del Sindicato Central de Constructores y Albañiles*. La Paz, thoa-umsa, 1986.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B Editores, 2004.

Zegada, María Teresa. "La democracia ante el desafío de su profundización". *Bolivia, 25 años construyendo la democracia. Visiones sobre el proceso democrático en Bolivia 1982-2007*, VV. AA., La Paz, Vicepresidencia de la República, Presidencia del Congreso Nacional, cides-umsa, padep/gtz, fes-ildis, fbdm, pnud-Bolivia, idea internacional, 2008, pp. 27-37.

Video

A cada noche sigue un alba. Cecilia Quiroga y Taller de Historia Oral Andina, dirección, La Paz, 1986.

Recepción: 04.09.2018 Aceptación: 10.11.2018