

UCLA

Mester

Title

Una mirada estética e ideológica al testimonio visual de Jorge Sanjinés y al testimonio oral de Domitila Barrios de Chungara

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/87z816nd>

Journal

Mester, 28(1)

Author

Wigozki, Karina

Publication Date

1999

DOI

10.5070/M3281014526

Copyright Information

Copyright 1999 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Una mirada estética e ideológica al testimonio visual de Jorge Sanjinés y al testimonio oral de Domitila Barrios de Chungara

En este ensayo me interesa comparar los recursos estéticos utilizados en el film *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés (1971) y en el testimonio de Domitila Chungara "*Si me permiten hablar*"...testimonio de Domitila una mujer de las minas editado por Moema Viezzer (1977). Las técnicas visuales y orales de representación en estas obras establecen una relación de dependencia entre la forma y el contenido, en otras palabras, lo exterior - la estética se ve afectada por el interior - el contenido y viceversa. En este sentido, me parece necesario también analizar las propuestas ideológicas presentes en ambos testimonios, como planteamientos que se basan en un "contradiscurso" visual y oral/letrado.

En el caso de Sanjinés y su trayectoria fílmica se plantea un tipo de cine "revolucionario" que desmantela y cuestiona, a través de la recuperación de las voces oprimidas (campesino, minero e indígena), las tendencias homogeneizadoras del gobierno boliviano y del imperialismo cultural euronorteamericano. Estas instituciones de poder se inclinan a excluir y opacar cualquier tipo de manifestación que proponga cambios e innovaciones en las expresiones artísticas. Como contrarrespuesta a estas ideas obstruyentes, Sanjinés proclama una nueva vertiente de cine revolucionario que aparece como expresión de un contradiscurso visual. Este se construye en *El coraje*...a través del testimonio de un pueblo que toma conciencia de un camino de liberación en la sucesión de hombres y mujeres que se enfrentaron al ejército, desde la rebelión de María Barzola del 1942 hasta la Noche de la masacre de San Juan en el 1967.

En la misma línea ideológica, el testimonio de Domitila Barrios de Chungara rescata realidades alternativas que no han sido representadas por el canon literario e intenta crear espacios nuevos o, más bien, distintos a los impuestos por la oficialidad. Para que de esta manera, el Otro, el subalterno, pueda denunciar y reclamar un territorio antes ocupado por fuerzas homogeneizantes.

Este género literario aparece con la Revolución Cubana y, específicamente, con la transcripción de la historia de Esteban Montejo hecha por Miguel Barnet en la *Biografía de un cimarrón* (1966). Luego, en los años 60 y 70 una gran cantidad de testimonios fueron publicados, y al final de los 80 comienzan a surgir teorías críticas sobre la problemática genérica del testimonio. Para efectos de este trabajo compararé la posición el editor – cinematógrafo o “letrado solidario”, la narración en primera persona de Domitila Chungara y su relación con la colectividad - la representación colectiva en el film, las propuestas denunciatorias en ambos testimonios y sus marcas genéricas sexuales.

En una primera parte, analizaré la relación de las técnicas cinematográficas de Jorge Sanjinés con las del reconocido director ruso: Sergei Eisenstein. Esta comparación nos guiará en las nociones de “cine revolucionario” y de la representación de masas, el minero y el proletariado, en un cine comprometido políticamente y en la defensa de los derechos humanos. La segunda parte del ensayo: *Testimonio visual y testimonio oral...* me ayudará a relacionar los recursos visuales y literarios utilizados en el film de Sanjinés y en el testimonio de Domitila Barrios de Chungara. De esta manera, apreciaremos su importancia como formas alternas de representación en la cultura boliviana. La última sección, la dedicaré a resumir las propuestas principales de ambos discursos: el fílmico y el literario, para concluir sobre su relevancia en la apertura de

espacios Otros donde distintas voces puedan reconocerse y así adquirir el derecho a “hablar”.

1. *El cine revolucionario de Eisenstein en Jorge Sanjinés y su film El coraje del pueblo.*

Para entender con mayor profundidad las ideas revolucionarias presentes en la noción de conflicto y edición de *El coraje del pueblo*, es necesario señalar las ideas de Eisenstein sobre el conflicto y la dialéctica dentro de la imagen cinematográfica. Para el crítico y cinematógrafo ruso el elemento mínimo es la secuencia lógica (o quizás ilógica) de un montaje. Según Eisenstein, el montaje tiene sentido cuando se encuentran una serie de imágenes que tienen un mensaje definido en sí y que se contraponen a otra serie de imágenes. A partir de esta noción, insiste en la presencia de conflicto en todos los niveles de producción de la imagen, a nivel de las tomas y a nivel del montaje mismo.

En el caso de *El coraje del pueblo* podemos observar un contraste en el sonido, entre el flujo de personas en la primera marcha y el emplazamiento de las metralletas por parte de los soldados. También, encontramos un conflicto social entre el orden represivo y la rebelión del pueblo. En términos espaciales, el conflicto radica en que la gente baja de las colinas hacia el valle seco mientras los soldados se quedan observándolos desde arriba. Así se instalan como muros de contención para la gente que fluye y se mueve (hacia la muerte). Visualmente, esta escena forma lo que Eisenstein denomina “zigzag” que viene a ser la expresión de la división espacial del hombre moviéndose dentro del mismo espacio (Eisenstein, *A Dialectic Approach* 143). (Las ideas del conflicto espacial y el zigzag se pueden observar en las figuras 1 y 2).



Figura 1: Escena inicial de *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés



Figura 2: Conflicto gráfico en las escenas iniciales

Además de la noción del conflicto gráfico, Eisenstein también habla de la “dinamización en el espacio” y la “dinamización emocional”. Esta idea se puede aplicar a las escenas de apertura y clausura en *El coraje del pueblo*. En ambas, las columnas de gente son, básicamente, las mismas. Están formadas por mineros explotados que claman justicia en su

marcha. Sin embargo, el efecto emocional es más poderoso al final por el manejo de la cámara a contra corriente que se entremezcla y se enfrenta al movimiento de la gente. Es así como con cámara en mano el espectador recibe el conflicto de manera visual y puede llegar a identificarse con la protesta de los mineros (ver figura 3). “Cuando el grupo se acerca y vemos la bandera flameando en manos de María Barzola interpretamos perfectamente el mensaje. Las imágenes que abren y cierran el film encierran el sentido de *El coraje del pueblo* y su misión irrenunciable de lucha” (Mesa 208).



Figura 3: Cámara contra corriente

Eisenstein propone una nueva manera de manejar la edición del montaje ya que en lugar de la narratividad convencional busca una forma menos unívoca y más indirecta de presentar el discurso del film. Su método se basa en términos de lenguaje en donde un fragmento sintagmático acumula o define el sentido anterior como ladrillos

arreglados en series para expandir una idea (Eisenstein, *The Cinematographic Principle* 133). En otras palabras, la intención de Eisenstein es la de producir otro tipo de narración donde además de poder jugar con la emoción del espectador también se pueda llegar a un proceso de razonamiento fílmico, es decir que produzca un espectador activo que también participe en el film.

Eisenstein plantea, específicamente en su film *Potemkin* (1925), un cine realista que llega a simbolizar a la clase proletaria con toda su fuerza. En este film utiliza el montaje para propósitos revolucionarios basándose en el motín de los marineros del acorazado de Potemkin en 1905, y la masacre de aquellas personas que se unieron a éste. En los trágicos episodios de la revolución rusa en 1905 resaltan los *close-ups* de las caras humanas sufriendo, las botas de los soldados, la ahora legendaria escena de los escalones de Odessa, y el *still* del puño del trabajador que enfatiza la importancia del momento proletario y su relación con la verdad, lo que Barthes denomina "obvious meaning" definido como "...that 'which presents itself quite naturally to the mind'" (54). El film de Eisenstein crea junto con la música, el montaje, la lógica rítmica y la intensidad una nueva forma de ver las imágenes en relación directa con la realidad:

Eisenstein's 'art' is not polysemous: it chooses the meaning, imposes it, hammers it home ...the Eisensteinian meaning devastates ambiguity...by the addition of an aesthetic value, emphasis. Eisenstein's 'decorativism' has an economic function: it proffers the truth...The Eisensteinian aesthetic does not constitute an independent level: it is part of the obvious meaning, and the obvious meaning is always, in Eisenstein, the revolution (Barthes 56).

En el film de Sanjinés, la noción de “obvious meaning” se hace presente porque es el pueblo sobreviviente de la masacre de San Juan quien revive su propia historia eliminando, de esta manera, significados que pueden ser ambiguos para crear un “significado revolucionario” que tiene como finalidad estética mostrar una verdad. La concepción de un “obvious meaning” también afecta la forma y la estructura del film, con respecto a *El coraje...* hay una propuesta de cambio entre las relaciones de creación, contenido y forma. Sanjinés intenta producir un tipo de cine donde los esfuerzos colectivos son la base de la producción. El pueblo, al ser representado como personaje principal y creador determina la forma de la película, y en lugar del guión inmutable aparece un diálogo que se desarrolla durante el mismo momento de la filmación, el cual se forma espontáneamente a través del pueblo y de su gran capacidad para poder expresar la vida con en todo su poder de verdad. Como lo afirma Sanjinés: “We, the components with the film equipment, became the instruments of the people who were expressing themselves and fighting through our medium!” (Sanjinés, “Problems of Form and Content...” 64). Este tipo de cine, se opone al comercial o de Hollywood donde el productor y el director dirigen las actuaciones sin dar paso a la espontaneidad e imponen una visión vertical de los acontecimientos.

Así como las propuestas revolucionarias en el cine de Eisenstein, podemos observar también en Sanjinés una trayectoria que rompe tanto en la forma como en el contenido con los parámetros del cine convencional. Las películas *Aysa* y *Ukamau* (1965) son las dos producciones más importantes de toda su trayectoria en el ICB. *Aysa* significa en Aymara derrumbe y es la primera aproximación al mundo minero. *Ukamau* (Así es), consagrada por el Festival de Cannes en 1967, busca abordar el problema aymara -quechua y uno de los medios con

que lo logra, aunque parcialmente, es a través del uso de la lengua aymara a lo largo de la película. Es el comienzo de la búsqueda de una identidad nacional y aunque es una historia personal es también un paso hacia el personaje colectivo que veremos en *El coraje del pueblo*. Después de la película *Ukamau*, el grupo toma este nombre y el ICB es clausurado ya que a Barrientos no le parecía que este film era una buena representación del país. Entonces, el grupo forma su propia compañía independiente y en 1969 producen *Yawar Malku (La sangre del cóndor)*, en donde aparece el problema político con más claridad en puntos como la relación opresor - oprimido, imperialismo, burguesía criolla. Se puede decir que con *La sangre del cóndor* se da un paso más allá de *Ukamau* porque se comienza a establecer la noción de un cine político comprometido socialmente. En 1971 se produce *El coraje del pueblo*, con el que surgen dos vertientes vitales para el cine boliviano: se radicaliza el cine militante y surge el cine posible. La idea de un cine posible es planteada por Antonio Eguino que propone como necesario hacer un tipo de cine que se pueda ver a pesar de la censura y que, a la vez, logre tomar una posición crítica de denuncia. En 1973 aparece *El enemigo principal*, que intenta mostrarnos la marginalidad y la opresión que sufren los campesinos como consecuencia de un sistema que se basa en el imperialismo norteamericano. Tanto esta película como *El coraje del pueblo* rescatan la noción de representar lo que antes había sido silenciado y censurado. En esta etapa del cine de Sanjinés, el campesino, el minero y el obrero cobran vida para cuestionar a los gobiernos opresores y a las ideologías dominantes. En este sentido, observamos una relación intrínseca entre la estética y el "obvious meaning" ya que en el cine revolucionario de Eisenstein, "[the] aesthetic does not constitute an independent level: it is part of the obvious meaning" (Barthes 56).

Eisenstein y Sanjinés proponen este significado obvio que se enfoca en la verdad y en una realidad específica. En ambos casos esta verdad es la "revolución".

2. *Testimonio visual y testimonio oral: propuestas y efectos en su recepción.*

El testimonio visual (*El coraje del pueblo*) tanto como el oral ("Si me permiten hablar...") se basa en re-evaluar las ideas preconcebidas, sospechar de las nociones dominantes y re-escribir la historia oficial. Sin embargo el cine, por ser un medio de expresión distinto al de la literatura, se manifiesta bajo otra estética de representación. Además, en el plano ideológico *El coraje...* se distancia del testimonio oral de Chungara cuando nos aproximamos con una lectura feminista.

En términos estéticos, el testimonio visual pareciera tener un circuito de difusión y apreciación más rápido y amplio que el del testimonio oral ya que el efecto de masificación es más impactante dentro y fuera de la comunidad. Sanjinés posee la plasticidad de poder pasearse por el pueblo buscando la aceptación de las comunidades antes de llevar *El coraje...* a la esfera pública. De esta manera, plantea un cine horizontal que se construye a partir de la apreciación y aceptación comunitaria de la estética visual. El pueblo puede ver en el cine lo que está escrito en su memoria y así la imagen refuerza los hechos, dejando que la forma y el contenido integren plenamente al espectador (Sanjinés, *Teoría y práctica...* 39).

Por otro lado, el testimonio de Domitila Barrios llega a conocerse dentro de una comunidad determinada y fuera de ésta su recepción toma forma en las élites intelectuales. Además, la organización del contenido en el testimonio oral está dada solamente por Viezzer, a través

de una especie de lógica del/a antropólogo/a que tiene la función y el poder de decidir la forma del producto final.

De una forma esquemática, se pudiera decir que en ambos testimonios existe una experiencia colectiva mediatizada por un intelectual orgánico. En el visual se manifiesta a través una enunciación colectiva (sobrevivientes de la masacre del 67), y en el oral la enunciación se individualiza un poco más (narración en primera persona de Domitila Barrios de Chungara).

Desde el punto de vista de la crítica feminista, los proyectos de Sanjinés y Viezzer difieren en la representación de la mujer dentro de las esferas públicas y privadas. En *El coraje...* hay un intento de equilibrar las diferencias genéricas y recuperar a la mujer en toda su plenitud y activismo en las minas de Siglo XX. Sin embargo, Sanjinés no pone en función de forma plena esta noción del rol de la mujer porque no representa, con toda su fuerza, el activismo político de las amas de casa. Una de las pocas escenas que se enfoca en las actividades de la mujer minera fuera de la casa es en la Pulpería. Ahí protestan en contra de la falta de provisiones y alimentos a través de una huelga de hambre que cumplen con niños en mano y aguantan gracias a la coca que mantienen en sus bocas por siete días. Contrario a las expectativas del patriarcado, en la huelga, los hombres no cumplen su "función" de proteger a las mujeres, se encuentran indefensos al mostrar sus emociones ante una situación que no pueden controlar. Pareciera que, si nos regimos por la tradición masculina, se presenta una especie de pérdida de esta hombría ya que bajo esta tradición los hombres no pueden expresar sus sentimientos. Aunque el rescate de la mujer en *El coraje...* es un tanto débil, sigue habiendo una propuesta revolucionaria en cuanto a la

recuperación, casi fiel, del film de un evento que no ha sido representado ni valorado por la oficialidad.

A diferencia de *El coraje del pueblo*, el testimonio de Barrios de Chungara se centra en las injusticias de clase y las violaciones domésticas cometidas en contra de la mujer. Además, no sólo describe la situación de "la mujer" sino de un sector específico, en una situación opresiva particular, que son las mujeres indígenas de las minas de Siglo XX. Como muy bien lo señala Barrios de Chungara en la Conferencia del Año Internacional de la Mujer, cuando una de las participantes la enfrenta y le pide que deje de hablar de las masacres y del sufrimiento de su pueblo, que más bien hable de la mujer; "de tú a tú", y Chungara responde:

Muy bien hablaremos de las dos. Pero, si me permite, voy a empezar. Señora, hace una semana que yo la conozco a usted. Cada mañana usted llega con un traje diferente; y sin embargo, yo no. Cada día llega usted pintada y peinada como quien tiene tiempo de pasar en una peluquería bien elegante y puede gastar buena plata en eso; y sin embargo, yo no. Yo veo que usted tiene cada tarde un chofer en un carro esperándola a la puerta de este local para recogerla a su casa; y, sin embargo, yo no. Y para presentarse aquí como se presenta, estoy segura de que usted vive en una vivienda bien elegante, en un barrio también elegante, ¿no? Y, sin embargo, nosotras las mujeres de los mineros, tenemos solamente una pequeña vivienda prestada y cuando se muere nuestro esposo o se enferma o lo retiran de la empresa, tenemos noventa días para abandonar la vivienda y estamos en la calle.

Ahora, señora, dígame: ¿tiene usted algo semejante a mi situación? ¿Tengo yo algo semejante a su situación de usted? Entonces, ¿de qué igualdad vamos a hablar entre nosotras? ¿Si usted y yo no nos parecemos, si usted y yo somos tan diferentes? ¿Nosotras no podemos, en este momento, ser iguales, aun como mujeres, no le parece? (Domitila Barrios en Viezzer 225).

Esta larga cita nos permite diferenciar los proyectos de Viezzer y Sanjinés con mayor claridad ya que en este testimonio hay un énfasis y combinación entre la noción de mujer como individuo y su clase social, que no vemos en *El coraje...* A pesar de que en ambos testimonios lo individual representa a una colectividad, en el texto de Viezzer, Barrios de Chungara habla por aquellas mujeres que sufren y han sufrido las mismas atrocidades como consecuencia de su clase social y del estatus cultural. De esta manera, permite que lo privado (amas de casas no reconocidas) pase a la esfera pública (amas de casa en activismo político). Mientras que en Sanjinés el pueblo habla por el pueblo, y no podemos apreciar una individualización genérica.

En este sentido, el testimonio visual y oral cuestionan desde distintas perspectivas y enfoques la problemática de los binarios: opresor/oprimido, hombre/mujer, cultura de élites/cultura de masas, y abren paso a formas más abiertas de representación que aunque mantengan nociones patriarcales permiten la recuperación de lo relegado, disidente, opacado.

A pesar de las diferencias antes mencionadas entre *El coraje...* y "*Si me permiten hablar...*", sus manifestaciones en Bolivia son el efecto de una época de transformación o, por lo menos, de intento de cambio donde las formas letradas se encuentran fragmentadas y ya no tienen la capacidad de unificar y representar a la nación. De esta manera, se produce una

especie de eclipse en el proyecto letrado que deja de ser elitista para redefinir y relocalizar a las masas. Es así como aparece el contradiscurso a las letras que es el de ver y escuchar, ver a través del cine y las manifestaciones del muralismo y escuchar a través del testimonio oral.

3. *Recuperación del subalterno en lo visual y oral.*

De la misma manera que *El coraje del pueblo* rompe con los esquemas tradicionales cinematográficos y le da espacio a un tipo de cine donde el pueblo puede expresarse, el testimonio de Domitila Barrios también pide permiso para la comunicación: “*Si me permiten hablar...*”, y construye a través de la oralidad un discurso alternativo, un discurso Otro, que rescata la voz del silenciado para dar cabida a un ámbito más amplio en el que se pueda transgredir los espacios públicos y privados de la cultura burguesa. Por un lado, el testimonio oral fue esterilizado en su virulencia revolucionaria por la influencia de la ideología nacional - revolucionaria de las élites de gobierno y, por otro lado, resurge como voz de una subalternidad que se niega a ser representada por el poder oficial. Así comienza su etapa de auto - representación, en los momentos en que ya no hay un proyecto homogeneizador de cultura nacional.

El testimonio oral y el visual son “narraciones de urgencia”¹ que intentan incluir al subalterno en un discurso no - oficial para permitirle una representación casi “auténtica”. A pesar de que tanto en *En el coraje ...como en “Si me permiten hablar...”* existe un mediador o letrado solidario, podemos apreciar el espacio que el subalterno puede construirse dentro de la historia oficial. El problema está principalmente no en si el subalterno puede hablar o no, sino en cuál es la recepción de este acto de comunicación. Como lo señala Gayatri Spivak, el subalterno no puede hablar porque no sabemos escuchar y, en cierto sentido, esta

idea de Spivak coincide con la noción de que el testimonio ha sido canonizado y por lo tanto hemos minimizado su poder como espoleta política.

Recientemente, se ha producido un debate sobre si podrá el testimonio sobrevivir y plantearse como alternativa en el nuevo mercado de las ofertas culturales, como dice Gugelberger refiriéndose a Menchú: "What happened to our 'icon' with a secret?" (1). Aunque, Rigoberta Menchú se casó, es decir, lleva una vida "convencional" y quiere escribir poesía en español, todavía podemos guardar la capacidad del testimonio de constituirse como un discurso mediatizado pero que es menos opresor del subalterno que el discurso etnográfico tradicional y el literario indigenista. Si, según John Beverley el momento del testimonio "has undoubtedly passed" entonces ¿qué hacemos cuando este proyecto haya perdido su intención política, lo dejamos ir?

Pienso que aunque en Bolivia han aparecido otras manifestaciones populares como son el Talk Show y los programas interactivos, y en el cine la representación de la burguesía chola (en *Cuestión de Fe* -1996- de Marcos Loayza)², estas expresiones ya no poseen la misma fuerza política y contestataria que tiene o tenía tanto el testimonio visual como el oral. Es por esto que no debemos descartar la trayectoria discursiva que este género comenzó a construir cuando le "permitió hablar" a las masas silenciadas y oprimidas de Latinoamérica, y su importancia desestabilizadora en el caso específico de los medios de comunicación en Bolivia.

—Karina Wigozki

University of Houston

NOTAS

¹ Para una discusión más detallada sobre la noción de urgencia en el género testimonial ver el artículo de René Jara: "Prologo: Testimonio y Literatura" *Testimonio y Literatura* (Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986) 1-6.

² Javier Sanjinés en su artículo: "Beyond Testimonial Discourse" *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America* (Durham: Duke University Press, 1996) 264, analiza las manifestaciones populares que aparecen en Bolivia a finales de siglo, después del "boom" del testimonio. Desde un enfoque distinto al que se le da en este ensayo, Sanjinés estudia a las expresiones cotidianas (como el talk show) como una herramienta nueva, que reemplaza al testimonio, para cuestionar las ideologías dominantes:

Without authentic dialogue, the efficacy of testimonial narratives seems to be left behind in the transitional moment of social change that marked the downfall of military authoritarianism. As we have seen, the new popular movements under neoliberal democracy replace the function of testimonials with strategic discourses of power that challenge the dominant groups of society not from verticality of the state but from the very concreteness of everyday life (264).

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. "The Third Meaning." *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- Beverly, John. "The Real Thing." *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Gugelberg, George M. Durham: Duke University Press, 1996.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo Veintiuno, 1985.
- Castillo, Luciana. *Con la locura de los sentidos: entrevistas con cineastas Latinoamericanos*. Buenos Aires: Colección Artesiete, 1994.
- Cuestión de Fe*. Dir. Marcos Loaysa. 1996
- Eisenstein, Sergei. "The Cinematographic Principle and the Ideogram." *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1992.

- - -. "A Dialectic Approach to Film Form." *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1992.
- El coraje del pueblo*. Dir. Jorge Sanjinés. 1971
- Gugelberger, Georg M. "Introduction: Institutionalization of Transgression: Testimonial Discourse and Beyond." *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Gugelberg, George M. Durham: Duke University Press, 1996.
- Jara, René. "Prologo: Testimonio y Literatura." *Testimonio y Literatura*. Ed. Jara, René y Hernán Vidal. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures 3 (1986): 1-6.
- King, John. "Andean Images: Bolivia, Ecuador and Perú." *New Latin American Cinema*. Ed. Martin, Michael T. Detroit: Wayne State University, 1997.
- Mesa Gisbert, Carlos D. "Cine boliviano 1953-1983: aproximación a una experiencia." *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Ed. Sanjinés, Javier. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature. Instituto de cine y radio-televisión, 1985.
- Sanjinés, Javier. "Beyond Testimonial Discourse" *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Gugelberg, George M. Durham: Duke University Press, 1996.
- Sanjinés Jorge y el grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.
- - -. "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema." *New Latin American Cinema*. Ed. Martin, Michael T. Detroit: Wayne State University, 1997.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Nelson, Cary and Lawrence Grossberg. London: Macmillan, 1988.
- Viezzer, Moema. "Si me permiten hablar..." *testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo Veintiuno, 1977.