

Reseña del libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. María

Aimaretti, Buenos Aires: 1ra. edición Milena Caserola. 2020. 376 páginas;

ISBN 978-987-8392-55-4

Mariel Balás¹

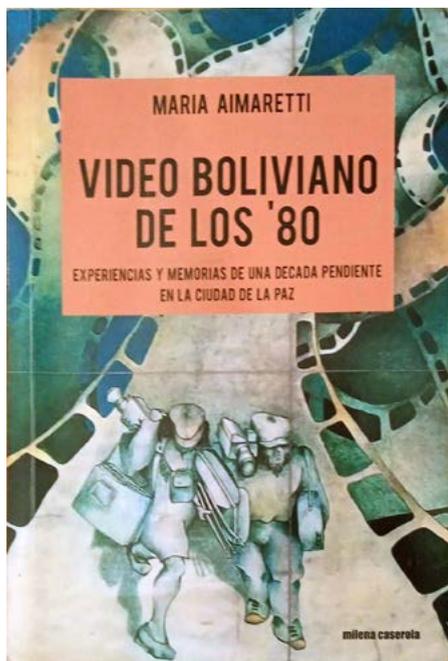
Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General
de la Universidad de la República de Uruguay
Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta)
Universidad de la República

10.14409/culturas.2023.17.e0031

El libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente* de la argentina María Aimaretti es el resultado de un proceso de investigación posdoctoral que tiene su génesis en su tesis de doctorado. De manera detallada, cercana y rigurosa salda una deuda con la historia del audiovisual boliviano al tiempo que repone y genera preguntas de ese contexto periodizado entre finales de 1979 y los primeros años de la década

Reseña: Video boliviano de los '80.
Experiencias y memorias de una
década pendiente en la ciudad de La
Paz. María Aimaretti, Buenos Aires:
1ra. edición Milena Caserola. 2020.
376 páginas; ISBN 978-987-8392-55-4
Mariel Balás
Laboratorio de Preservación
Audiovisual del Archivo General de la
Universidad de la República de Uruguay
/ Grupo de Estudios Audiovisuales -
Universidad de la República

¹ Mariel Balás es docente e investigadora en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta-Udelar). Es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Co editora junto a Beatriz Tadeo Fuica del libro *Cema, video y restauración democrática* (Montevideo: ICAU-FIC-Udelar, 2016). Correo electrónico: mariel.balas@fic.edu.uy



de 1990, con énfasis local en la ciudad de La Paz, pero que se desborda hacia la realidad regional.

A través de una narración diáfana la autora deja al descubierto la heurística, donde conjuga la historia oral con fuentes hemero y bibliográficas, documentos y visionado de algunos registros recuperados que analiza teórica y estéticamente. A lo largo del texto una cuidada selección de imágenes muestran la diversidad de los materiales consultados, revistas, manifiestos, afiches, fotos de rodaje y eventos, fotogramas de películas, verdaderas huellas materiales que junto a los relatos testimoniales recuperados y analizados por la autora enmarcan y dotan de sentido a esas memorias del pasado (Jelin,

2017:14). Memorias que se reconstruyen desde experiencias que tuvieron lugar en un momento particular de la historia latinoamericana vinculada a la opresión de gobiernos autoritarios, los procesos transicionales y las recuperaciones democráticas con sus luchas y reivindicaciones.

La autora plantea un contexto boliviano marcado por inestables procesos políticos con períodos posdictatoriales cortados por nuevas intervenciones. Situaciones que obligaron al quiebre de iniciativas y a exilios identificando allí distintos niveles de influencia e intercambio, circulaciones intelectuales que tendrán reflejo en la implementación de colectivos audiovisuales con repercusiones en los modos de comprender y concretar los proyectos. Las transiciones y las recuperaciones democráticas dieron espacio para escuchar y mirar la alteridad de las poblaciones indígenas, campesinas y mineras, poblaciones históricamente ignoradas y relegadas. Aimaretti indaga sobre la importancia y la urgencia por comprender la identidad de un país en el que la mayor parte de su población es indígena, cuestionarse sobre el lugar que ocupaban en aquellos ochenta, en donde el video se configuraba como la herramienta comunicacional capaz de generar esos registros. Un periodo en donde el cuestionamiento a los medios hegemónicos estaba presente y atravesaba fronteras, generando debates y necesidades de apropiarse de un modo

de comunicación popular que fortaleciera y diera visibilidad a la(s) identidad(es) de las comunidades originarias históricamente oprimidas y relegadas para posicionarse como alteridad frente a la tendencia de la homogeneización de una cultura occidental imperante. El libro recupera esos impulsos y devela también sus contradicciones.

La autora plantea que los jóvenes videastas paceños se ubicaron con distancia en relación al cine militante de Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y la productora comercial Ukamau, experiencias previas a la dictadura de Hugo Bánzer (1971–1979). De esta manera integra en el relato quiebres y continuidades intergeneracionales para arribar a la conformación en 1984 del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), una iniciativa de esos jóvenes que promovieron un prolífico espacio de intercambio y discusión sobre el quehacer audiovisual de ese momento. Quiénes fueron esos jóvenes, cómo se organizaron, con qué inquietudes y cómo lograron concretar sus proyectos usando la tecnología video, serán asuntos que se irán destejando y combinando a lo largo del libro que en términos formales se estructura en seis capítulos que se organizan de lo local a lo regional.

El primero aborda el concepto de «escena» como una «imagen–hipótesis» que le permitirá a la autora ubicar y relacionar la conformación, el desarrollo y la dispersión de las intensas y conflictivas

experiencias de esos jóvenes paceños que registraron su sociedad. En el relato se recupera a una serie de personas relevantes en la conformación de espacios de intercambio y formación no institucional como tertulias de café y Cine clubes. Da cuenta de los procesos de fundación de la Cinemateca Boliviana en 1976, el surgimiento en 1979 del Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), el origen del MNCVB y creación de la revista *Imagen* que entre 1986 y 1991 funcionó como un medio comunicacional vital para el Movimiento.

El segundo capítulo se detiene en las luchas impulsadas por los sectores populares en un conflictivo contexto de transiciones e inestabilidades políticas a través de cuatro producciones concretadas por la pareja de realizadores Liliana de la Quintana y Alfredo Ovando, ambos integrantes del MNCVB que fundaron la empresa Nicobis. El sacerdote jesuita Luis Espinal adquiere un particular protagonismo en el capítulo por la influencia de su trabajo comprometido y crítico en estos jóvenes. Según la autora el corpus seleccionado integrado por *Lucho: vives en el pueblo* (1983); *Movilización pan y libertad* (1983); *Café con pan* (1986) y *La marcha por la vida* (1986) «...constituyen testimonios reveladores de un presente de dislocación social y son relatos de memoria para el porvenir en torno de actores, organizaciones y prácticas de confrontación, desobediencia y agitación

popular» (62). Son analizados siguiendo el uso de tres figuras propuestas por Gonzalo Aguilar (2015): el rostro, el cuerpo y la coreografía, que permiten un abordaje desde la apropiación particular de la memoria y la historia hasta la organización colectiva de lo corporal y sus orgánicos desplazamientos. La autora analiza estas piezas audiovisuales que integran testimonios, ficcionalización y registros directos para construir relatos donde los «sectores populares bolivianos encarnan acción política y sufrimiento...» (76).

El tercer capítulo explora la mirada de las realizadoras, sus inquietudes y modos de hacer audiovisual, teniendo a otras mujeres como protagonistas. Aimaretti destaca la postura y la obra de Danielle Caillet, Raquel Romero, Liliana De la Quintana, Cecilia Quiroga y otras realizadoras como Beatriz Palacios. A modo de dar cuenta de la «indocilidad» que las directoras adoptaron en sus videos la autora centra su atención en el análisis de tres documentales: *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga, 1986), *Siempre viva* (Liliana de la Quintana, 1988) y *Voces de libertad* (Raquel Romero, 1989), que refieren al universo laboral boliviano protagonizado por mujeres. Se destaca el trabajo conjunto de las realizadoras en la generación de espacios orgánicos desde donde pensar su lugar en la sociedad en general y en particular en el sector audiovisual. Situación que generó iniciativas no solo en su país, sino también en la

región, asuntos que la autora retomará en el último capítulo al referirse a la realidad latinoamericana.

El cuarto capítulo aborda el origen y derrotero de tres colectivos que trabajaron de manera horizontal con las comunidades filmadas. Se trata del CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa) impulsado por Alfonso Gumucio Dagrón, el Taller de Cine Mínero (TCM), iniciativa de origen francés que fue llevada adelante activa y comprometidamente por María Luisa Mercado, Gabriela Ávila e Iván Sanjines y el Centro de Educación Popular QHANA, en particular del área de video que se formó hacia mediados de 1980 y estuvo dirigida por Néstor Agramont y Eduardo López Zavala. Las experiencias son abordadas atendiendo una mirada «micro», vinculada a la «escena boliviana» y otra «macro» relacionada con el Espacio Audiovisual, sistema integrado por el cine, la televisión y el video (Getino, 1990) y cuyos proyectos según la autora conformaron una zona alternativa, en oposición a los medios hegemónicos. Se trata de iniciativas que son consecuencia de un contexto regional y global vinculado a la influencia de las corrientes teóricas en torno al Nuevo Orden Mundial de Información y la Comunicación (NOMIC) y a los contactos con investigadores e intelectuales latinoamericanos. Fueron experiencias que promovieron la educación popular (con influencia de Paulo Freire)

y la organización autogestiva, brindando apoyos a grupos de base en el desarrollo de prácticas alternativas y participativas. Si bien tuvieron diferencias en su financiamiento, en la institucionalidad, en las formas pedagógicas que adoptaron y en los modos de exhibición, se destaca la interrelación de la circulación intelectual y las relaciones políticas regionales que influyeron de manera distinta en los integrantes de cada grupo. Se trata de una recuperación de identidades que forman la mayor parte del crisol societario de Bolivia que implican un relevante aporte al campo cultural del país.

En el quinto capítulo se revela la pre-ocupación de los jóvenes videoastas por registrar «la nación clandestina» boliviana, es decir la comunidad indígena (219). Aimoretti parte de la perspectiva de Elisenda Ardévol (2008) que entiende al cine etnográfico como un campo interdisciplinario en donde se trata la diversidad cultural (234) para luego desarrollar la noción de «audiovisual de mirada etnográfica» con la cual abordará un corpus documental producido por Nicobis y QHANA. En consonancia con el periodo político, una democracia en proceso de recuperación, la autora refiere a modalidades vinculadas al video en donde se establece un proceso conjunto participativo con las comunidades, promoviendo la horizontalidad, pero en donde problematiza el hecho de que se trata de un intercambio con agentes exógenos a las comunidades indígenas

que precisan de mediaciones. Requieren por lo tanto de traducciones y procedimientos que permitan el acercamiento y la comunicación y la aplicación de recursos como dramatizaciones y usos técnicos de gráficos y mapas, entre otros. Tras plantear preguntas vinculadas a cómo esos videos construyeron esa mayoría de alteridad indígena, cómo se abordó la memoria y de qué manera sus palabras e imágenes constituyeron actos políticos, así cómo qué lugar ocupa lo nacional, la autora analiza tres documentales de Nicobis, *La danza de los vencidos* (1982), *El Llamero y la sal* (1985) y *Tiempo de vida y muerte* (1988) y luego las películas *Levantémonos todos* (1987) y *El camino de las almas* (1989) dirigidas por Eduardo López Zavala como integrante de QHANA. Como asuntos reiterados identifica «el trabajo, la cultura, la identidad y el territorio» atravesados por el viaje, ya sea el que involucra el desplazamiento físico, como el imaginario implícito en los rituales en donde la memoria ocupa un lugar central, pero en continuo diálogo con el presente.

El sexto y último capítulo refiere a los hechos más significativos que posibilitaron los Encuentros Latinoamericanos de Video, espacios de intercambio entre quienes estaban interesados en el video como herramienta comunicacional y de producción audiovisual. Relata el proceso desde los antecedentes en el IX Festival de La Habana, e incluso antes, en un Festival en Bahía en setiembre 1987, se detiene

exhaustivamente en los tres Encuentros consecutivos: Santiago de Chile en 1988, Cochabamba en 1989 y Montevideo en 1990, hasta recuperar los conflictos que provocaron que en 1991 no se organizara el cuarto encuentro, que tuvo lugar en Cusco en 1992. Incorpora las voces de varios realizadores del continente con particular protagonismo en dichas instancias y presenta los principales asuntos que generaron la extinción de los Encuentros. Da cuenta también de seminarios y talleres, en los que realizadores, educadores, comunicadores, investigadores discutían, desde la praxis o la teoría, las distintas problemáticas vinculadas a la producción videográfica: financiamiento, existencia de políticas públicas y leyes que protegieran las realizaciones vernáculas, circulación, públicos y mercados, objetivos y modos de producción. Se detiene en la conformación de espacios promovidos por y destinado a mujeres realizadoras, hasta la concreción del primer Festival de Video dirigido por mujeres en 1990 y sus ediciones consecutivas. En el apéndice ofrece información complementaria de instituciones y organizaciones clave para la existencia y organización de estas instancias, como el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET) creado en México, el Instituto Para América Latina (IPAL) fundado en Perú y Crocevia, organismo italiano con sede latinoamericana en Costa Rica y la ONG candiense Video Tiers Mond.

Al final se incluyen dos esquemas que sistematizan datos puntuales sobre cronologías, hitos relevantes, organizaciones, obras y realizadores, visibilizando los cruces de vínculos en el tiempo y en el espacio.

Es un libro de lectura imprescindible para conocer la historia de la realización audiovisual boliviana y ponerla en relación con un contexto regional y global en la década de los ochenta del siglo pasado. Página tras página se encuentran hilos imprescindibles para reconstruir un denso tejido, en donde se interceptan un lugar y un tiempo atravesados por cruces de sentido, participando lo sensorial, la mirada y la escucha a través del video, una tecnología que estos jóvenes inquietos usaron para registrar, como dice la autora la *Otredad*. Pero también una tecnología sometida a los recambios de la industria de medios, que en pocos años volvió difícil contar con equipos capaces de reproducir esas opacas cintas magnéticas. La autora expresa la imposibilidad de acceder a muchos de los registros audiovisuales; de todos modos, las interpretaciones y análisis de los visionados que logró hacer, permiten reconstruir la vida de quienes participaron en esas filmaciones de los ochenta. Sus luchas, los reclamos por una vida digna, sus ritos y creencias, sus convicciones. Se trata de registros necesarios para activar la memoria y permitir otras narraciones, que tienen en este libro fuente inspiradora para plantear nuevas preguntas.

En definitiva, el libro permite conocer y reconstruir trayectorias de personas, organizaciones y una sociedad en un tiempo en el que el video fue funcional a las iniciativas, los logros y las fracturas

de una década que está siendo recientemente atendida y problematizada. En ese sentido el aporte de Aimaretti es plenamente generoso por la vasta y ordenada información y las pistas que ofrece para continuar nuevas investigaciones.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ardévol, E. (2008). «Cine etnográfico, relato, discurso y teoría». En Adriana Vila Guevara (coord.). *Documentos CIDOB, Dinámicas interculturales N° 12, El medio audiovisual como herramienta de investigación social* (pp. 31–50). Barcelona.
- Getino, O. (1990). *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano*. Cuaderno sobre cine. Buenos Aires: INCAA y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.