Feminismo y audiovisual: sobre algunos usos del video en el movimiento de mujeres de Bolivia y Chile

Claudio Guerrero Urquiza y Alejandro de la Fuente

En la otra isla

Número 4

Mayo de 2021

Feminism and audiovisual: on some uses of video in the Bolivian and Chilean women's movement

Resumen

Durante los años 70 y 80, en Latinoamérica el video constituyó un espacio de resistencia y lucha que permitió levantar circuitos de comunicación popular como una alternativa a los medios hegemónicos. En este contexto, surgieron una serie de productoras y colectivos que a finales de los 80 se articularon en el Movimiento Latinoamericano de Video. Muchas de estas iniciativas tuvieron al feminismo y al movimiento de mujeres como algunas de sus preocupaciones centrales y con esta premisa utilizaron el video de diversos modos: como una herramienta para visibilizar la coordinación y organización de mujeres en la región, para contar las historias de las mujeres, como un instrumento de educación para mujeres, entre otras. En este artículo realizamos un panorama general sobre las intersecciones del video con el movimiento de mujeres, enumerando y ejemplificando algunos usos del video en este campo, centrándonos en los territorios de Bolivia y Chile y, particularmente, en dos productoras de video: Nicobis y Grupo Proceso.

Palabras clave: Movimiento Latinoamericano de Video, comunicación popular, feminismo, movimiento de mujeres

Abstract

During the 1970s and 1980s, in Latin America the use of videotapes constituted a space of resilience and struggle against the mainstream media that made it possible to create popular communication circuits as an alternative. In this context, a series of producers and collectives emerged which by the late 1980s were articulated in the Latin American Video Movement. Many of these initiatives had feminism and the women's movement as one of their central concerns and with this premise they used video in different ways: as a tool to make visible the different ways of coordination and organization of women in the region, as the storytelling of women's history, and as an educational tool for women, among other strategies. In this article we perform an overview of the intersections of video with the women's movement, listing and exemplifying some uses of the videotape in this field, focusing on the territories of Bolivia and

Chile and, particularly, on two production companies: Nicobis and Grupo Proceso.
Key words: Latin American Video Movement, popular communication, feminism, women's movement

Introducción

La irrupción y expansión de la tecnología del video en el espacio audiovisual latinoamericano entre los 70 y los 80, implicó transformaciones "mucho más importantes que los que habían vivido el cine y la televisión por sí solos en varios decenios" (Getino, 1990: 14). No sólo transformó el modo en que se producía, distribuía y recepcionaba el audiovisual, sino que permitió incorporar a sujetos, miradas, territorios, temporalidades, relatos y experiencias que antes apenas habían participado de él.

En este artículo abordaremos algunas experiencias en las que el feminismo y el movimiento de mujeres participaron del espacio audiovisual gracias a las transformaciones que propició el video. En particular, nos interesa relevar experiencias sucedidas en el marco de una progresiva coordinación latinoamericana de videastas que comenzó a gestarse a mediados de los 80 y que se consolidó con la organización del Primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago de Chile en 1988 (De la Fuente y Guerrero, 2018), con la publicación del "Manifiesto de Santiago" y la decisión de fundar el Movimiento Latinoamericano de Video (en adelante MLV).

Esta iniciativa de coordinación regional respondía a una verdadera proliferación de medios de comunicación populares o alternativos en diversos soportes (audiovisual, radio, prensa escrita, etc.) gracias a una serie de condiciones contextuales relativamente compartidas: la transición de dictadura (o periodos formalmente democráticos pero particularmente autoritarios) a posdictadura y la emergencia de importantes movimientos sociales de diversa índole; la formación y divulgación de un amplio campo de estudios en torno a una teoría de la comunicación de orientación emancipatoria; un considerable aumento de la cooperación financiera internacional por parte de gobiernos, organismos multilaterales, agrupaciones eclesiásticas, sindicatos y ONG; y la implantación de reformas económicas neoliberales que implicaron violentos ajustes económicos, reforzaron políticas extractivistas, redujeron el rol del Estado y a la vez facilitaron la circulación de bienes tecnológicos, como los televisores y las cada vez más accesibles cámaras y reproductores de video, tras la difusión de los formatos Betacam y VHS en los 70.

En estas condiciones apareció una gran cantidad de productoras y colectivos audiovisuales que trabajaban principal o exclusivamente en formato video en toda América Latina. Tras conocerse en diversos festivales, encuentros y seminarios, descubrieron que poseían experiencias, desafíos y objetivos análogos, los cuales de manera articulada podían fortalecerse. Por cierto, una de las líneas principales que muchas de ellas trabajaron era su articulación con el feminismo y el movimiento de mujeres en sus diversos contextos. La difusión de la tecnología del video y la formación del MLV se cruzará con el desarrollo de las luchas feministas entre los 70 y los 90, tanto en el contenido como en los diferentes usos del audiovisual.

De todos los territorios en que se produjeron estos cruces, en el presente estudio nos enfocaremos en los contextos de Chile y Bolivia. Es en estos países donde primero hemos podido vislumbrar con claridad las productivas y complejas relaciones entre el video, el feminismo y el movimiento de mujeres, aunque diversos antecedentes nos indican que podremos encontrar un panorama similar en otros territorios de la región[1].

En Chile y Bolivia, además, hemos encontrado historias muy particulares, pero también importantes analogías y sincronías en las relaciones del movimiento de mujeres y el feminismo con el video y la comunicación popular. Los casos en que nos detendremos, correspondientes a la productora Nicobis y al Grupo Proceso, nos muestran que en ambos contextos existen genealogías similares en las articulaciones colectivas de mujeres y un repertorio análogo de herramientas con las que el video otorgó un correlato audiovisual al posicionamiento y las demandas feministas de cada contexto. Como fue característico en el MLV, esto no sucedió solo a través de los contenidos audiovisuales, sino que nos encontraremos con un uso estratégico del video por parte de las productoras y colectivos locales (con diferentes niveles de organización territorial), al entenderlo como una herramienta de transmisión de conocimiento y de invitación al diálogo, la discusión y la organización colectiva, tanto en la producción como en la distribución y recepción.

El movimiento de mujeres y el feminismo en Bolivia y Chile

No se ha establecido una definición única y total de lo que es feminismo, más bien se han desarrollado diversas nociones que han enfatizado aspectos diferentes según la postura y contexto de quienes las han enunciado. En fuentes de la época y en entrevistas actuales a agentes del periodo que estamos estudiando (Ximena Arrieta y Liliana De la Quintana), se refleja una distinción en el uso de los significantes feminismo y mujer a la hora de definir su identidad y sus prácticas.

Una distinción que realizó entonces la socióloga feminista Teresa Valdés puede entregarnos algunas pistas sobre el uso de estos términos. El movimiento de mujeres estaría constituído por "la red de grupos y organizaciones de mujeres que, aun sin tener un ideario feminista explícito, intuitivamente y en su práctica resisten y niegan la opresión y subordinación de género" (Valdés, 1993: 29). El feminismo, por su parte, sería un "polo" del movimiento de mujeres caracterizado por desplazar "los límites de lo posible establecidos por la cultura hegemónica" por medio de su "resistencia, rebeldía y acción trasgresora frente a la normativa social patriarcal" (Valdés, 1993: 28). Sin duda se trata de una definición construida desde el polo feminista hacia el movimiento de mujeres, con la idea explícita de ser una suerte de "vanguardia" del mismo (Valdés, 1993: 28), pero ella nos permite vislumbrar distintas

[1] Este texto forma parte de una investigación en desarrollo sobre el Movimiento Latinoamericano de Video auspiciada por el Fondo de Fomento Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Chile). Esperamos ir dilucidando y desarrollando estos antecedentes en otros territorios junto con el avance de nuestra investigación. Sin embargo, sabemos de varias conexiones entre el video y el movimiento de mujeres en lugares como Uruguay y Brasil (Torello, 2016; Kintto, 1992).

identidades y programas que convergen en el amplio movimiento de mujeres.

En el periodo que trabajamos, el feminismo suele aparecer como una marca de identidad de mujeres urbanas no racializadas y con educación formal (casi siempre universitaria), mientras que el resto de las organizaciones, especialmente las más marginales respecto a los lugares de privilegio, se aglutinan en torno al significante mujer. Por lo mismo, mientras más grande o transversal es la base social de las organizaciones del periodo, más probable es que definan sus prácticas en torno al significante mujer, más que al feminismo. No se trata de compartimentos aislados, sino de posiciones que tuvieron múltiples articulaciones entre ellas, pero que sí definen, dentro de un rango de posibilidades, dos tipos de organizaciones, marcas de identidad, demandas, discursos y prácticas relativamente diferentes, lo que también se verá reflejado en algunos de los usos audiovisuales del periodo.

Encontraremos, por cierto, múltiples zonas de encuentro entre estas definiciones. Uno de ellos fue el campo del video, cuyo crecimiento de la mano de fuertes movimientos sociales y organizaciones de base lo convirtió en un privilegiado lugar de intercambio y articulación de mujeres que provenían de distintos orígenes. Es por ello que en este estudio hemos apuntado al amplio campo de posibilidades que existen entre ambas definiciones.

En América Latina, la primera ola de organizaciones de mujeres fue contemporánea a la primera globalización que caracteriza al último cuarto del siglo XIX. Fue en este periodo donde veremos aparecer con fuerza al menos dos tipos de organizaciones. Por una parte, un movimiento ligado a mujeres de la elite que fueron articulándose en el sufragismo, es decir, la conquista del derecho a voto y de otros derechos políticos. Por otro lado, aparecerá un movimiento formado por organizaciones que agrupaban a mujeres trabajadoras urbanas, estimuladas por las condiciones de explotación que la propia globalización capitalista estaba propiciando en las ciudades.

En Chile, algunas de las primeras organizaciones fueron mutualistas, sociedades de socorros mutuos y sindicatos de obreras de diversas industrias y oficios. Es lo que se conoce como feminismo obrero, en la medida que aunaba "solidaridades de género y clase". Este alcanzará una importante expansión a inicios del siglo XX y tendería a decaer en las décadas siguientes: "la claridad que las caracterizó sobre *la dominación patriarcal* y *la dominación capitalista* se iría desdibujando al vaivén de federaciones y partidos obreros en los que se fueron integrando" (Largo, 2014: 50-52).

En Bolivia nos encontraremos con perfiles análogos en las primeras organizaciones. Por un lado, tenemos las organizaciones culturales, asistenciales o políticas fundadas desde fines del siglo XIX por mujeres urbanas que habían accedido a la educación formal y tenían lazos familiares con la oligarquía (Zabala, 1995: 25), las que tendieron a converger en el sufragismo. Por otro lado, tenemos las organizaciones de mujeres urbanas trabajadoras, surgidas bajo el "auge de corrientes anarquistas al interior del sindicalismo" (Zabala, 1995: 27), como la Federación Obrera Femenina (1927). Muchas de estas trabajadoras se reconocían como cholas, usaban polleras (vestidos tradicionales), eran aimarahablantes y correspondían a lo que el sistema colonial de castas clasificaba como mestizas. Es por ello que en estos grupos comienzan

a aparecer con fuerza demandas que articulan lo que hoy llamaríamos interseccionalidad, pues estas trabajadoras reconocieron que eran discriminadas y violentadas por su género, su adscripción racial y su clase.

La creciente industrialización y urbanización que caracterizará al periodo de entreguerras, así como las dictaduras y la represión a la clase obrera, implicarán importantes cambios en las condiciones de existencia de las mujeres en América Latina. Esto aumentó la presión para lograr una mayor o plena participación de las mujeres en la vida pública y diversificó las demandas, que se relacionaron con temas cada vez más variados, como el trabajo sexual, el aborto, la violencia doméstica, el divorcio y los derechos económicos.

En Bolivia y Chile, la diversidad de organizaciones y demandas se verá acompañada de importantes intentos de convergencia del movimiento de mujeres. En el caso de Bolivia, tenemos la Convención Femenina de 1929, fallida en tanto no lograron encontrarse las visiones sufragistas que venían de la elite con las del anarcosindicalismo de las obreras cholas. La participación de las mujeres en diversos roles durante la Guerra del Chaco (1932-1935) significó un nuevo impulso para sus reivindicaciones y organizaciones, entre las que destaca la Legión Femenina de Educación Popular América, que logró cierta convergencia de mujeres de diferentes grupos sociales y empujó con fuerza la lucha por el sufragio femenino, el que se alcanzó en 1946 en las elecciones municipales y recién para la elección de otros cargos con la proclamación del sufragio universal en el marco de la Revolución de 1952, que venía a consagrar una tendencia en la que "la liberación femenina termina subordinada a la liberación social" (Zabala, 1995: 33). Esto se evidenciaba en el rol protagónico que jugaron "las Barzolas", como se conocía a las mujeres organizadas que lucharon por la toma del poder por parte del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR), pero en roles que fueron concebidos, en su mayoría, como una asistencia a la luchas de los varones. El relato de algunos episodios de este recorrido lo podemos revisar en la serie documental *Rebeldías* (De la Quintana, 1994), a la que volveremos más adelante.

Imagen 1. Huelga de hambre del Comité de Amas de Casa Mineras en Rebeldías: Mujeres Mineras (Liliana De la Quintana, 1994).

En el caso de Chile, la década de 1930 incluye importantes hitos en este nuevo momento de progresiva convergencia, como las importantes manifestaciones públicas de mujeres en Santiago en el marco del movimiento social que derrocó al dictador Carlos Ibáñez en 1931, la participación en las elecciones municipales de 1935 (donde por primera vez pudieron votar) y la fundación, el mismo año, del Movimiento pro Emancipación de la Mujer (MEMCH). Este último tenía un programa amplio de emancipación "económica, biológica, jurídica y social" (Caffarena y Garafulic, 1935:2). Otra iniciativa de convergencia fue el Primer Congreso Nacional de Mujeres de 1944 y la creación de la Federación Chilena de Instituciones Femeninas (FECHIF), que fue determinante para lograr el derecho a voto de las mujeres en las elecciones parlamentarias y presidenciales a partir de 1949. Durante las siguientes décadas las organizaciones de mujeres tenderán a decaer y a ser absorbidas por las secciones femeninas de los partidos políticos, desdibujando las demandas relativas al género en el marco de reivindicaciones políticas transversales o considerándolos como un asunto de segundo orden ante la importancia de la unidad de la clase trabajadora.

En varios países de América Latina nos encontraremos con un nuevo impulso para las organizaciones de mujeres en la década de los 70, muchas surgidas a contrapelo de las políticas promovidas por gobiernos autoritarios. Ante el recrudecimiento del terrorismo de Estado, fueron mujeres las protagonistas de algunas de las más importantes organizaciones por la defensa de los derechos humanos, como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) en Chile, la Asociación de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Mártires por la liberación Nacional en Bolivia (ASOFAMD), la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) en Perú, Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en Uruguay y las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, entre otras.

Tras el golpe de Estado de 1973, la dictadura militar chilena impulsó una agenda de construcción de subjetividad que delineaba con cierto rigor los límites del género femenino en un entorno doméstico y maternal, del cuidado, como una subjetividad inferiorizada (Largo, 2014: 42), sin autonomía ni soberanía. Todo esto en el marco de un brutal terrorismo de Estado con el que se imponían radicales reformas neoliberales que precarizaron más aún las condiciones de existencia de los sectores populares. A inicios de los 80 se agudizó la crisis económica, a la vez que surgieron y se reforzaron organizaciones en los sectores populares que buscaban articular economías alternativas o subterráneas para autosustentarse, en el cual las mujeres fueron protagonistas con la conformación de las "ollas comunes", entre otras instancias. De este mundo de mujeres urbanas de clases populares surge una nueva camada de organizaciones que van a trascender la lucha por la sobrevivencia hacia demandas más radicales relativas al género, como el Movimiento de Mujeres Pobladoras (MOMUPO) en la zona norte de Santiago y el grupo Las Domitilas[2], en la zona sur.

[2] Este grupo tomó su nombre en homenaje a Domitila Barrios, una relevante figura política en la historia del movimiento de mujeres en Bolivia, quien en 1975 irrumpió en la Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer organizada por la ONU para introducir una mirada interseccional que reivindicaba la importancia de las diferencias de clase dentro de la opresión sexual, un asunto invisibilizado por los feminismos hegemónicos de la época.

Durante los 80 asistiremos a una verdadera proliferación de organizaciones (urbanas, campesinas, académicas, estudiantiles, partidarias, etc.), algunas declaradamente feministas, junto con lo cual existirán importantes movimientos de convergencia, como MEMCH '83, que recuperaba la memoria del MEMCH histórico, y la coordinadora Mujeres por la Vida, recordada por sus importantes acciones públicas contra la dictadura. El movimiento de video chileno registró y divulgó varias acciones de estos grupos, como es el caso de los reportajes *Protesta de mujeres* y *Mujeres por la vida en Teatro Cariola*, ambos realizados por el noticiero en video Teleanálisis el año 1987, y del documental *No me olvides* (Tatiana Gaviola, 1988). Las videastas también se hicieron cargo de generar una memoria audiovisual para el movimiento de mujeres, lo que puede apreciarse en documentales como *Hacer historia* (Lotty Rosenfeld, 1989) y *La historia tiene nombre de mujer* (Ximena Arrieta, 1991).

Imagen 2. Mujeres en la protesta del 8 de marzo 1986, día de la mujer (material de cámara, Grupo Proceso, 1986). Archivo Grupo Proceso, Hermann Mondaca Raiteri. Colección Cineteca Nacional de Chile.

En Bolivia, tras décadas de relativo "silencio" en las que apenas aparecieron organizaciones de mujeres (Zabala, 1995: 36), en los 60 y 70 surgirán algunas agrupaciones al amparo de partidos políticos. Sin embargo, las más importantes organizaciones del periodo serán los Comités de Amas de Casa Mineras, conformados principalmente por esposas de mineros que se organizaron para exigir mejoras en las condiciones de trabajo de sus compañeros y de subsistencia de sus familias. A medida que la situación política se volvió más autoritaria por parte de sucesivos gobiernos militares, estos Comités jugaron un rol muy importante en la lucha contra la represión e incluso fueron determinantes en la huelga de hambre de 1977 que impulsó la caída de la dictadura de Hugo Bánzer. Aun cuando sus demandas no se centraban en reivindicaciones de género, desde muy temprano encontraremos demandas explícitas relativas a las condiciones materiales de existencia de las mujeres, las que adquirirán mayor peso y

relevancia en la década del 80 (Zabala, 1995: 83).

Otro fenómeno que caracterizará al periodo será una nueva emergencia política de las cholas o mujeres de pollera, que entrarán con fuerza en la macropolítica a través de partidos como Consciencia de la Patria (CONDEPA), el que llevará a Remedios Loza a convertirse en la primera mujer de pollera en ser electa diputada. Un documental de Nicobis titulado *La Chola Remedios* (Liliana De la Quintana, 1990) relata la historia y acción política de esta mujer que encarnaba tanto lasreivindicaciones de género como la lucha contra la discriminación racial y de clase. Cabe destacar que CONDEPA se originó en las protestas por el cierre de Radio Televisión Popular (RTP), un conjunto de medios de comunicación que incluía un semanario, dos radios y un canal de televisión cuya principal audiencia eran mujeres de pollera aimarahablantes que presentar en ellos sus denuncias, testimonios y puntos de vista, lo que nos entrega algunas pistas sobre el modo en que los medios de comunicación contemporáneos de carácter audiovisual estaban transformando los esquemas de participación política, también de las mujeres.

Ya en los 80, veremos una nueva proliferación de organizaciones de diversa índole, incluyendo centros de estudio y ONG que se definirán explícitamente como feministas, en un proceso que tendrá características similares y resultará relativamente sincrónico en muchos territorios de América Latina. En ese sentido, hemos revisado una genealogía de similitudes y contrastes del movimiento de mujeres en Bolivia y Chile, que en ambos casos comparten la necesidad por expandir los límites de sus prácticas militantes, ideológicas y político-partidistas. De hecho, el campo del video será un espacio de articulación, convergencia y tránsito entre muchas de las organizaciones de mujeres que entonces se crearon, como veremos a continuación.

Video, movimiento de mujeres y feminismo

Como señalamos en la introducción, la expansión de la tecnología del video y el desarrollo del MLV supuso importantes cruces con el feminismo y el movimiento de mujeres. Un primer uso importante y transversal del video que da cuenta de estas relaciones fue el registro. Con el auge de la organización de mujeres se realizaron innumerables asambleas, encuentros, congresos, manifestaciones y acciones que pudieron ser documentadas en video, lo que permitió una inédita disponibilidad y circulación de las mujeres y sus reivindicaciones como objetos y sujetos en el espacio audiovisual, del que históricamente —salvo casos excepcionales— habían sido excluidas.

Esto permitió la elaboración de numerosos noticieros, informativos y documentales que divulgaron y ayudaron a construir el discurso y la praxis del movimiento de mujeres, que en muchos caso tuvo una relación bastante orgánica con colectivos y productoras audiovisuales, con los que interactuaba en la producción, distribución y recepción de materiales. Esto era una característica general del MLV, tal como lo afirma el "Manifiesto de Santiago" de 1988: "las propias organizaciones populares son, al mismo tiempo, los canales de distribución, creándose fuertes vínculos entre realizadores, usuarios y demás componentes del mundo del video" (1993: 66).

En esta línea, la producción y distribución de documentales aportó nuevas lecturas a la historia desde la perspectiva del movimiento de mujeres, construyendo narrativas audiovisuales sobre personajes, acontecimientos o procesos que permanecían doblemente silenciados en la historia oficial y en el espacio audiovisual.

Imagen 3. Aída Moreno en el documental Gestación (Taller de Video de la Mujer Pobladora - Grupo Proceso, 1986). Archivo Grupo Proceso, Hermann Mondaca Raiteri. Colección Cineteca Nacional de Chile.

Otra línea de trabajo que tuvo múltiples y complejos resultados fue el uso del video dentro del paradigma de la educación popular, que entonces formaba por sí mismo un vital movimiento en América Latina con importantes lazos con el movimiento de mujeres y con el MLV. En este paradigma cabe destacar un uso específico: la transferencia de conocimientos en torno al manejo de los recursos y herramientas del audiovisual (cámara, sonido, montaje, lenguaje, etc.) dirigida a las mujeres. El abaratamiento de los equipos posibilitaba el viejo anhelo de que el espectador pudiera ser también un creador o comunicador, por ello nos encontraremos con talleres y diversas instancias que buscaban democratizar el uso del espacio audiovisual.

En muchas ocasiones se propició una creación y recepción colectiva del audiovisual, algo que fue una característica general del MLV. Como señaló Regina Festa respecto al trabajo de TV dos Trabalhadores (TVT) en Brasil, "si es un video sobre mujeres ellas discuten el guión y lo preparan" (Kintto, 1992: 13). La distribución y recepción del audiovisual también fueron pensadas como instancias de reflexión. A través del visionado en diferentes escalas y del uso del video-foro se propició la reflexión colectiva y el fortalecimiento de comunidades y organizaciones del movimiento de mujeres a través de la mediación audiovisual.

Por último, queremos destacar el modo en que el video sirvió como una herramienta de circulación y articulación regional. Por medio de encuentros, festivales y diversas redes de distribución, el video permitió que diversas experiencias del movimiento de mujeres pudieran

circular y repercutir en territorios mucho más amplios, a la vez que permitir articulaciones concretas de activistas y videastas de diversos territorios. Una de estas experiencias fue la muestra itinerante de video de mujeres bolivianas, *Mirada de Mujer,* a la cual volveremos más adelante.

Más allá de estos usos particulares, la tecnología del video impactó en algunas estrategias y políticas del movimiento de mujeres y el feminismo. Una de ellas fue la toma de la palabra y la disputa de las mujeres por la redistribución de la voz y la visibilidad al interior de un diagrama patriarcal que las mantenía y mantiene oprimidas. El video y los modos de producción, distribución y recepción colectiva que trajo asociados fueron una importante herramienta al servicio de la resonancia del mensaje feminista en diversos espacios.

La relación entre lo privado y lo público fue uno de los asuntos que el feminismo de la segunda mitad del siglo XX discutió con mucha fuerza con consignas como "lo personal también es político" o "democracia en el país y en la casa" (Kirkwood, 1986: 14, 64). Con esto se hacía referencia a la importancia de la emancipación de las mujeres tanto en los espacios públicos como domésticos y de la relación intrínseca entre los diferentes niveles e intersecciones de la opresión sexista[3]. La disponibilidad de equipos (propios o compartidos), conocimientos y redes de distribución ayudó a diluir las barreras que mantenían los asuntos de género en el ámbito privado, permitiendo su fuga hacia lo público por medio de prácticas audiovisuales que ponían en un mismo plano a ambos espacios (macro y micropolítico) o permitían diversos tránsitos de uno a otro.

Imagen 4,. Silvia Rivera Cusicanqui en Rebeldías: Mujeres de clase media (Liliana De la Quintana, 1994).

A su vez, el uso del video para el registro de entrevistas o testimonios en primera

[3] Por esos años existió un importante interés por volver explícitamente públicos la violencia doméstica que afectaba a las mujeres en el hogar, como sucede en los videos *Estallidos de la noche* (Marco Jiménez, 1993) y *El sordo del alma* (creación colectiva dirigida por Raquel Romero, 1990), que contó con un equipo realizador compuesto casi exclusivamente por mujeres del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

persona se articuló con un movimiento que buscaba despatriarcalizar la historia a través de una reivindicación de la oralidad en desmedro del textocentrismo hegemónico. El privilegio de la escritura y el texto como soportes del conocimiento, la historia y la verdad ha sido tradicionalmente un dominio patriarcal y colonial, tanto por la preeminencia textual de las lenguas europeas como por la tradicional representación del autor en clave masculina. Para Silvia Rivera Cusicanqui, la escritura en la ciencia social convencional tendía "a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización" (2015: 88). La imagen audiovisual, en cambio, permitiría reactualizar "las fuerzas que dan forma a la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de descripciones 'densas' e iluminadoras" y se acercaría a "la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita" (2015: 88, 20). En Bolivia existieron dos importantes experiencias en este sentido: el Taller de Historia Oral Andina (THOA) y el Taller de Historia para las Mujeres (TAHIPAMU), que en ambos casos incluyó entre sus participantes a mujeres que combinaron la investigación histórica con la producción audiovisual, en diferentes niveles, como la propia Rivera Cusicanqui, en el primero, y Elizabeth Peredo, en el segundo.

Por otro lado, el MLV se caracterizó por una participación bastante protagónica de las mujeres en el ámbito audiovisual de América Latina. Si bien desde los inicios del cine y la televisión en el continente nos encontraremos con un gran número de mujeres en diversos roles, pocas alcanzaron grados importantes de visibilidad y solían asumir tareas que, de una u otra forma, eran feminizadas: "la producción y gestión, el casting, la continuidad, el marketing y la distribución" (Seguí, 2018: 17, traducción propia). Las que alcanzaron visibilidad, luego tendieron a ser olvidadas o silenciadas en los créditos de los filmes, en las críticas y en los libros de historia audiovisual de cada país (algo que ha comenzado a revertirse en las últimas décadas[4]).

El MLV de ninguna manera revirtió esta condición subalterna de las mujeres en el mundo audiovisual. Sus figuras más visibles siguieron siendo varones, pero como nunca antes en el audiovisual latinoamericano nos encontraremos con tantas mujeres ocupando espacios importantes en toda la cadena del audiovisual, desde la producción a la recepción: directoras, productoras, guionistas, investigadoras, usuarias activas, narradoras, encargadas de distribución. Más importante aún, las diferentes articulaciones entre videastas que propició el MLV a nivel local y regional posibilitó una conciencia explícita, sostenida en el tiempo y canalizada en acciones concretas sobre la condición de las mujeres en el espacio audiovisual.

Ya en el documento final del Segundo Encuentro Latinoamericano de Video de 1989 nos encontraremos con la creación de la comisión "Mujer y video" y la declaración de que el MLV debe "incorporar la mirada y la perspectiva de la mujer en lo político, en la vida cotidiana y en la cultura a partir de los mensajes audiovisuales" (Segundo Encuentro Cochabamba 89, 1993: 72). Otra preocupación constante que apareció en estos encuentros fue la de mejorar la formación de realizadoras y técnicas del audiovisual, de tal modo que la "mirada de la mujer videasta" se

[4] Un aporte para revertir esta situación de invisibilidad han sido las recientes investigaciones sobre el video de mujeres bolivianas desarrolladas por María Gabriela Aimaretti, Isabel Seguí, el proyecto de investigación Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2000 y la difusión a través del Festival de Cine Radical.

vea potenciada "y sus productos sean más profesionales" (Tercer Encuentro Montevideo 90, 1993: 88).

Estos desafíos se levantaban ante la consciencia de que, históricamente, las representaciones audiovisuales tendían a objetualizar a las mujeres desde una mirada masculina y sexista. En el Tercer Encuentro las videastas propusieron suprimir la comisión "Video mujer", con la finalidad de no restarlas de las demás comisiones, y reemplazarla por una "instancia de coordinación de las mujeres videastas latinoamericanas" (Tercer Encuentro Montevideo 90, 1993: 87). Además, proyectaron un panel de discusión para analizar "La imagen de la mujer latinoamericana en los videos dirigidos por mujeres" (Aimaretti, 2020: 192). En particular, se enfatizaba la necesidad de dejar de perpetuar "la imagen de la mujer que impone un ordenamiento social machista" (Uriarte citada en Aimaretti, 2020: 193). Dos años después, el documento final del Cuarto Encuentro Latinoamericano de Video incorpora una protesta formulada por la comisión por la "forma degradante que se utiliza a la mujer en los medios publicitarios". También recogía su propuesta de crear una "Comisión de Evaluación de la imagen de la mujer en el video latinoamericano", "integrada por personas que tengan una capacitación sobre género" (Cuarto Encuentro Qosqo 92, 1993: 98), términos que connotan el modo en que el posicionamiento feminista había permeado en el espacio audiovisual.

El mayor protagonismo que alcanzarán las mujeres en el marco del MLV se deberá, en parte, a sus propios esfuerzos organizativos en diferentes instancias colectivas y a estrategias de visibilización, que tuvieron diferentes intensidades en el ámbito local, pero que tomaban fuerza en los encuentros regionales con propuestas tales como la elaboración de catálogos, publicaciones, circuitos y festivales dedicados a realizadoras, entre otros. Este el caso del grupo de las doce videastas que publicaron, en junio de 1989, el "Manifiesto de las videoastas bolivianas", también conocido como "Manifiesto de las mujeres videastas de Bolivia" (Huanca, 2021). Entre otras cosas, se abogaba por la ya referida capacitación, por la creación de un catálogo que reuniera la información respecto a los proyectos y realizaciones de las videastas bolivianas y por la desarrollo de ciclos de exhibición para dar a conocer y evaluar sus trabajos. A la agrupación de bolivianas siguió el intento de formar la Asociación de Realizadoras Latinoamericanas (ARLA), del que sólo habría concretado su capítulo peruano (Carbone, 2016). También le siguió la Asociación de Cineastas, fundada en Chile en 1991, que pretendía, en palabras de la realizadora Tatiana Gaviola, conquistar "la igualdad de oportunidades en el trabajo, en la promoción", "conseguir que el cine tenga también mirada y cuerpo de mujer" y "asegurar nuestra presencia en todos los ámbitos de esta actividad", entre otros objetivos (Gaviola citada en Aimaretti, 2020: 194).

Mujeres en múltiples roles permitieron que en el espacio audiovisual se introdujeran posicionamientos feministas en la producción, distribución y recepción del audiovisual, gracias a su consciencia y articulación colectiva y a un contexto de efervescencia del movimiento de mujeres. Para examinar con algo más de detalle los modos concretos en que estos usos del video y estrategias del movimiento de mujeres se articularon con el MLV examinaremos dos casos: el Grupo Proceso en Chile y la productora Nicobis en Bolivia.

El Grupo Proceso

El colectivo audiovisual y productora Grupo Proceso fue fundado en Santiago por Ximena Arrieta y Hermann Mondaca hacia 1983 al calor del primer ciclo de movilizaciones masivas contra la dictadura dirigida por Augusto Pinochet. Hacia mediados de los 80 ya habían conformado un equipo más amplio y consolidado varias líneas de trabajo que tenían entre sus ejes la resistencia a la censura, la educación popular, la denuncia de las violaciones de los derechos humanos y el trabajo articulado con diversas organizaciones de la sociedad civil y el movimiento popular. Trabajaban desde un paradigma que entonces se llamó video-proceso, es decir, el uso del video para acompañar "dinámicas sociohistóricas concretas de los movimientos sociales y sectores populares", lo que incluía su uso como "pedagogía audiovisual masiva", "como memoria audiovisual de las luchas y conflictos de movimientos sociales" y "su uso en el desarrollo de la creatividad de sujetos nunca antes gestores de mensajes audiovisuales", entre otros (Dinamarca, 1991:55).

En este marco, el Grupo Proceso desarrolló una producción estrechamente ligada al movimiento de mujeres en Chile, especialmente al que emergió en los sectores populares urbanos. Desde sus primeros videos, los tres capítulos del *Noticiario Alternativo* que lanzaron cuando aún se llamaban Grupo de Experiencias Pilotos en Videocasete (GEPV), nos encontraremos con registros y testimonios correspondientes a estrategias de subsistencia y organización impulsadas por mujeres populares ante la aguda crisis económica que vivía el país, tales como las ollas comunes, los talleres de autoformación o los comités de allegados y cesantes. También acompañaron al movimiento de mujeres en la calle, registrando las masivas manifestaciones contra la dictadura que se realizaban cada 8 de marzo, día internacional de la mujer.

Imagen 5. Interior del folleto Video Móvil Mujer (Grupo Proceso, 1989). Archivo Grupo Proceso, Hermann Mondaca Raiteri.

La reflexión sobre sus primeras producciones llevó al Grupo Proceso a desarrollar un

paradigma comunicacional que buscaba cierta horizontalidad en la relación entre realizadores y el movimiento social que pretendían documentar. Decidieron que debían generar contenidos *con* el otro, y no sólo *para* o *a partir* del otro (entrevista a Ximena Arrieta, 6 de mayo de 2016), lo que impactó en su aproximación al movimiento de mujeres. Esto ya resulta notorio en el documental *Más allá del silencio* (Ximena Arrieta y Hermann Mondaca, 1985), un encargo del Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) para mostrar cómo se violaban los derechos humanos en la vida cotidiana de los sectores populares durante la dictadura, a la vez que presentar sus experiencias de resistencia. El video es protagonizado y narrado mayormente por Aída Moreno, una mujer de la población Huamachuco (al norte de Santiago) que había participado de las organizaciones de ollas comunes. Con su testimonio y reflexión transversal a todo el video, Moreno comparte, en alguna medida, la autoría sobre el mismo.[5]

En un nuevo ejercicio reflexivo, apostaron por una realización aún más horizontal y formaron el Taller de Video de la Mujer Pobladora, una instancia de transferencia de conocimientos en torno a la tecnología y técnica del video para mujeres pobladoras, lo que al mismo tiempo posibilitaba un uso reflexivo del video como medio de producción de conocimiento y autoconocimiento. De esta experiencia surgirán al menos tres documentales, siendo el primero *Gestación* (Taller de Video de la Mujer Pobladora - Grupo Proceso, 1986), en el que la productora y sus integrantes comparten los créditos con el taller en la dirección, realización y guión del mismo.

En este video se nos muestra la dinámica del taller y las discusiones en torno al guion del propio documental que vemos, centrado en las transformaciones que ocurren en las mujeres una vez que "salen de la casa" para organizarse. Se trata de un doble ejercicio de autoconsciencia que nos muestra reflexivamente el proceso de realización del documental y las transformaciones subjetivas que vive una mujer que decide organizarse. Entre las mujeres que participaron del taller estaba nuevamente Aída Moreno y también Coty Silva, dirigenta del MOMUPO con la que el Grupo Proceso volverá a colaborar en otras ocasiones.

Para los años 1988 y 1989, el Grupo Proceso afirmaba que su producción se orientaba en tres programas: Video popular, Educación para la democracia y Mujeres. Este último se centraba en el trabajo con el Taller de Mujeres Pobladoras con el objetivo elaborar y mostrar en el video una "óptica femenina popular" (Grupo Proceso, s.f.: 5-6).

En un aspecto que resulta transversal al MLV, el Grupo Proceso privilegió instancias de recepción colectiva que continuaran el ejercicio reflexivo contenido en sus piezas audiovisuales a través de metodologías como el video-foro e instrumentos como la encuesta. En particular, para su trabajo con organizaciones de mujeres desarrolló hacia 1988 un programa llamado Video Móvil Mujer, por medio del cual desarrollaba ciclos o exhibiciones puntuales de sus videos con organizaciones de mujeres de Santiago, proveyendo además de los aparatos técnicos para visionarlo (reproductor, pantalla gigante y amplificación) y de una monitora encargada de propiciar la reflexión y debate en torno a lo planteado en cada video.

[5] Este documental obtuvo el premio "Walter da Silveira" en el XI Festival de Cine y Video de Bahía en 1987, con lo que se transformó en el primer reconocimiento internacional del Grupo Proceso y propició su contacto con el importante movimiento de video popular brasileño.

La productora Nicobis

La productora audiovisual Nicobis fue fundada en La Paz por Liliana De la Quintana y Alfredo Ovando hacia 1981, en el agitado periodo del retorno a la democracia en Bolivia, marcado por el terrorismo de Estado desatado por sucesivos golpes militares y una fuerte resistencia de agrupaciones de mujeres, obreros, campesinos, mineros e indígenas. Nicobis registró y produjo una serie de documentales sobre estas experiencias de resistencia, además de trabajar por el rescate de la memoria y las tradiciones de la región andina.

En Nicobis, De la Quintana ha sido la directora de los proyectos, a cargo de la selección de temas, investigación, guión, producción y financiamiento, mientras Ovando se ha encargado principalmente de aspectos técnicos (cámara y edición) y de la distribución (Aimaretti, 2017: 11; De la Quintana, comunicación personal, mayo 2021). Ella además desarrolló una activa participación en instancias articuladoras del movimiento de video y del movimiento de mujeres. En 1984 fue una de las fundadoras del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB) y una de las firmantes del ya referido "Manifiesto de las videoastas bolivianas". Además formó parte de la Coordinadora de la Mujer de La Paz, una importante organización de convergencia del movimiento de mujeres fundada también en 1984 y que utilizó explícitamente el término feminista para definir su acción. De la Quintana trabajó en el área de comunicaciones, documentando los encuentros nacionales que se llevaron a cabo durante la década del 80.

Con estos antecedentes, y con el contexto de una fuerte rearticulación del movimiento de mujeres y el feminismo en Bolivia, resulta coherente que una de las principales líneas de trabajo de Nicobis fue narrar la historia de las mujeres bolivianas, de la que apenas existían representaciones audiovisuales.

Uno de sus primeros trabajos en esta línea fue *Siempreviva* (De la Quintana, 1988), una docu-ficción sobre la historia de Catalina Mendoza, dirigenta de la Unión Femenina de Floristas, una importante organización del mundo de mujeres anarcosindicalistas de los años 20 y 30 que ya referimos. La investigación la había realizado el TAHIPAMU, quienes actuaron como coproductores junto a Nicobis. Se trata de un momento en que la historia oral se convertirá en un espacio de investigación y lucha por recuperar memorias de resistencia y organización popular. Esto se realizó, en muchas ocasiones, por medio del audiovisual, como lo demuestra también la producción en video del THOA (Rivera Cusicanqui, 2015: 337).

El documental *Siempreviva* fue parte del ciclo de video internacional titulado "Mirada de Mujer: realizadoras bolivianas", un esfuerzo coordinado de las mujeres del MNCVB y que tuvo cuatro versiones entre 1990 y 1994. Se realizó en Perú, Ecuador y Colombia y contó con la presencia de las principales videastas en cada país. Además del visionado, este ciclo contó con talleres de formación, foros y discusiones con organizaciones de mujeres e indígenas (De la Quintana, comunicación personal, mayo 2021), concretando uno de los posicionamientos del mencionado manifiesto, el de la difusión de producciones hechas por cineastas y videastas mujeres (Huanca, 2021: 14).

> En el catálogo de la primera versión, Silvia Rivera Cusicanqui señaló: las mujeres luchamos para que se nos respete como seres distintos del hombre y que seamos nosotras quienes definamos esa diferencia y que no la definan desde afuera ¡que nos impongan una identidad! Y es en ese sentido que creo que tenemos mucha capacidad de escuchar y de percibir las demandas de otros sectores de la sociedad que también luchan por la diferencia, ese es el caso de los movimientos indígenas" (Mirada de Mujer, 1992: 31).

La cita sugiere que la identidad de lo femenino y su inscripción audiovisual no debía reducirse a un acercamiento esencialista al género, sino que se trataba de un territorio en disputa en el que las demandas se articulaban en complicidad y solidaridad con otros sectores de la sociedad oprimidos por el poder patriarcal, racial o de clase y que constantemente han sido relegado a un segundo plano.

El primer ciclo "Mirada de Mujer" combinó cine y video y reunió a 18 realizadoras bolivianas, incluyendo a Raquel Romero, Beatriz Palacios, Cecilia Quiroga y Raquel Romero, entre otras, la mayoría firmantes del manifiesto de 1989. Entre los trabajos que se mostraron estaba el documental *La mujer minera y la organización* (De la Quintana, Palacios y Romero, 1986), que por medio de material de archivo y entrevistas relata la huelga de hambre de junio 1961 realizada por las esposas de los mineros de la mina Siglo XX, que determinó la organización de uno de los primeros Comités de Amas de Casas.

Otro ejemplo de producción en esta línea de revisión histórica fue la serie *Rebeldías* (De la Quintana, 1994), compuesta por cuatro ediciones de aproximadamente 20 minutos que representan condiciones de existencia y resistencia del género femenino que varía de forma situada y contextual. Por ejemplo, en *Mujeres mineras* la mujer es representada por las amas de casa de las minas. En *Mujeres de barrios populares* es representada por trabajadoras del hogar, floristas, artesanas, cocineras y recoveras, entre otra serie de trabajos más o menos formales de la periferia de la ciudad. *Mujeres campesinas*, por su parte, la protagonizan mujeres rurales de comunidades andinas aymaras, quechuas y guaraníhablantes.

Imagen 6. Rebeldías: Mujeres Campesinas (Liliana De la Quintana, 1994).

Esta serie fue transmitida por la televisión pública boliviana, canal 9 ATB y Red Universitaria (Seguí, 2020: s/p), en un gesto inédito de difusión de demandas del movimiento de mujeres a través de un medio masivo de comunicación. En cada capítulo las mujeres comparten sus demandas, muchas de las cuales eran transversales, como la lucha por el abastecimiento y contra la precarización de la vida. A partir de la historia de las organizaciones de mujeres pasamos a interiorizarnos de sus problemas contemporáneos: las amas de casas cuyo trabajo no es reconocido; las trabajadoras de los barrios populares que no poseen garantías mínimas de subsistencia; las mujeres rurales que sufren problemas de sequía, educación, servidumbre campesina y expolio de tierras. Las ediciones cuentan con diversos testimonios de las protagonistas históricas o participantes contemporáneas de estas organizaciones, junto con imágenes de archivo de la Cinemateca Boliviana que sirven de fondo para las narraciones de diversos episodios de la historia feminista boliviana. Cabe señalar que la palabra feminismo (o cualquier forma explícita de autodefinición feminista) sólo es mencionada en el capítulo *Mujeres de clase media*.

Conclusión

El modo en que el MLV se articuló con el movimiento de mujeres nos permite acceder a múltiples usos del video que incorporaron las genealogías, miradas y demandas de las mujeres en la narrativa audiovisual. Al mismo tiempo que los roles de producción se repartieron de forma más horizontal, se utilizó al video como un medio para la reflexión y la organización, propiciando la formación y la transferencia de conocimientos como un modo de empoderar a las mujeres para crear sus propias narrativas. En este sentido, el video fue tanto un vehículo de denuncia como de creación y construcción de memorias colectivas, así como un espacio de redistribución de los roles de género. Todo esto permitió un acceso inédito del feminismo y el movimiento de mujeres al espacio audiovisual.

En los casos presentados puede apreciarse que el video se utilizó como una herramienta de articulación social en la que la división entre creador y espectador tendía a desdibujarse o volverse más compleja. Esto se desarrollaba por medio de estrategias que iban mucho más allá de las narraciones contenidas en los materiales audiovisuales -los cuales contaban con testimonios directos de sus protagonistas mujeres- y se desplegaron en usos del video que actuaban en diversas dimensiones, tales como la producción, distribución y recepción.

Si bien en la época el significante feminismo y sus marcas de identidad aparecen de manera limitada en los materiales audiovisuales que hemos presentado, estos responden a prácticas sociales y políticas radicales que pueden entenderse dentro de lo que ciertas autoras llaman feminismo. En particular, la complicidad del MLV con el movimiento de mujeres comprendido como una parte del movimiento popular y el amplio trabajo con mujeres de clases

populares o racializadas parece apuntar a lo que bell hooks ha llamado un feminismo radical, que nace de la convicción de que una genuina "liberación feminista" considera "la manera en que sistemas entrelazados de clasismo, racismo, y sexismo trabajan para mantener a las mujeres explotadas y oprimidas" (2000: 109, traducción propia).

Bibliografía

Aimaretti, María (2017). "El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos". *Cine Documental,* n° 16 (1-27). Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/el-aporte-de-las-videastas-documentalistas-a-la-escena-boliviana-en-el-retorno-democratico-sensibilidades-practicas-y-discursos/

_____ (2020). "Entre la confluencia y la dispersión: el Movimiento Latinoamericano de Video y sus encuentros en Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco". *Encuentros Latinoamericanos*, vol. IV, n° 2, julio/diciembre (184-213). Disponible en: https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/879

_____ (2021). "El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana". Ñawi, vol. 5, n° 1, enero (55-73). Disponible en: http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/799

Caffarena, Elena y María Elena Garafulic (1935). *Movimiento pro Emancipación de las Mujeres de Chile*. Santiago: s.d.

Carbone de Mora, Giancarlo (2016). *El cine en el Perú: El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima.

Cuarto Encuentro Latinoamericano de Video Qosqo 92 (1993). Ricardo Gómez. (editor). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamerica.* Bogotá: Videocombo.

De la Fuente, Alejandro y Claudio Guerrero (2017). *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993*. Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 2017.

_____ (2018). "Comunicación y democracia: treinta años del Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo (Santiago 1988)". Lucía Rodríguez y Dana Zilberman (Comps.). *Actas del VI Congreso Internacional AsAECA*. Buenos Aires: ASAECA.

Dinamarca, Hernán (1991). *El video en América Latina: Actor innovador del Espacio Audiovisual*. Santiago: Centro Canelo de Nos - ArteCien.

Getino, Octavio (coord.) (1990). *Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano*.

Lima: FNCL – UNESCO – IPAL – AECI – Grupo Kipu.

Grupo Proceso (s.f.). *Videos. Televisión*. Santiago.

Huanca, María Ángela (2021). "A 31 años del Manifiesto de Mujeres Videastas de Bolivia: Contexto, Demandas y Actualidad". *Cuadernos de Investigación Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020 Vol. 1.* La Paz: Imagen Docs, Centro cultural de España en La Paz, Festival de Cine Radical.

hooks, bell (2000). *Where we stand: Class matter*. Nueva York: Routledge.

Kintto, Lucas (1992). "Regina Festa y la TV de los trabajadores". *Revista Chasqui 43* (13).

Kirkwood, Julieta (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: FLACSO.

Largo, Eliana (2014). *Calles caminadas: Anverso y reverso.* Santiago: DIBAM

Manifiesto de Santiago (1988). Santiago: s.d.

Mirada de Mujer (1992). *Mirada de Mujer: Realizadoras bolivianas.* La Paz: MNCVB - Nicobis - Círculo de Mujeres Periodistas.

Peñaranda, Cecilia y Montenegro, Adrina (2021). "Mujeres y video boliviano en 1990: miradas sobre la serie *Rebeldías* y el cortometraje *Ese sordo del alma*". *Cuadernos de Investigación Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020 Vol. 1.* La Paz: Imagen Docs, Centro Cultural de España en La Paz, Festival de Cine Radical.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen: ensayos.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Seguí, Isabel (2018). "Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production". *Feminist Media Histories 4*, n° 1 (11-36). DOI: https://doi.org/01.0525/fmh.2108.4.0.00.

_____ (2020). "El cine según las amas de casa mineras: agenda subalterna, performance y comunicación política (Bolivia, 1971-1994)". *Revista Estudios del ISHIR 10,* n°28. Disponible en: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/422/4221785006/index.html

Segundo Encuentro Latinoamericano de Video Cochabamba 89 (1993). Ricardo Gómez. (editor). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamerica.* Bogotá: Videocombo.

Tercer Encuentro Latinoamericano de Video Montevideo 90 (1993). Ricardo Gómez (editor). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamerica.* Bogotá: Videocombo.

Torello, Georgina (2016). "Entretelares: m/arañas visuales en la nueva democracia". Beatriz Tadeo y Mariel Balás (editoras). *CEMA. Archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU.

Valdés, Teresa (1993). *El movimiento social de mujeres y la producción de conocimientos sobre*

la condición de la mujer. Santiago: Flacso.

Zabala, Mª Lourdes (1995). *Nos/otras en Democracia: Mineras, Cholas y Feministas (1976-1994)*. La Paz: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales.

Bio

Alejandro de la Fuente (1989, Santiago) es licenciado en arte y diplomado en archivística de la Universidad de Chile. Magíster en Estudios de la Información de la Universidad McGill. Sus investigaciones se desarrollan en el ámbito del arte latinoamericano, especialmente sobre arte chileno desde la década del ochenta hasta el presente. Ha realizado trabajos de catalogación, digitalización y diseminación en diversas colecciones públicas y privadas, trabajando con archivos personales de artistas como las Yeguas del Apocalipsis junto a Fernanda Carvajal, el Grupo Proceso junto a Claudio Guerrero y Victor Hugo Codocedo junto a Vania Montgomery, las cuales se encuentran publicadas en sitios web homónimos. Entre sus publicaciones se cuentan artículos, ensayos y entrevistas en revistas y publicaciones del medio. También, ha presentado sus investigaciones en diversos congresos nacionales e internacionales.

Claudio Guerrero (1983) estudió historia del arte en la Universidad de Chile y edición de libros en la Universidad Diego Portales. Ha desarrollado proyectos de archivo e investigación histórica en artes visuales, cine y música. Es coautor de los libros Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910) y La música del Nuevo Cine Chileno (Premio Pulsar 2019 a la mejor publicación musical literaria). Ha dictado cursos y seminarios en las universidades Arcis, De Chile, Diego Portales y Andrés Bello. Ha curado muestras de arte contemporáneo en instituciones y espacios autónomos de Chile, Argentina y Bolivia, entre las que se cuentan El juego de la boca (Claudia Lee, Museo de Arte Moderno Chiloé, Castro, 2021) y Cómplices y representantes (Colectivo Piñen, Galería Gabriela Mistral, 2017).

Claudio Guerrero Urquiza (Investigador independiente)
cguerrerourquiza@gmail.com
Alejandro de la Fuente (Investigador independiente)
adelafuente89@gmail.com