

ENTREVISTA A RAQUEL ROMERO Y LILIANA DE LA QUINTANA

MARÍA AIMARETTI

Entretejiendo voces e historias del audiovisual boliviano en clave de género

Diálogos con Raquel Romero y Liliana De la Quintana

Weaving voices and stories of the Bolivian audiovisual in terms of gender

Dialogues with Raquel Romero and Liliana De la Quintana

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Entrevista con las realizadoras bolivianas Raquel Romero y Liliana De la Quintana.

Palabras clave: Video, mujeres, Bolivia, documental, memoria.

Interview with Bolivian filmmakers Raquel Romero and Liliana De la Quintana.

Key Words: Video, women, Bolivia, documentary, memory.

Lo que sigue es un montaje de conversaciones que mantuve —individual y grupalmente— con Raquel Romero y Liliana De la Quintana, en distintas geografías, instancias y bajo diferentes formatos, entre 2015 y 2020, en el marco de una extensa investigación que llevé adelante sobre el video boliviano emergente durante la transición democrática y primeros gobiernos constitucionales.¹ Más allá de que sus voces están presentes de forma protagónica en mi pesquisa, y que ésta hoy se encuentra reunida en un libro —*Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*—, resulta importante compartir con colegas e interesados/as esta “fuente primaria” o “archivo en uso” ya que puede despertar nuevos temas de indagación, e implica, además, la oportunidad de internarse en “el margen del margen” de la producción audiovisual latinoamericana. Es decir: escuchar y conocer la visión de dos profesionales que se atrevieron a, pese al machismo y la precariedad, en uno de los países más pobres de América Latina y en una década convulsa, crear imágenes en movimiento con originalidad y tesón, y a través de un formato/lengua “menor”, el video. Generar este montaje

¹ Me refiero a: entrevistas personales, correspondencia, llamadas telefónicas, zooms y una entrevista pública realizada en el marco del Festival de Cine Radical, en noviembre de 2020 (edición virtual).

de momentos íntimos y abrirlo a la lectura pública, es posible porque las condiciones sociales y culturales de escucha han cambiado: si —más allá de oportunismos y *pinkwashing*— hoy vivimos un tiempo donde existe genuina preocupación y compromiso por recuperar las trayectorias femeninas que hicieron y hacen posible nuestros espacios audiovisuales vernáculos; cuando en 2014 comencé esta indagación, el panorama era diferente.

Estas dos comunicadoras sociales, investigadoras, realizadoras y guionistas bolivianas, con una trayectoria de trabajo de más de 40 años compartieron conmigo, con suma generosidad y calidez, reflexiones, evocaciones y resonancias respecto de ese largo camino que las une a las imágenes y a su territorio. Hicieron memoria respecto de prácticas, formas de pensamiento sobre el cine y el video, debates y formaciones grupales de una década por tanto tiempo “olvidada”, los ochenta; y revivieron entusiasmos y sueños de aquel período lleno de efervescencias y cambios: tecnológicos, político-institucionales, culturales y generacionales, entre otros.²

María Aimaretti (MA): Me gustaría que recuerden sus coordenadas biográficas durante los setenta, los años de la dictadura de Hugo Bánzer (1971-1978). Esto nos va a permitir ir delineando retrospectivamente posicionamientos *situados*, no solo por la diferencia de edad entre ustedes, sino porque materialmente vivieron este período en territorios distintos.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Liliana De la Quintana (LDQ): En la época de Bánzer yo estaba en colegio, tenía más o menos 12 años. Mi familia tenía miembros que militaban en el Partido Comunista, por lo que desde mi infancia yo escuchaba respecto de la propuesta de construir el socialismo y la igualdad, y mi familia era, pues, antimilitar. En ese momento yo vivía como si nos hubiesen succionado muchas cosas: además de ser un país enclaustrado, yo sentía que no pasaba nada en este país, y que pasaba todo por debajo. Se sentía ese vacío: no podías organizarte, se sentía la represión. Todo lo de izquierda era extremo y pensar diferente al régimen representaba un peligro: lo que había era el silencio, la cárcel o el exilio. Se respiraba el miedo: estábamos mudos. ¿Qué teníamos en el área de entretenimiento? Una TV con producción extranjera, y un cine comercial ajeno totalmente a nuestra realidad —yo por entonces no conocía a Jorge Sanjinés. Sin embargo, de niña mi padre me impulsó para que todos los domingos fuera al cine con mis primos y vi mucho cine latinoamericano. Él trabajó en el periodismo y editó la primera “TV Guía” boliviana lo que me dio la oportunidad de estar cerca de la programación en televisión. O sea que he tenido una infancia ligadísima al cine y a la TV. Pero también en términos de realización era lo más alejado: lo veía como algo inalcanzable.

Del período de los setenta sí destaco los talleres y el cine-club de Luis Espinal, porque su mirada analítica siempre estaba relacionada con Bolivia. Luego entré en la Universidad Católica Boliviana a estudiar la carrera de Comunicación Social, y ya a fines de la década tuve amigos del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) que militaban y se organizaban en la clan-

2 Para ver la trayectoria de ambas pueden visitarse los sitios: <https://nicobis.com/>
<https://www.instagram.com/raquelromerozumaran/?hl=es-la>

destinidad: había una esperanza de cambio.

Raquel Romero (RR): El período de la dictadura de Bánzer no estuve en Bolivia. Yo salí directo del colegio a estudiar Comunicación Social en Venezuela, y volví cuando la dictadura ya había terminado. Sin embargo, como vivía en Caracas y había gente exiliada allí con la que tenía relación, hacíamos una serie de acciones de denuncia: había nostalgia del país, una necesidad de luchar contra las dictaduras en América Latina. En ese momento era una obligación luchar por la democracia, la libertad y por formas de expresión mucho más dignas, justas y equitativas. Ahora, mi relación con el cine viene de más atrás: el primer recuerdo que tengo vinculado a las imágenes es cuando, en un viaje familiar, estábamos en un pueblito del altiplano boliviano, de pronto apareció un camión y contra una pared empezaron a proyectar una película. Todos sacamos nuestras sillas y comenzamos a verla: y para mí fue tan maravillosa esa experiencia... tenía cuatro años y quedé muy impresionada... fue hermoso. A tal punto que me acerqué a ver si era real.

Si bien mi interés era estudiar cine, en Caracas lo que había era la carrera de Comunicación con una muy buena orientación al audiovisual. Ahí conocí a la *nouvelle vague*, a [Federico] Fellini y todo lo que se hacía en América Latina, es decir el Nuevo Cine Latinoamericano. Y ahí dije: “Esto es lo mío, y va a ser lo mío de por vida”. Yo quería, sobre todo, hacer documental: reflejar la realidad cotidiana de la gente desde su mirada, siendo más sujetos y menos actores.

Al terminar mi licenciatura, gané un concurso municipal para hacer un video sobre un culto mágico venezolano a una diosa indígena. El documental se llamó *Maria Lionza, un culto de Venezuela* (1979-1980) que hice en co-dirección con Mario Handler. A partir de ese documental, con el cual gané un premio, tenía muchas posibilidades de trabajar en el ámbito cinematográfico local. Pero a esa altura yo ya estaba casada y tenía dos hijos, tuvimos la posibilidad de volver a Bolivia, y regresé con la intención de trabajar en un cine con contenido de denuncia, político. Yo me había identificado no sólo con las películas de Sanjinés, sino con las de muchos realizadores latinoamericanos como Fernando Birri, Mario Handler —quien fue mi profesor y mi guía. Éramos una generación nueva y joven que estábamos empapados de toda esta militancia y lucha política a nivel regional contra las dictaduras, y a mí el hecho de salir de Bolivia me permitió tener una visión mucho más macro de la situación, de la conculcación de los derechos y libertades individuales y colectivas en toda América Latina.

MA: Les propongo que recordemos un poco el Taller de Cine de la UMSA (Universidad Mayor de San Andrés): ese maravilloso espacio de formación y encuentro generacional que tuvo Bolivia en 1979.

RR: Cuando sacaron la convocatoria postulé al Taller para formar parte del equipo. Paolo Agazzi ya había empezado con algunas actividades y yo me sumé. En ese contexto conocí, por muy poco tiempo, a Luis Espinal; luego a Oscar Soria y a Alfonso Gumucio Dagron. A Sanjinés y a Beatriz Palacios ya los conocía desde Venezuela. Toda la gente que retornaba del exilio volvía a Bolivia

con mucha ilusión, con muchas ganas de hacer cosas nuevas, distintas. De generar, no solo nuevas relaciones de poder, no solamente un cambio en la mentalidad, sino con mucha esperanza, a partir de la reinstauración de la democracia, promover y recoger toda la lucha de la gente.

En ese contexto, el Taller es fundante: se proponía visibilizar lo que se había producido en Bolivia y promover el surgimiento de nuevos valores. Todo estaba demasiado estancado, concentrado en pocos realizadores, y el cine era verdaderamente prohibitivo, muy caro: no había posibilidades de acceso para hacer películas, y nosotros queríamos mostrar toda la lucha del movimiento popular, ponerla sobre la palestra y hablar sobre la historia de la que nadie hablaba.

LDQ: Piensa que, para ese momento, muchos líderes ya están volviendo del exilio, y hay todo un clima diferente en la Universidad. Para mí fue una sorpresa: el Taller estaba tremendamente politizado, era un hervidero de propuestas y discusiones, y yo venía de la Católica que, supuestamente, tenía una orientación “neutral”... algo *kaima* [insípido, desabrido]. Para mí fue descubrir una nueva Bolivia, porque empecé a ver cine boliviano y tuve un grupo selecto de docentes. Llegué al Taller para aumentar mis conocimientos sobre comunicación: y ahí, en la cátedra de Espinal, y a pesar de que ya estaba en mitad de carrera universitaria, descubrí qué era la comunicación social, porque hasta allí no me había cuestionado qué significaba y qué había que comunicar. Fue un destape emocional e intelectual. Otra persona muy importante para mí fue Oscar Soria, que nos daba guion: él apuntaba a construir las historias desde los personajes con sensibilidad, sencillez y profundidad.

En ese Taller nos conocimos con Alfredo [Ovando] y “nos hicimos el zoom” [empezaron una relación de pareja]. Recuerdo que en el Taller trabajábamos en grupos distintos temas, y después que mi grupo inicial se deshizo me acerqué a otro donde estaba la compañera Aída Pedraza, que era una militante trotskista a la que habían deshecho durante las sesiones de tortura. Ella había salido al exilio y luego retornado, y quería recrear lo sucedido. Con muchísima valentía dijo que ella había vuelto para contar lo que le había pasado para que nunca más ocurra esto en Bolivia. Por eso seleccioné ese grupo. Y por eso te digo que fue un destape total.

Otra cosa que recuerdo es que yo disfrutaba mucho de las clases de Espinal, nunca me perdía una. Cierta vez, tomando una cámara en Súper 8, se la dio a un compañero y le dijo — nos preguntó a todos—: “¿Qué crees que puedes hacer con eso? ¿Tú crees que es inocente esa cámara? No. Esa cámara, así chiquita como la ves, es un arma muy poderosa, que puede tener un gran impacto. ¿Para qué van a filmar? ¿Por qué? ¿Qué mensaje van a dar? ¿Al servicio de quién va a estar esa cámara?”. Y debo decirte que esas preguntas nos han marcado nuestra vida y estamos tratando 40 años después de responder a ellas.

Después, otra cosa impactante de aquellos años que recuerdo fue el ciclo de cine del Grupo Ukamau que organizó la Cinemateca Boliviana en 1979: a partir de ahí vimos con otros ojos la producción nacional... esto te movía la cabeza, los intestinos, el corazón.

RR: Justamente, como decía Lili, hay que reconocer que en este Taller se reúne lo mejor que teníamos en cuanto a profesores, en cuanto a experiencia y calidad humana, y es muy importante,

en ese sentido, destacar todo el trabajo de Paolo Agazzi en la organización. La efervescencia era muy grande, y decíamos: “Necesitamos nuevas miradas, construir nuestras propias imágenes y reconocernos desde nosotros”, porque teníamos un consumo cinematográfico muy foráneo, un avasallamiento de Hollywood y las grandes corporaciones mediáticas, y muy poco de lo nuestro. Estaban Eguino y Sanjinés pero, por la censura, como decía Lili, muchos no conocían a Ukamau. Ese Taller estuvo inmerso en un entorno social convulsionado: el país estaba en un proceso de transformación, pero a la vez había fuerzas retrógradas muy fuertes que se manifestaron con el golpe de García Meza [1980] que truncaron toda esa efervescencia que teníamos a todo nivel.

MA: En estos años, ambas trabajaron y fueron alternando o “pasando” —sin que eso signifique una secuencia lineal y acumulativa— por distintos formatos (35 mm., 16 mm., Súper 8 y video): hicieron transición técnica y tecnológica a la par que se producía la transición democrática. Cuéntenme un poco al respecto.

RR: Mi primer trabajo —*María Lionza...*— fue hecho en 16 mm., y fue una experiencia muy interesante: en Venezuela tenía más posibilidades de producir y había más apoyo. En Bolivia, los equipos estaban en manos de los grupos/productoras, por ejemplo Eguino y Ruiz —que además tenía otra visión de lo cinematográfico. En el Taller de la UMSA se trabajó en Súper 8 porque era a lo que más acceso teníamos en ese momento como universitarios, pero paralelamente también empezamos a trabajar en video, porque la Universidad tenía el Canal de TV que ya usaba esa tecnología. Ahí se planteó una discusión sobre si lo que se hacía en video tenía la misma validez de lo que se hacía en celuloide, si los directores tenían igual importancia en función del formato que usaran: una discusión que planteaban no solo los bolivianos, sino todos los realizadores de la región que circulaban por el país. ¿Cómo respondíamos los que trabajábamos en video? Lo primero que planteábamos era que nosotros no teníamos condiciones para trabajar en cine. El cine era un “sueño” al que tenías que llegar para “graduarte”, y si bien el video, supuestamente, era un formato no consolidado, en Bolivia dijimos: “Nosotros recogemos este formato, será nuestro formato, porque no tenemos otras opciones, porque no tenemos otras posibilidades, no tenemos laboratorios, no tenemos equipos y la forma de poder expresarnos es ésta”. Y esa fue una de las consignas del Movimiento Nuevo Cine y Video Boliviano. En ese contexto todos teníamos mucho que decir, por hacer, por construir no solo en el ámbito político sino también cotidiano, de las relaciones sociales. Había las ganas y la garra, pero poco presupuesto y pocos equipos, y entonces nos inventamos el modo de poder producir. Yo me declaro parte de la generación del video: es a partir del video que se democratiza la producción audiovisual y podemos expresar lo que sentimos; y además empezar a relacionarnos con otros compañeros latinoamericanos que estaban en la misma situación.

LDQ: Como dijo Raquel, en el Taller trabajamos en Súper 8, pero tras el golpe de Estado de Natush Busch [1979] y luego de García Meza [1980], hubo el robo de equipos y materiales. Lo único que quedó fue *Los aguatisis* (1979), que lo pudimos terminar de modo colectivo, y era una

película sobre niños que trabajan en el cementerio limpiando tumbas. Este trabajo a mí me ha marcado profundamente.

A partir del cierre del Taller de la UMSA, en 1980 Antonio Eguino —desde la Productora Ukamau Ltda.— abrió un Taller profesional en 16 mm. —arancelado— y ahí fuimos con Alfredo a seguir estudiando, aunque la dependencia tecnológica era grande y costosa —revelados en Panamá con tres meses de demora para que te des una idea. En ese espacio hicimos el cortometraje *Abramos la muralla*, sobre el juego y los juguetes de los niños de distintas clases sociales. Ese Taller fue clave porque consolidó una generación de realizadores, y a la vez vimos cada vez más lejos hacer cine en 35 mm.: si bien es un salto del formato Súper 8 al 16 mm., el alto costo es un hecho que nos ratifica para buscar alternativas y seguir ejerciendo nuestro trabajo soñador. Ahí nace la opción del video pues varias escenas de *Abramos...*, las hacemos en video. Durante la realización de la película, con Alfredo nombramos a nuestro grupo “Qaway Ukuman” que en quechua significa “mirar profundo”, empezando con una revalorización del mundo indígena que para nosotros era muy fuerte —después cambiamos a “Nicobis” por cuestiones administrativas, pero manteniendo el espíritu de mirar profundo. Todo esto que te cuento en un marco de, nuevamente, terror: pero ahora ya teníamos información, y a esa altura nosotros ya estábamos casados. Sí teníamos miedo y mucho cuidado —nuestra casa estaba marcada—, pero no era como el vacío anterior.

A fines del 80 Alfredo viajó a comprar la primera cámara de video profesional en formato U-matic, para romper con la dependencia de los laboratorios; y en febrero de 1981 inscribimos oficialmente a la productora como empresa unipersonal. Mientras tanto, empezamos a trabajar para la Televisión Universitaria (TVU): hacíamos muchísimos registros de movilizaciones y asambleas populares. Yo creo que uno de los archivos audiovisuales más importantes de la década es el nuestro: Alfredo iba a todas las reuniones de la COB (Central Obrera Boliviana) y buena parte del Movimiento Minero de los ochenta en imágenes está en Nicobis. Hoy mucho de ese acervo está transferido a digital y ha sido muy cuidado por nosotros. En TVU, nuestro primer programa fue “Cortometrajes bolivianos”, en el que yo hacía la producción, el guion y las entrevistas, mientras Alfredo filmaba y editaba. Fueron 16 capítulos que nos permitieron conocer a los más importantes realizadores bolivianos con la difusión de sus obras.

Finalmente, el primer video que realizamos con nuestras cámaras fue *La danza de los vencidos* (1982), cuyo tema era el origen de la morenada: un trabajo absolutamente independiente, que de hecho abrió la categoría video en el concurso Cóndor de Plata, que hasta ese momento solo recibía trabajos en Súper 8 y 16 mm. Y ahí hubo una discusión con la generación de los maestros, porque ellos decían que el video iba a matar el cine, pero finalmente abrieron la categoría y ganamos. Piensa que la tecnología del video, además, permitía una difusión inmediata, que nosotros trabajamos también desde una línea alternativa.

MA: ¿Cómo se autopercebían en aquellos años, y cuáles eran sus preocupaciones e intereses?

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

RR: Nos proyectábamos como realizadores audiovisuales, creíamos que la división entre cine y video le hacía mucho daño a la producción boliviana, porque generaba una separación, una jerarquía entre los supuestamente “formados” y nosotros los “amateurs”. Eso produjo no solo una confrontación generacional, sino también étnica y de clase. Porque nosotros no teníamos recursos, muchos eran indígenas, no teníamos opciones de formación, aunque sí muchísima sensibilidad. Así, el Taller de Cine de la UMSA aglutinó a toda esta gente interesada por la imagen y que tenían una postura o sensibilidad social, sin cerrarle la puerta a nadie, ni a aquellos que tenían otro tipo de posición —política y estética.

Personalmente, yo me autodenomino una creativa, una artista. En estos años, y sin tener una visión de género muy definida, una constante en las obras que hice es la presencia de las mujeres: empiezo a recuperar la trayectoria y la lucha de las mujeres tanto a nivel político, como a nivel sindical, y en el mundo anarquista. Otro tema de estos años es la lucha contra las dictaduras y a favor de la causa de los desaparecidos.

Así, el hilo conductor que une mis primeras producciones es la lucha contra la injusticia, la lucha por la libertad, el reconocimiento y la necesidad de darle voz a los que no tienen voz y mostrar que era necesario recuperar su historia, denunciar los mecanismos que los oprimieron —algo que era común en ese momento en América Latina. Sin llevar el fusil en el hombro, hicimos un trabajo muy fuerte de apoyo a las luchas de los sectores populares, tratando de usar la cámara, la imagen, como un instrumento de denuncia, un ejercicio de derechos y un instrumento que nos permita plasmar nuestra visión política. En ese momento hablar de las mujeres, los indígenas y los homosexuales era más o menos un pecado. Y yo empiezo a trabajar, justamente, el tema de la mujer porque veo que hay muchas discriminaciones en cuanto a las relaciones de poder entre hombres y mujeres en los partidos políticos: las mujeres se rajaban haciendo cosas, eran las militante más activas y eran las que menos reconocimiento tenían, y en el mundo sindical y de las organizaciones sociales también.

Además de producir, yo me preocupé por hacer un trabajo de exhibición en centros mineros, juntas vecinales, centros barriales, zonas urbanas y rurales, con debates después de la proyección: nosotros le llamábamos difusión audiovisual política. Eran “espacios alternativos” para “materiales alternativos”, que activábamos en La Paz, Cochabamba o Chuquisaca (Sucre). No “entramos” en la pantalla grande, aunque sí en las televisiones universitarias que conformaban una Red. Viajábamos con nuestros propios recursos: o sea era todo era autogestivo. En esos foros es donde empecé a ver estas diferenciaciones tan grandes, esta imposibilidad que tenían las mujeres de expresarse, de que las escuchen, y empecé un proceso de cuestionamiento. Esto lo fuimos volcando en la revista del Movimiento, la *Revista Imagen*. Simultáneamente trabajaba con organizaciones de mujeres como las Bartolinas [Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia Bartolina Sisa]: mujeres indígenas aymaras que decidieron separarse de la CSTCB [Confederación Sindical de Trabajadores Campesinos de Bolivia] porque no tenían espacios de decisión y no eran reconocidas.

LDQ: Contestando a tu pregunta por cómo me percibía y cuáles eran mis preocupaciones, dentro de Nicobis yo siempre fui la directora de los proyectos: eso incluye la investigación y el

guion, y algunas veces la producción. En respuesta a la realidad, y en función de nuestros intereses, a lo largo de la década se marcan cuatro líneas de trabajo. La social y política; la indígena —documentales etnográficos—; la feminista, que es el rescate de la historia de las mujeres —muy relacionada con el trabajo del THOA [Taller de Historia Oral Andina] y el TAHIPAMU [Taller de Historia y Participación de la Mujer]—, y la cuarta línea está basada en la animación y destinada a los niños —buena parte de la experimentación fue autodidacta, y luego Alfredo tomó un taller de animación con Walter Tournier.

Yo en este tiempo me consideraba —y me considero— una videasta comprometida. Nosotros estábamos en la calle todo el tiempo filmando: filmábamos “sin tiempo”... como si nos pagaran... para hacer un seguimiento absoluto de las grandes movilizaciones. Esta efervescencia política iba en paralelo a un movimiento en las ciencias sociales, especialmente en la historia, con mujeres maravillosas como Silvia Rivera, del THOA, y Elizabeth Peredo, del TAHIPAMU, que abren temáticas de visibilización de las mujeres. Y en la parte indígena, el mismo compromiso. No íbamos a lo exótico del tema o por una cuestión económica, pensando “¡Esto vamos a vender!”... Íbamos con una misión y un objetivo concreto: queremos que se conozca esta otra cara de Bolivia. Los viajes que hacíamos eran de un enorme sacrificio físico. Y es que la entrada al mundo indígena no fue simple: no es entrar, filmar y salir. Sino que implica todo un proceso de relacionamiento hasta llegar, incluso, a ser compadres, brindar una retribución material a las comunidades que nos abrieron su intimidad, convivir, pasar mucho tiempo juntos. Nosotros fuimos a comunidades del oriente y tierras bajas donde jamás había llegado una cámara: una Bolivia de la cual no se sabía nada. Queríamos dar a conocer la realidad indígena en las ciudades y tender puentes, ahí estaba nuestro compromiso. Por ejemplo, la recepción de los videos estaba llena de asombro entre el público urbano; mientras que en el campo repetíamos los visionados porque era todo un evento, un impacto “verse” en pantalla. Aunque también había algo de frustración, pues nos decían: “Compadre: has venido un año ¿y esta media hora es la película?, ¿por qué has cortado?”. Por eso, después, copiamos todo el material en bruto y se lo entregamos: porque ellos querían ver el material sin cortes.

MA: Cuéntenme respecto de la creación del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

RR: La vuelta de la democracia en Bolivia ha sido vista con mucha esperanza, pero el gobierno de la UDP [Unión Democrática Popular] era un híbrido muy atado a un Congreso que no iba a dejarlo mover ni las manos ni los pies; y tuvo una política social y económica desquiciada, que devino en una situación de inflación galopante, a lo que se sumaron las acciones de presión de grupos de derecha generando especulación y corrupción. Con la llegada de Víctor Paz Estenssoro las organizaciones sociales entraron en un proceso de descomposición terrible; y en las minas la relocalización produjo un éxodo desesperado de la gente, lo que generó cordones de pobreza en las ciudades. Los mineros no encuentran trabajo: nadie quería incorporarlos, porque decían que eran revoltosos y conflictivos. A nivel urbano hay una reacción muy dura frente a esa clase minera que siempre había llevado las riendas a nivel político: era como un

revanchismo. Paralelamente, en el campo cultural, irrumpe con muchísima fuerza la música folklórica, porque la migración ruraliza las ciudades y también es un mecanismo cultural de rescate identitario.

En ese contexto surge el Movimiento, que, evidentemente, se nombra como “Nuevo Cine”, ¿no ve?, porque la idea era hacer un cine distinto, que no necesariamente sea sólo un cine “político-militante”. Porque en el caso de Jorge Sanjinés todo estaba enmarcado en una visión y una postura ideológica muy rígida: si no te adscribías a eso no podías ser parte del Grupo Ukamau y no ibas a ser “elegido” —ahí se generaron exclusas muy cerradas, dejando en el camino a gente que podía ser muy creativa, talentos que no fueron reconocidos ni avalados para formarse en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba). Pero en el “otro lado”, estaba la Productora Ukamau Lda., que tenía una postura un poco más abierta, con una visión “menos militante”.

En medio empezó a surgir una corriente muy fuerte, y decíamos: “No queremos ni lo uno ni lo otro. Queremos hacer nuestra propia narrativa, una narrativa más individual, más intimista, más historias de lo cotidiano”. O sea, nosotros confrontamos con Sanjinés no por lo ideológico, sino por la visión cerrada: había que abrirse a lo urbano, a las manifestaciones callejeras, a las miradas de clase media, a las miradas de género, a las diversidades, y claro eso ya no estaba dentro de los “cánones” establecidos.

El Movimiento funcionaba de modo bastante flexible: había una comisión directiva elegida en asamblea y un estatuto —a la manera de un sindicato—; y los técnicos entraron en masa porque se sentían representados, iguales que cualquiera. Se sostuvo con el aporte de todos, y no hubo un alineamiento partidario. También había formación entre nosotros, pequeños talleres o laboratorios prácticos; y muchos colegas uruguayos y peruanos también nos formaron. Al interior del Movimiento había heterogeneidad —en términos de clase, de raza y de intereses—, y era un espacio de encuentro, una plataforma de reflexión, deliberación e intercambio: éramos un sujeto activo de discusión, con presencia en la parte cultural; y éramos invitados a las reuniones de las organizaciones sociales para ser testigos y guardar su memoria. Es importante remarcar y reivindicar en este espacio la figura y la memoria de Beatriz Palacios: por lo que ha hecho, su trascendencia y su capacidad de entrega a la causa del cine de Ukamau, por su capacidad de, a través del amor que tenía a su trabajo y a su compañero, postergarse ella y a la vez de encontrarse en la producción del otro. Por su aporte a la producción de los y las jóvenes. Fue una de las fundadoras del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

Accionábamos en tres patas: la producción-formación, la difusión y el fortalecimiento institucional —uno de sus hitos más importantes fue el Encuentro Latinoamericano de Video de 1989, que se hizo en Cochabamba y que organizamos junto a la productora Walparrimachi, con el apoyo de instancias universitarias como la UMSA de La Paz y la UMSS (Universidad Mayor de San Simón) de Cochabamba.

En la parte de difusión e información sacamos adelante la *Revista Imagen*. Teníamos un comité de redacción que discutía los contenidos y que buscaba quién pudiera escribir —que era lo más difícil, porque no podíamos repetirnos. Fue una Revista fundante y que queda en la

memoria del audiovisual nacional.

A nivel de formación, en algunos de nosotros estuvo también el deseo por la transferencia de medios audiovisuales a sectores populares y generamos alianzas. Yo quisiera, en este sentido, reconocer el enorme trabajo de Cecilia Quiroga quien, junto a Esperanza Pinto e Iván Sanjinés, desde el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, gestaron muchas producciones audiovisuales con las mujeres alteñas y los colectivos de jóvenes alteños.

LDQ: Creo que los primeros pasos del Movimiento tuvieron que ver con fortalecernos como grupo generacional, unirnos, identificarnos, lo que levantó un poco de polvo, un poco de tensión en el medio. También queríamos legitimar, propiamente, al video. Dentro del Movimiento, había compañeros más o menos indigenistas, algunos ligados al arte, otros más o menos combativos... pero todos, en líneas generales, comulgábamos con la izquierda y el progresismo.

Por otro lado, había muchos objetivos: apuntábamos a la coproducción y había la necesidad de apoyarnos en la difusión. Y todo se definía en asamblea, que muchas veces eran reñidísimas. Quiero decir que sí había tensiones entre grupos, celos, envidias, machismos: había luces y sombras, naturalmente. Nos decían, por ejemplo: “¡Ay estas mujeres que alborotan todo!”... Todo muy revolucionario, pero las mujeres que se callen ¿no? O a nosotros nos decían: “Los Nicobis son empresa”. Pero a nosotros empresa nos sonaba como algo grande, ligado a lo comercial; y para nosotros era una protección legal, porque nunca actuamos “como empresa”: más allá de los encargos institucionales, mucho de lo que hicimos fue autogestivo. Aquella era la época de las ONG, y nosotros nos cuestionábamos mucho: ¿ir a pedir dinero a nombre de los indígenas, de los niños, de las mujeres? No, no nos daba el espíritu para eso, pero de pronto estábamos haciendo cosas que ninguna ONG estaba haciendo, y con mucha más independencia.

RR: Después de la relocalización [desarticulación y vaciamiento de los centros mineros tras el decreto 21060 en 1986], y en medio del neoliberalismo y el crecimiento de la TV privada, hubo algunos colectivos y miembros que priorizaron el equipamiento, la “tenencia” de la tecnología y, por ende, la producción más comercial. Eso generó tensiones hacia adentro del Movimiento, que inicialmente se había formado para generar, ya sea desde la educación popular, ya sea desde los derechos humanos, ya sea desde la postura política, una visión distinta, una visión cuestionadora, y recuperar lo que somos y no tratar de querer jalar lo que nos mandan de afuera. Pero llegó un momento en que el neoliberalismo entró por los poros de todo el mundo: ya no era trabajar por las utopías, sino que lo que tenías que hacer era ganar dinero, producir un cine más desde los efectos que desde los contenidos, bajo un marco referencial donde el mercado —y el consumo— era lo más importante. Muchos se fueron a la publicidad, otros a la televisión y los menos fueron cooptados por algunas ONG que empezaron a trabajar en comunicación popular y alternativa con posturas críticas a los medios. Pero siempre hubo realizadores-productores independientes. También, hay que decirlo: toda esta diversidad de criterios y miradas término por atomizarnos.

De todas maneras, yo creo que una de las marcas del Movimiento fue la solidaridad:

como no teníamos recursos y posibilidades, hemos construido solidaridades y hemos ido uniendo el país, relacionándonos con Santa Cruz, Beni, Pando. Y, de hecho, hay cosas que se han desgajado del Movimiento: por ejemplo, el caso de Iván Sanjinés que trabaja con colectivos indígenas audiovisuales en el CEFREC [Centro de Formación y Realización Cinematográfica]. Es decir: nos hemos ido diversificando y construyendo historia. Y tenemos que recuperar la historia del video boliviano no solo porque le hemos traído al país muchos premios, sino porque ya es parte de nuestra identidad como realizadores.

MA: Quisiera conversar sobre el sub-agrupamiento de realizadoras y técnicas bolivianas hacia el año 1989: ¿qué recuerdan?

RR: El agrupamiento de las mujeres dentro del Movimiento surge por un tema de discriminación patriarcal y machista que dialogamos con cumpas latinoamericanas en el Encuentro Latinoamericano de Cochabamba. Dijimos: “Las mujeres tenemos que empezar a dirigir, a mostrar nuestras historias y recibir los recursos necesarios para hacerlas. No se valora nuestro trabajo y tampoco se reconocen nuestras capacidades y creatividades”. En estas discusiones se percibía también el miedo que teníamos a la tecnología que no conocíamos, y, sobre todo, el miedo a equivocarnos. Pero decidimos seguir y caminar hacia adelante a nivel nacional y latinoamericano.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

LDQ: Las realizadoras tuvimos una relación muy intensa con pares latinoamericanas como Ana María Egaña de Chile —que trabajaba con niños, adolescentes y la problemática de los desaparecidos—, María Augusta Calle de Ecuador —que trabajaba con mujeres indígenas—, Ana Uriarte y Charo [Rosario] Elías en Perú. También tuvimos nuestros propios Festivales: dos en Lima —bajo la organización de Ana y Charo— y uno en Quito —que organizó María Augusta— al que fuimos con Danielle Caillet —importante realizadora francesa-boliviana— para quien fue muy significativo el reconocimiento a su obra en esa ocasión. El último encuentro fue en Colombia y lo organizó el CINEP [Centro de Investigación y Educación Popular], y fuimos con Patricia Flores —periodista feminista. Íbamos a hacer el V Festival en el año 2000 en Bolivia, pero fuimos flaqueando... Ana Uriarte murió y eso fue un golpe grande. Otra cosa que hicimos las mujeres realizadoras aquí en Bolivia, fue una muestra en el Goethe Institut que se llamó “Mirada de mujer” en 1994, y que recorrió muchas ciudades del país.

RR: Todo esto ha ido generando entre nosotras solidaridad e intercambios muy ricos. Sin embargo, esto duró poco. Afloraron las contradicciones étnicas y de clase y algunas les asustó muchísimo enfrentarse con los hombres y el poderío patriarcal. En aquel momento no estaban dadas las condiciones para “abrazar” públicamente el feminismo.

MA: Hablemos un poco sobre algunas de las películas que hicieron en aquellos años. Lilliana: ¿cómo fue que empezaste a trabajar con las compañeras del TAHIPAMU y se interesaron por la historia de las anarquistas desembocando en el rodaje de *Siempre viva* (1988)?

LDQ: En los '80 había una gran avidez de conocer nuestra historia, los acontecimientos y actividades donde las protagonistas fueron las mujeres; y, por otra parte, una efervescencia del feminismo boliviano, que tenía sus propias características. Participé activamente de los Encuentros Feministas, pues estaba encargada de hacer los registros en video y luego editar cortos. Allí participaron las principales intelectuales, profesionales de clase media, y también registré las asambleas de las indígenas y de las mineras. Las principales ONG que trabajaban con mujeres, un número importante de feministas y varias profesionales, conformamos la Coordinadora de la Mujer en 1984, donde participaban el TAHIPAMU y Nicobis. En este marco, más adelante, se realizaron los 4 capítulos de la serie *Rebeldías* (1994). Al interior de la Coordinadora, yo tenía el puesto de comunicación, desde el que propuse varios videos.

Por todo esto, yo ya sabía del trabajo del TAHIPAMU y conocía a sus integrantes: todas apasionadas por las protagonistas de grandes historias que fueron olvidadas, ignoradas, sepultadas; con una dolorosa discriminación no sólo de género sino, sobre todo, de etnia. Y así, Ely Peredo desde el TAHIPAMU con toda la investigación, y yo desde el audiovisual, nos propusimos llevar adelante un video sobre las floristas, pues Catalina Mendoza [líder de la Unión de Floristas] aún estaba viva.

Tuvimos una visita conjunta a su casa, sacaron fotos y charlamos con ella, que ya estaba muy cansadita y enferma. Había que apresurarnos, pero en eso Catalina murió. Nicobis ofreció todo el trabajo audiovisual para realizar un video, que se planteó como una docu-ficción porque quedaban muchas mujeres del sindicato de floristas aún vivas y había que aprovechar su presencia. Así nació *Siempre viva*, que era el nombre del puesto de flores de Catalina.

El equipo TAHIPAMU-Nicobis era militante: muy cuidadosas en las relaciones con las señoras floristas, con las cuales también se establecieron afectos. Lo profesional y la amistad fueron los principales puntales del rodaje, que tuvo muchas limitaciones económicas pues no había presupuesto para la producción, que asumió el TAHIPAMU. Como Nicobis no tuvimos intervención en lo económico, y no recibimos ningún pago: pusimos los equipos y el trabajo de Alfredo en cámara y edición, y el mío en dirección, guion y relato. Así se planteó la co-producción.

Como te dije, Catalina había muerto, y esto nos puso en un gran aprieto. Las floristas no estaban convencidas de hacer su papel pues era una forma de respeto. Quedaban sus hermanos, y tanto ellos como las floristas accedieron a que hubiera una actriz representándola. Tanto Ely como nosotros conocíamos a Agar Deloz, que siempre interpretó el papel de chola en el teatro popular, y no dudamos en invitarla. Agar venía de la comedia, pero aceptó muy contenta: ella tampoco conocía la historia de su personaje y quedó impactada, se enamoró de ella, se sintió profundamente identificada. A tal punto, que las floristas la llamaban Catalina aún después de la filmación, es decir que había logrado asumir su personalidad.

Como tuvimos una buena pre-producción, el registro con las mujeres fue muy tranquilo, pues previamente las chicas del Taller explicaron por qué se iba a realizar el video. Para mí fue un “descubrimiento” pues nunca sospeché que las floristas tuvieran una gran historia política. Inmensas mujeres con tantas limitaciones hicieron historia luchando desde sus puestos sencillos: las polleras, indumentaria que aún significaba discriminación, fue un símbolo de lucha.

Para mí, realizar *Siempre viva* fue un acto de fe y compromiso con la historia de las floristas, con la investigación del TAHIPAMU y la generosidad de Nicobis.

MA: ¿A qué se debe la opción de la ficcionalización? ¿Recuerdas algo del estreno?

LDQ: Se tomó esta decisión porque aún quedaban protagonistas vivas y ellas querían recrear lo que habían vivido: esto les daba la seguridad de hacer un video con veracidad, algo de lo que no se pueda dudar. El recordar los hechos, incluso en los lugares en que sucedieron, era muy importante para ellas: querían contar su historia. Habían vivido muchos años de silencio y de dictadura, y era la oportunidad de hablar. La pregunta que hacían era: ¿para qué tener actores si ellos y ellas podían decir todo, con detalles sobre lo que sufrieron y lucharon? Y en esa propuesta había más valentía y seguridad en las mujeres, porque aún al interior de sus partidos y organizaciones seguían siendo olvidadas, arrinconadas.

El estreno fue fantástico, con todas las floristas, sus familias y público general. Hicimos varias copias que se entregaron a las participantes y a algunas instituciones. El TAHIPAMU hizo también varias difusiones, pero en circuitos cerrados, con grupos de mujeres. Como Nicobis difundimos en canales de televisión o alguna vez en homenajes a la mujer boliviana.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

MA: ¿Qué diferencias y qué similitudes encuentras entre tus documentales de “mujeres trabajadoras” *La mujer minera y la organización* (Liliana de la Quintana, Raquel Romero y Beatriz Palacios, 1986) y *Siempre viva*?

LDQ: Las similitudes son la precariedad del presupuesto, un mínimo equipo técnico, pero un gran compromiso con el tema. O sea: la amistad y el comulgar políticamente con las realizadoras e investigadoras, una gran complicidad construida. La diferencia principal es la investigación que hay detrás de *Siempre viva*. En *La mujer minera...* la premisa era una urgencia: tener algún documento que muestre el valor de las mujeres mineras y la importancia de su propia organización.

RR: *La mujer minera y la organización* fue absolutamente autogestiva. Ahí nos juntamos con Liliana y Beatriz porque siempre nos veíamos en las reuniones del Movimiento, y pensamos un trabajo conjunto en función de las relaciones que ya teníamos con sindicatos y organizaciones de base e indígenas, cada una por separado. Era un momento de crisis profunda, el momento de la relocalización, y antes que “desaparezca todo” decidimos hacer la película.

MA: Y en tu caso Raquel: ¿cómo fue que entraron en sinergia tus intereses por explorar la discriminación de género y la historia de los trabajadores, con los de Silvia Rivera Cusicanqui y el THOA, para la creación, en 1989, de *Voces de libertad*?

RR: Como te dije, el periodo de la relocalización fue muy difícil para el movimiento obrero organizado: además de la fragilidad económica que dejó el gobierno de la UDP, la relocalización minera significó un éxodo de miles de trabajadores que iniciaron una penosa y triste peregrina-

nación buscando nuevos horizontes en diferentes lugares del país, sin trabajo, ni vivienda y sin tener las menores condiciones para dar una vida digna a sus familias. Para las mujeres mineras y fabriles fue muy duro porque tuvieron, muchas de ellas, que asumir trabajos con salarios ínfimos para sostener a sus familias porque a muchos ex-mineros se les cerraron las posibilidades de trabajar, por el carácter especializado de sus oficios. En ese contexto, el Movimiento de mujeres conformado por activistas, académicas, comunicadoras, artistas y videastas, así como mujeres de ONG, generamos redes y lazos de solidaridad con las mineras, apoyándolas en la búsqueda de viviendas, formación técnica, y sobre todo acompañándolas en la lucha por el derecho al trabajo y a remuneraciones justas. En ese momento, junto a otras videastas nos encontrábamos grabando y filmando testimonios de estas mujeres y su difícil realidad, tanto para la TVU, como para proyectos independientes.

En ese marco social y político se dio el encuentro con Silvia Rivera, quien formaba parte del THOA y estaba trabajando para reivindicar al movimiento anarquista de los años veinte a través de testimonios y la historia oral de sus protagonistas. Ambas trabajábamos en la UMSA: ella era docente y yo estaba a cargo del Taller de Cine, pero no teníamos contacto directo. Yo tenía relación con la gente que trabajaba en el THOA en temas indígenas; y con historiadoras como Ximena Medinaceli, que trabajaba en el CIDEM [Centro de Información y Desarrollo de la Mujer]. El contacto con Silvia se dio a partir de Cecilia Quiroga, una de las realizadoras del Canal Universitario, que la conocía y trabajó con ella. Iniciamos el proyecto, Ceci estuvo al inicio del mismo, participó en algunas grabaciones y estuvo en el proceso preparatorio del documental; luego se alejó del proyecto y, ante su ausencia, me solicitaron que me hiciese cargo de la dirección y ahí comenzamos el rodaje sostenido.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

MA: ¿De dónde viene el interés por el tema del sindicalismo libertario, esta vez haciendo foco en las mujeres?

RR: El CIDEM, uno de los primeros centros feministas del país, se interesó en el proyecto. Con su apoyo se hace énfasis en la FOF [Federación Obrera Femenina] y la lucha de las mujeres anarquistas, como Petronila Infantes. Silvia tenía el conocimiento de la época y de la historia de los personajes, y conjuntamente con Ximena Medinaceli elaboraron la estructura básica del guion, que fue enriquecido en un trabajo conjunto con las y los testimoniantes.

El contacto con las testimoniantes fue muy aleccionador, especialmente para mí, porque me dieron lecciones de vida, de ética, de empoderamiento y de integridad política. Los momentos ficcionados también fueron parte del mismo proceso testimonial puesto que las actrices y las testimoniantes formaron parte de la construcción de los diálogos. La atmósfera audiovisual nos permitió reconstruir las vivencias y las historias: fue como un *flashback* en el que las protagonistas reconstruyeron sus sueños y fantasías. El uso de la ficción fue una decisión conjunta entre las guionistas y mi persona porque nos permitía recrear más libremente algunas secuencias de su propia historia, y contar con personajes actuales que encarnaran a las protagonistas reales, quienes viendo las grabaciones fueron las y los propias/os veedoras/es de sus historias ficcionadas. No queríamos darle una estructura de documental clásico en tercera per-

sona, que distancia al espectador/a. A eso se añade el fervor que se instaló en la gente que asumió las consignas y los slogans libertarios como suyos propios en esos tiempos difíciles. Para muchas lideresas este documental sobre las anarquistas fue un ejemplo de empoderamiento y de lucha por la dignidad y por los derechos de las personas.

El proyecto de *El sordo del alma* (1990) implicó un trabajo colaborativo colectivo entre mujeres. ¿Pueden definir las motivaciones de este material que dirigió Raquel?

LDQ: Con Raquel teníamos muchas conversaciones alrededor de la pregunta de qué pasa al interior de la pareja y de las familias de los “grandes izquierdistas”... porque sus compañeras eran más o menos amigas nuestras, y sabíamos qué pasaba “en casa”. O sea: la distancia entre el discurso político y el papel en el hogar/pareja. *Ese sordo...* nace de las contradicciones que sentíamos en ese momento —en eso hay muchos puntos en común con la serie de *Rebeldías* que yo dirigí.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

RR: *Ese sordo del alma* ha marcado época y ha sido hecho exclusivamente por mujeres: hemos denunciado los temas de violencia ya no analizándolos en los sectores populares, sino en nuestra clase media. Como esto no era visible ¡ha generado un revuelo!: todos los críticos —hombres— nos han dicho barbaridades. La idea era que las mujeres de clase media nos miremos a nosotras mismas, y ahí hay que agradecerle al [Manuel] Monroy Chazarreta que nos dio la canción [homónima]... Yo hoy la escucho y me parece super feminista.

Además, hay que decirlo, el proyecto de *Ese sordo del alma* también se da en el marco de las reuniones entre mujeres videastas latinoamericanas que nos habíamos encontrado en Cochabamba. Dijimos: “¿Por qué no hacemos una serie donde cada país vaya mostrando alguna temática? Algo más cotidiano y relativo a las mujeres”. No conseguimos hacer la serie completa por una cuestión económica; sin embargo, sí se establecieron relaciones con, por ejemplo, el Festival de Cine de La Plata en Argentina y con el Festival de Viña del Mar.

En esta filmación constatamos que, por ejemplo, cuanto menos formación académica tenían nuestro colegas, menos prejuicio había contra las mujeres. A nosotras nos apoyaban los técnicos —los compañeros “de abajo”—, y no tanto los camarógrafos “expertos” que, además, querían dirigir ellos, porque según ellos nosotras no sabíamos lo que queríamos decir y cómo plasmarlo en imágenes. Comprendimos que la rigurosidad es fundamental, pero que no siempre se la construye en las aulas, porque la creatividad va más allá de la experiencia académica.

MA: Me gustaría que hagan un balance: ¿qué fue lo mejor del Movimiento y del período de los ochenta, y qué sienten que quedó pendiente?

LDQ: Nosotros, la “generación del 79”, fuimos gente que miramos el audiovisual como una forma de expresión: queríamos comunicar y teníamos una línea expresiva propia... la finalidad nunca fue comercial. Soñábamos cambiar la sociedad, y aunque después vino el golpe de García Meza, eso nos hizo reforzar nuestras convicciones de seguir en la lucha y trabajando. El video

fue, de algún modo, un “formato rebelde”. Lamentablemente, el Movimiento se ha diluido y, en algún punto, pasados los años dimos paso a las nuevas generaciones.

Una limitación fuerte en ese tiempo fue el idioma, más allá de que recién casados con Alfredo estudiamos quechua y aymara, no era lo mismo que dominarlo. El idioma era una frontera: por eso, en las comunidades, trabajábamos con traductores. En lo particular, como mujer, debo decirte que una dificultad fue la constitución de los equipos, que estaban pensados para hombres y eran pesadísimos. Paralelamente, también cuestionábamos el lugar de las mujeres en el medio. Yo no puedo decir que he sufrido discriminación, ni que Alfredo me limitó pues he estado haciendo lo que quise, pero mis compañeras sí han sentido la segregación de dirigir o hacer la parte técnica. Por eso, con el Goethe saqué en los noventa un librito que testimoniaba que había mujeres produciendo, haciendo video.³ Entre nosotras no ha habido competencia ni malicia: cada una seguía adelante con sus proyectos, y hubo mucho respeto.

RR: Lo mejor fue la capacidad de aglutinar, la capacidad de soñar y luchar por los derechos tuyos y de los otros, la capacidad de ver un país que estaba oculto, maniatado, y la posibilidad de organización del Movimiento, que se fue trasladando a todos los departamentos. También fue un logro la capacidad de impregnarnos de las cosas de nuestro pueblo. Por ejemplo, cuando hacíamos los debates escuchábamos las demandas, los sueños, los planteamientos de la gente. Y había mucha solidaridad absolutamente desinteresada: nadie pensaba en cuánto iba a ganar. Incluso con realizadores de la región esto se daba también: nos mandábamos videos, cartas, hablábamos por teléfono.

Lo pendiente: no logramos que el fondo del CONACINE [Consejo Nacional del Cine] beneficie a los realizadores audiovisuales con recursos no reembolsables. Es decir, una política de incentivo que no vaya sólo para los directores de cine, por ejemplo. Y, sobre todo, no logramos fortalecer los principios de solidaridad, utopía e identidad con los que nacimos y que fueron nuestros cimientos. Esperamos que tengan continuidad, sostenibilidad en el tiempo, para que las nuevas generaciones encuentren en el Movimiento un espacio de trabajo, investigación y sobre todo un espacio identitario en el que se sientan acogidos.

Personalmente yo viví al Movimiento como un vehículo de expresión y trabajo colectivo, porque para mí la producción audiovisual es colectiva y responde o es producto de lo que tú recoges y recibes de la gente. Como mujer, siento que el logro más importante fue demostrar que nosotras éramos capaces de ser realizadoras. Eso fue un desafío muy duro. ¿Dificultades? Varias. En la parte técnica, los equipos audiovisuales —hablo de los aparatos de ese entonces— eran muy pesados para nosotras y hacíamos malabarismos para llevarlos; y los “equipos audiovisuales” —en este caso humanos— eran muy machistas: una línea de organización prácticamente militar, vertical, piramidal y patriarcal. Ha sido un proceso verdaderamente muy difícil: “¿Qué vas a decir? ¿Vas a decir que las mujeres lloran, se quejan? No vas a poder construir “historias””, nos dijeron muchas veces. Y estos argumentos agigantaban los miedos y las insegurida-

3 De la Quintana, Liliana (1992). *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*. La Paz: Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas.

des propias de la subordinación de las mujeres. Siempre pensamos que tenemos que aprender aún cuando estemos en el último día de nuestra vida y seamos las más expertas.

Pero hubieron otras voces, y hago aquí un homenaje y un reconocimiento a Oscar Soria —“el guionista” de todos los tiempos del cine boliviano y mi “padre artístico” de alguna manera— que nos alentaba: “No: ustedes tienen que decir su voz, tienen que hablar y expresarse”.

MA: Como cierre de esta conversación me gustaría que enuncien, brevemente, qué sueños, proyectos, expectativas tienen hoy en relación a la praxis audiovisual.

RR: Que nuestra realidad sea vista en nuestras pantallas, que lo que hacemos no quede oculto en un cajón. Por eso luchamos por una Ley de Cine, por fomento, por espacios más abiertos de trabajo. Filmando a la lideresa anarquista Petrolina Infantes en los ochenta yo me he sentido super interpelada con sus preguntas, y he dicho: “Yo también quiero interpelar con mis trabajos”. Ese sigue siendo mi deseo.

LDQ: Seguimos enamorándonos de Bolivia, y siguen naciendo muchas historias... no importa bajo qué formato. Por eso hay que discutir las sobre-valoraciones de quienes piensan y escriben la historia oficial del cine boliviano: ahí hay un tipo de mirada y un tipo de poder que subvalora al video y a las mujeres. Lo importante es conocer y difundir la historia y la obra de las realizadoras para seguir avanzando: ver los aciertos y las sombras, y seguir apoyando para que las nuevas generaciones de mujeres continúen con sus propuestas. ¡Seguir siendo consecuentes y rebeldes!

RR: Así es. Una de las cosas que nos caracteriza y da fuerza a las mujeres es producir en colectivo, porque si entramos en la lógica vertical masculina de los equipos de producción ahí nos sentimos disminuidas, invisibilizadas, no reconocidas, porque las relaciones de poder son machistas y patriarcales. En este ir y venir, construir y deconstruir, hemos demostrado que tenemos miradas y narrativa propias. Considero que hemos abierto camino para que varias mujeres cineastas hayan hecho y puedan hacer sus películas en mejores condiciones. En este avance, se tiene que reconocer el camino recorrido y el hecho de que las mujeres tenemos historia y un lugar en la “Historia” del audiovisual boliviano

Bio:

Maria Aimaretti es Dra. en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, e investigadora del CONICET. Se desempeña como docente en la UBA, y ha dictado seminarios en universidades nacionales y en el Instituto Mora de México. Recibió el premio Domingo Di Núbila (INCAA), y fue distinguida por el Rectorado de la UBA con el diploma y medalla a la Excelencia Académica. Es investigadora de los Institutos Gino Germani y Artes del Espectáculos (UBA), y es miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA); la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICILa), la Asociación Argentina para la

Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género, y de la Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA). Es autora de Video Boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz, editado en Buenos Aires en 2020.

María Aimaretti (CONICET-UBA)

m.aimaretti@gmail.com

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
4*

*MAYO DE
2021*