

# RESEÑA DE VIDEO BOLIVIANO DE LOS '80: EXPERIENCIAS Y MEMORIAS DE UNA DÉCADA PENDIENTE EN LA CIUDAD DE LA PAZ

POR HÉCTOR KOHEN

EN LA  
OTRA ISLA *Un día habrían de convertirse en nuevos los temas viejos*

NÚMERO  
5 *Reseña de Maria Aimaretti, Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz, Buenos Aires; Milena Caserola, 2020, 376 p. I.S.B.N: 978-987-8389-55-4*

NOVIEMBRE  
DE  
2021 *La imagen es la causa secreta de la historia*<sup>26</sup>

Este libro, tal como lo sostiene Ana Longoni, “reconstruye una escena desconocida y perdida: la del video boliviano, o más precisamente su epicentro en la ciudad de La Paz, durante la larga década del ochenta al concluir la dictadura de Hugo Banzer”<sup>27</sup>.

La empresa historiográfica de María Aimaretti discurre por un archipiélago de seis capítulos—desarrollaremos más adelante en esta reseña—, cada uno seguido por un apéndice, y un provisional epílogo —en tanto es una invitación a continuar el camino, bloqueado por la materialidad del soporte del texto—: **resonancias**<sup>28</sup>. “Experiencia física, material y también afectiva, intelectual, la resonancia es un complejo dinámico y, además, reversible. Implica que un fenómeno tiene la fuerza suficiente para transferir, *hacer llegar* la energía más allá de sí mismo y *tocar* otros cuerpos sensibles”<sup>29</sup>. La interpretación es ahora, como lo señala Eduardo Grüner<sup>30</sup>, la interpretación *por quien*, afectando al interprete. Bucear para hacer visible la escena paceña de los ochenta

26 José Lezama Lima, *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Buenos Aires, Colihue, 2014

27 Contratapa del libro

28 En minúscula en el texto

29 Página 347

30 Grüner, 1995

reenvía al movimiento de recuperación de memorias ocultas, de construcción de nuevos pasados: hijxs del pueblo en las minas, los campos, en las calles y recovas de La Paz donde se escenifican la lucha de las mujeres anarquistas en las primeras décadas del siglo XX.

Es hora, entonces, de echarse a andar por los senderos que dibuja la autora: “(...) efervescencia de sal persistente que nos maravilla en el mar”

### **La escena de los ochenta: imágenes, prácticas y agrupamiento del video paceño**

Alfonso Gumucio Dagron describe la escena de los ochenta como una whipala: “(...) distintivo indígena, cuadrícula multicolor que representa a la pluralidad de pueblos que forman el Tawantinsuyu y que a él le permitía describir la diversidad y el contacto entre experiencias distintas que caracterizó al campo videográfico de época”<sup>31</sup>. Cámara de eco, retombée<sup>32</sup> con la metáfora del sarape que Sergei M. Eisenstein utiliza en sus apuntes para describir al México de la década de 1930, durante el rodaje de *¡Qué viva México!* (De los Reyes, 2001).

Una pregunta atraviesa todos y cada uno de los capítulos del libro: ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de, en este caso, *la escena de los ochenta* en La Paz? El foco está en la década anterior, atravesada por la dictadura de Hugo Banzer y los vicariatos que lo suceden. Liliana de la Quintana, una de las figuras relevantes de los ochenta, recuerda a los '70 como la experiencia del “vacío”. La respuesta es una urgencia de construcción que requiere “*Asociar fuerzas, fundar instituciones*”<sup>33</sup>. El campo de esta institucionalización incluye a agentes culturales, docentes, realizadores, escuelas, cine clubes, películas, publicaciones sobre teoría e historia del cine, revistas de difusión y debate.

En 1979, una nueva institución, el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés<sup>34</sup>, condensa en su plantel docente y en su joven alumnado, a la mayoría de los actores de la escena de los ochenta.<sup>35</sup> El espacio de formación es, centralmente, un espacio de debate sobre el “que hacer” del cine boliviano. Las diferencias, también los acuerdos, se manifiestan en varios niveles: ideológico, generacional, tecnológico.

El Taller es blanco de los golpistas: Luís Espinal es asesinado por los paramilitares que pronuncian el golpe de Luis García Meza. La producción, mayoritariamente en Super 8, destruida durante la dictadura. Pero lo que no logran es borrar la experiencia adquirida por lxs jóvenes estudiantes, cerrar los debates abiertos ni cancelar la energía fundante de nuevas instituciones, necesarias para el pasaje de un “cine político”<sup>36</sup> a

31 Entrevista con María Aimaretti

32 Sarduy, 2011

33 Título de un apartado en el capítulo al que referimos, p 23

34 Dirigido por el cineasta italiano Paolo Agazzi y Raquel Romero

35 El equipo docente reúne a críticos, historiadores y divulgadores como Luís Espinal, Alfonso Gumucio Dagron. Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Oscar Soria, Gaspar Vera entre los realizadores, con su particular expertise en cada caso

36 El término, luego ajustado a “cine de intervención política” es el que campea en los de-

una política cinematográfica. El impulso para esta empresa se motoriza a partir de la configuración de una nueva institución que recoge en su nombre los debates sobre el audiovisual que agitan la escena paceña en los ochenta, ya en democracia: el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano. La decisión de intervenir “políticamente en la esfera pública y en el sector audiovisual”<sup>37</sup> encuentra en la *Revista Imagen*<sup>38</sup> un instrumento de “fortalecimiento generacional e institucional (...) una plataforma de consolidación identitaria del Movimiento (...) un vehículo de sensibilización social respecto de problemas concretos como una Ley de Nacional de Cine, la perjudicial saturación de producciones importadas, y una vía de conexión con otros espacios audiovisuales en procura de romper el aislamiento mediterráneo”<sup>39</sup>

El MNCVB acentúa dos ejes de acción: producción y difusión/distribución, en consonancia con la propuesta de la primera época del Cinema Novo, sin que esta coincidencia implique, necesariamente, una deriva teórica o práctica de la experiencia de los cineastas brasileños de la década de 1960. Con la misma potencia, aparece la necesidad de apropiación de la nueva tecnología audiovisual, el video, en tanto materialidad necesaria para la interpretación, hermenéutica formulada en imágenes, que exige ser completada por una heurística.

En su balance, Aimaretti destaca las mutaciones del MNCVB, de la *simpatía a la bifurcación*. Lejos de cualquier reduccionismo facilista, destaca —asunto de los capítulos siguientes—, los senderos de las bifurcaciones que constituyen nuevos grupos y modelos de producción y difusión.

## Cuerpos y voces de impugnación en documentales de protesta social

La obra y la vida de Luís Espinal son, antes que una referencia, el suelo en que se enraízan los videos producidos en los '80 que da título al segundo capítulo.

El jesuita español satura, alternativamente, todas las dimensiones del audiovisual. Desde su arribo a Bolivia, en el convulsionado 1968 latinoamericano hasta su secuestro, tortura y asesinato en 1980 fue, muchas veces en simultaneo, periodista, crítico cinematográfico, activo agente en la difusión del cine, creando espacios de exhibición y debate, “(...) ciclos que eran, recordó Susz, *una ventana abierta en un ambiente muy estancado*”, participó en realizaciones de Ukamau, además de una continua y fecunda labor docente. También, y esto es un aporte que ofrece el enfoque de la investigación de María Aimaretti al develarlo, es un intelectual que produce teoría del cine, un territorio para nada baldío en América Latina—Alfonso Gumucio Dagron en la escena paceña —, pero si oculto.

Alfredo Ovando, quien, junto a Liliana de la Quintana, fundan el grupo Qhaway Ukaman —en quechua *Mirar profundo*—, luego renombrado Nicobis, sostiene que

---

bates de las últimas décadas del siglo XX.

37 P. 45

38 Se publicaron once números entre Julio de 1986 y julio de 1991

39 P.45

“Como documentalistas somos seguidores de la línea de Espinal en la temática social y política”. Entre los documentales realizados<sup>40</sup>, *Lucho: vives en tu pueblo*, una película que recupera la vida y la obra de Espinal, “[...] y la reivindicación popular por el esclarecimiento de su asesinato” y *La marcha por la vida* (Alfredo Ovando y Roberto Alem), que documenta la marcha de los mineros hacia La Paz, cuando el gobierno de Víctor Paz Estenssoro cierra las empresas estatales como parte de su rendición sin condiciones al neoliberalismo. El análisis de este video, “*archivo sensible de la vida política*” — categoría que define al grupo de documentales de Nicobis—, los comentarios de sus realizadores y las voces de los protagonistas de la marcha en el documental, en sus variados registros anímicos, establecen una vinculación profunda entre sí, una cadena que los aúna en la construcción de los nuevos pasados. Salvar la historia de los vencidos exige rescatarlo del secuestro de ese enemigo que no ha cesado de vencer. Quitarle el derecho a narrar, mostrar lo que su relato oculta. La marcha es detenida por las tropas del gobierno en Calamarca: nunca llegará a La Paz, tampoco es posible volver a las minas, tan cerradas como el camino bloqueado. Queda la dispersión, el marchar juntos, la espera de lo que vendrá. “El 30 de agosto (...) los mineros se suben al ferrocarril y a los camiones (...). Saludan a cámara, hacen sonar sus bocinas, permanecen convencidos e incluso, conmovedoramente cantan «Lucharemos (...) con coraje y con tesón (...) Esta marcha de la vida es la fuerza del valor (...) el minero boliviano que muy pronto volverá»”<sup>41</sup>

## Audiovisuales indóciles: memorias libertarias y miradas femeninas

Liliana de la Quintana, Danielle Caillet, Raquel Romero y Cecilia Quiroga comienzan a dirigir o codirigir en la década del ochenta, resistiendo y superando la resistencia de un medio que Romero describe abundante en discriminación y prejuicios: “Fue muy difícil pasar a la realización que, en líneas generales, es muy machista, piramidal, vertical, militar en la forma de organización (...) ¡Los camaradas querían dirigir ellos!”.

Tres documentales: *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga, 1981), *Siempre viva* (Liliana de la Quintana, 1988) y *Voces de libertad* (Raquel Romero, 1989), analizados extensamente, rescatan la memoria del movimiento anarquista durante las primeras décadas del siglo XX, (...) soslayados en los relatos de la historia política”.

Es un retorno al comienzo. Los nuevos pasados resuenan en los videos: “el germen “degradado y subsumido” y en la escritura del libro: en la situación social de la época de la realización de estos documentales, “implicaba volver los pasos al *alba*, al

40 A los citados en el cuerpo del texto se suman *Movilización, pan y libertad*; *Café con pan y La marcha por el territorio y la dignidad*

41 La retirada como espera también está presente en *La batalla de Chile Tercera parte: el poder popular* (Patricio Guzmán, 1979)

*amanecer* de tradiciones políticas (...). Los términos ligados a la luz, centrales en re las utopías libertarias reaparecen. Son ahora *Memoria del alba anarquista, para un presente oscuro*<sup>42</sup>.

## **Democratización social y transferencia de medios: la militancia de la comunicación alternativa**

“Si bien la década del ochenta es un período marcado en la memoria de lxs bolivianxs por la experiencia de la crisis (...) también implico la apertura a nuevas identificaciones e imaginarios utópicos”. La escena audiovisual no es ajena a esta situación. El objetivo de los nuevos proyectos, es un trabajo horizontal, tanto en la filmación de sujetos y comunidades como en la capacitación en medios. Las tecnologías son el cine en super ocho y el video. Alfonso Gumucio Dagron, con una importante experiencia previa en proyectos similares (Nicaragua, México) es el fundador de CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativos).

Entiende que, lejos de toda neutralidad, las tecnologías de la comunicación no son ajenas a la red económica, social y cultural del capitalismo: “(...) no es algo autónomo y (...) no está vinculada automáticamente al desarrollo [el cual] presupone una estrategia amplia y profunda con determinada dirección política y social. (...) es preciso diferenciar desarrollo de modernización. Es preciso, además, tener claro a quien beneficia la modernización que nos trae la nueva tecnología en comunicación”.

Aquí la resonancia no es también espacial, llega a otras fronteras del Tercer Mundo, las que demarcan los límites de los barrios y regiones pobres de la Italia del “milagro económico” como lo denuncia, con pocos años de diferencia Pier Paolo Pasolini (Sapelli, 2015).

El Taller de Cine Minero fue dirigido por María Luisa Mercado y Gabriela Avila, impulsado por la COB, la Corporación Minera de Bolivia y la participación de la Embajada de Francia.

Orientado a la educación popular **QHANA** (luz en aymara) “sostiene su objetivo de contribuir al fortalecimiento político organizativo, educativo, cultural y productivo de las organizaciones campesinas (...). Dirigida Antonio Aramayo, la institución contrato a Néstor Agramont y Eduardo López Zavala para conducir el área audiovisual. La experiencia de vinculación de los capacitadores con las comunidades recuerda Carmen Avila<sup>43</sup>, “no fue fácil ni ideal. Hubo desconfianza y las dudas nunca dejaron de estar presentes

## **Alteridades en juego: audiovisuales de morada etnográfica**

El complejo dibujo de la whipala propone otro problema, de interés para lxs realizadores de la década de los ochenta. La identidad y el redescubrimiento del mundo

42 Título de un apartado, p 133

43 Trabajo en la institución en el área de Publicaciones

indígena. El capítulo está dedicado al estudio de las propuestas que comparten una mirada etnográfica. En este caso, de acuerdo con la división en cuatro momentos históricos sostenida por Pablo Calvo de Castro, el análisis se inicia en la década de 1940. Las nuevas propuestas, las correspondientes a la *escena de los 80*, corresponden a Nicobis y QHANA, se interrogan sobre los métodos de aproximación a las comunidades. Aimaretti estudia las diferencias entre ambas experiencias desde tres niveles: procesos de producción, estrategias de representación de la alteridad y destinatarixs privilegiadxs. El riguroso estudio de los casos empíricos toma “como noción ordenadora el audiovisual de mirada etnográfica”, sustentado en un corpus de aproximaciones teóricas.

## A modo de conclusión

La apasionada, comprometida, investigación de María Aimaretti, aunque centrada en la escena paceña de los 80, excede esas coordenadas, convoca a otros viajes, a otras resonancias. Retomo la primera parte de la descripción citada al comienzo de esta reseña: *Experiencia física, material*. Temible para los constructores de estructuras: su energía multiplicada puede destruirlas. Si en el plano afectivo, intelectual, hasta ahora hemos enfatizado sus rasgos empáticos, vale la pena hacer el esfuerzo de trasladar el remezón desestabilizante al armazón de la historiografía del cine latinoamericano: Los nuevos pasados, desde hoy, reclaman su lugar en la historia y es necesario reformular la dinámica de nuestros sedicentemente sólidos edificios conceptuales.

## Bibliografía

De los Reyes, Aurelio, “El nacimiento de ¡Que viva México! De Sergei Eisenstein: conjeturas” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* N° 78, UNAM, México, 2001, 170

Grüner, E. (1995), “Foucault: una política de la interpretación”, en: Foucault, *Michel, Nietzsche, Marx, Freud* (1965), trad. Carlos Rincón,

Lezama Lima, José, *Ensayos barrocos. Imágenes y figuras en América Latina*, Buenos Aires, Colihue, 2014

Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2011

Sapelli, Giulio, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, go Ware, 2015

## Bio:

Héctor Kohen (UNSAM) se ha desempeñado como docente en el Departamento Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, FADU, UBA y en La Universidad del Cine. Actualmente es profesor de Historia del Cine en la Licenciatura en Cine Documental, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM.

Correo electrónico: [hectorkohen46@gmail.com](mailto:hectorkohen46@gmail.com)