



CINES
LATINOAMERICANOS
Y TRANSICIÓN
DEMOCRÁTICA

Mariano Veliz
(compilador)

prometeo
libros

Volver a los ochenta: prácticas, experiencias y agrupamientos en la 'escena' audiovisual paceña (Bolivia 1978-1989)

María Aimaretti*

*Volver a los diecisiete/ después de vivir un siglo/ es
como descifrar signos/ sin ser sabio competente/
volver a ser de repente/ tan frágil como un segun-
do/ volver a sentir profundo/ como un niño frente
a Dios,/ eso es lo que siento yo/ en este instante
férundo*

Violeta Parra

Punto de partida

Volver a los ochenta: re-visitarlos, re-visarlos, re-pensarlos. Trazar un ejercicio a la vez examinador y creativo, que retorne sobre ese pasado desarmando ojos, lenguajes, presupuestos, recorridos, para provocar(se), así, un nuevo montaje de época. *Los ochenta bolivianos*: período conflictivo, transicional por demás. Un tempo de pasajes, preñado de tiempos, cuando prácticas, sensibilidades e imaginarios sociales del pasado convivieron con nuevas formas que emergían con esfuerzo; cuando el miedo y el entusiasmo, la apatía y la participación popular, la toma de las calles y el desconcierto, se solaparon. Un

* Agradecemos la lectura y los comentarios de Alfonso Gumucio Dagron, Mariano Mestman y el grupo de estudios al que pertenecemos "Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente" coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik.

tiempo de tramitación del dolor y la religión social, allí donde había terror y disgregación.

En estas páginas proponemos *volver sobre los ochenta* circunscribiendo la atención a un área específica de la reproducción social, la creación cultural; y, más acotadamente, al nodo audiovisual paceño: para ser más precisos, la producción en video, el pensamiento sobre las imágenes y las formas de organización del sector durante el período que va desde el final de la dictadura de Hugo Bánzer (1977-1978) hasta comienzos de la década del noventa en la ciudad capital.¹

Con pocas excepciones (Susz 1986, 1991, 1991b; Mendizábal, 1990; Muñoz, 2009), los estudios sobre cine y video boliviano apenas han reparado en esta etapa, y la acotada bibliografía centrada en las dictaduras y la transición no presta atención a las experiencias culturales como núcleos de relevancia para comprender la vida social local, dejando sin problematizar su inserción histórica y su carácter político. Por nuestra parte, nos interesa relevar y entender una serie de prácticas, discursos y organización colectiva que, consideramos, fueron modos en que desde la cultura se desplegaron tácticas de *confrontación* al disciplinamiento social durante los regímenes dictatoriales, y de *apropiación* de la democracia: expresaron un momento de emergencia(s) transicional(es) entre regímenes políticos, tecnológicos y cultural-ideológicos. ¿Cómo *situar* los fenómenos en la intersección de la sincronía y la diacronía del campo cultural, y en diálogo con la trayectoria de la serie social? ¿De qué modo construir una cartografía –una entre otras– que, reteniendo su espesor histórico, atienda a la simultaneidad de experiencias advirtiendo su heteroglosia?

Una clave posible es vincular y contrastar tanto antecedentes como concurrentes de las experiencias desarrolladas en la década del ochenta considerando sensibilidades, horizontes ideológicos, actores, acciones y formas de relación y trabajo, compartidas/coincidentes y diferenciales; sin soslayar los aprendizajes y filiaciones tácticas que pudieran haberse construido con

¹ Por razones de espacio hemos optado por centrarnos en el estudio de la emergencia de nuevas prácticas audiovisuales y formas de organización del sector, lo que no significa que nuestra investigación soslaye el análisis de las obras producidas, tarea a la que también estamos abocados.

instancias institucionales. ¿Qué metáfora puede resultar operativa como motor de preguntas a propósito de los cambios del espacio audiovisual de la transición?

Al conversar con el historiador de cine boliviano, Alfonso Gumucio Dagron en su casa de La Paz en 2015, él me hablaba de la producción de la década del ochenta usando la imagen de la *wiphala*: distintivo indígena, cuadrícula multicolor que representa a la pluralidad de pueblos que conforman el Tawantinsuyu, y que a él le permitía describir la diversidad y el contacto entre experiencias distintas que caracterizó al video.² Otro especialista y activo gestor de ese tiempo, Pedro Susz (1985), miró los tempranos ochenta desde una lente distinta refiriéndose a una “pantalla ajena”: una figura que remite a la hegemonía de los productos norteamericanos en las salas comerciales vernáculas, sin obviar el peso creciente de la televisión (productos enlatados) y el consumo doméstico de películas de Hollywood a través del *videohome* vía piratería. Según Susz, la adopción acrítica de patrones visuales, modelos de conducta y mentalidades exógenas de carácter comercial y universalista, aunque satisfacía deseos locales, redundaba en serios problemas de subordinación de la conciencia nacional y de soberanía del imaginario: de ahí el uso de la metáfora de la ocupación de la pantalla como ocupación del territorio y reforzamiento de la hegemonía mediática, ideológica y cultural norteamericana.

Atendiendo a estas perspectivas que señalan con lucidez alcances y limitaciones de la producción y exhibición del período, más inspirada en el título que Ana María Battistozzi diera en 2003 a una muestra sobre las experiencias artísticas de los ochenta en Buenos Aires (Argentina), repensaremos el campo audiovisual de la post-dictadura boliviana echando mano a otra imagen-hipótesis: la “escena”.³ Con ella aludimos al proceso –conflictivo– de configuración, desarrollo y dispersión de una serie variada de experiencias de producción en video que llevaron adelante jóvenes paceños, y que en buena medida convergieron en lo que se denominó el Movimiento del Nuevo Cine

² El Tawantinsuyu fue el poderoso, extenso y diverso Imperio Incaico, desarrollado entre los siglos XIV y XVI en la zona andina (desde el sur de Colombia, hasta Chile y Argentina). Su territorio se dividía en cuatro regiones –de ahí el nombre en quechua: tawa (cuatro) suyu (área).

³ Exhibida en Fundación Proa, “Escenas de los ochenta” se proponía mostrar el carácter interdisciplinar de aquellas propuestas que hibridaban teatro, música, *performance*, artes visuales, poesía, en medio de un clima epocal de contracultura y retorno democrático.

y Video Boliviano. Otro es el soporte utilizado –el video, y no el celuloide–, y otrxs lxs creadorxs –una nueva y plural juventud.

Volveremos a los ochenta, entonces, mirándolos bajo el prisma de una *escena* dinámica, inestable, contendiente: con cimientos –una demarcación de base, genealogías posibles–, con límites –contradicciones, tensiones y alcances– y posibilidades/potencialidades, con reverberancias y puntos de fuga. Una *escena* hecha de interacciones, alianzas y fricciones, con protagonistas y antagonistas que mientras producen, discuten, se organizan y desorganizan, van descubriendo y creando su identidad. Una *escena* hecha de y por jóvenes que mientras *narran su época* con imágenes, son hablados por ella.

I. Los cimientos de la escena

Bajo las órdenes del Gral. Hugo Bánzer, entre 1971 y 1978 Bolivia vivió su dictadura militar más extensa. Se impuso un sistema de violencia estructural y capilar que, si bien “menos profesional” y clandestino que en Argentina o Chile, fue muy eficaz para los servicios de información y represivos (Dunkerley, 1987; Lavaud, 2003). Aunque ha sido moderada la atención de los historiadores sobre el país andino en este período, Bolivia fue parte activa del “Plan Cóndor” y, pese a que su nivel de violencia planificada y desaparición forzada de personas no tuvo la magnitud de otros países, tampoco puede soslayarse el terror y la censura ejercidos por el poder de facto, ni la expulsión de ciudadanos del país mediante el exilio.

Hacia 1976 esos niveles de represión comenzaron a disminuir, lo que dio pie a que la sociedad civil, y en especial los trabajadores, iniciaran un proceso de reorganización (Gallardo Lozada, 1984). Presionado por el gobierno norteamericano de James Carter, a fines de 1977 Bánzer había “accedido” a llamar a elecciones y concedió una acotada amnistía política que, sin embargo, estaba lejos de las expectativas de la sociedad. Contra todos los pronósticos, una huelga de hambre de solo cuatro amas de casa mineras con sus hijos, que el 28 de diciembre de 1977 se instaló en un local del Arzobispado de La Paz, y que luego se multiplicó por todo el país, empujó a su crisis terminal al gobierno de facto obligando a Bánzer a conceder la amnistía absoluta, desatar las restricciones político-sindicales y convocar a elecciones.⁴ A pesar de que el

⁴ Esas cuatro mujeres fueron: Aurora de Lora, Nelly de Paniagua, Angélica de Flores y Luzmila

largo proceso de transición –cuatro años– fue socavado desde las fuerzas militares, la sociedad boliviana en su conjunto no cejó en la defensa del retorno democrático, que hizo posible en 1982.⁵

Según la videasta Liliana De la Quintana, el período de la dictadura fue experimentado como un “vacío”:

(...) 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 (...) Todo lo de izquierda era extremo, todo lo de izquierda representaba un peligro frente a los militares y lo que había era el silencio (...), la cárcel o el exilio.⁶

En efecto, varios de los actores de la escena de los ochenta –como Alfredo Ovando, Iván Sanjinés, Eduardo López y Pedro Susz– vivieron el exilio durante las dictaduras de Bánzer y/o de García Meza. Sanjinés y Susz coinciden al recordar que durante la transición, el clima socio-político era tenso aunque la censura “había aflojado sus cuerdas”: un tiempo de efervescencia popular y creativa, de mayor circulación de films de la región, que a su vez estaba caracterizado por la inestabilidad institucional y la precarización de la vida cotidiana, rasgos que, a posteriori, condujeron al cuestionamiento a la democracia

de Pimentel. A una semana del inicio de la huelga ya eran 61 participantes; a las dos semanas 500 ya extendidos por todo el país; a los veinte días se estima que eran 1200 dispersos en aproximadamente 28 grupos de huelga. Incluso surgieron núcleos de solidaridad en Perú, México, Venezuela, Suecia, Francia y España. La decisión de hacer la huelga estaba en directa relación con la oportuna coyuntura política debido a la fragilización de la dictadura: “(...) provocada, sobre todo, por las luchas internas en las FF.AA., agudizadas por la negociación fallida para un acceso al litoral del océano Pacífico, y por las presiones norteamericanas hacia una liberalización del régimen, en nombre de los DD.HH.” (Lavaud, 2003: 71).

⁵ En un clima de marcada oposición al orden castrense, entre 1978 y 1982 Bolivia vio recurrir el fraude electoral como estrategia de permanencia en el ejercicio del poder por parte de los militares en alianza con sectores empresariales. Diferentes facciones de las FF.AA. se sucedieron dilatando el retorno democrático. En noviembre de 1979 se produjo un nuevo golpe de Estado al mando de Alberto Natusch Busch, con la repulsa generalizada de toda la sociedad, que resistió con heroísmo los embates de la violencia por más de 15 días. Tras el gobierno interino de la presidenta del Congreso Lidia Gueiler, Luis García Meza dio un nuevo golpe de Estado en julio de 1980, que continuó hasta agosto de 1981 en medio de la corrupción, el crecimiento del negocio de la cocaína y el contrabando. Recién en septiembre de 1982, tras una huelga general, el proceso dictatorial colapsó definitivamente y Hernán Siles Zuazo, líder de la UDP (Unión Democrática Popular) asumió la primera magistratura (Mesa, 1998).

⁶ Entrevista personal con la autora. Gumucio Dagron sintetiza aquellos tiempos como los del “encierro, destierro y entierro”. Entrevista personal con la autora.

formal y el sistema de partidos tradicionales.⁷ “La democracia no mostraba ninguna capacidad de gestión ni solución a los problemas y demandas urgentes de la población”, dijo Susz, quien advirtió que con el correr de la década, el pragmatismo y la necesidad de supervivencia mellaron el tejido social y desalentaron la participación política.⁸

En un marco de censura y autocensura dictatorial, y posterior incertidumbre transicional: ¿qué prácticas –dispersas, fragmentarias, acotadas, precarias– se ensayaron como formas de resistencia al aislamiento, como disenso frente a la monodía ideológica? ¿A qué referentes interpelaron en ese tiempo lxs adolescentes que luego serían lxs videastas de los ochenta? ¿Qué instancias, instituciones y sujetos pueden ser leídos como cimientos de la escena paceña?

Una ventana para respirar

Sin escuela o taller de cine, siendo un país carente de industria, con un campo de producción cinematográfica acotado, la red de cine-clubs paceños propició no solo la ocasión de encuentro social sin vigilancia, sino que además hizo posible una suerte de micro-experiencias de resistencia cultural abriendo instancias de debate y discusión adversativas al modelo unidiscursivo y represivo del orden militar.⁹ Ahí está el salesiano Renzo Cotta, entusiasta divulgador a cargo del Cine 16 de Julio y la editorial Don Bosco, la primera

⁷ Entrevistas personales con la autora.

⁸ Por su parte, al recordar ese período la periodista e historiadora Lupe Cajías señala: “A nosotros no nos cambiaron nuestro ser, no nos cortaron o secaron los ríos profundos de los cuales estamos hechos (...) aquí la solidaridad se mantuvo (...) no perdimos esas pertenencias más atávicas (...) a nosotros no lograron sacarnos el corazón”. Entrevista personal con la autora.

⁹ Además de los cineclubs, según recordaran en entrevista personal con la autora Gustavo Cardoso y Lupe Cajías, otro espacio que, apenas unos años después, sirvió como trinchera de resistencia cultural y formación “informal” durante la dictadura de García Meza fue el “Café Arte y Cultura”, liderado por Waskar Cajías y ligado a sectores progresistas de la Iglesia Católica. Esta suerte de pequeña usina artística e intelectual funcionaba como un colectivo y de manera autogestiva (sin financiamiento externo). En su local se desarrollaban distintos talleres (fundamentalmente ligados a la música popular y folklórica, pero también al dibujo), pero sobre todo tenían lugar reuniones y encuentros que facilitaban el re-conocimiento generacional en medio del miedo al orden represivo. Allí la cultura y las artes permitían dar cauce a la necesidad expresiva en un marco de relativa seguridad para poder “ver las diferencias sociales” de la Bolivia de los ochenta.

en dedicar una colección exclusiva a estudios de cine.¹⁰ Pero principalmente el jesuita español Luis Espinal, cuyos ciclos eran, recuerda Susz, “una ventana abierta en el marco de un ambiente muy estancado”.¹¹

Espinal no imponía su interpretación, ni creía que hubiese “una” verdadera y absoluta que descifrar: “El cine no es una ciencia exacta; contiene una enorme gama de subjetividad y de sentido oculto, tanto para el creador de la película como para el espectador” (Espinal, 1976: 13). Por ello potenciaba la diversidad de perspectivas puestas en juego en un dispositivo como el cine-foro:

(...) creo que es una riqueza no disimular las discrepancias ante las películas de cine. No nos rasguemos los vestidos, lamentando la desorientación que puede producir la falta de uniformidad. *Ya han pasado los tiempos de los totalitarismos ideológicos. No podemos imponer una única alternativa, cuando tal vez hay otras iguales o mejores* (...) (Ídem: 165).¹²

Estaba atento no solo a garantizar un marco de respeto en el que todas las voces fueran escuchadas, sino a tomar en consideración aspectos formales, el contexto de producción del film y más aún el de lectura/uso/difusión: planteaba la pregunta «¿qué le dice a Bolivia hoy esta película?», colocando al cine en la perspectiva de la sociedad local.

Aprovechando cierta inmunidad que le proveía su pertenencia institucional, Espinal fue una voz pública que ejerció el disenso frente a la intolerancia dominante mostrando la constante vulneración al tejido social y los DD.HH.: desestabilizó el sentido común impuesto desde arriba, de carácter homogeneizador y despolitizador –cuyo lema era “Orden, paz y trabajo”–, abriendo

¹⁰ Según Cotta, el cine-forum funcionaba como método didáctico de reflexión y discusión sobre el cine: se buscaba vencer cierto aislamiento del espectador para volver explícito el sistema de mediaciones sociales y estéticas entre el público y la película, dentro de una experiencia grupal-colectiva. El foro era un lugar de toma de posición, de debate, era un hacer con otros en un espacio de provocación del pensamiento (Cotta, 1977). Otros cine-clubs importantes han sido el Luminaria y el Juvenil, impulsados por el Centro de Orientación Cinematográfica, que fue dirigido hasta mediados de los ochenta por Amalia de Gallardo.

¹¹ Coincidentemente, la comunicadora Patricia Flores recordó, en entrevista personal, que tanto los cursillos como los ciclos de cine de Espinal eran “luces de oxígeno”, y que “Lucho era didáctico sin ser facilista”.

¹² El subrayado es nuestro, y cabe preguntarse: ¿solo hablaba del cine-forum Espinal en esta contundente afirmación? Una anécdota muy conocida lo recuerda discutiendo acaloradamente con la propia esposa del dictador Bánzer en un cine-debate.

fisuras impugnadoras que le costaron despidos, calumnias y más tarde, la vida. Trabajó en cine, TV, radio y prensa gráfica como guionista y periodista, y su crítica a los medios se realizó *desde* los medios, operando un desvío en sus usos –produciendo documentales de denuncia social por ejemplo–, rasgo que habrán de recuperar lxs jóvenes videastas de los ochenta quienes también ocuparán/se radicarán en la “pantalla chica” y utilizarán un formato “desca-lificado” como el video, para hacer oír su voz de protesta y su perspectiva generacional. No se olvide que la vocación de comunicador social de Espinal y su insistencia a pensar las dinámicas de consumo y lectura en los medios masivos, estaba en plena sintonía con la formación disciplinar y los intereses teórico-crítico-prácticos que varixs de ellxs fueron desarrollando durante la década.¹³ Incluso:

La aparición de Espinal marca una ruptura y un salto cualitativo definitivo para la crítica, la formación y el interés por el hecho cinematográfico en Bolivia. Su presencia produce un verdadero cambio de mentalidad y abre las perspectivas de un vasto trabajo en el futuro (Mesa, 1985: 221).

Su crítica fue desde el primer momento polémica. La inserción de la perspectiva social primero y de la visión política del fenómeno cinematográfico después, abrieron roncha en un medio cultural algo enquistado y en casos muy conservador (Mesa, 1982: 217).¹⁴

Resulta comprensible, entonces, que con Jorge Sanjinés y el cine político boliviano en el exilio, y frente a una reducida producción local que bascu-laba entre películas folklóricas, pasatistas y de baja calidad, y la descripción reflexiva y crítica (pero pesimista) de la sociedad del cine de Antonio Eguino –un cine profesional y “posible” en aquella coyuntura de censura–; la figura incansable de Espinal se convirtiera en un polo de atracción para lxs entonces adolescentes que pasan toda la década del ‘70 –que crecen, literalmente– leyendo sus críticas, escuchándolo en la radio y participando de sus cineclubs. La generación de los ochenta vio en él a un referente profesional creíble que

¹³ Tal es el caso de Liliana De la Quintana, estudiante de la carrera de Comunicación en la Universidad Católica; Iván Sanjinés, alumno de Sociología y más tarde de Comunicación, al igual que Gustavo Cardoso; o Raquel Romero, quien era egresada de la carrera de Comunicación, en Venezuela; por mencionar algunos nombres.

¹⁴ Sostenía que si el film era un espacio de pensamiento, la crítica debía impulsar una actitud dialogante y no de imposición dictatorial: “(...) la crítica no me da *lo que debo pensar*, sino que me estimula *para que piense* (...) no me da la *respuesta* sino que pretende activar al espectador para que *él responda* (...)” (Espinal, 1976: 14).

sostuvo de forma ininterrumpida su trabajo en diferentes medios, aun en períodos de dictadura; y en sus variados perfiles –periodístico, docente, creativo, ensayístico, militante, de gestión cultural–, encontrarán una cantera de saberes disponibles para el desarrollo del campo audiovisual.

Asociar fuerzas, fundar instituciones

A partir de 1971 varias instituciones y sectores sociales bregaron por la creación de una Cinemateca: desde la Federación de Mineros –a través de su plan cultural elaborado por el teatrista anarquista Liber Forti– hasta los cineastas, presentaron distintos proyectos; y ya en la prensa gráfica como en eventos académicos, Alfonso Gumucio Dagron interpeló directamente a funcionarios en ejercicio sobre el peligro de continuar “perdiendo la memoria” de las imágenes bolivianas, puntualizando labores específicas a desarrollar en la futura entidad.¹⁵ Espinal, por su parte, exhortaba a autoridades y miembros del sector a colaborar entre sí y conseguir un espacio físico dedicado a la conservación, restauración y divulgación del cine.

Fue gracias a la articulación interinstitucional de la Alcaldía de La Paz (Mario Mercado), el Cine 16 de Julio/Obra Don Bosco (Cotta) y el Centro de Orientación Cinematográfica¹⁶ –cuya alma matter era Amalia De Gallardo quien además ocupaba la Dirección de Espectáculos de la Alcaldía–, que en julio de 1976 se creó la “Fundación Cinemateca de La Paz”, luego devenida en “Fundación Cinemateca Boliviana”. Esta entidad privada sin fines de lucro pudo, progresivamente, ganar en autonomía y articularse con distintos agentes culturales como la Alianza Francesa y el Goethe Institut, además de cumplir una labor de fomento a través de concursos y premios,¹⁷ de formación por

¹⁵ En un texto publicado en el *Diario Presencia* explicitó: “La obra de crear una Filmoteca Boliviana correspondería en principio al Ministerio de Cultura, pero yo elevo este comentario en calidad de propuesta al Sr. Alcalde Municipal de La Paz, hombre vinculado al cine desde hace muchos años, para que en el marco de su gestión recién iniciada, ponga en práctica su conocida afición por el cine e instruya la creación de la Filmoteca Boliviana que es una necesidad urgente” (Gumucio Dagron, 1975). En comunicación personal con la autora, Gumucio Dagron recordó que cuando el alcalde Mario Mercado leyó el texto le hizo llamar a su despacho para preguntarle detalles sobre cómo debía ser la Cinemateca: según su criterio, aquella conversación habría sido el puntapié inicial de la creación de la institución.

¹⁶ COC, afiliado a la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC).

¹⁷ El premio “Cóndor de Plata” –sin estímulo económico y fundamentalmente destinado a la

medio de talleres, y de conservación.¹⁸ De ese modo contribuyó a expandir y potenciar un clima de consumo, debate, crítica e investigación sobre cine y audiovisual boliviano.¹⁹

Uno de sus hombres clave, e interlocutor permanente de lxs jóvenes de los ochenta, fue Pedro Susz, quien organizó uno de los ciclos de cine más memorables en 1979: la primera retrospectiva del Grupo Ukamau (GU) recién llegado de su exilio en Perú y Ecuador, que incluía sus últimas tres películas aún sin estreno en suelo local (*El coraje del pueblo* (1971), *El enemigo principal* (1973) y *Fuera de aquí* (1977)). Memorable porque a pesar de que el ciclo fue prohibido por vía legal y luego interrumpido a través de un sabotaje, se constituyó como una experiencia de masiva participación y adhesión al cine nacional y significó no solo la bienvenida simbólica del grupo nuevamente a su país, sino una contundente manifestación de apoyo ideológico-cultural al programa antimilitar del GU. Para muchxs de lxs protagonistas de la escena de los ochenta, esa retrospectiva se convertiría en el “descubrimiento visceral” de su realidad histórica y de un cine de excepcional fuerza político-contestataria que les marcaría sobre todo al comienzo de sus carreras. La Cinemateca era una Casa para el cine, y en Pedro Susz, lxs jóvenes tuvieron un cómplice infatigable que, sin soslayar la crítica, les permitió articularse con la Institución y fomentar el intercambio.²⁰

difusión de obra nueva de jóvenes realizadores sin acceso al circuito comercial— fue organizado por el Centro de Orientación Cinematográfico y el Cine 16 de Julio, y su primera edición fue en 1976. Desde 1982 se vuelve de carácter nacional y a partir de 1986 fue co-auspiciado por la Cinemateca. El premio “Amalia Gallardo”—de carácter municipal, La Paz— funcionó desde 1987.

¹⁸ En 1978, la Cinemateca fue reconocida legalmente como Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento (ratificado por el Congreso en 1985), y en 1981 como Repositorio Nacional para el Depósito Legal (ratificado por el Congreso en 1985).

¹⁹ Otras instituciones que se formaron bajo un impulso asociacionista semejante, aunque tuvieron una corta vida fueron: la Asociación de Cineastas Bolivianos, fundada en diciembre de 1977; y la CRIBO, Asociación de Críticos de Cine Bolivianos, fundada en febrero de 1979. Mientras que ningunx de lxs entrevistadxs de la escena recordó estas asociaciones, Gumucio Dagon y Susz sí lo hicieron respecto de la que formaron parte: la de los críticos.

²⁰ Para un estudio sobre la Cinemateca Boliviana, ver: Vanesa de Britto (coord.) (2007).

Permisos para pensar: las publicaciones

Luego de décadas de silencio y mínima actividad editorial en lo que refiere a análisis, crítica e historia del cine boliviano, entre la segunda mitad de los setenta y los primeros ochenta se produce un fenómeno paradójico. Pedro Susz recordó que, si bien no se produce tanto, "(...) se escribe mucho sobre cine, se debate mucho sobre cine". Como mencionamos más arriba, la editorial Don Bosco sacó una colección sobre cine en formato de bolsillo que en su mayoría escribió Luis Espinal, y cuya temática iba desde los géneros cinematográficos hasta la historia del cine latinoamericano, la sociología, la simbología y la psicología del cine, las interacciones y tensiones con la TV y las formas de la censura. Esos textos fueron un valiosísimo material de "formación-informal" en un país que no contó con escuela de cine o carrera de comunicación (pública) hasta principios de los ochenta, así como un insumo para pensar y debatir la producción local.

Sucesivamente se publicaron importantes textos sobre historia del cine vernáculo (Mesa, 1979; Gumucio Dagron, 1982; Mesa, 1985); y la no menos significativa compilación de reflexiones y textos teóricos del GU que en 1979 y 1980 lanza la primera y segunda edición de *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo* (Siglo XXI, México). Por último, Pedro Susz (1985) publica una reflexión sobre los consumos y las prácticas espectatoriales en Bolivia entre 1975 y 1984, destacando la hegemonía norteamericana en las pantallas locales.

En suma: puede advertirse que, desde la caída de la dictadura de Bánzer y la apertura del conflictivo proceso transicional, aun en medio de la inestabilidad político-institucional y la carestía económica, como nunca antes en el área de los estudios sobre cine la producción bibliográfica se multiplica exponencialmente. Es evidente, entonces, la razón de confianza que lxs jóvenes videastas tuvieron a la hora de sacar –ya en la segunda mitad de la década del ochenta– su propio boletín: la *Revista Imagen*. En un escenario de creciente productividad, resultó plausible embarcarse en la empresa de una publicación especializada que contaría no solo con un segmento de lectores específico –que ya venía formándose con los textos mencionados–, sino con una serie de interlocutores idóneos con los cuales se polemizaría. Amparadx y estimuladx por la labor de esa primera generación de críticos

e historiadores, los actores de la escena también alzaron su propia voz-es-crita.²¹

Un semillero de formación profesional

Entre los cineclubs, las actividades de la Cinemateca y el crecimiento de publicaciones, emerge un espacio que estimuló la praxis audiovisual entre lxs jóvenes y funcionó además como ámbito de encuentro: el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés, del que la gran mayoría de los actores de los ochenta fueron parte, ya sea como docentes o alumnx.²² Tuvo lugar en el año 1979 (hasta el golpe de 1980) cuando las universidades reabrieron sus puertas, en medio de un ambiente progresista y de reverdecer intelectual. Fue de carácter gratuito y gravitó en el área de Extensión Universitaria de la UMSA –que estaba bajo la dirección de Carlos Mesa–, la cual contemplaba la creación de otros talleres (teatro y música): estar inserto en la dinámica universitaria le dio respaldo institucional, marco legal y facilitó cierta infraestructura.²³

²¹ Debe recordarse que Bolivia carece de tradición en revistas culturales, y entre las publicaciones especializadas anteriores al período que nos ocupa se cuentan apenas la revista de cine *Wara-wara*, editada después de la Revolución de 1952 (solo un número); y la revista *Film-Historia*, en mayo de 1978 (solo un número).

²² La única experiencia de formación audiovisual previa al Taller fue la “Escuela Filmica”: fugaz iniciativa de Jorge Sanjinés y Oscar Soria a comienzos de la década del sesenta. Contó cerca de 25 estudiantes pero, según Gumucio Dagron, no salió de ella ningún cineasta nuevo: “La escuela Filmica ofrecía cursos de Cinematografía, Fotografía y Actuación Cinematográfica, con una duración de 3 y 5 meses, y funcionaba en los días hábiles de 9 a 11:30 de la mañana (...) Los cursos eran sobre todo prácticos, utilizando equipos del Instituto Cinematográfico Boliviano” (1982: 216).

²³ La UMSA –cuyo director era el Ing. Hugo Mansilla– tenía un canal de televisión donde, por ejemplo, ya se trabajaba en formato de video. En un ambiente de renovación de ideas y propuestas artísticas y pedagógicas, durante ese mismo año de 1979, el área de Extensión abrió un espacio de experimentación musical: el Taller de Música y Orquesta de Instrumentos Nativos, dirigido por Cergio Prudencio, quien apenas unos años después trabajará con Jorge Sanjinés en *La Nación Clandestina* (1989) y en *Para recibir el canto de los pájaros* (1995). La luego denominada OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos), tuvo por propósito artístico el constituir una formación con instrumentos autóctonos y suscitar la creatividad y la exploración en materia tímbrica, de relaciones armónicas y estructura: “Esta transformación del arte (...) nos conduce a lo que se podría llamar un arte nuevo. Porque expresar nuevos contenidos es expresar nuevas formas, y expresar contenidos nuevos en formas nuevas es crear un arte nuevo (...) A la nueva sociedad que se vislumbra, al hombre nuevo que lucha por la revolución, corresponde también un arte nuevo (...) Sólo se puede transformar lo que

Según recordara el cineasta italiano Paolo Agazzi, quien se había radicado en Bolivia a mediados de la década anterior,²⁴ fue por sugerencia de Jaime Paz Zamora que decidió postularse en el concurso público para ser Director del Taller, cargo que obtuvo junto a Raquel Romero quien fungió como sub-directora.²⁵ Ni Agazzi ni Romero –amigos y compañeros de trabajo en muchos proyectos– impusieron programas rígidos, sino que hubo completa libertad para el diseño de los contenidos de cada materia (“libertad de cátedra”): había plena confianza en la excelencia de un cuerpo académico “de lujo”. Entre los entusiastas docentes se contaban los cineastas Antonio Eguino y Jorge Sanjinés, el guionista Oscar “Cacho” Soria, el sonidista Gaspar Vera, los historiadores y críticos Gumucio Dagron y Espinal, la realizadora y productora Raquel Romero y el cineasta Paolo Agazzi.²⁶ Allí confluyeron quienes habían estado amordazados en el insilio, los exiliados y lxs estudiantes con avidez comunicativa. Significó un espacio de encuentro entre generaciones, grupos sociales e individualidades con sensibilidades diversas: “Toda la gente que volvía, que volvía a Bolivia, a trabajar a Bolivia con mucha ilusión, con muchas ganas de hacer cosas nuevas, diferentes, generar no solo nuevas relaciones de

ya existe; solo nuestra tradición podrá alimentar un nuevo lenguaje artístico sin que el cambio signifique un divorcio entre el objeto, la realidad y la personalidad cultural del hombre” (Prudencio, [1979] 2010: 25-26). Nótese la sintonía programática –propia de un clima de época y también de una nueva generación de jóvenes– entre esta propuesta, la del Taller de Cine y lo que luego será el MNCVB.

²⁴ Sobre las razones de su asentamiento definitivo, Agazzi recordó: “Decidí quedarme en Bolivia porque me pareció que estaba siendo partícipe de un momento histórico importante en un país poco y mal conocido en Europa y del cual quería saber y conocer más. Simultáneamente se dio la gran posibilidad de participar en la realización de la película *Chuquiago* (Antonio Eguino, 1977), sea en la preparación/elaboración del guión (circunstancia que me obligó a aprender el idioma español), sea en el rodaje como asistente de dirección y también en la edición. Hasta ese momento mis conocimientos de cine eran fundamentalmente teóricos: la experiencia con *Chuquiago* me permitió formarme profesionalmente en la práctica”. Entrevista con la autora.

²⁵ Agazzi añade: “En ese momento la FUL (Federación Universitaria Local) de la UMSA (la instancia estudiantil que planifica, coordina, promueve, hace seguimiento y propone la normativa de las actividades de investigación, postgrado e interacción social) estaba controlada por el MIR, el partido de Jaime Paz Zamora”. Entrevista con la autora.

²⁶ Gumucio Dagron dictó la materia “Cine político”, cuya sistematización dio lugar al libro *Cine, censura y exilio en América Latina* (1982). Cabe subrayar la audacia y peligrosidad de ofrecer un curso de este tipo en un contexto aún inestable a nivel político como el que vivió el país durante 1979, en pleno proceso transicional.

poder, no solamente un cambio en la mentalidad sino también, con mucha esperanza de poder, a partir de la reinstauración, de la supuesta vuelta a la democracia, promover y recoger toda la lucha de la gente”, según narrara Raquel Romero.²⁷

El taller contó inicialmente con dos turnos de casi 200 inscriptos, pero al final del ciclo anual la cohorte se había reducido a menos de un cuarto. Fue de formación teórica, histórica y práctica (en super 8), y se proponía: visibilizar y discutir el material que se había producido en Bolivia y en la región, romper con la imagen dominante respecto de tres o cuatro únicos realizadores locales y, fundamentalmente, promover el surgimiento de nuevos valores. “La orientación del taller era hacer un cine comprometido, un cine que reflejara la realidad socio política del momento y dentro de un concepto de praxis-teoría-praxis... pese a las limitaciones técnicas y económicas”, rememoró Agazzi.²⁸

Liliana De la Quintana cuenta que el marcado carácter político del taller representó para muchxs alumnxs “abrir los ojos y los oídos” a realidades hasta allí escamoteadas o vedadas, despertando el interés por el movimiento estudiantil de los '70, las desapariciones forzadas, los exilios, las reivindicaciones populares del pasado reciente, las identidades indígenas y sus culturas menospreciadas, entre otros temas. Justamente, la realizadora recuerda que en sus clases, Espinal solía interpelar a lxs alumnxs en estos términos. “«(...) la cámara es un arma muy poderosa que puede tener un gran impacto: ¿por qué van a filmar? ¿Qué quieren filmar? ¿Qué mensaje van a dar? ¿Al servicio de quién va a estar esa cámara?» Esas preguntas nos han marcado nuestra vida y estamos respondiendo 35 años después a ellas”.²⁹ “Cada rollo de película

²⁷ Entrevista personal con la autora.

²⁸ Entrevista con la autora.

²⁹ Nótese el tono de la relación pedagógica construida entre Espinal y sus estudiantes: “Uno de los recuerdos más vivos que tengo del taller –dice Paolo Agazzi, en entrevista con la autora– es la última clase de Luis Espinal. En ese momento Luis era director del semanario *Aquí* que, entre otras cosas, denunciaba insistentemente los trajines golpistas de algunos militares en alianza y financiados por el narcotráfico, cosa que le significó sistemáticas presiones e, inclusive, amenazas de muerte. La actividad del semanario le absorbía mucho tiempo y sus clases en el taller se redujeron a una por semana, en cada uno de los dos niveles. Cuando uno de los alumnos le recriminó de no dedicar más tiempo al taller y le insinuó de dejar más bien el semanario, velando por su seguridad, Luis respondió: «Solo muerto me van a sacar del semanario»: dos noches después, a la salida de una función de cine, lo secuestraron, torturaron y asesinaron”.

era un milagro” rememora Iván Sanjinés.³⁰ Ello implicaba rigor y reflexión exhaustiva antes de rodar, es decir: “la mejor escuela”. Según contaran De la Quintana y Alfredo Ovando, todos los insumos, equipos y realizaciones del taller –materiales en bruto y terminados– fueron saqueados y destruidos durante el golpe de García Meza, quedando solo una de sus producciones: el corto de dirección colectiva *Los aguatisis*, cuyo tema es el trabajo de los niños en el Cementerio General de la Ciudad de La Paz, y que obtuvo el segundo premio en la categoría Super 8, en el Concurso Cóndor de Plata en su edición de 1980.³¹

La clave regional y la reacción local

Esta serie de factores económicos, políticos, sociales, institucionales y generacionales de carácter local demarcaron –hicieron posible y limitaron– la escena audiovisual boliviana de los ochenta, que se hallaba a su vez dentro de un contexto regional e internacional con el que compartía algunos rasgos. Por ejemplo, la redemocratización política de buena parte de los países del Cono Sur, y el avance de las nuevas tecnologías: dos principios que hicieron viable una mayor producción y circulación de imágenes volviendo más diverso el espacio de la creación y comunicación audiovisual (Dinamarca, 1990). Todo ello se dio en paralelo a la instauración de una economía de mercado que tendió a homogeneizar el funcionamiento de los Estados e imponer un modelo neoliberal excluyente para grandes sectores de la población que privilegiaba la realización personal, individualista y competitiva, y estimulaba el consumo de bienes materiales e insumos culturales globales. No debe olvidarse tampoco que, desde mediados de los ochenta, fue notable en toda América

³⁰ Entrevista personal con la autora.

³¹ Según el testimonio de De la Quintana y Ovando ellos rodaron un documental testimonial sobre la experiencia de detención clandestina en Achocalla de Aída Pedraza, militante troskista torturada durante la dictadura de Bánzer quien también formaba parte del taller. Pedraza les había dicho que necesitaba volver a Bolivia y contar lo que le había sucedido para que “nunca más esto suceda”. Iván Sanjinés recordó que su grupo logró hacer un documental de montaje y testimonios sobre los golpes militares en Bolivia titulado “La lucha continúa” que se proponía ser una mirada explosiva para el presente de resistencia. Diego Torres señala que miembros del Taller capturaron imágenes de los sucesos políticos vividos en La Paz entre fines de la década del setenta y 1982, dando por resultado el video *Destrucción Nacional*, documental político con dirección colectiva (Diego Torres, 1989).

Latina, el crecimiento cuantitativo de los medios de comunicación masiva con la apertura de canales de televisión privados y por cable, gracias al avance de los satélites.

El proceso de inserción del video en Bolivia distó de ser homogéneo o armónico: su aparición fue desigual y paulatina a nivel geográfico, y supo generar conflictos y rispideces. Con cierto desdén, recuerdan buena parte de lxs entrevistadxs, se cuestionaba la eficacia y valor expresivo del soporte frente al celuloide. Esta tecnología "aún no consolidada" separaba a los autodenominados "formados" de los "amateurs" en lo que además era una confrontación generacional: "(...) la ruptura era con ellos a quienes llamábamos 'los dinosaurios'... nosotros [éramos] los renacuajos", rememoró Jean Claude Eiffel, refiriéndose a Ruiz, Sanjinés y Eguino.³² Se decía que el video terminaría por "matar" al celuloide, resistiéndose a la inclusión del formato en concursos y certámenes.³³ Resituándose en aquellos primeros años, Raquel Romero recordó:

Nosotros no tenemos condiciones para trabajar en cine (...) Nosotros recogemos este formato, para nosotros será "nuestro formato" porque no tenemos otras opciones, no tenemos posibilidades, no tenemos laboratorios, no tenemos equipos y la forma de poder expresarnos es esta... Y esa fue una de las consignas del nuevo cine y video boliviano.³⁴

El telón de la escena de los ochenta se había levantado.

³² Entrevista personal con la autora. En un coloquio sobre las perspectivas del cine y el video en Bolivia, organizado por el MNCVB en 1985, Antonio Eguino se expresó de esta forma: "El cine, como el dinosaurio, está en vías de extinción [...] Ante la ausencia de respaldo estatal se nos muere" (Eguino en MNCVB 1986b: 6-7). Además de la coincidencia de imágenes y atributos que señalara Eiffel, vale destacar que la fórmula "se nos muere" en aquel contexto socio-político resultaba altamente sensible: Víctor Paz Estenssoro había comenzado su mandato en 1985 exhortando dramáticamente: "Bolivia se nos muere".

³³ Liliana De la Quintana y Alfredo Ovando recordaron en comunicación personal con la autora que: "El premio Cóndor de Plata que era sustancialmente para cine, tuvo que abrir la categoría de "video" en 1982 cuando presentamos *La Danza de los vencidos*, que ganó el primer premio y fue motivo de alta preocupación para los cineastas conocidos, pues veían "la muerte del cine". Al año siguiente, 1983, Nicobis volvió a presentarse al concurso y ganó el primer premio con *Lucho vives en el pueblo* contribuyendo a consolidar la nueva categoría en el certamen.

³⁴ Entrevista personal con la autora.

II. La escena

Siles Zuazo gobernó entre 1982 y 1985 liderando una heterogénea y atomizada UDP: un frente progresista que ganó las elecciones pero no logró consolidar un proyecto integral y aglutinante para la sociedad boliviana, y terminó dividido. Si bien en este período se procuró la institucionalización y modernización del sistema democrático, la crisis económica, la inflación y el desempleo crecieron considerablemente. Siles comenzó un plan económico que se profundizaría más tarde con el gobierno de Víctor Paz Estenssoro (1985-1989), a saber: la reducción del aparato público y el fin de la economía estatizada. El decrecimiento del PBI, la aguda dependencia hacia EE.UU. y la estatización de deudas empresariales privadas provocó un desorden económico total, y la respuesta social a través de huelgas. Sin representación en el Parlamento ni diálogo con una oposición intransigente –tanto de derecha como de izquierda–, con el sistema económico colapsado e incapaz de resolver la crisis social –con el avance imparable del narcotráfico–, Siles llamó a elecciones anticipadas que si bien dieron como victorioso a Bánzer frente a Paz Estenssoro, este último fue elegido por el Congreso como nuevo presidente. Con él se pone en marcha la neoliberalización de la economía.

En este nuevo y complejo tiempo histórico, y en todas las esferas de reproducción social, la juventud tuvo una participación activa. En el ámbito de la cultura y las artes, y específicamente en el campo audiovisual, los y las jóvenes hicieron de la carencia virtud. En un marco adverso, donde las condiciones materiales eran precarias y deficientes –falta de insumos, infraestructura, espacios de formación, regulaciones y leyes– los “recién venidos” al medio aportaron entusiasmo y creatividad. Así florecieron experiencias de producción en video que ubicaron su labor creativa en territorios adyacentes a la comunicación y la educación popular, las artes visuales y la militancia en organismos de DD.HH. u organizaciones de base. Aprovechando la aparición de nuevas tecnologías, proyectos como el Taller de Cine Minero, la productora Nicobis, Qhana, CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa) e individualidades como Raquel Romero e Iván Sanjinés, procuraron renovar los usos y formas de producción-circulación de imágenes

volviéndolas de “uso común” (Cardoso, 1990) y contribuyeron a la expansión del espacio audiovisual.³⁵

Los actores de la escena de los ochenta crearon su identidad personal y su pertenencia colectiva mientras producían. Trabajaron para sindicatos, instituciones educativas, culturales, alcaldías, municipios, organizaciones sociales, organismos de cooperación internacional, ONGs y la TV Universitaria, generando material de divulgación y uso interno.³⁶ Esa *expertise práctica* –técnica pero también política en lo que hace a la construcción de una red relaciones y contactos–, y el dinero que podía proveer como remuneración, se capitalizaron en proyectos autogestivos individuales y grupales. Compartiendo un círculo de referencia en el que todos se conocían, cada uno llevaba adelante un conjunto de intereses que entraron en sintonía, acople o diferencia con los de otros en sistemas de afinidades e iniciativas concretas. Así, coincidiendo en preocupaciones temáticas, aunque bajo distintas modalidades expresivas –documental histórico, de contrainformación y protesta, documental etnográfico, experimentación visual–, hubo experiencias con sello individual o grupal; duraderas en el tiempo o coyunturales; con marca de género, clase o disciplina; bajo la forma de productora o cooperativa.

Por lo general, se diferenciaron tanto de la línea de Jorge Sanjinés, por su radicalidad militante y rechazo de la temática urbana, de género y cotidiana;

³⁵ En entrevista con la autora, Eduardo López señaló como un antecedente de la generación de los '80 a Guillermo Aguirre y su Grupo La Escalera, integrado, entre otros, por José Bozo, Daniel Quintana y Joselo Sanjinés. Aguirre fue parte de la Productora Ukamau y realizó sus primeros pasos en cine junto a Eguino. En 1978, él y su grupo produjeron *¿Hasta cuándo?*, un film crítico sobre el problema del alcohol en clave social que ganó el premio Cóndor de Plata; realizando luego *¿Por qué?* (1979), y *Dale Martín* (1981) sobre el sueño por ser atleta profesional de un niño de bajos recursos de la periferia paceña. Poco después estrenaron *La red* (1982), sobre el tráfico de drogas y *Chau... nos vemos mañana* (1984): “Aguirre representa en muchos sentidos la visión genuinamente popular de los cineastas de hoy (...) La fuerza de Aguirre está vinculada al ingenio y al humor, un humor mestizo (...) y también a la profunda vitalidad y a su contacto directo con ciertos ritmos culturales que le son ajenos al hombre de formación específicamente occidental” (Mesa, 1985: 158).

³⁶ Al respecto, Liliana De la Quintana y Alfredo Ovando señalaron en comunicación personal con la autora: “El canal 13, parte de la Universidad, jugó un papel muy importante pues era el “alternativo” al estatal y allí se formó gente y se produjeron videos importantes. Como Nicobis producimos la serie “Cortometrajes bolivianos” con 16 capítulos que nos permitieron conocer a los más importantes realizadores bolivianos, con entrevistas particulares a los “maestros” y también a la nueva generación”.

como de Antonio Eguino y la productora comercial Ukamau, donde quedaba soslayada la intervención en la realidad. Sostenían que: "Hoy por hoy nos queda defender una producción nacional coherente y que analice nuestra problemática; defender la educación de nuestros hijos que no signifique alienación, y defender la vida misma de la cultura nacional" (MNCVB, 1986: 9).

Una trama de complicidades, alianzas y polémicas: el MNCVB

Muy pronto, lxs jóvenes comprendieron que la clave para revitalizar el espacio audiovisual local era no solo la autogestión sino la organización colectiva, traducida esta en la creación de un ámbito horizontal que contribuyera a generar condiciones de continuidad y visibilización de sus trabajos. Así nace en La Paz en febrero de 1984 el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano integrado por Raquel Romero, Iván Sanjinés, Gustavo Cardoso, Liliana De la Quintana (Nicobis), Alfredo Ovando (Nicobis), Francisco Cajías, María Eugenia Muñoz, María Teresa Flores, Jean Claude Eiffel, Marcos Loayza, Néstor Agramont (Qhana) y Eduardo López (Qhana), entre otros. Cada uno llevaba adelante un proyecto propio mientras contribuía al desarrollo del Movimiento, cuya formación responde a la interacción de un complejo tejido de factores endógenos y exógenos.

En ausencia completa de una política comunicacional estatal y legislación acorde, el MNCVB se oponía a la hegemonía creciente de las empresas de televisión privada y la penetración cultural massmediática de los EE.UU. (la "pantalla ajena" de la que hablaba Susz):

El realizador o videasta debe tomar una posición al respecto: estar dentro o fuera del circuito de comunicación dominante. No puede actuar de otro modo frente al ilógico y desordenado accionar de los canales de televisión (...) frente a la irracionalidad con que se emiten los mensajes y contenidos televisivos (Romero y De la Quintana, 1988: 57).³⁷

³⁷ Recuérdese que tras la ruptura del monopolio estatal en la TV (Canal 7) en 1985: "(...) las estaciones privadas no abrieron ninguna puerta a la producción nacional y, en la mayoría de los casos, cerraron toda posibilidad de acceso. La piratería general, por una parte, y el desconcertante Reglamento de Televisión, por otra, marginaron, de dos plumazos, a quienes de una manera u otra deberían contar con espacios dentro de este importante medio de comunicación" (Azcarrunz, 1987: 35).

Jean Claude Eiffel señaló dos factores más que impulsaron la fundación del Movimiento. Tras el Festival Internacional de Cine Latinoamericano de La Habana en 1985, los bolivianos que pudieron viajar –entre ellos Eiffel, Eduardo López, Diego Torres, Roberto Alem, Nestor Agramont– se encontraban verdaderamente entusiasmados. Por una parte, por haber visto cine latinoamericano contemporáneo y compartir experiencias y charlas con la así llamada “cúpula” sesentista-setentista de realizadores políticos. Y por otra, debido a la admiración provocada por la Nueva Trova Cubana. El Movimiento tenía así una clara inspiración tanto en el Nuevo Cancionero Latinoamericano como en el Nuevo Cine Latinoamericano. Pero además, Eiffel hace otra marcación importante: el cierre del Taller de Cine de la UMSA hacia 1985-1986, lo que dejaba a buena parte de los interesados en el audiovisual sin un espacio de formación y pertenencia.

Entrelazados generacionalmente, afines a un progresismo de izquierda, sensibilizados por un tiempo de intensas movilizaciones mineras, y reuniendo sin asimetría alguna a productores, realizadores y técnicos de cine, TV y video, este colectivo heterogéneo procuró “generar desde la educación popular, los DD. HH., la postura política (...) una visión distinta, una visión cuestionadora y recuperar lo que somos, no tratar de querer jalar lo que nos mandan de afuera”, según rememorara Raquel Romero.

Con fondos propios, el MNCVB se sostuvo con el aporte de todxs y el trabajo voluntario, algunas donaciones de ONGs y en menor medida con la recaudación de las exhibiciones: “(...) el dinero no era un objetivo, sí la conciencia, la transformación”, recordó Iván Sanjinés. Tenía una estructura flexible con una comisión directiva elegida por democracia directa y funcionaba bajo un estatuto, similar a un organismo sindical, de manera autogestiva y asamblearia. En los primeros tiempos se reunían una vez por semana, sea en alguna oficina de la Universidad o en el café “La divina comedia” (cuyo dueño era el hermano de Gustavo Cardoso, según recordó Eiffel).³⁸ Allí veían películas nacionales y latinoamericanas prestadas o conseguidas en algún encuentro o festival y las discutían: ese espacio de reflexión era “combustible para pensar qué producir”, según contara Eiffel. Los ámbitos de visionado y reunión organizativa de distintas actividades servían también para ir construyendo afinidades

³⁸ Fue en la oficina universitaria de Raquel Romero donde funcionó el Movimiento en sus primeros tiempos.

y dar cuenta de las capacidades con que cada miembro contaba: sea para la producción, para la difusión, como para la gestión misma del Movimiento.

El primer comité ejecutivo del que se tiene registro estuvo encabezado por una mujer: Raquel Romero era la secretaria ejecutiva; mientras Iván Sanjinés, Jean Claude Eiffel y Gustavo Cardoso, cumplían respectivamente con las tareas de secretario de relaciones internacionales, secretario de prensa, y secretario de actas y tesorero. Con todo, en ninguna de las entrevistas, los cargos y funciones institucionales fueron descritos como lugares diferenciales de jerarquía, sino más bien como roles o puestos operativos que se designaban por votación y teniendo en cuenta las habilidades de los miembros —nadie mencionó por ellos pujas o luchas intestinas.

Programáticamente, el MNCVB recuperaba el espíritu solidario y el sentido social del cine político del período previo, pero se distanciaba de él en tanto no consideraba viable su radicalización política: la cámara no era un arma sino una práctica creativa, un ejercicio de derecho, un instrumento de denuncia y una forma de plasmación de visión política y estética. El Movimiento no tenía como presupuesto contribuir a la consecución de la revolución socialista en América Latina sino:

(...) el rescate de las distintas expresiones culturales del país, mediante la práctica conciente del Cine y Video; el rescate de la infraestructura lograda por la historia del Cine Boliviano que se encontraba abandonada; la captación de recursos que hicieran posibles la producción de películas y videos; el alentar y secundar la creación del Centro de Capacitación en Tecnología de la imagen y sonido; y el resguardo de los intereses de los *trabajadores* y realizadores del Cine y el Video Boliviano (MNCVB, 1986: 2).³⁹

Estos objetivos señeros movilizaron, por un lado, la búsqueda de una legislación que protegiera a los creadores (Ley de derechos de autor), fomentara la producción (Ley de Cuota de Pantalla tanto para cine como para video) y estableciera parámetros de retribución económica justos respecto de la labor realizada y la experticia adquirida. Y por otro, significaron el propósito concreto de producir:

materiales audiovisuales comprometidos con el proceso histórico presente, proceso en el cual los realizadores sean partícipes (...) enfrentar y combatir las manifestaciones de la cultura hegemónica transnacional a través de una

³⁹ El subrayado es nuestro.

producción crítica y permanente (...) que el *trabajador de la imagen* se convierte en creador y portavoz del proceso colectivo de búsqueda de la identidad cultural, mediante el conocimiento crítico del medio socio-cultural en que vive (Ídem: 3).⁴⁰

El Movimiento vehiculizó su energía en dos tareas: fomentar la realización con una temática cercana a problemáticas populares locales, y dinamizar la difusión y exhibición de audiovisuales. No existía a priori ninguna metodología homogénea en común, sino que circulaban la ayuda y también los textos que servían como insumo crítico para la producción: se daba una dinámica de colaboración recíproca y préstamo de equipos; y la realización se complementaba con la formación. Si bien el Taller de Cine de la UMSA se reabrió con la democracia y permaneció activo hasta 1986 aproximadamente, el ámbito privilegiado de capacitación fue el mismo Movimiento.⁴¹ Es decir, tanto la práctica, el hacer colectivo y colaborativo; como los talleres y laboratorios autogestionados por los miembros, se constituyeron en "la escuela alternativa" del Movimiento, nutrida además por la visita de colegas de la región.

En cuanto a la difusión, era considerada una tarea tan importante como la realización, y había miembros dedicados a esta actividad con exclusividad. Se la denominaba "difusión audiovisual política" y consistía en la exhibición tanto de materiales bolivianos, como de cineastas y videastas latinoamericanos, bajo una modalidad de debate público/forum. Para conseguir espacios físicos de exhibición se articulaba con instituciones como el Goethe Institut –desde el año 1986 los lunes se brindaba un espacio al Movimiento–, la Alianza Francesa, el MUSEF (Museo de Etnografía y Folklore) y la Biblioteca Municipal de la Paz; centros culturales, sedes universitarias, organizaciones sociales, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de Bolivia, parroquias, escuelas y sindicatos. Es probable que el Movimiento se haya apoyado en las

⁴⁰ El subrayado es nuestro.

⁴¹ En 1981 el Taller cambió de enfoque –atenuando el ascendente político– quedando a cargo Hugo Roncal y Ricardo Rada; volviendo a cambiar de dirección a partir de 1983 bajo la dirección de Diego Torres, y luego en 1985 de Raquel Romero (Mesa, 1985: 214). Diego Torres (1989) señala que tras el retorno democrático la reactivación del Taller fue muy difícil debido a la mengua progresiva del presupuesto universitario, lo que redundó en la ausencia de inversión en infraestructura y equipamiento (las máquinas en super 8 usadas en 1979, ya resultaban inútiles). Con todo, y pese a todo, Torres reseña una nómina de trabajos colectivos finales de alumnos, subrayando que el taller continuó como espacio de formación hasta el final de la década.

experiencias cineclubísticas que habían funcionado previamente en La Paz, así como en la ayuda de la Cinemateca. Se trabajaba "a pedido", por demanda, sin un plan demasiado estructurado. Según Sanjinés, la difusión redundaba en la progresiva y necesaria ruptura de desinformación y enclaustramiento que tanto las dictaduras como la televisión habían construido respecto de la producción cultural de otros países. Los debates constituían verdaderas experiencias intergeneracionales, interclasistas e interculturales, y cuando se desarrollaban en El Alto implicaban una especial ocasión de interpelación: los espectadores, con una sólida preparación política, eran los ex-mineros relocalizados en las periferias urbanas tras el decreto 21.060.⁴²

Respecto de la sustentabilidad de la producción y su relación con la exhibición, vale traer a colación la voz de Ovando, quien reclamaba a sus pares mayor audacia en las formas de capitalizar los videos. Según su experiencia, la clave estaba en sistematizar y capilarizar la difusión: hacer un trabajo territorial que regularmente hiciera llegar los materiales, y no dejar de cobrar por las proyecciones, aun cuando se tratara de sectores populares. Una difusión de estas características inspiraría el interés creativo en grupos que solo difundían audiovisuales, lo que terminaría por unir en un circuito de retroalimentación los polos producción-exhibición. Por último, alentaba a estrechar vínculos con otros colegas latinoamericanos: "Si hemos realizado un video, para recuperar su costo ideemos nuevas fórmulas, aprovechemos al máximo el intercambio, ya que vender nuestra producción en Bolivia o en Latinoamérica es muy difícil; cambiemos nuestra dirección y enfoquemos al intercambio" (1988/1989: 13).

Articularse y comunicar

El Movimiento procuró también su fortalecimiento institucional. Se articuló con entidades afines, entre las que se cuentan: la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba), para la formación de recursos humanos; la Asociación de Cineastas del Ecuador, estableciendo un convenio en vías

⁴² Según Raquel Romero, "Si había aidez de consumo de nuestra producción, sobre todo en sectores medios urbanos y mineros relocalizados. Los sectores indígenas no tanto, íbamos nosotros". La difusión también se realizó por medio de los canales televisivos universitarios.

a la promoción y difusión bilateral de la producción;⁴³ y el Movimiento de Videastas de América Latina, una red subcontinental de realizadores y técnicos.⁴⁴ También organizó y participó en variados eventos internacionales y nacionales: desde festivales y muestras de cine (La Habana, Río de Janeiro, Tashkent y Moscú), hasta seminarios, encuentros, coloquios y foros públicos sobre medios audiovisuales.

Hacia finales de la década el Movimiento consiguió la personería jurídica, lo que habilitó ciertos mecanismos de protección y defensa sectorial, y su inserción orgánica y legal en el CONACINE (Consejo Nacional de Cine) para el otorgamiento de préstamos y subsidios a la producción. Desde los inicios de su formación como entidad, bregó activamente por la Ley del Cine, la cual fue aprobada por el Congreso en 1991.⁴⁵

Un instrumento de fortalecimiento identitario, generacional e institucional, que además se constituyó en herramienta de trabajo y formación, mecanismo de información y reconocimiento público, fue la *Revista Imagen*. Emprendimiento editorial emanado de la asamblea del Movimiento, "utopía pura" y "proyecto heroico" como lo recordaron varixs de lxs entrevistadxs, la revista se financió con el aporte de lxs miembros, algunos auspicios, la venta

⁴³ El convenio, firmado el 6 de junio de 1986 en el marco del Festival de Tashkent, entre César Álvarez –presidente de ASOCINE– y Raquel Romero –Secretaria Ejecutiva del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano– tenía en cuenta: "la necesidad de salvaguardar" la identidad cultural latinoamericana y "reafirmar raíces históricas bolivarianas con vocación latinoamericanista", y recuperar las pantallas locales frente al cine multinacional (MNCVB, 1986c: 10-11).

⁴⁴ De hecho en junio de 1989, como país miembro, Bolivia organizó a través del Movimiento el Encuentro Latinoamericano de Videastas, cuya sede fue Cochabamba.

⁴⁵ La lucha por la Ley del Cine tenía una larga data. Desde mediados de los setenta las empresas productoras y luego la Asociación de Cineastas, habían presionado por su creación en pos de la protección y el fomento, sin conseguir resultados; hasta que en 1977 la Asociación de Productores Cinematográficos, la Cámara de Empresarios Cinematográficos, el COC, la Federación Boliviana de Cine-Clubs y la Cinemateca Boliviana presentaron un proyecto de Ley, que a comienzos de 1978 fue aprobado. Según Gumucio Dagrón, en su momento la prensa no dio datos concretos sobre la versión promulgada, e incluso los mismos parlamentarios "olvidaron su aprobación" y en junio de ese año volvieron a votarla positivamente. Sin embargo, la Ley jamás entró en vigencia (Gumucio Dagrón, 1982: 307). En 1982 se creó el CONACINE (Consejo Nacional del Cine), que es el instrumento que, en la órbita del Ministerio de Informaciones, debía ejecutar la Ley y administrar los recursos para el estímulo a la producción: pero, al dilatarse hasta comienzos de los noventa una legislación impositiva que permitiera crear un fondo de fomento a gestionar, el organismo se encontraba prácticamente inactivo (Mesa, 1985: 172).

de los ejemplares y el apoyo de la universidad y el diario católico *Presencia*, donde durante muchos años había trabajado Espinal hasta que fue despedido a causa de la censura. Contó once números con diferentes formatos y regularidad variable, y entre sus fieles y filosamente agudos colaboradores se destaca Pedro Susz, quien contribuyó en buena parte de las ediciones y que siempre que pudo ayudó a encender la polémica –de hecho su pluma figura en el primer y último número.⁴⁶

Este órgano que “contagió” y diseminó el deseo de producir nuevas imágenes en movimiento respecto de la Bolivia contemporánea ya no únicamente en La Paz sino en otros departamentos, y que dio a conocer el Movimiento a la sociedad local y a otras comunidades de cineastas y videastas del Cono Sur, fue “apagándose poco a poco”. Según Sanjinés: “[...] era una manera concreta de estar vivos, de existir”. Por eso, a medida que el Movimiento fue transformándose y perdiendo buena parte de su formación inicial, *Imagen*, que emanó de las inquietudes de esos miembros, se fue diluyendo. Asimismo Eiffel y Eduardo López, señalaron que conseguir ese tan ansiado y demorado triunfo como fue la Ley del Cine hacia 1991 provocó la dispersión de voluntades y energías tanto dentro del Movimiento, como en la revista, de la cual el primero –su director– se desvinculó ese mismo año al igual que del MNCVB, debido a nuevas inquietudes profesionales y crecimiento personal.⁴⁷

Autopercepciones, pronunciamientos

Entre el fortalecimiento identitario como generación, la legitimación práctica y la circulación de las producciones: ¿cómo se autopercebían los miembros

⁴⁶ Inicialmente, lo que salió como publicación de difusión del Movimiento fue un boletín fotocopiado de 12 carillas titulado “Boletín del Nuevo Cine y Video Imagen”, en julio de 1986 (Año 1, N° 1). Pero propiamente dicho, el primer número de la *Revista Imagen* salió a fines de 1986, corresponde a la edición de noviembre-diciembre y cuenta con 45 carillas. El segundo número corresponde a enero-febrero de 1987 (57 carillas); el tercero a marzo-abril de 1987 (57 carillas); el cuarto a septiembre-octubre de 1987 (61 carillas), el quinto a diciembre 1988-enero 1989 (37 carillas), el sexto a abril-mayo 1989 (57 carillas), el séptimo a junio-julio 1989 (57 carillas), el octavo al 8 de abril de 1990 (16 carillas); el noveno al 29 de abril de 1990 (16 carillas); el décimo al 27 de mayo de 1990 (16 carillas), y el onceavo número a julio-agosto de 1991 (20 carillas).

⁴⁷ Entrevistas con la autora. Para ver una reconstrucción histórica del proyecto de la *Revista* ver Aimaretti (2017b).

del Movimiento, y cómo percibían al Movimiento en sí mismo? Según Raquel Romero:

Me reconocía como realizadora audiovisual, creativa (...) El Movimiento era una plataforma de discusión, un sujeto activo de discusión y presencia en la parte cultural. Teníamos espacio, éramos parte de las discusiones de política cultural, invitados a las reuniones de las organizaciones sociales para ser testigos y guardar su memoria (...) éramos una plataforma de reflexión y deliberación, intercambio y formación con reconocimiento a nivel latinoamericano (...) El Movimiento fue un vehículo de expresión, de trabajo colectivo (...) queríamos reflejar nuestra hibridez, nuestra mixtura social y étnica [...].⁴⁸

Iván Sanjinés ve al Movimiento como una generación que

en un tiempo de eferescencia y compromiso político con el audiovisual (...) quería *hacer* y demostrar que estaba ahí (...) Fue una plataforma de trabajo, de reflexión, de concientización, de labor política, creación, colaboración y producción colectiva (...) Yo lo vivía como una militancia política (...) no había domingos ni noche.

Similar es la percepción de Gustavo Cardoso:

Solo un militante puede destinar sus pocos recursos que tiene para movilizarse, para movilizar gente, para decir lo suyo sin que haya interés económico (...) para reivindicar lo que estás diciendo (...) nos percibíamos como videastas (...) El Movimiento era un colectivo de personas afines que trabajaban el audiovisual.

Siendo parte de lo que llamó la “generación del ‘79”, Liliana De la Quintana considera que el audiovisual era visto como una forma de comunicar y el video como un “formato rebelde”, de enfrentamiento, para conocer y re-conocer al país. Se piensa a sí misma y a su esposo Alfredo Ovando como “videastas comprometidos (...) No íbamos a lo exótico sino con una misión: queremos que se conozca “esta” Bolivia”, en alusión a los sectores étnica y económicamente más postergados. Según Jean Claude Eiffel: “Nos aglutinaba el amor a la imagen. A veces terminabas a los tiros... pero el lunes siguiente volvías... Pienso que era la necesidad de hacer algo, buscar los caminos para producir”. Para Pedro Susz, los miembros y colaboradores del Movimiento formaban una especie de fraternal “cofradía”.⁴⁹

⁴⁸ Entrevista personal con la autora.

⁴⁹ Aunque no formó parte del Movimiento, la comunicadora y activista feminista Patricia Flores conocía y simpatizaba con sus miembros, quienes: “hacían audiovisual empeñando la vida”. Según ella, el MNCVB “(...) fue enormemente vital, por la tenacidad de sus miembros [y porque] se alimentaba de otras vertientes como la música – Jechu Durán, Nuevo Canto,

III. Tensiones y dispersión en la escena de los ochenta

Como toda escena, la que estamos describiendo sufrió variados movimientos internos y transformaciones, tensiones y contradicciones: y en medio de ella, como todo “movimiento”, el MNCVB vivió ciclos de mayor intensidad y cohesión, y otros de dispersión y dilución.

Para Liliana De la Quintana, la dificultad más fuerte para el trabajo audiovisual era el idioma, que configuraba casi una “barrera” entre lxs jóvenes productores y las mayorías indígenas, sobre todo las mujeres que eran por lo general mono-hablantes quechuas o aymaras. Y como videasta –algo que también comentara Raquel Romero–, una contradicción fuerte era la necesidad de filmar y el peso y la magnitud de los equipos, hechos físicamente para ser manipulados por hombres. Ese “detalle” material estaba en directa relación con una serie de prejuicios de género. Si bien ella nunca se sintió discriminada por Ovando, sí se sumó al cuestionamiento que otras de sus compañeras hicieran al machismo dominante en el medio. El subgrupamiento femenino dentro del MNCVB surge, justamente, como respuesta a los prejuicios sufridos y reproducidos por las mismas videastas, quienes reconocían cierto “miedo a la tecnología”. Así se configuró un espacio de intercambio que corrió paralelo al avance de las organizaciones feministas en el país, que no estuvo exento de burlas y reproches. Para Romero (1989) era necesario defender como válida y necesaria una perspectiva que, aunque tachada de “sectaria” e incluso elitista o frívola, otorgara visibilidad y audibilidad a la pesada “cadena opresora” de segregación y marginalidad de la mujer, palpable en todos y cada uno de los sectores sociales bolivianos. Sin embargo, esta forma de articulación tuvo una corta vida y se dispersó: “A algunas les dio miedo enfrentarse con otros hombres (...)”, señaló Romero añadiendo que el bagaje feminista y sus implicancias resultaban demasiado comprometedoras en aquel momento.⁵⁰

En su contacto con organizaciones sociales, Romero señala también otra tensión –de clase– que experimentaron lxs videastas de la escena y que tenía

Jenny Cárdenas, Emma Jenaro... había como una especie de diálogo mutuo en esta lógica de generar un nuevo mundo”. Por su identificación con la contracultura y el rock, se autopercebe como un “ser disonante en esa lógica de recuperar lo propio, de abrazar la corriente latinoamericana”, que era, justamente, central en el MNCVB. Entrevista personal con la autora.

⁵⁰ Para revisar el aporte de las jóvenes documentalistas bolivianas durante el período, ver Aimaretti (2017).

que ver con el modo en que eran percibidos: “A veces las organizaciones no entendían que nosotros no cobrábamos ni teníamos dinero para pagar refrigerios”.⁵¹ Con todo, en líneas generales, los testimonios concuerdan al advertir que más que con los sectores populares o los protagonistas de sus trabajos, las tensiones más importantes se sentían “puertas adentro” de la escena y el MNCVB.

Ovando y De la Quintana afirman que las disputas y tensiones, envidias, celos y machismos eran parte de la fisonomía del campo: “los había más o menos ligados al arte, más o menos indigenistas, más o menos combativos”, recuerda De la Quintana. Incluso también existían ciertas “asperezas regionales” entre el nodo La Paz y el nodo Cochabamba.⁵² Según Alfredo Ovando, Nicobis fue catalogada, con un dejo de resquemor, como “empresa”, mientras que para ellos, lejos del rédito comercial, la empresa era una “forma” que habilitaba una protección legal. El realizador subraya que, a diferencia de otras experiencias, Nicobis se mantuvo independiente, lejos de la “moda” de las ONGs, es decir: de “hablar por los que ‘no tienen voz’”.

Según Raquel Romero había sectores próximos al “cine comercial” que, progresivamente, priorizaron el “tener” (dimensión económica), y menos el “transformar”. Otro sector fue cooptado tanto por las ONGs –en medio del “boom” del trabajo de comunicación alternativa o popular–, como por la televisión privada. “El neoliberalismo entró por los poros de todo el mundo (hubo una) ‘alucinación con la tecnología’, un ‘cine de los efectos’ ligado a un marco referencial del consumo y el mercado”, según aprecia la documentalista.⁵³ En

⁵¹ Según Patricia Flores, si bien los videos de los ‘80 sirvieron como plataforma para volver a mirarse como sociedad, no estuvieron exentos de colonialismo y paternalismo –“una mirada desde arriba”– al representar las otredades culturales y sociales bolivianas. Entrevista personal con la autora.

⁵² Cochabamba fue otro núcleo importante de producción videográfica: Roberto Alem, referente del Centro Walparrimachi –ligado al MIR–, fue uno de sus impulsores más entusiastas y tesoreros desde 1984. Otra productora que merece nombrarse es Tarpuy, cuya dirección estaba a cargo de Luis Bredow.

⁵³ En un lúcido texto, Pedro Susz comentó respecto de la coyuntura de comienzos de los noventa: “(...) ahora aflora una nueva tendencia hacia la adquisición de tecnologías de mayor costo, sin correlato en la paralela mejora de los sistemas de distribución y difusión. En cambio el mercado se achica sumido como está en una recesión sin alternativas visibles. De esa manera la pelea por la legítima recuperación de inversiones se hace dura, todo el mundo está en la pelea por el restringido gasto publicitario captable en el mercado, bajan los precios, queda poco margen para emprendimientos creativos de mayor envergadura (...)” (Susz, 1991: 5).

el mismo sentido, Gustavo Cardoso señala que las diferencias estaban dadas a partir de que algunos miembros poseían una infraestructura y equipos que permitían una buena continuidad productiva, mientras que otros no. Justamente, Iván Sanjinés manifiesta que la contradicción más fuerte se dio entre el sentido de lo colectivo y el sentido de lo individual: si en un primer momento la dinámica entre estos dos impulsos les permitía convivir en cierta armonía, ya en los noventa el equilibrio se descompuso completamente, lo que desgastó la dinámica interna de la escena y al Movimiento, y menoscabó su capacidad de acción colectiva y su poder de interpelación y representatividad. Eduardo López concuerda con Sanjinés al señalar el crecimiento de cierta atmósfera competitiva por los recursos: si los unía una época, un tempo político y “los nuevos latidos culturales”, si incluso les unía el “esfuerzo intelectual para colocar al MNCVB entre las emergencias culturales de esa época (...) nos separaba el tener que luchar por proyectos para sobrevivir (...) en condiciones de escasez”, lo cual entorpeció la colaboración y la solidaridad propias de los inicios de la agrupación. De algún modo puede decirse que, entre otras cuestiones, lo que entró en tensión fue el “trabajo utópico” y el salario, y que la diversidad que había caracterizado la escena también terminó por atomizarla.

Hacia 1990, motorizado por Raquel Romero, se promovió un relanzamiento de la propuesta del Movimiento buscando la reactivación de la dimensión colectiva y el fortalecimiento de los lazos institucionales con otros videastas de la región. Pero poco a poco, los miembros “originarios” se fueron dispersando para dedicarse a sus búsquedas personales. Los “Nicobis” consolidaron su labor en la productora, que creció en recursos e infraestructura y se volcó al público infanto-juvenil. A comienzos de los noventa, Iván Sanjinés se abocó a dar cauce a un proyecto que ya venía soñando desde la década anterior: la transferencia de medios a sectores populares. Junto a nuevos y “viejos” compañeros —a algunos los había conocido en los ciclos del Movimiento en El Alto— funda el CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), dedicado a la formación, promoción y difusión de proyectos audiovisuales en organizaciones de base y comunidades indígenas a partir del respeto a cosmovisiones propias. Al declinar el carácter y la “tracción” colectiva en el Movimiento, Sanjinés decidió emprender el proyecto del CEFREC donde sí se priorizaba lo grupal. Sin embargo advirtió:

(...) no lo veo como una ruptura sino como cierta forma de continuidad con Ukamau, con el Cine Minero y con el Movimiento (...) [habla de la necesidad de] profundizar espacios de democratización de la comunicación, procesos/ espacios de permanencia no “experimentos”; que pudieran significar a la gente una alternativa real de poder expresarse y tener el dominio de eso, el control de sus propios procesos de comunicación y creación audiovisual (...).⁵⁴

Por su parte, Gustavo Cardoso se desvinculó del Movimiento hacia 1988 cuando se sumó al proyecto ideado por Alfonso Gumucio Dagron que ya estaba en curso desde hacía algunos años: CIMCA, una institución independiente que brindaba apoyo al desarrollo comunitario en materia de comunicación y educación alternativa en organizaciones populares y grupos de base, entendiendo al video como un mecanismo de participación ciudadana, forma de conocimiento y organización grupal. Hacia 1995 Raquel Romero se retiró del Movimiento para dedicarse a la producción cinematográfica profesional, la docencia y la gestión, trabajando con organizaciones de base y grupos feministas.

IV. Luces y sombras: un balance posible

En relación con el período de estudio, Alfredo Ovando señala como deuda pendiente el no haber conseguido que se valorara suficientemente el video, posicionarlo como formato en términos de exhibición y distribución; mientras que un logro significativo fue el buen nivel productivo, la potencia expresiva y comunicativa alcanzada. En el mismo sentido, Cardoso subraya que se supo mantener viva la producción audiovisual boliviana desde una práctica independiente, “casi empezando de cero”, “aprendiendo en el campo de batalla”; mientras que considera que “su” deuda es no haber escrito una memoria sobre el MNCVB. Según el balance de María Eugenia Muñoz:

El video ha acompañado paso a paso las luchas y conquistas sociales del pueblo boliviano, convirtiéndose así en una ineludible fuente histórica. Ha hecho también un importantísimo aporte a la aproximación y visibilización de los pueblos indígenas, contribuyendo a abrir el camino de la interculturalidad (...) (Muñoz, 2009: 175).

⁵⁴ Entrevista personal con la autora.

Con todo, ya muy tempranamente Diego Torres (1987) y María Teresa Flores (1986) habían insistido en que el llamamiento constante a conocer el país, la preeminencia del documental, el impulso referencial y la apelación al testimonio, habían resentido la capacidad creativa y de innovación experimental de los jóvenes, con el riesgo de que el calificativo de “nuevo” fuera, en rigor a la verdad, una cuestión cronológica: “(...) si bien, se realizan temas de carácter social y político, dando como resultado generalmente documentales, estos caen en la descripción, ocasionando que los resultados sean de carácter coyuntural y no tengan la viva fuerza que merecen” (Flores, 1986: 10).

Raquel Romero indica que el aporte del Movimiento a la historia del audiovisual boliviano fue:

su capacidad de aglutinar, capacidad de soñar, luchar por los derechos tuyos y de los demás, de ver un país oculto, maniatado (...) La posibilidad de organización del Movimiento en La Paz se multiplicó en todo el país (...) Nadie pensaba en que “nos paguen” [queríamos] impregnarnos de las cosas de nuestro pueblo: demandas, deseos, sueños (...) incluso de otros países (...) Había mucha solidaridad sin especulación (...).

También considera que uno de los logros del período fue demostrar –a hombres y congéneres– que las mujeres no solo podían desempeñarse como continuistas, vestuaristas o productoras, sino estar a la cabeza de un equipo como directoras, sorteando todo tipo de obstáculos externos e internos que van desde la escasez de tiempo físico y recursos económicos hasta miedos e inseguridades. Como deuda, la directora insiste en que el Movimiento no logró que el CONACINE apoyara, desde su fondo económico, al video con un estímulo no-reembolsable; ni tampoco pudo darse sustentabilidad y durabilidad al espacio amplio de interlocución del Movimiento, a fin de que los “nuevos” jóvenes pudieran allí sentirse acogidos.

En su balance, Eduardo López sostiene que no se aprovechó la fuerza que tenía el MNCVB: “(...) podríamos haber sido más lúcidos en una intervención cultural más amplia y con una perspectiva política independiente (...) deberíamos haber participado más (...) a veces faltó garra política”. No obstante, resalta como logros la naturaleza asamblearia del Movimiento:

la potencia, la fuerza que tenían los trabajos que desarrollábamos, la confrontación y la discusión enriquecedoras, el vigor para pelear por una Ley justa que también nos obligaba a un permanente análisis de donde estábamos parados y qué es lo que queríamos hacer.

Por su parte, para Iván Sanjinés quedó pendiente consolidar una nueva propuesta audiovisual, concretar el impulso a un nuevo desarrollo productivo. Complementariamente, los aprendizajes respecto de la difusión fueron variados y fecundos, y de hecho de allí emergió la inspiración y primeros “baluceos” para la transferencia de medios. El Movimiento fue para él:

Un espacio para crear y crear (...) fue una familia también, con la que resolvés problemas (...) Producir audiovisual es una gran posibilidad de afirmación, de recreación de imaginario, de lucha, de luchar por la supervivencia de las culturas por contraponerte a los mensajes mayoritarios (...) de pensar el presente, el pasado y el futuro desde otros paradigmas (...) posibilidad enorme de transformación, de luchar por la transformación de la sociedad (...) de descolonización que está adentro.

Corolarios

En sintonía con la región; nutridos de una diacronía local de aprendizajes y experiencias de organización, gestión y divulgación del audiovisual que conocían de primera mano; con el entusiasmo por la conquista de un tiempo político de libertad en el que de forma inédita las masas hicieron propia la bandera democrática; y aprovechando la presencia de un soporte que volvió más accesible la creación y la comunicación, lxs jóvenes protagonizaron un proceso que modificó sustantivamente la fisonomía del sector. Se diversificó la composición de sus miembros etárea y genéricamente en lo que es el primer gran recambio profesional incluyendo la visible y activa presencia de las mujeres en roles que hasta allí solo habían ocupado los hombres; y se pluralizaron las perspectivas y los proyectos audiovisuales. En resonancia con su época —plagada de reclamos, masivas marchas y protestas obreras, mineras y campesinas— se asumieron y pronunciaron como “trabajadores de la imagen”, reivindicando una condición que les acercaba a los sectores populares, centro de atención de buena parte de sus audiovisuales. Aunque acotadas y moleculares, las prácticas creativas y las imágenes producidas se constituyeron como la forma de ser, estar e intervenir en ese presente estremecido para procesar sus preguntas y dilemas.

Si Luis Espinal (1979) propuso vías para el fortalecimiento de la producción, como la creación de instancias legales e institucionales de respaldo y fomento, espacios formativos y dispositivos de divulgación; lxs jóvenes de los

ochenta, con todas las mediaciones y contradicciones del caso, “pusieron en acto” aquellos señalamientos. Aprovecharon la práctica cineclubística previa para hacer circular sus materiales y los de sus compañerxs latinoamericanxs articulando con la Cinemateca Boliviana y la UMSA –lugar donde se habían formado–; propulsaron un emprendimiento editorial propio, autogestivo y especializado, la *Revista Imagen*; motorizaron activamente el reclamo por la Ley del Cine (redactada por Pedro Susz) y velaron por la inclusión del formato en los concursos. También estuvieron atentos a otro punto señalado por Espinal y por Susz (1985): cultivar una red de distribución internacional como clave para combatir la asfixia y el enclaustramiento, y para eso se articularon con otrxs videastas de la región en una red de colaboraciones amplia que incluso alcanzó la organización de encuentros a nivel continental.

En todo el período, y como nunca antes, se advierte una generalizada necesidad de apoyar la producción audiovisual con investigaciones documentales respecto de los temas tratados, generándose un productivo intercambio con carreras universitarias como antropología, sociología, comunicación social, literatura y psicología; así como también con distintos círculos intelectuales. Las aportaciones teóricas, metodológicas e históricas de esas disciplinas funcionaron como insumos epistemológicos y prácticos para una comprensión más compleja de la sociedad boliviana, en especial de los sectores indígenas y populares. En paralelo, entonces, se generó tanto un vocabulario y una gramática para nombrar y pensar la heterogénea realidad boliviana como una batería de imágenes en movimiento que repusiera prácticas, imaginarios y sensibilidades.

Por su carácter independiente, en el sentido de autogestivo y autofinanciado (y hasta a veces “artesanal”), el video boliviano sigue la “tradicción” del cine vernáculo en un país sin industria ni promoción estatal. Pero lo hace beneficiado por una coyuntura inédita, que no volvió a repetirse, donde convergieron tres factores de cambio: político-institucional, técnico e ideológico-cultural. Lxs protagonistas de esta escena desarrollaron una serie de aprendizajes que sirvieron de embrague con el pasado y el futuro: la memoria no se tradujo en reverencia condescendiente; y los fracasos o errores del presente inmediato fertilizaron los proyectos del porvenir. En un tiempo convulso pero lleno de posibilidades, haciendo un uso crítico y creativo de las nuevas tecnologías, y a través de formaciones originales, supieron generar políticas de la mirada propias en diálogo con su tiempo y su territorio.

Bibliografía citada

- Aimaretti, María (2017). "El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos", en *Revista Cine Documental* N° 16, 2017.
- _____ (2017b). "Pequeña historia de un proyecto utópico: el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano y su *Revista Imagen*", en *Revista Catedral Tomada - University of Pittsburg* N° 9 Vol. 5, Diciembre 2017.
- Azcarrunz, Eduardo (1987). "Notas incompletas para una breve historia del video nacional", en *Revista Imagen* N° 2, enero-febrero 1987.
- Britto, Vanesa de (coord.) (2007). *Fundación Cinemateca Boliviana. Toda una historia*. La Paz: Fundación Cinemateca Boliviana.
- Cardoso, Gustavo (1990). "Hacia el uso común de las imágenes", en *Revista Videored* N° 9-10 diciembre.
- Cotta, Renzo (1977). *El cine-forum*. La Paz: Don Bosco.
- Dagron, Alfonso Gumucio (1975). "La necesidad de crear una filmoteca boliviana", en *Diario Presencia* 21 de agosto.
- _____ (1982). *Cine, censura y exilio en América Latina*. México: STUNAM (Sindicato de trabajadores de la UNAM), CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa. Bolivia) y Federación Editorial Mexicana.
- _____ (1982). *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro.
- Dinamarca, Hernán (1990). *El video en América Latina*. Montevideo: Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación de Cultura Universitaria.
- Dunkerley, James (1987). *Orígenes del poder militar en Bolivia*. La Paz: Quipus.
- _____ (2003). *Rebelión en las venas. La lucha política en Bolivia 1952-1982*. La Paz: Plural.
- Espinal, Luis (1976). *Conciencia crítica ante el cine. Cuaderno de cine N° 10*. La Paz: Don Bosco.

- ____ (1979). "Futuro del cine boliviano" e "Intervención de los participantes", en Carlos Mesa (coord.), *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz: Gisbert.
- Flores, María Teresa (1986). "Décimo Cóndor de Plata", en *Revista Imagen*, N° 1 noviembre-diciembre.
- Gallardo Lozada, Jorge (1984). "El septenio envilecedor e infamante", en *La nación postergada*. La Paz: Los amigos del libro.
- Lavaud, Jean Pierre (2003). *La dictadura minada*. La Paz: Plural.
- Mendizábal, Iván Rodrigo (1990). "Breve historia del video boliviano", en *Revista Videored*, Año 3, N° 9-10, diciembre, Lima.
- Mesa, Carlos (coord.) (1979). *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz: Gisbert.
- ____ (1982). *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz: Editorial Don Bosco.
- ____ (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert.
- ____ (1998). "Libro VIII. La República Boliviana. Revolución, militarismo y democracia 1952-1997", en José de Mesa et al *Historia de Bolivia*. La Paz: Gisbert.
- MNCVB (1986). "Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano. Tres años de actividad", en *Boletín del Nuevo Cine y Video Imagen*, N° 1, julio.
- ____ (1986b). "Perspectivas del cine y video en Bolivia", en *Boletín del Nuevo Cine y Video Imagen*, N° 1, julio.
- ____ (1986c). Convenio entre la Asociación de cineastas del Ecuador, ASOCINE, y el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano", en *Boletín del Nuevo Cine y Video Imagen*, N° 1, julio.
- ____ (1989). "Encuentro Latinoamericano de video Cochabamba 1989", en *Revista Imagen*, N° 6, abril-mayo.
- Muñoz, María Eugenia (2009). "Video boliviano del siglo XX" en *Historia del la cultura boliviana en el siglo XX. Tomo II: teatro, cine y video*. Sucre, Agua del Inisterio.