

El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos

Por María Gabriela Aimaretti

Resumen

Centrado en el período del retorno democrático en Bolivia, a partir de 1982, este trabajo presenta un panorama de las prácticas y reflexiones realizadas por las jóvenes mujeres documentalistas bolivianas. Afines a un feminismo incipiente en algunos círculos universitarios, ellas se propusieron crear desde una perspectiva que reivindicara su lugar en tanto que mujeres, y reflexionar sobre su hacer y los prejuicios subyacentes, tanto en el medio audiovisual –fuertemente masculino y machista–, como en la mirada que tenían sobre sí mismas. Ello redundó en la gestación de espacios de colaboración horizontal, producción de textos críticos y la activación, a nivel regional, de una red de videastas latinoamericanas que, si bien tuvo una vida breve, fue para ellas una experiencia de encuentro y discusión fecunda.

Palabras clave

Audiovisual Boliviano, retorno democrático, Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, videastas, práctica documental.

The contribution of documentary filmmakers to the bolivian scene in the democratic return: sensibilities, practices and speeches

Abstract

Focusing on the period of democratic return in Bolivia, starting in 1982, this paper presents an overview of the practices and reflections carried out by young female bolivian documentarians. In line with an emerging feminism in some university circles, they proposed to create from a perspective that claims their

place as women, and reflect on their work and on the prejudices underlying the audiovisual environment –strongly masculine and sexist–, as well as the look that they had upon themselves. This resulted in the creation of spaces for horizontal collaboration, the production of critical texts and the activation, at the regional level, of a network of Latin American videographers who, although having a short life, was for them an experience of encounter and fruitful discussion.

Keywords

Bolivian audiovisual, democratic return, New Cinema and Bolivian Video Movement, videomaker, documentary practice.

A contribuição do documentalistas de videastas para a cena boliviana no retorno democrático: sensibilidades, prático e falas.

Resumo

Centrado no período do retorno democrático em Bolívia, a partir de 1982, este trabalho apresenta um panorama das práticas e reflexões levado a cabo pelas mulheres jovens documentalistas boliviano. Família para um feminismo incipiente em alguns círculos universitários, eles pretenderam criar de uma perspectiva que reivindica o lugar deles/delas contanto que as mulheres e meditar no deles/delas fazer e nos preconceitos subjacentes na mídia audiovisual –fortemente masculino e machista–, como no olhar que você / eles se esteve usando. Redundou isto na gestação de espaços de colaboração horizontal, produção de textos críticos e a ativação, a nível regional, de uma rede de videastas americano latino que, embora ele/ela teve uma vida breve, era para eles uma experiência de encontro e discussão fértil e em desenvolvimento.

Palabras chave:

Boliviano Audiovisual, retorno da democracia, Movimento do Novo Cinema e Vídeo Boliviano, videomakers, a prática documentário.

Datos de la autora:

Doctora en Teoría e Historia de las Artes, UBA. Investigadora asistente del CONICET. Docente universitaria (UBA).

Investigadora en los Institutos Luis Ordaz, Artes del espectáculo y Gino Germani (Universidad de Buenos Aires).

Este texto fue presentado en las Terceras Jornadas de discusión de avances de investigación: "Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina" (21-23 de marzo de 2016) organizadas por el Grupo de Arte, Cultura y Política en América Latina, dirigido por Ana Longoni (Instituto Gino Germani) en la Biblioteca Nacional, CABA, Argentina.

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2017.

Fecha de aprobación: 5 de mayo de 2017.

Hacer(se) un sitio en la Historia

La recuperación de la democracia en Bolivia fue una verdadera conquista. Tras siete años de dictadura banzerista (1971-1978), vinieron cuatro de transición: una transición saboteada por la cúpula militar que dio por tierra en dos oportunidades con las elecciones presidenciales a través de golpes de Estado (noviembre de 1979 y julio de 1980). Pero en 1982 se abre un inédito proceso: un momento "constitutivo" (Zavaleta Mercado, 1983, 1986) cuando prácticamente todos los sectores sociales, y especialmente los sectores populares, asumieron colectivamente – hicieron propia– la bandera democrática como creencia, valor y práctica, concretándose así el retorno de las libertades e instituciones.

En este nuevo tempo histórico y político, y en todas las esferas de reproducción social, la juventud tuvo una participación sinérgica. En el ámbito de la cultura y las artes, y específicamente en el campo audiovisual, los jóvenes hicieron "de la carencia virtud". En efecto, en un marco adverso, donde

las condiciones materiales eran precarias y deficientes –falta de insumos técnicos, infraestructura, espacios de formación, regulaciones y leyes, instituciones de fomento– los “recién venidos” al medio aportaron entusiasmo, creatividad y solidaridad, en lo que a la postre se convirtió en un verdadero recambio generacional. Muy pronto comprendieron que la clave para hacer posible y revitalizar el espacio audiovisual local era no sólo la autogestión sino la organización colectiva, traducida en la creación de un ámbito horizontal de trabajo con sus instrumentos de articulación y proyección hacia la esfera pública que contribuyeran a generar condiciones de continuidad y visibilización de sus creaciones. Así, pequeñas productoras que trabajaban en relación a la TV universitaria, proyectos de comunicación alternativa vinculados a organizaciones populares y de base, técnicos, realizadores independientes y comunicadores sociales, se aglutinaron bajo el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), que dio nuevo empuje y vida al documental vernáculo, que hasta ese momento tenía a Jorge Ruiz como representante histórico, y a Luis Espinal como generación intermedia trabajando exclusivamente para la televisión.

En buena medida el Movimiento se crea como respuesta frente a la hegemonía creciente de las empresas de televisión privada, la ausencia completa de una política comunicacional estatal y legislación acorde, y la creciente penetración cultural massmediática de los EE.UU. Decían dos de sus integrantes: “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).

En esta *escena de los ochenta*¹ las mujeres no cumplieron un papel subsidiario sino co-protagónico. Pero si la historia del video y la comprensión de su papel durante el proceso democratizador –objeto general de una investigación en curso que llevamos adelante– han sido temas casi sin problematización; el

lugar de las mujeres-creativas y sus prácticas documentales han recibido aún menor atención, minimizando su relevancia en términos culturales, sociales y de conciencia de género. La excepción que confirma la regla proviene de dos integrantes de aquel proceso de recreación del audiovisual vernáculo: Liliana de la Quintana (1992) y María Eugenia Muñoz (2009). La primera reunió una serie de fichas biográficas de realizadoras locales, mientras la segunda reseñó las líneas fundamentales del video local sin olvidar la contribución de sus compañeras. Recuperando esos aportes y a la luz de entrevistas personales, este trabajo presenta un panorama de las prácticas y reflexiones de las jóvenes bolivianas procurando *situar* su labor en un contexto político mas amplio –el retorno democrático– y un marco productivo específico –la producción audiovisual, en la cual se abocaron fundamentalmente al documental.

Afines a un feminismo incipiente en algunos círculos universitarios, Raquel Romero, Liliana de la Quintana, Danielle Caillet y Cecilia Quiroga entre otras, se propusieron –cada una con un enfoque singular– no sólo *crear* desde una perspectiva que reivindique su lugar en tanto que mujeres; sino *reflexionar* sobre su hacer y sobre los prejuicios subyacentes tanto en el medio audiovisual –fuertemente masculino y machista– donde hasta ese momento la mujer ocupaba un lugar infravalorado y nunca había conseguido ejercer la dirección; como en la mirada que tenían sobre sí mismas. Ello redundó en la gestación de espacios de colaboración horizontal, producción de textos críticos y la activación, a nivel regional, de una red de videastas latinoamericanas que, si bien tuvo una vida breve, fue para ellas una experiencia de encuentro y discusión fecunda.

I. Ellas: las de Otra mirada

Como en buena parte de los países latinoamericanos, la dirección audiovisual en Bolivia –sea en el cine o televisión, en ficción o documental– había sido una tarea prácticamente exclusiva de los varones. Recién a mediados de los sesenta y setenta –en el marco de la modernización y la politización de las prácticas

culturales-, despunta una camada de realizadoras en la región: en Cuba, Sara Gómez; en México, el Colectivo Cine Mujer (1975-1987: Rosa Martha Fernandez, Beatriz Mira, Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamez); en Venezuela, Margot Benacerraf; en Colombia, Marta Rodríguez; y en Argentina, Dolly Pussi y Narcisa Hirsch, son algunos nombres. Aún queda mucho por estudiar no sólo respecto de cada una de estas experiencias –en términos estéticos e históricos-, sino sobre todo de las matrices culturales, prejuicios y prácticas machistas que entraron en tensión y contradicción a propósito de la “dirección a cargo de mujeres”.

Los retornos democráticos en todo el Cono Sur, el desembarco de nuevas tecnologías como el súper 8 y el video –más baratas y livianas que el celuloide-, y la recepción productiva de potentes y trasgresores marcos interpretativos respecto de las relaciones de género, crearon condiciones favorables para que en América Latina las mujeres accedieran al espacio y la práctica de la dirección audiovisual, y tuvieran voz y voto en organizaciones nacionales y regionales. Ello implicó la ampliación de roles y esferas de acción y creación: si desde siempre “ellas” se habían dedicado al vestuario, el maquillaje, la continuidad, ocasionalmente el montaje o el sonido, y con frecuencia a la producción –roles en estrecha sintonía con labores domésticas: costura, cocina, aseo, decoración y administración del hogar, etc.-; ahora también dirigían y buscaban expresar su perspectiva y sensibilidad, concientes –en mayor o menor medida- de los condicionamientos culturales y de poder que atravesaban sus saberes y su quehacer mismo.

En consonancia con la región, en la ciudad de La Paz la efervescencia social y juvenil provocaron un impulso renovador en todos los ámbitos de participación ciudadana y creación cultural, dando lugar a una coyuntura en la cual mujeres absolutamente diferentes entre sí como Danielle Caillet, Raquel Romero, Liliana de la Quintana y Cecilia Quiroga, comenzaron a dirigir y organizarse procurando, simultáneamente, vincularse con sus colegas varones en relaciones más simétricas. ¿Quiénes

son ellas, cuál es su trayectoria de trabajo y cuáles sus intereses?

Danielle Caillet, francesa de nacimiento y boliviana por adopción desde 1966, fue fotógrafa, ceramista y artista plástica, y es considerada la primera realizadora audiovisual boliviana. Casada con el cineasta Antonio Eguino, fue parte de la primera formación del Grupo Ukamau hasta 1971, y realizó la foto fija de *Yawar Mallku* (Grupo Ukamau, 1969) y la inacabada *Los caminos de la muerte* (Grupo Ukamau, 1970). Cuando el grupo se fracturó y Jorge Sanjinés partió al exilio, ella decidió quedarse en Bolivia. Posteriormente, realizó la foto fija de *Chuquiago* (Antonio Eguino, 1977) mientras también desarrollaba la actividad de la crítica cinematográfica. Pionera en el cortometraje, Caillet realizó en 1980 el documental *Warmi*, un retrato socio-cultural de la mujer boliviana de los sectores populares –campesina, minera y fabril- que gana el trofeo de Plata en el Festival de Bilbao (España), y en 1984 *Contraplano, apuntes de la guerra del pacífico*, documental sobre el rodaje de la película *Amargo mar* (1980) realizada por su esposo. En 1984 realizó los documentales *La Sagárnaga* – un retrato poético sobre una de las calles más concurridas y populares del centro de La Paz-, *Vicenta Juaristi Eguino*, y *Un techo, una puerta*. Hizo series documentales biográficas en televisión dedicadas a rescatar exclusivamente las perspectivas y experiencias de artistas y referentes bolivianas –titulada “Nosotras”-: desde la escultora Marina Nuñez del Prado y la escritora Adela Zamudio, hasta Juana Azurduy.

Consciente del “atraso” de las mujeres en lo que respecta a profesionalización –debido al machismo dominante y la represión patriarcal que confinó al género a labores de reproducción biológica y el orden doméstico, obturando otras formas de participación y protagonismo social-, Caillet reclamó una perspectiva de trabajo que se inspirase en la complementariedad entre lo femenino y lo masculino, presente en la cosmovisión indígena andina:

Warmi [...] propone un punto de vista femenino pero no



Cine Documental



feminista [...] La liberación de la mujer en un país del tercer mundo no es una lucha de sexo [...] es más bien la lucha común del hombre y de la mujer contra la dependencia, el analfabetismo, el hambre y la enfermedad. Para mí, tomar la iniciativa de realizar una película sobre la mujer viene a ser el desenlace normal de todo un movimiento, proceso de maduración profesional y concientización social [...] Bolivia es un país que venera a la imagen de la mujer a través de su folklore, su leyenda y su religión [...] pero sin embargo [...] no quiere decir valorización de los roles específicos de la mujer trabajadora (Caillet, 2008: 46).

De ahí que sus documentales buscaran abonar a una apertura en la conciencia social respecto de la mujer y su vida cotidiana: tanto en lo que hace a su esfera íntima, como pública; las expectativas sociales que pesan sobre ella, como las mentalidades masculinas. Ícono y referente de la avanzada femenina en la producción de imágenes en movimiento –aunque sin una filiación significativa con el MNCVB–, Danielle Caillet falleció en 1999.

Por su parte, Raquel Romero estudió Comunicación Social en la Universidad Central de Venezuela (Caracas) durante la década del setenta. Tuvo como guía y luego como compañero de trabajo a Mario Handler, director uruguayo exiliado. Su formación teórico-práctica se complementó con el trato con muchos realizadores y técnicos del llamado cine militante o cine de intervención política que pasaban o residían temporalmente en Caracas debido a persecuciones ideológicas y amenazas. Por ello para Romero su estancia en Venezuela significó no sólo la posibilidad de estudiar y crecer laboralmente, sino también de cultivar una sensibilidad y conciencia política: “Salir de Bolivia me permitió una mirada más regional de las diferentes situaciones de violencia y vulneración de los DD.HH. en América Latina (...) Volví a Bolivia con la intención de trabajar en un cine con contenido político, de denuncia. (...) Estábamos empapados de toda

esta lucha, esta lucha política a nivel latinoamericano".²

Retornó a su país de origen en la segunda mitad de 1979 y fue parte del cuerpo docente del primer espacio de formación audiovisual de carácter institucional que tuvo Bolivia: el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés, del que fue la única profesora mujer. Fue "una más" de:

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 sólo nuevas relaciones de 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.³

Autopercibiéndose como "realizadora audiovisual", "creativa", Romero recuerda que entre sus contemporáneos había necesidad de abrirse a las problemáticas urbanas, a las miradas de género y las diversidades, tópicos que en general no entraban en los rígidos cánones del cine militante anterior, ni en el documental institucional. En lo personal, y aún sin tener muy definida una visión de género, le interesaban temas como las trayectorias de participación política de las mujeres de su país –sobre todo de los sectores populares–; la lucha incansable de los organismos de DD.HH por la libertad y la justicia –en especial de ASOFAMD (Asociación de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Mártires por la liberación Nacional de Bolivia) y la Asamblea Permanente por los DD.HH.– y las nuevas perspectivas de reivindicación indígena vehiculizadas, entre otrxs, por Silvia Rivera desde su cátedra de Sociología y el THOA (Taller de Historia Oral Andina). Desde esos campos de interés Romero realizó los documentales en video: *Por el derecho a una vida digna* (1988) para la APDH, *La mujer minera y la organización* (1986) junto a Liliana de la Quintana y Beatriz Palacios, una memoria de las trabajadoras en poblaciones mineras justo antes del proceso de relocalización; *Voces de libertad* (1989) junto a Silvia Rivera, en torno de la

experiencia de organización de trabajadoras anarquistas urbanas; *Participemos* (1990) para la Fundación San Gabriel, cuyo tema es la intervención de los Centros de Madres en el manejo de los Municipios; *Con ojos de mujer* (1990 en Puno, Perú), que trata sobre la vida de las mujeres en una comunidad aymara; y *Ese sordo del alma* con otras videastas del Movimiento, en torno de la violencia a la mujer de clase media.⁴

Según Romero la discriminación y los prejuicios machistas abundaban en el sector audiovisual e incluso en el Movimiento, aún cuando sus miembros compartían un espíritu progresista y cierta adhesión a la izquierda nacional. El subagrupamiento femenino dentro del MNCVB surge, justamente, como reacción a la discriminación sufrida y reproducida por las mismas videastas quienes reconocían cierto "miedo a la tecnología". Así se configuró un espacio de intercambio y reconocimiento mutuo que corrió paralelo al avance de las organizaciones feministas en el país y, por supuesto, la región. La videasta considera que uno de los logros del período fue demostrar –a hombres y congéneres– que las mujeres no sólo 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: "Fue muy difícil pasar a la realización que, en líneas generales, es muy machista, piramidal, vertical, militar en la forma de organización [...] ¡Los camarógrafos querían dirigir ellos!". Por contrapartida, entre las voces masculinas "disidentes" se encontraba la del histórico guionista del cine boliviano Oscar "Cacho" Soria: "Él nos decía: '¡Ustedes tienen que decir su voz, hablar, expresar!'".⁵ Incluso a nivel de clase fue necesario romper con ciertos tabúes: los sectores medios urbanos –dentro del que se incluía a buena parte de los integrantes varones del Movimiento– se negaban a reconocer su propio machismo e incluso admitir la violencia de género en el hogar, cuestiones que las documentalistas también se encargaron de poner al descubierto y abordar.⁶

Para Raquel Romero quien, hay que subrayarlo, fue nada menos que secretaria ejecutiva del comité ejecutivo del MNCVB en sus primeros años de actividad:

Hacer cine y video en América Latina es también hacer historia, preservar mitos y respetar la identidad cultural de nuestros pueblos. Es mostrar un continente controversial y mestizo, que esconde detrás de la cara adusta del andino o el rostro impassible del guarayo una cultura plena de imágenes e imaginación. Como mujer el desafío es mayor: es necesario romper barreras, recorrer distancias y asociar la sensibilidad femenina a la técnica y a la electrónica, para crear, porque no decirlo, una posibilidad de ver el mundo de manera diferente: verlo con ojos de mujer (Romero, 1992: 9).

Liliana de la Quintana estudió Comunicación Social en la Universidad Católica Boliviana en la ciudad de La Paz, y cine en el Taller de Cine de la UMSA, donde fue discípula de Luis Espinal: educador, comunicador, periodista, cinéfilo y luchador social, quien marcó con su ética y compromiso humanitario la perspectiva política y profesional de la joven documentalista. Con apenas 22 años, en 1981 funda con su esposo Alfredo Ovando la empresa productora "Nicobis", uno de los pocos emprendimientos autogestivos y autofinanciados que poseía infraestructura y equipos de producción. Trabajaron para la TV Universitaria y también haciendo realizaciones por encargo: esas labores permitieron acumular cierta práctica y sobre todo recursos para poder abocarse a proyectos que eran de su interés. Algunos documentales fueron co-dirigidos con Ovando como *La danza de los vencidos* (1982); *Cortometrajes bolivianos* (1982); *Lucho lives en el pueblo* (1983); *Café con pan* (1986) y *La chola Remedios* (1990).⁷ De la Quintana era la directora de los proyectos en materia de investigación y guión, mientras Ovando se encargaba de la cámara y la difusión itinerante del material. Sin embargo, la documentalista también dirigió por su cuenta algunos videos significativos como: *La mujer minera y la*

organización, junto a Raquel Romero y Beatriz Palacios; *La siempreviva* (1988), sobre la organización de las trabajadoras floristas de La Paz, con guión de Elizabeth Peredo, y *Ese sordo del alma* con otras videastas del Movimiento; además de trabajos por encargo a organismos internacionales y programas de salud y educación a nivel nacional con temáticas referidas a derechos de la mujer, su lugar en expresiones de la cultura popular y el folklore, etc.

Autopercibiéndose como "cineasta comprometida", De la Quintana contó que aunque ella nunca se sintió discriminada por Ovando, sí fue testigo de que otras de sus compañeras se sintieran de ese modo en su trato con los varones del campo. Por otra parte: "Como mujer la dificultad fue el peso y la magnitud de los equipos, que están hechos físicamente para los hombres. Y además cuestionar el rol de la mujer dentro de la producción audiovisual".⁸

Las cuatro líneas de trabajo que han definido la producción de Nicobis responden y coinciden, como es obvio, con sus campos de interés. La primera es el documental social y político, videos-proceso que acompañan a los movimientos sociales y sus luchas históricas, tanto del pasado reciente como del presente. La segunda es la línea del documental etnográfico, que abreva en la tradición campesina indígena y las heterogeneidades culturales de las periferias urbanas. La línea documental feminista, la tercera, se interna en la problemática de la(s) mujer(es) y trabaja en sintonía con los círculos intelectuales afines (THOA -Silvia Rivera- y Taypamuc -Elizabeth Peredo-). Por último, la cuarta línea gravita sobre el universo infantil, utilizando la animación por computadora, técnica y formato en la que Nicobis fue pionera.

Sobre la perspectiva ética y política en sus documentales, la realizadora subrayó el cuidado de no caer en una mirada miserabilista: la preocupación central fue dar cuenta de la creatividad y la búsqueda de los sectores subalternizados, por resistir y cambiar sus condiciones de existencia. En efecto, según su opinión hacer cine y video resulta un desafío y un

compromiso con la realidad y el tiempo presentes: "Es búsqueda permanente, es cuestionamiento obligatorio, es exigencia de calidad, es entrega, es amor por la vida" (De la Quintana, 1992: 13).

Cecilia Quiroga, cuya formación estuvo en el campo de la Sociología, fue guionista y realizadora de programas de TV y documentales en video. Participó como miembro activa en el MNCVB y desarrolló tareas de investigación sobre cine y video comunitario hasta su fallecimiento en 2014.⁹ Tempranamente se vinculó a la TV universitaria y al documental, así como también a prácticas de difusión alternativa:

Mi trabajo como realizadora está estrechamente ligado al campo social, educativo y de documentación. Pienso que es en esta área, donde cobra más sentido el video como un instrumento independiente de la televisión (...) El video histórico y educativo, tal como lo entiendo, cumple una función social importante, permite la diversificación de géneros, el desarrollo de un trabajo artístico y creativo y tiene como reto abrirse campo en la televisión imponiendo su propio estilo (Quiroga, 1992: 23).

Desde 1989 la Unidad de Comunicación del Centro de Promoción de la Mujer "Gregoria Apaza" produjo, a través del Taller de Reporteras Populares, una serie de video-reportajes en aymara a mujeres de El Alto titulada "Warmi Arupa", que traducido significa "Palabra de mujer", del cual Quiroga fue parte: "Los objetivos de esta producción televisiva son, por una parte, ir abriendo espacios donde se pueda dar a conocer la situación de subordinación en que vive la mujer aymara en las ciudades y, por otro, potenciar las capacidades expresivas desmitificando medios" (Quiroga, 1990: 15).

Junto al THOA, Quiroga dirigió el documental *A cada noche sigue un alba* (1986) cuyo tema es la memoria del movimiento anarquista en Bolivia durante las primeras décadas del siglo XX; y en 1987, junto a Esperanza Pinto realizó *Intensos fulgores*, un video de

ficción que retrata la vida cotidiana de una mujer de clase media en los años veinte y establece una comparación con la época actual en pos de la problematización sobre los roles sociales asignados –ayer y hoy–, el crecimiento en la (auto)consciencia política y las formas de organización y participación en la lucha social.

Aunque su producción como realizadora sea escasa, es necesario nombrar también como parte de esta nueva camada de documentalistas y pujantes protagonistas de la escena de los ochenta a Beatriz Palacios, desaparecida en 2003. Su labor se desarrolló casi por entero dentro del Grupo Ukamau liderado por Jorge Sanjinés, al cual se unió hacia 1974 durante el exilio peruano-ecuatoriano. En ese marco tuvo a su cargo tareas de difusión alternativa y como asistente de dirección, siendo además productora del largometraje *Fuera de aquí* (1977). En su vuelta a Bolivia es productora y co-directora junto a Sanjinés del único documental del grupo *Las banderas del amanecer* (1983) que, utilizando documentos, archivos visuales y testimonios orales, repone las luchas sociales en pos del retorno democrático desde 1978 hasta 1982.

Ella forma parte del núcleo inicial de jóvenes que funda el MNCVB pero, según algunos testimonios, permaneció siempre más concentrada en su trabajo dentro de Ukamau sin apartarse de la línea militante que el grupo practicaba desde la década del sesenta. Palacios fue miembro de jurados internacionales y del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Seguramente a través suyo, el Movimiento pudo generar, estrechar y diversificar lazos de colaboración no sólo con los cubanos, sino con buena parte de los cineastas latinoamericanos.

Fue constante en su trayectoria el posponer sus propios proyectos en pos de actividades de gestión solidaria entre cineastas del Tercer Mundo, o bien garantizando la consecución de films del grupo –el más recordado de la década sin duda es *La Nación clandestina* (1989), con más de tres años de preparación. Con todo, Palacios co-dirigió con Raquel Romero y Liliana De la Quintana el documental *La mujer minera y la organización*. Sobre

su perspectiva respecto de la práctica cinematográfica explicó:

Hago cine porque encuentro que es el medio más poderoso de comunicación de las mayorías de mi país, porque el cine construye conciencia de la realidad y rescata momentos importantes de nuestro pasado histórico que son necesarios para ampliar nuestra reflexión social. Pero no solamente hago cine porque es un instrumento vital en la tarea de pensarnos y repensarnos sino porque me gusta, porque me fascina la magia del cine, la posibilidad de capturar la vida fugaz, de fijar, casi siempre momentos de belleza, de emoción, de trascendencia humana o social o histórica (Palacios, 1992: 7).

Interlocutora y cómplice crítica, es justo dar cuenta también del significativo aporte de Silvia Rivera, socióloga, docente, intelectual y feminista con quien prácticamente todas las documentalistas que mencionamos entablaron una relación de aprecio y colaboración. Rivera es una referente insoslayable en lo que refiere a recuperar la memoria y las prácticas de organización y lucha de lxs trabajadorxs informales urbanos en las primeras décadas del siglo XX, tema de varios de los films que hemos mencionado, sin olvidar que ella fue el corazón mentor del THOA, espacio de reflexión, investigación y revaloración de las identidades indígenas y cholos. De ese maridaje potente entre producción intelectual y creación audiovisual de carácter femenino señaló:

Yo creo en las Ciencias Sociales tanto como en la realización Videográfica o Cinematográfica. Creo que la mujer es muy perceptiva para lo cotidiano, es muy perceptiva para los detalles y a partir de los detalles creo que es capaz de leer o crear metáforas sobre la vida y los significados de la realidad, pero también creo que en una sociedad como la nuestra la mujer tiene una sensibilidad muy especial para las diferencias. De alguna manera las mujeres luchamos para que se nos

respete como seres distintos del hombre y que seamos nosotras quienes definamos esa diferencia (...) creo que tenemos mucha capacidad de escuchar y de percibir las demandas de otros sectores de la sociedad que también luchan por la diferencia (...) (Rivera, 1992: 31).

Con esa perspectiva, buscando recuperar las memorias de los primeros sindicatos artesanales y diversas prácticas de la oralidad en Bolivia, realizó los documentales *A cada noche sigue un alba* junto a Cecilia Quiroga, y con Raquel Romero *Voces de libertad*.

Semejante es la trayectoria de Elizabeth Peredo: psicóloga social, investigadora, activista y guionista (*La siempreviva*); quien también formó parte de los primeros grupos feministas y de trabajo interdisciplinario abocados a investigar problemáticas de identidad, etnicidad y organización laboral en mujeres de sectores populares, tema recurrente en la filmografía documental femenina. En una coyuntura de desencanto por las adscripciones partidarias tradicionales, frustración tras la interrupción del proceso de transición por el golpe de García Meza, y luego brutal ajuste económico; la Universidad, los espacios culturales y la producción audiovisual se convirtieron en nodos de refugio, encuentro y creatividad, y, lejos de permanecer aislados, entretejieron lazos de retroalimentación.

Fue así que en la primera mitad de los ochenta Peredo se sumó a un círculo de intelectuales provenientes de la sociología, la antropología, la psicología y la educación (Grupo Taypamuc), que se interesó de un modo absolutamente original por la temática de las identidades femeninas y las formas de organización sindical anarquistas. Ello redundó no sólo en largos trabajos de campo e investigación, sino en la sistematización de aportes teóricos e históricos que influyeron y fueron influídos por los documentales que mencionamos bajo una relación de reciprocidad. Fue así que se construyeron herramientas de comprensión sobre una sociedad profundamente racista que había obturado del análisis histórico la contribución de las mujeres en las luchas

sociales y contra el autoritarismo: justamente, los audiovisuales supieron darle rostro a esas “vertientes subalternas de rebelión (...)”.¹⁰

Como hemos visto, detrás de cada nombre hay una serie diversa de prácticas documentales, proyectos y saberes –técnicos, políticos, históricos e ideológicos– puestos en juego. Más cerca de la esfera artística –Caillet– o la militancia –Palacios–; en articulación con organizaciones de base –Quiroga– o en medio del clima de reverdecer universitario –Peredo–; volcadas a la investigación y la docencia –Romero, Rivera– o desarrollando proyectos autogestivos de largo aliento –De la Quintana–; las preocupaciones temáticas son semejantes y recurrentes, y se desplegaron entre principios de los ochenta y la primera mitad de los noventa, luego de lo cual tanto el MNCVB como su subagrupación femenina se dispersaron. Sin embargo, antes de que eso sucediera y a la par de las experiencias que iban recogiendo –hechas de logros y fracasos–, algunas documentalistas se dieron tiempo y energía para volver sobre sus pasos: eran conscientes de la necesidad de filmar con una mano/un ojo, y reflexionar, discutir, escribir y socializar, con la Otra.

II. Ellas: las de la palabra Otra

El Movimiento tuvo una herramienta de discusión y canal de difusión de sus propuestas tanto hacia el campo de producción audiovisual como al público en general: la Revista Imagen fue el órgano que hizo visible la vida de la entidad (propósitos, plataformas intelectuales, ciclos, concursos, etc.). Emprendimiento editorial autogestivo emanado de la propia asamblea del Movimiento, se financió con el aporte de los miembros, algunos auspicios de comercios “amigos”, la venta –por lo demás muy económica– de los ejemplares y el apoyo de la universidad, la Cinemateca Boliviana y el diario católico “Presencia”. Aunque en las entrevistas ninguna de las videastas expresó que fueran discriminadas para escribir y divulgar sus reflexiones en Imagen, lo cierto es que la mayoría de las notas

están firmadas por varones. No obstante, es necesario observar la conformación del comité editorial: exclusivamente masculino, suma en el cuarto número (1987) a Maria Teresa Flores y Liliana De la Quintana quien, simultáneamente, cumplía dentro del Comité Ejecutivo del Movimiento el rol de Secretaria de Difusión y Cultura. En el quinto número de Imagen, a fines de 1988, se produce un nuevo cambio significativo: otra mujer, la egresada de la Facultad de Humanidades de la Universidad Mayor de San Andrés María Eugenia Muñoz, cubre el rol de jefa de redacción, y Teresa Flores queda como responsable de publicidad.

Con ese diseño de roles y responsabilidades más equitativo, no resulta azaroso que la sección temática especial de la revista en aquel quinto número, esté dedicada a la relación "imagen-mujer". Por su originalidad y autoreflexividad, y puesto que son sus autoras algunas de las documentalistas que presentamos en la sección anterior –sabiendo que en las ediciones siguientes de Imagen no aparecerán textos de discusión de estas características–, comentaremos los artículos. Presentando a Danielle Caillet, María Eugenia Muñoz y Raquel Romero, el editorial les pondera como: "Puntos de vista que, creemos, deben convertirse en tema de discusión por la imperiosa necesidad que tenemos para que la mujer acceda de una manera permanente a la producción y realización audiovisual en nuestro país" (Revista Imagen, Editorial, 1988/1989: 1). De un modo singular y partiendo de su propia experiencia de trabajo, las tres reflexionarán sobre el peso específico de la mirada femenina dentro de la práctica del video boliviano que, aunque no lo expliciten, gravita casi exclusivamente en la órbita del documental.

En su texto Caillet señala que, en el marco de un país subdesarrollado como Bolivia, con significativos porcentajes de pobreza, analfabetismo e inestabilidad política, el cine debía informar, concientizar y motivar. Frente a la propuesta del "tercer cine" (Octavio Getino-Fernando Solanas), un cine de intervención política –que, como dijimos, fue fundamentalmente masculino– Caillet postula:



Cine Documental



la creación de otro cine, el cual trataría de la problemática de un mundo ignorado: el mundo de las mujeres de extracción popular en los países subdesarrollados que no solamente deben aguantar las humillaciones de la miseria sino también las vejaciones del machismo. Un cine que combatiría la doble explotación (...) y fomentaría la integración de este mismo potencial femenino al proceso de desarrollo. Este nuevo cine, el cual podría llamarse 'POTENCIAL-MUJER', de temática novedosa, refutaría, como primera medida, el denigrante papel secundario que se le atribuye a la mujer en las películas comerciales y algunas del cine-combate como también su función como provocadora sexual, su pasividad (...) Su propósito fundamental sería romper el esquema de nuestra sociedad patriarcal imponiendo percepciones renovadas con respecto al rol de la mujer (Caillet, 1988/1989: 2).

En la necesidad de impulsar un cine desde y con las mujeres de los sectores populares bolivianos, Caillet observa que es necesario atender su heterogeneidad interna constitutiva – cultural, geográfica y de clase–: “la mujer” no es una entelequia abstracta y deshistorizada, y la riqueza de experiencias de género ofrece no sólo desafíos sino también posibilidades. La documentalista insiste en la necesidad de que quienes faciliten ámbitos de visionado y producción audiovisual, adapten la transferencia de medios y códigos visuales a partir del reconocimiento de la multiplicidad de matrices culturales y horizontes de percepción y lenguaje, justamente en función de una eficaz apropiación de las herramientas: nunca será igual mirar y producir un video para y con una mujer campesina, una fabril, una estudiante o una palliri.

Aún ponderando sus intenciones, la reflexión de Caillet tropieza a veces con un enfoque esquemático respecto de los condicionamientos étnico-sociales: “Tomando en cuenta la estricta lógica del idioma aymara, se escogerá un desarrollo

lineal, un encadenamiento causal, haciendo omisión del flashback y la anticipación (...) respetando el medio ambiente de la mujer campesina, el estilo cinematográfico tendrá que ser lento, reiterativo y global (...)" (Ídem, 3). La propuesta no termina de explicar ni profundizar en la relación cultura-práctica audiovisual femenina, y da poco margen de apertura y aliento hacia el hallazgo de nuevos recursos narrativos y formales que las participantes pudieran encontrar, recreando o incluso en tensión con su propio ámbito socio-cultural y lingüístico. Con todo resulta muy significativa la interpelación de Caillet a trabajar desde y con imaginarios culturales Otros en función de una mayor movilización, participación y concientización política y de género: "La novedad formal del cine "potencial-mujer" residiría no solamente en su expresión feminista sino también en su especificidad gramatical concorde al esquema mental de cada uno de los núcleos culturales" (Ídem). Más aún, y aquí parece haber una crítica al documentalismo social y al cine de intervención política, en un gesto que también revela las propias limitaciones de su quehacer: "(...) dejando de lado demagogia, paternalismo y autoritarismo, sólo existirá un cine del pueblo en manos de sus propios integrantes" (Ídem).¹¹

Con un epígrafe literario de Margueritte Duras ("Hiroshima mon amour") -marca autoral sin explotar por otro redactor en los números anteriores de la revista-, la joven María Eugenia Muñoz parte de la asunción del audiovisual no como mera técnica sino como expresión y vehículo ideológico, y del realizador/a como sujeto responsable frente a la humanidad. Distingue entre dos principios que regirían la actividad humana y natural -masculino-activo y femenino-pasivo/de conservación- y se centra en el carácter femenino del cine. Frente a sociedades tecnologizadas y violentas que no buscan el equilibrio entre estos dos principios, la respuesta más acertada -según su perspectiva- es la oposición a toda forma de coerción a la libertad y la dignidad humana, y desde el campo de la cultura, proponer un cine femenino que traduce como "un cine introspectivo, que se ocupe del inmenso universo psicológico del

hombre (...) un cine que rescate el sentido mágico y sagrado del mundo, que de más oído a las voces interiores y subterráneas, que reclaman más silencio (...)” (Muñoz, 1988/1989: 5). Aunque aquí se observa un contradictorio esquematismo donde “lo femenino” es el equivalente a ternura, belleza, magia e introspección; resulta interesante que la autora no ligue esos caracteres a una marca biológica específica, insistiendo en que puede encarnarse tanto en la mirada y la práctica de una mujer como de un varón.¹²

Por su parte, a la hora de problematizar las condiciones de posibilidad/limitaciones y los rasgos distintivos del trabajo audiovisual de las mujeres en Bolivia, Raquel Romero integra distintos enfoques de análisis –político, cultural, económico, de género. Denuncia con agudeza autocrítica las taras que cercan la tarea de las documentalistas y videastas en general: los prejuicios, discriminaciones y marginamientos “externos”, las autoinhibiciones, miedos y autoboicots “internos”; y las múltiples interacciones y mediaciones entre lo impuesto (desde afuera) y lo asumido (desde adentro). Señala:

Nuestro “acostumbramiento” a ser el soporte de la labor masculina nos ha hecho sentir y pensar que hay situaciones creativas y de dirección, para las cuales no tenemos condiciones (...) pero se trata de falacias que debemos romper nosotras mismas (...) Hay que romper las barreras educativas y culturales que nos han condicionado a estar “detrás de” o a “colaborar con” (...) Nuestro esfuerzo y nuestro trabajo serán los únicos argumentos válidos que nos abrirán los espacios cerrados, a veces por nosotras (...) Nuestro mayor compromiso consiste en valorizar los problemas femeninos, contextualizarlos dentro de una lucha global y sobretodo lanzarnos a la búsqueda de estilos y lenguajes propios, con una visión femenina del mundo... (Romero, 1989: 6-7).

Con claridad meridiana Romero no sólo insta a sus compañeras a la recuperación conciente y activa de roles “cedidos” a los

varones, sino también a defender como válida y necesaria una perspectiva que, aunque tachada de "sectaria" e incluso elitista o frívola, otorgue visibilidad y audibilidad a la pesada "cadena opresora" de segregación y marginalidad de la mujer: a sabiendas de las grandes diferencias en sus expresiones y manifestaciones concretas, se trata de una dolorosa realidad palpable en todos y cada uno de los grupos sociales bolivianos.

Las prácticas en la gestión institucional a nivel nacional y regional, la realización audiovisual, así como la elaboración y socialización de las reflexiones con perspectiva de género revisadas, vuelven comprensible la concreción el 1 de junio de 1989 –poco antes del Encuentro Latinoamericano de Videastas en Cochabamba– del Manifiesto de las Videastas bolivianas al que suscriben 12 mujeres del medio en pos de: la valoración de su trabajo audiovisual, la ponderación de la temática femenina, la lucha contra la discriminación, la validez de un sub-agrupamiento dentro del Movimiento local y regional, la divulgación de las labores y filmografías femeninas, la realización de talleres de capacitación, y la canalización de recursos económicos. Pedían también la apertura de una categoría especial en el concurso nacional Cóndor de Plata y la legítima remuneración por el trabajo realizado a fin de consolidar la profesionalización.¹³

Las mujeres videastas del Movimiento también supieron generar por sí mismas espacios de formación técnica: por ejemplo entre marzo y abril de 1990 organizaron un taller de sonido a cargo de Oscar Vargas, planeando para mayo uno de iluminación y posteriormente otro de edición.¹⁴ Incluso, llegaron a organizarse a nivel regional. En 1989 y 1990 se realizaron en Lima el primer y segundo Festival de Mujeres Videastas Latinoamericanas –eventos organizados por miembros de la SAVI (Sociedad Argentina de Videastas) y el MNCVB (Nicobis), entre otros–; y tanto en el Encuentro Latinoamericano de Videastas de Montevideo como en el de Cuzco (1990 y 1992 respectivamente) se constituyó una comisión específica de "Video y Mujer", en cuyo marco se

intercambiaron opiniones y experiencias entre las realizadoras de la región. Espacio de diálogo, de compartir problemas, deficiencias, miedos y diagnósticos; pero también socializar aportes, logros, audacias y aciertos.

Sin embargo, esta forma de articulación tuvo una corta vida y se diluyó: "A algunas les dio miedo enfrentarse con otros hombres (...)", señaló Romero añadiendo que el bagaje feminista y sus implicancias resultaban demasiado comprometedoras. Creemos que, además de lo dicho, también influyeron variables económico-financieras que dificultaron los trabajos en red y colaboración, sumado a que cada realizadora fue centrándose en su propio camino profesional, amén de que la unidad de Movimiento local comenzaba ya a disgregarse a causa de disputas por recursos, entre otros factores.

Corolarios posibles y abiertos

Siendo hasta ese momento prácticamente inédito semejante protagonismo y visibilidad pública, el trabajo técnico y creativo de las mujeres videastas significó una disruptiva apertura y ampliación de la escena de producción audiovisual: produjo nuevos interrogantes sobre temáticas conocidas; irrumpió con paradojas incómodas para el imaginario social y puso en juego una praxis autocrítica que se diferenció de los modelos convencionales. Eso no significó un proceso armónico, falto de contradicciones, dudas y retracciones: las prácticas y las creencias respecto de su propio hacer estuvieron atravesadas por prejuicios externos asumidos y reproducidos, autoinhibiciones e inseguridades, y la continuidad creativa fue sumamente difícil de sostener.

No obstante, el documental fue para ellas un ejercicio de expresión visual y de pensamiento atento a voces/miradas Otras; un instrumento de documentación, denuncia y educación no formal. El video parece haber funcionado como una tecnología ética, política y comunicativa de (auto)consciencia: un dispositivo productor y visibilizador de diferencia, de "su" diferencia. Y si fue así, si a través de la imagen las videastas buscaron y

crearon "su lugar" y le dieron su propia impronta, es porque no sin esfuerzo y constancia, esa decisión implicó primero y ante todo, la puesta en juego de una sensibilidad capaz de retornar a un pasado marginado, reencontrarse con un tejido de prácticas, saberes y experiencias de reivindicación y organización, y reconocerse como herederas de la historia de otras mujeres bolivianas. Comprender y valorar esa presencia diferencial dentro de las luchas populares en la búsqueda de las libertades y derechos colectivos; mostrar y escuchar a "las invisibles" de la historia de los oprimidos, iluminó una genealogía olvidada a la que orgullosamente pertenecían, actualizaban y recreaban en pos del presente y el porvenir.

Bibliografía

Caillet, Danielle (1988/1989), "La importancia de un cine llamado 'Potencial -mujer'" en *Revista Imagen* Año 2, N° 5, Diciembre 1988 y Enero 1989. La Paz.

_____ (1992). "Danielle Caillet" en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*", MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas, La Paz.

_____ (2008). "Entrevista a Danielle Caillet. Ciclo Cultural Portales (Cochabamba). Serie radial "Entrevistas y Testimonios, 1980" reproducida en *Danielle Caillet- Exposición homenaje*, Fundación Simón I. Patiño, La Paz.

Calderón Durán, Marcela (1990). "La mujer. Luz, cámara, mujer" en *Revista Imagen* N° 10 Año 3 Mayo 1990 (Suplemento dominical en Diario Presencia).

De la Quintana, Liliana (1992). "Liliana De la Quintana" en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*". MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas, La Paz.

Mesa, Carlos (1985). *La aventura del cine boliviano*. Gisbert, La Paz.

MNCVB (1986). "Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano. Tres años de actividad" en *Boletín Imagen del Nuevo Cine y Video* Año 1, N° 1, Julio 1986. La Paz.

Muñoz, María Eugenia (1988/1989). "Lo femenino: el fiero combate



Cine Documental



del amor y la ternura" en *Revista Imagen* Año 2, N° 5, Diciembre 1988 y Enero 1989. La Paz.

_____ (2009). "Video boliviano del siglo XX" en *Historia de la cultura boliviana en el siglo XX. Tomo II: teatro, cine y video*. Agua del Inisterio, Sucre.

Palacios, Beatriz (1992). "Beatriz Palacios" en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*". MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas, La Paz.

Quiroga, Cecilia (1992). "Cecilia Quiroga" en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*". MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas, La Paz.

_____ (2012). "Bolivia" en *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, La Habana.

Rivera, Silvia (1992). "Silvia Rivera" en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*". MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas, La Paz.

Romero, Raquel y Liliana de la Quintana (1988). "El video y las Nuevas Generaciones de Realizadores Bolivianos" en *Revista Contacto* 25/26 Enero 1988. UMSA, La Paz.

Romero, Raquel (1989) "Mujeres realizadoras; lunares en el espectro audiovisual" en *Revista Imagen* Año 2, N° 5, Diciembre 1988 y Enero 1989. La Paz.

_____ (1992). "Raquel Romero" en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*". MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas, La Paz.

Susz, Pedro (1991). *Filmo-Videografía boliviana básica (1904-1990)*. La Paz, Cinemateca Boliviana.

Zavaleta Mercado, René (1983). "Las masas en Noviembre" en René Zavaleta Mercado (comp.) *Bolivia hoy*. México, Siglo XXI.

_____ (1986), *Lo nacional-popular en Bolivia*. Siglo XXI, México.

Publicaciones

Revista Imagen N° 1 Noviembre-Diciembre 1986. La Paz.

Revista Imagen N° 2 Año 1 Enero-febrero 1987. La Paz.

- Revista Imagen* N° 3 Año 1 Marzo-Abril 1987. La Paz.
Revista Imagen N° 4 Año 1 Septiembre -octubre 1987. La Paz.
Revista Imagen N° 5 Año 2 Diciembre 1988 y Enero 1989. La Paz.
Revista Imagen N° 6 Año 3 Abril-Mayo 1989. La Paz.
Revista Imagen N° 7 Año 3 Junio-Julio 1989. La Paz.
Revista Imagen N° 8 Año 3 Abril 1990 (suplemento dominical en Diario Presencia)
Revista Imagen N° 9 Año 3 Abril 1990 (Suplemento dominical en Diario Presencia)
Revista Imagen N° 10 Año 3 Mayo 1990 (Suplemento dominical en Diario Presencia)
Revista Imagen N° 11 Año 5 Julio-Agosto 1991. La Paz.

Entrevistas

- Entrevista a Alfredo Ovando y Liliana de la Quintana: 6 de julio de 2015.
Entrevista a Raquel Romero: 10 de julio de 2015.
Entrevista a Elizabeth Peredo: 31 de julio 2015.

Notas

¹ Utilizamos la imagen de "escena de los ochenta" para metaforizar el proceso dinámico y conflictivo de configuración, desarrollo y dispersión de una serie de heterogéneas experiencias de producción en video que llevaron adelante jóvenes paceños desde el final de la dictadura de Bánzer (1977-1978) hasta comienzos de la década del noventa, y que convergieron en lo que se denominó el Movimiento de Cine y Video Boliviano (MNCVB). Nos inspira el título que Ana María Battistozzi dio en 2003 a una muestra sobre las experiencias de producción artística en los ochenta en Argentina, con epicentro en Buenos Aires, y que se exhibió 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.

² Entrevista personal.

³ Ídem.

⁴ En cine realizó *Vencer el abandono* (1982), *Destrucción nacional* (junto a Paolo Agazzi y Diego Torres, 1983) y *Abriendo brecha* (junto a Agazzi, 1984).

⁵ Ídem.

⁶ "Nosotros que venimos de un mundo de izquierda, revolucionario, de pronto nos damos cuenta de que en ese mundo el machismo también es muy fuerte, muy acendrado y que las mujeres no tienen por qué construir discursos propios porque el discurso es "de clase" y somos todos iguales, y todo es homogéneo y no puede haber diferencias. ¿Por qué

vas a diferenciar?’ ¡Eso es pequeño burgués, antirrevolucionario! (...) Esa fue una pelea muy fuerte con los hombres” (Entrevista personal con la autora).

⁷ *La danza...* obtuvo el primer premio en video en el Festival Cóndor de Plata (Bolivia, 1982); *Lucho...* obtuvo el premio al mejor cortometraje en el mismo festival en su edición de 1983, mientras *Café con...* recibió en 1986 el primer premio en el Concurso Internacional sobre la deuda externa (categoría programa de TV), convocado por el Instituto Cubano de Radio y Televisión.; y fue mención especial en el 8vo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (categoría video-reportaje). En 1989, *La Chola...* recibió el premio UNDA-AL en el XI Festival de Cine y Video Latinoamericano de La Habana.

⁸ Entrevista personal.

⁹ Ver Quiroga (2012). Allí la videasta reivindica las experiencias de los ochenta como preámbulo de la explosión del video indígena y el video comunitario posteriores (década del noventa).

¹⁰ Entrevista personal. Peredo recordó que uno de los primeros debates dentro del círculo de intelectuales feministas, y que podemos inferir también se filtró como interrogante entre las videastas al ser ambos grupos próximos en sensibilidad, fue el de la pertinencia/impertinencia del andamiaje teórico europeo para pensar el contexto andino, así como también los riesgos de la asimetría de clase, que podrían redundar en un “maternalismo asistencialista”. Simultáneamente hubo una tensión creciente respecto de la asunción/negación de contradicciones internas: mientras se transmitían ideas “de avanzada feminista”, no discutían ni la distribución de las labores en la familia y la casa, ni la condición de las trabajadoras del hogar.

¹¹ La autora insistió con frecuencia no sólo respecto de la complementariedad entre lo femenino y lo masculino a la hora de transformar la sociedad; sino también en la importancia de los medios audiovisuales y culturales, como el video, en tanto que formas concretas de intervención social y “trabajo mixto”: una herramienta de sensibilización sobre el mundo compartido, con incidencia en las mentalidades (Caillet en Calderón, 1990).

¹² Dice Muñoz: “(...) más que hablar del papel de la mujer en este medio de comunicación (que no veo por qué ha de ser opuesto o diferente al del hombre) valdría la pena hablar del papel de lo femenino en el cine” (Ídem). En este planteo queda soslayada la reflexión sobre la dimensión histórica en lo que hace a las relaciones de poder y dominación sobre la mujer en las sociedades modernas (de carácter patriarcal y machista).

¹³ Suscribieron al manifiesto: Raquel Romero, Patricia Flores, Liliana de la Quintana, María Teresa Flores, Gabriela Ávila, Beatriz Fernandez, Esperanza Pinto, María Eugenia Muñoz, Catalina Delgado, Cecilia Quiroga, Eva Urquidi y Carmen G. B.

¹⁴ No hay registros escritos sobre su concreción.