

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA BOLIVIANA "SAN PABLO"
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y ARTE

Ciencia Cultura^y

VOL.22 N° 41 DICIEMBRE AÑO 2018

ARTÍCULOS Y ESTUDIOS
IDEAS Y PENSAMIENTOS

En este número:
El cine boliviano hoy



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA BOLIVIANA "SAN PABLO"

Ciencia Cultura^y

VOL. 22 N° 41 DICIEMBRE AÑO 2018

Marco Antonio Fernández Calderón
RECTOR NACIONAL

Alejandro F. Mercado
VICERRECTOR ACADÉMICO NACIONAL

Marcela Nogales Garrón
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA
FINANCIERA NACIONAL

Flavio Escóbar Llanos
RECTOR REGIONAL LA PAZ

Ximena Peres Arenas
DECANA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

DIRECTORA
Alejandra Echazú Conitzer

COMITÉ EDITORIAL
Alejandra Echazú Conitzer
alejandra.echazu@ucb.edu.bo
Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Valeria Paz Moscoso
valeria.paz@ucb.edu.bo
Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Walter I. Vargas
walter.vargas@ucb.edu.bo
Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

ILUSTRACIÓN DE LA TAPA:
Imagen de *Lo más bonito y mis mejores años* de Martin Bouloqç.

Agradecemos a la Secretaría Municipal de Culturas del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz por las imágenes de *Valeria, la película*, a Martín Bouloqç y a todos los artistas por la cesión de las fotografías de sus obras. Asimismo, al Servicio de Capacitación en Radio y Audiovisuales para el Desarrollo (SECRAD) de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo" por la documentación de *Qhana*, y a Santiago Espinoza, Alba Balderrama y Samuel Balderrama por las imágenes de *La Ramona*. También a Mónica Navia A., por el apoyo.

EDICIÓN
I. Vargas

TRADUCCIÓN
Leonardo Humérez Bloch

DIAGRAMACIÓN
Jorge Dennis Goytia Valdivia
<http://gyg-design1.blogspot.com/>

IMPRESIÓN



DEPÓSITO LEGAL:
4 - 3 - 1148 - 99

Diciembre del año 2018
La Paz - Bolivia

Editor invitado

Sebastián Morales Escoffier
sebastian.morales.escoffier@gmail.com
Universidad Mayor de San Andrés

Supervisión editorial

Valeria Paz Moscoso
valeria.paz@ucb.edu.bo
Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Consejo editorial

Edmundo Paz Soldán
jep29@cornell.edu
Cornell University

Cezar Migliorin
migliorin@gmail.com
Universidade Federale Fluminense

Rocío Gordon
Christopher Newport University
rocio.gordon@cnu.edu

Alfonso Gumucio Dagron
gumucio.alfonso@gmail.com

Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación

Pablo Montenegro
pmontenegro077@gmail.com
Universidad Mayor de San Andrés

Ana Rebeca Prada
arepradam@gmail.com
Universidad Mayor de San Andrés

Hugo Celso Felipe Mansilla
Universidad Mayor de San Andrés
hcfmansilla@yahoo.com

Andres Eichman Oehrli
Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
apeichmann@gmail.com

CONTENIDO

Presentación	5
<hr/>	
Artículos y estudios	7
<hr/>	
<i>Lo más bonito y mis mejores años: la mirada oligóptica de un cine emergente y el espíritu de una época</i> <i>Alejandro Barrientos Salinas y Mariela A. Silva Arratia</i>	9
<hr/>	
Miradas educativas al cine boliviano: un acercamiento a la otredad <i>Claritza A. Peña Zerpa y José A. Peña Zerpa</i>	31
<hr/>	
Imágenes de la diferencia en el cine boliviano <i>Sergio Zapata P.</i>	55
<hr/>	
Democratización social y video participativo: el (olvidado) aporte de <i>Qhana</i> a la historia del audiovisual boliviano de los ochenta <i>María Aimaretti</i>	81
<hr/>	
Diseño de secuencias didácticas para un curso de iniciación a la creación cinematográfica <i>Sebastián Morales Escoffier</i>	107
<hr/>	
Las naciones indígenas andinas en el videoarte de Bolivia <i>Juan Fabbri</i>	133
<hr/>	

Ideas y pensamientos	157
Cine y leyendas: la emergente producción rural <i>Miguel Hilari</i>	159
Cinco adaptaciones para <i>Søren</i> <i>Cecilia Mariaca</i>	173
Editar y escribir. Acercamientos a iniciativas editoriales y crítica de cine en Bolivia hoy <i>Mary Carmen Molina Ergueta</i>	183
Panorama del cine boliviano: la mirada que se expande <i>Adrián Nieve</i>	195
La aventura de pensar a Sanjinés <i>Alfonso Gumucio Dagron</i>	199
Entrevista	203
“Algo se está quemando”, memoria familiar y de un país: entrevista a Mauricio Ovando	205

NUUESTRA TIERRA AYER, HOY Y MAÑANA



**QHĀ PACHANSA, JICHĤAPACHANSA,
AKXARUNSA QHITINKIS URAQISAXA.**

LA PAZ - BOLIVIA
PRIMERA EDICIÓN.

AÑO 1988

Democratización social y video participativo: el (olvidado) aporte de *Qhana* a la historia del audiovisual boliviano de los ochenta

Social Democratization and Participatory Videos: The (Forgotten) Contribution of *Qhana* to the Bolivian Audiovisual History of the Eighties

María Aimaretti*

Resumen

Este trabajo se propone la reconstrucción histórica del área video, perteneciente a la Unidad de Comunicación del Centro de Educación Popular *Qhana*, una de las experiencias que durante de la década del ochenta procuró la producción colectiva y horizontal de videos y la transferencia de medios audiovisuales a comunidades de base y sindicatos. Para ello, a partir de entrevistas y material de archivo, se disciernen sus particularidades específicas: encuadre institucional –formar parte de una ONG mayor–; perspectiva de la educación popular –deudora de Paulo Freire–; condiciones materiales de producción –en términos económicos y organizativos–; la trayectoria y pensamiento de quienes llevaron

* CONICET, Universidad de Buenos Aires.
Contacto: m.aimaretti@gmail.com

adelante las acciones –Néstor Agramont y Eduardo López Zavala–, y las dinámicas de creación participativa –potencialidades y limitaciones. Por último, se señalan los puntos de contacto de *Qhana* con otras experiencias de educación popular y práctica audiovisual –el Taller de Cine Minero (TCM), y el Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa (CIMCA)–: reivindicar y abonar a la formación de una cultura política democrática desde el plano cultural.

Palabras clave: Democratización; video participativo; transferencia de medios; educación popular; alternatividad; Bolivia.

Abstract

This work proposes the historical reconstruction of the video field, of the Communication Unit of *Qhana*: one of the experiences that during the decade of the eighties sought the collective and horizontal production of videos and the transfer of audiovisual media to grassroots communities and unions. To do this – based on interviews and newspaper material – their specific characteristics are discerned: institutional framework – forming part of a larger NGO; the perspective of popular education – in debt to Paulo Freire; material production conditions – in economic and organizational terms; the trajectory and thinking of those who carried out the actions – Nestor Agramont and Eduardo Lopez Zavala; and the dynamics of participatory creation –potential and limitations. Finally, the contact points of *Qhana* with other experiences of popular education and audiovisual practices are shown – the Mining Film Workshop (TCM), and Alternative Media Integration Center (CIMCA): claiming and contributing to the establishment of a democratic political culture from the cultural field.

Keywords: democratization, participatory video, media transfer, popular education, alternativity, Bolivia.

1. Una década convulsa, un proyecto germinal

De la efervescencia social a la incertidumbre, la década del ochenta es un período marcado en la memoria de las y los bolivianos por la experiencia de la *crisis*: crisis en las condiciones materiales de existencia de las grandes mayorías (pauperizadas), crisis de los relatos revolucionarios provenientes de la izquierda y crisis de un modelo de sociedad. Una crisis que hacía referencia al vacío,

la incompletud y la inconclusión, a la falta de concreción de proyectos políticos de soberanía, justicia social y emancipación. Mas también, en su dislocación, este momento de crisis transversal en el ejercicio de la vida democrática implicó la apertura a nuevos discursos y prácticas, identificaciones e imaginarios utópicos. En efecto, tras la salida de la última dictadura militar y a partir de una creciente y sostenida agencia y organización de actores sociales organizados con conciencia étnica, se profundizó un proceso de afirmación pública de identidades culturales indias y cholos –que había tenido ya un momento de significativo avance con el katarismo en la década anterior¹.

En un marco histórico de turbulencia, y a la vez de promesa y refundación social, la escena de producción audiovisual también “vibró”: por primera vez, después de décadas de desarrollo difícil e intermitente, se produjo el primer y sustantivo recambio generacional en sus cuadros técnicos y creativos; florecieron proyectos diversos y el sector se reorganizó gracias al empuje de los y las videastas nucleados alrededor del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB) (Aimaretti, 2018). En esa escena de producción de los ochenta, con distintos grados y diversas metodologías y destinatarios, el Taller de Cine Minero (TCM), el Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa (CIMCA) y el Centro de Educación Popular *Qhana* tuvieron por objetivo instalar y, hasta donde les fue posible, consolidar el trabajo horizontal con los sujetos y comunidades filmados, y socializar prácticas y discursos audiovisuales a través de la capacitación en medios de comunicación (súper 8 y video).

Frente al vacío crítico e historiográfico respecto de este período y en pos de ganar profundidad analítica, el presente artículo se concentra en describir y analizar uno de aquellos proyectos: el área audiovisual de la Unidad de Comunicación perteneciente a la ONG *Qhana*. Guía nuestra investigación el reto de volver sobre un episodio desatendido que, sin embargo, guarda su cita con el presente y merece ser reinsertado críticamente en el relato histórico del audiovisual boliviano. Para ello, tras señalar los factores que explican la llegada del video a Bolivia, a partir de entrevistas y material hemerográfico vamos a discernir las particularidades específicas de la experiencia: su encuadre institucional, perspectiva de la educación popular, condiciones materiales de producción, la trayectoria y pensamiento de quienes llevaron adelante las acciones –Néstor Agramont y Eduardo López Zavala–, y las dinámicas de creación horizontal. Por último, señalaremos los puntos de contacto entre *Qhana* y otras

1 Para una revisión histórica del período ver, entre otros: Calderón (1995), Dunkerley (2003), Jetté (1989), Lazarte (1993) Prada Alcoreza (1998) y Romero Ballivian (1995).

experiencias semejantes: reivindicar y abonar a la formación de una cultura política democrática desde el plano cultural.

2. Un dispositivo y sus circunstancias

La inserción del video en Bolivia –aproximadamente entre 1981 y 1984– estuvo en consonancia con la realidad y las búsquedas del sector audiovisual de la región, que, según Hernán Dinamarca (1990), se hallaba atravesado por tres necesidades: político-social, comunicacional y económica.

La primera refiere, como es obvio, al cambio de signo político de los gobiernos del Cono Sur tras las diferentes salidas del poder de las juntas militares. Un proceso que en el caso boliviano fue problemático, porque duró cuatro largos años –1978-1982–, lapso en el cual la transición fue interrumpida dos veces por nuevos golpes de Estado (1979 y 1980). A ello se sumó el hecho de que el primer gobierno constitucional presidido por Hernán Siles Suazo tuvo que entregar el poder antes de lo previsto debido a la seria crisis económica y social en la que estaba sumido el país. En interacción con ese contexto nacional, hay que considerar la escala internacional en la que se produce un cambio “(...) en la percepción (...) sobre la comunicación de masas y nuevas decisiones en organismos multinacionales, [que] actuaron como condición exógena potenciadora del Video y de todo tipo de comunicación alternativa” (Dinamarca, 1990: 83). Ello redundó en la creación en 1976 de la “Comisión internacional para el estudio de los problemas de la comunicación”, de la UNESCO, presidida por Sean MacBride; y en la solidaridad y orientación de recursos técnicos y económicos desde ONG e instituciones de países europeos hacia América Latina –tal como sucedió en el caso que nos ocupa.

Respecto de la necesidad comunicacional, hay que tener en cuenta varias dimensiones. Primeramente, que responde a la falta de un canal y lenguaje relativamente accesibles para la expresión y comunicación de ideas. En La Paz esto se tradujo en la más o menos rápida adopción del soporte por parte de una nueva generación de realizadores y realizadoras que, constreñidos los canales para la producción fílmica y cerradas las vías de acceso a la TV, comenzaron a trabajar con el video y se organizaron en un frente común de capacitación y colaboración mutua. Simultáneamente, las ONG vinculadas a organizaciones de base e indígenas vieron en el nuevo medio una herramienta de trabajo potente, incorporándolo a sus investigaciones y programas, para lo cual contrataron a las y los videastas. En algunos casos –como analizaremos más adelante– éstos

se interrogaron por la posibilidad de transferir saberes prácticos relativos a las nuevas tecnologías a las comunidades y poblaciones registradas; mientras que éstas, por su parte, detectaron en el video un mecanismo de participación ciudadana y de expresión propia. Un oportuno círculo de necesidades y curiosidades en correspondencia.

En segundo lugar, cabe recordar que, en paralelo, se produjo una significativa expansión tecnológica del área electrónica, con la subsiguiente proliferación de antenas televisivas y la masificación de la cultura audiovisual. En Bolivia, a partir de 1984-85, puede observarse el crecimiento exponencial y desordenado (sin legislación) de canales de TV privados cuya planificación respondía a patrones globales y programas enlatados, y donde había muy poco espacio para la producción de materiales propios y de calidad (Grebe, 1989; Gumucio Dagron, 1989). No debe olvidarse que la afluencia de tecnología electrónica de punta se relacionó estrechamente con la racionalidad económica neoliberal impulsada por el entonces presidente Víctor Paz Estenssoro (1985-1989).

En ese contexto, videastas e instituciones como *Qhana* se plantearon contestar, de modo creativo y crítico, a la masificación de imaginarios y prácticas audiovisuales exclusivamente comerciales. Para ello se nutrieron de los insumos prácticos y analíticos adquiridos en diferentes instancias de formación e intercambio –por caso, la universitaria (Universidad Mayor de San Andrés y Universidad Católica Boliviana). De hecho, y, en tercer lugar, para entender la extensión en el uso del video, Dinamarca ha insistido en la necesidad de reparar cómo en la década del ochenta se produjo el reconocimiento disciplinar al área de la comunicación, que corrió paralelo al crecimiento de carreras, grupos de estudio y revistas especializadas en la materia.

Por último, sobre la necesidad económica debe tenerse en cuenta que el video fue la posibilidad de ingreso al mundo del trabajo. En Bolivia, como adelantamos, menos al campo publicitario-televisivo, y más al de instituciones, sindicatos y organizaciones que encomendaban el registro de sus actividades.

Teniendo en cuenta los factores expuestos, los cuales favorecieron y condicionaron la inserción y desarrollo del video en el país, podemos preguntarnos: ¿qué fue *Qhana* y cuál fue el lugar que tuvo el audiovisual en esta experiencia?, ¿quiénes llevaron adelante acciones pedagógicas y creativas ligadas a la imagen en movimiento?, ¿es posible trazar una genealogía de prácticas socio-comunitarias alternativas al orden hegemónico que ligue radios mineras, video popular y televisión indígena? Con estas interrogaciones como disparadores

de pensamiento, avancemos en la reconstrucción histórica del área de video perteneciente a la ONG.

3. Filiaciones de educación y comunicación popular: ECORA como antecedente

Para entender las características de *Qhana*, es necesario remontarse hacia mediados de la década del setenta y detenerse en la experiencia de Educación Comunitaria y Radio (ECORA), base germinal de lo que luego sería la entidad que nos ocupa. ECORA fue un proyecto radial y educativo cuyo objetivo era brindar apoyo a organizaciones campesino-indígenas bajo los postulados políticos y metodológicos de la educación popular propuestos por Paulo Freire². Dirigido por Miguel Urioste, se puso en funcionamiento hacia 1976 por iniciativa de la red Escuelas Radiofónicas de Bolivia (ERBOL) y gracias a un convenio con el Ministerio de Cultura de Bolivia, que a su vez había recibido fondos del Banco Mundial. ECORA buscaba capacitar a las organizaciones en materia de sindicalismo e historia social boliviana, pero procurando hacerlo desde la perspectiva indígena, bajo dinámicas participativas y con contenidos de actualidad significativos para el campesino aymara³.

Tras el golpe de Estado de García Meza en 1980, tanto el programa como su director fueron perseguidos: el Ministerio rompió relaciones con ECORA, circuló una orden de detención para Urioste —quien no se hallaba en el país— y todo el equipo debió entrar en la clandestinidad, aunque eso no significó la

2 Las tres obras de referencia del pedagogo brasileño fueron: *La educación como práctica de libertad* (1967); *Pedagogía del oprimido* (1970) y *¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural* (1973). Cabe recordar que el pensamiento y la propuesta de Freire implicaron, simultáneamente, una ruptura en el modelo educativo hegemónico y en los estudios sobre comunicación en América Latina: “Barbero la denomina ‘la primera teoría latinoamericana de comunicación, ya que no sólo tematizó prácticas y procesos comunicativos de estos países sino que puso a comunicar a América Latina consigo misma y con el resto del mundo’. Según Carli, el pensamiento de Freire denunciaba los límites de la mundialización, situaba la dimensión cultural de los procesos educativos, postulando un retorno a los sujetos desde nuevos registros —clase, genero, edad, raza— y priorizaba el rechazo a la deshumanización provocada por al expansión mediática” (Garrido, 2013: 230).

3 Aunque en las entrevistas realizadas no llegara a enunciarse como antecedente directo, recordemos que, paralelamente a ECORA, otro proyecto vinculado a organizaciones de base y sindicatos campesinos estaba llevando adelante acciones de producción alternativa con medios variados: se trata del Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), cuyo responsable de la unidad filmica hacia 1978 era Alfonso Gumucio Dagron. En esa institución se produjeron de forma colaborativa con las comunidades las películas en super 8: *Tupaj Katari, 15 de noviembre* (1978), *El ejército en Villa Anta* (1978), *Comunidades de trabajo en el Izozog* (1979) y *Domitila de Chungara: la mujer y la organización* (1979). Tanto los aprendizajes recogidos en el marco de CIPCA como los que sedimentaron tras el trabajo que realizara Gumucio Dagron en Nicaragua (1980-81) en el programa de apoyo a la “Alfabetización Económica” —bajo los auspicios del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo y el Ministerio de Planificación de Nicaragua— con el Taller de Cine, fueron capitales para la creación y concreción del proyecto CIMCA en Bolivia. He desarrollado in-extenso la reconstrucción de esta experiencia y su derrotero en la década del ochenta en otro artículo, aún inédito. Cochabamba fue otro núcleo importante de producción videográfica participativa: Roberto Alem, referente del Centro Walparrimachi fue uno de sus impulsores más entusiastas y tesoneros desde 1984. Otra productora cochabambina que merece nombrarse es *Tarpuy*, cuya dirección estuvo a cargo de Luis Bredow.

dispersión de fuerzas. Por el contrario, según recordara uno de sus integrantes, Antonio Aramayo, se buscó mantener unido el tejido de relaciones construido a través de distintas personas que funcionaron como “enlace” tanto entre los integrantes del proyecto –que eran aproximadamente entre 8 y 10–, como con las organizaciones de base⁴. Aún bajo esta situación de riesgo, y gracias a un amigo de Urioste, el equipo tomó contacto con la fundación holandesa Organización Intereclesiástica para Cooperación al Desarrollo (ICCO), que abrió una nueva posibilidad de trabajo al garantizar financiamiento.

De este modo, hacia 1981-82, en plena transición democrática, aquel programa radial participativo y educativo dependiente de ERBOL, se transformó en un proyecto autónomo más amplio e integral: el Centro de Educación Popular “*Qhana*”, que en aymara significa “luz”, “claridad”. El cambio de nombre obedecía a razones de seguridad, pues ECORA ya estaba muy identificado entre los grupos militares y paramilitares; pero además expresaba un deseo, una esperanza, vinculada estrechamente con el tiempo histórico que vivía el país⁵.

4. La vida de *Qhana*

Dirigida por Antonio Aramayo y compuesta por un equipo interdisciplinario, las intervenciones de *Qhana* –siempre ancladas en organizaciones de base– combinaban educación, comunicación y producción cultural, inscribiéndose en una perspectiva multimedial que incluyó radio, impresos y audiovisuales. Su búsqueda principal era abonar a un desarrollo humano integral de los sectores indígenas, mejorando tanto sus ingresos económicos, como su posicionamiento dentro de la sociedad. Según Carmen Ávila, miembro de la institución entre 1984 y 1996 como integrante de la Unidad de Comunicación en el área impresos, “*Qhana* sostiene su objetivo de contribuir al fortalecimiento político organizativo, educativo, cultural y productivo de las organizaciones campesinas (...) Su método de trabajo se asienta en la acción directa en el campo con talleres de capacitación/formación, asistencia técnica a emprendimientos

4 Entrevista con Antonio Aramayo realizada en enero de 2018. Antonio Aramayo se incorporó a ECORA como parte del área administrativa y contable. Sin embargo, tanto sus conocimientos y habilidades profesionales –era abogado– como sus intereses políticos –había tenido una importante militancia trotskista en el ámbito universitario interviniendo en la formación del Comité Interfacultativo– hicieron que Urioste lo reubicara en el campo, a cargo de tareas de capacitación.

5 *Qhana* trabajó fundamentalmente en el altiplano paceño (Omasuyos, Los Andes y Camacho) y el área Sud Yungas. Si bien buscó desarrollarse en continuidad con la labor de ECORA, por razones de seguridad los primeros años se decidió cambiar de área geográfica pasando a Yungas. Luego se volvió al altiplano, combinando las tareas en ambos lugares. La concentración en estas dos áreas geográficas a lo largo de muchos años, dotó a su labor de profundidad y autoridad entre las comunidades.

económico productivos y por la vía de medios de comunicación (...)”⁶. Por su parte, el director explicó en estos términos el propósito de la institución: “Nos planteamos una consigna, una propuesta más amplia que teníamos con ECORA, pero sin dejar de llevar a cabo el trabajo de formación sindical. Nos planteamos una propuesta de desarrollo humano sostenible (...) que tenga como base de sustentación los DD.HH.”⁷. Para Aramayo, el perfil político que construyó la institución entroncó con la izquierda y el progresismo, y aun cuando existieron relaciones de cercanía con el katarismo y la figura de Jenaro Flores, se mantuvo la autonomía institucional sobre cualquier corriente ideológica o partido político.

En términos institucionales, *Qhana* trabajó en coordinación con ERBOL, Unitas, la Asociación Latinoamericana de Escuelas Radiofónicas (ALER) y la Asociación Latinoamericana de Organizaciones para el Desarrollo (ALOD), siendo miembro afiliado a sus redes de colaboración y formación recíproca⁸. Financieramente, entre 1985 y 1995 se contó con el apoyo de varias agencias de cooperación: ICCO, Asociación Protestante de Cooperación para el Desarrollo (EZE), *Frères des Hommes* (FDH), Fundación para el Tercer Mundo (INTERMON), Pan para el Mundo (PPM) e IBIS Programa Sudamérica. Según Aramayo, algunos de dichos agentes mantenían relaciones de coordinación entre sí y en ningún caso plantearon un vínculo vertical ni autoritario con *Qhana*: “(...) eran verdaderos *partners* con los cuales discutíamos y repensábamos propuestas”⁹. Gracias a estas fuentes de financiamiento y el ahorro conseguido por la institución, hacia 1987 se logró comprar una casa y tener sede propia, consolidando la organización interna y mejorando la *performance* administrativa.

Sea a pedido de las organizaciones y sindicatos, o a causa de las visitas periódicas realizadas al campo, *Qhana* ofreció diversos talleres de capacitación: de impresos, radio, cassette-foro, fotonovelas, radionovelas, género, desarro-

6 Comunicación personal con Carmen Ávila realizada en octubre-diciembre de 2017. Carmen Ávila egresó de la carrera de Comunicación Social de la UCB en 1977, tras lo cual fue parte de PEDY un programa impulsado por ICCO: “El año ‘83, en ocasión de un encuentro de la Red de Comunicación Popular de ERBOL, conocí a Arturo Archondo que era Jefe de la Unidad de Comunicación de QHANA. Para entonces yo trabajaba como Responsable del Área de Medios de Comunicación de ACLO —Acción Cultural Loyola— en Sucre. En el encuentro coincidimos con Arturo en la misión y la finalidad de la comunicación popular en los procesos de fortalecimiento político-organizativo de la sociedad civil en general, y de las organizaciones campesinas en particular, y de la consolidación de la recién recuperada democracia en nuestro país. Un tiempo después Arturo me invitó a trabajar en *Qhana*”. Ídem.

7 Entrevista con Antonio Aramayo.

8 De hecho, si bien la base metodológica de *Qhana* era freiriana, con el correr de los años y el intercambio con diversas ONG a propósito de las redes mencionadas, el andamiaje teórico se fue enriqueciendo al incluir los aportes de otras experiencias latinoamericanas.

9 Entrevista con Antonio Aramayo.

llo productivo, historia del sindicalismo boliviano, temas agropecuarios, liderazgo, etc. En cada espacio de formación era sustantiva la presencia de “promotores campesinos locales”: miembros de la comunidad/organización bilingües, que eran referentes de peso y constituían la “avanzada” de la ONG. Las capacitaciones no sólo fueron intra sino intercomunitarias, e incluso interregionales, articulando organizaciones de la zona de Yungas con otras del altiplano, en pos de un mayor y mejor relacionamiento. Justamente, los Festivales Educativos tendían a generar y fortalecer lazos a partir de juegos, competencias y manifestaciones culturales.

Según recordara Carmen Ávila, el trabajo en educación y comunicación se regía por una dinámica de “acción–reflexión–acción”, bajo el convencimiento de que así se

(...) abre espacio para la creación y recreación de pensamiento, para la recuperación de la propia historia, saberes y experiencias, para la confrontación con el entorno, para el cuestionamiento a lo establecido y para la generación de propuestas de cambio (...) la referencia ideológica está fundamentada en el respeto a los derechos humanos y las libertades democráticas, la valoración cultural, el impulso a la libre determinación y autogestión. Lo político se traduce metodológicamente en el análisis de la realidad cotidiana que enfrentan los y las campesinas y en la búsqueda de respuestas que transformen esa realidad de discriminación, subordinación y exclusión¹⁰.

La ONG apuntaba, entonces, a funcionar como escuela de formación y/o fortalecimiento de cuadros al interior de las organizaciones campesinas. En su marco se llevaron adelante cuadernillos de formación sindical, tutoriales para escribir oficios, cartas legales y/o denuncias; y una intensa serie de programas radiales –que incluían dramatizaciones sobre la familia y sobre derechos humanos–, cartillas que recogían las memorias de las comunidades –producidas por los propios campesinos y campesinas donde contaban su historia, sus



Una de las muchas cartillas informativas realizadas por Qhana.

10 Comunicación personal con Carmen Ávila.

costumbres y sus problemas—, y experiencias de cassette-foro, en las cuales, además de noticias y cartas, se ficcionalizaban temas surgidos desde la misma historia comunitaria. Todos estos materiales se producían participativa y horizontalmente; se leían, escuchaban y discutían de forma colectiva, circulando ampliamente intra e intercomunidades.

5. La herramienta audiovisual: actores y propósitos

Ya desde la actividad de ECORA el equipo de capacitadores había advertido la fuerza interpeladora de la imagen en materia educativa. Durante varios años, simultáneamente a los programas radiales, se difundieron de forma ambulante algunas películas del Grupo Ukamau, incluso en comunidades que no habían tenido experiencia previa de visionado cinematográfico. Con ese antecedente y una estructura más asentada, en la segunda mitad de la década del ochenta *Qhana* comenzó con la producción videográfica propia para el registro de actividades comunitarias y de sus festivales educativos.

Gracias a la mediación del reconocido comunicador social y teórico Luis Ramiro Beltrán se obtuvo apoyo de la UNESCO para el desarrollo del proyecto Video Educativo Campesino Popular, el cual preveía el fortalecimiento de la acción educativa y organizativa, y la consolidación de la Red ERBOL a partir de la conformación de una red nacional de registro y otra de difusión (S.A., 1986)¹¹. En decidida confrontación con la hegemonía massmediática norteamericana, y en pos de potenciar canales y flujos de comunicación desde los sectores de base —entre comunidades y organizaciones— una línea de producción se ligaba a la recuperación histórico-cultural de las tradiciones, y la otra, los “*Qhant’añani*”, la constituían los reportajes y testimonios del movimiento popular.

11 Si bien los fondos de la UNESCO no fueron elevados, permitieron la compra de equipos y la actualización de cierta infraestructura. Con todo, lo más significativo de este apoyo fue capitalizar el prestigio institucional que se desprendería de semejante aval internacional. Éste sirvió, por otro lado, como palanca para una mejor acogida de los videos en La Paz y una mayor divulgación en las ciudades del trabajo que *Qhana* venía realizando en el campo —es decir: “(...) entrar en la ciudad y llegar a la clase media y los estudiantes”, según recordara Aramayo. Bien vale recordar, a propósito de la figura de Luis Ramiro Beltrán, la importancia de su propuesta de “(...) “comunicación alternativa para el desarrollo democrático”, con la que hizo tambalear la hasta entonces consagrada arquitectura del difusionismo, y cuando convocó a decir “adiós a Aristóteles” y a su modelo de transmisión y persuasión unilateral al tiempo que argumentó la necesidad de apuntalar una fórmula distinta que nombró como la “comunicación horizontal con acceso, diálogo y participación”, sintetizando en ella la energía democratizadora contenida en todo proceso de comunicación y, por tanto, inscribiendo a la comunicación en un espacio necesario de vigencia y ejercicio de derechos” (Torrico, 2015: 32).

Néstor Agramont y Eduardo López Zavala, miembros fundadores del MNCVB, se hicieron cargo del proyecto y fueron los responsables del subárea audiovisual, que gravitaba dentro de la Unidad de Comunicación, constituida además por los impresos y la radio. La dupla formó un equipo que, según recordara Ávila, era altamente propositivo e imprescindible en el trabajo de campo.

Néstor Agramont se recibió de ingeniero electrónico en la UMSA en 1974, y hasta 1978 formó parte del taller de poesía de Jaime Sáenz, una figura intelectual y artística clave del mundo literario paceño que marcaría profundamente sus búsquedas posteriores. Mientras era asistente del Grupo *Ukamau* en la difusión alternativa de films, en 1979 participó del histórico Taller de Cine de la UMSA y luego, entre 1980 y 1983, realizó su formación cinematográfica en México, en el Taller de Animación y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. En ese tiempo trabajó como guionista de historietas, y productor y guionista de diaporamas, para la Secretaría de Educación Pública y el Colegio Nacional de Educación Popular, respectivamente. Es en México donde conoce a Eduardo López, quien se hallaba en su segundo exilio y a la postre sería uno de sus compañeros creativos más importantes.

Ya en Bolivia, y en paralelo a sus labores en *Qhana* –institución a la que ingresó en 1983–, Agramont realizó numerosos talleres de formación en video educativo y popular en el Centro Walparrimachi (Cochabamba, 1984-1987), y entre 1988 y 1989 se formó en fotografía creativa y edición. Simultáneamente, Agramont era docente: así, entre 1987 y 1988 ofreció un taller de capacitación a reporteros populares de las radios Pío XII (Siglo XX), Esperanza (Aiquile), Yungas (Chulumani) e IRFA (Santa Cruz); un año después dictó el seminario “Lenguaje de la imagen” en la Facultad de Arquitectura de la UMSA; y en 1990 el Seminario “El impacto del video en la educación popular”, en San Andrés de Machaca. Formación, acción, reflexión y capacitación multiplicadora constituyen en él un circuito de retroalimentación permanente. Ávila sostuvo:

Néstor hizo del video su motivo de vida y una de sus principales pasiones. Esa pasión le llevó horas interminables escribiendo guiones, revisándolos; haciendo cámara o editando. La Paz, una ciudad que amaba profundamente, y sus marginales –niños de la calle, alcohólicos, artistas, músicos, poetas, indígenas– fueron los protagonistas primeros de sus creaciones. Creía en ellos, en la necesidad de visibilizarlos en una sociedad indolente a sus reivindicaciones. A ellos les

dedicó lo mejor de su tiempo y energía, y por ellos puso en imágenes lo bello y lo no tan bello de su existencia¹².

Eduardo López Zavala comenzó a trabajar en *Qhana* por varias razones: por estar vinculada la institución al nuevo sindicalismo campesino y la visibilización de la problemática indígena; por ver allí el espacio para hacer un centro de producción y documentación audiovisual (infraestructura y recursos), y por la posibilidad de tener como compañero a Néstor Agramont –quien ya era su amigo. Libre y poco ortodoxo, López Zavala fue uno de los representantes del video etnográfico boliviano: “Mi vida estaba vinculada en los ‘80 a la antropología de la imagen más de lo que yo mismo creía. Es un tiempo de búsqueda de ritualidad, de búsqueda de identidades étnicas, de lenguajes simbólicos que estaban emergentes o socavados, pero que tenían una fuerza extraordinaria (...)”¹³.

Por razones de seguridad personal, debido a sus actividades militantes, y también para poder estudiar en otro ambiente académico, López Zavala había partido al exilio mexicano hacia fines de 1974. Allí comenzó sus estudios de antropología –“No buscando ‘lo primitivo’, sino para entender mi país, mi sociedad, el enorme nivel de conflicto y su enorme potencialidad y riqueza de esa misma diversidad”¹⁴– y paralelamente su formación en cine en la Universidad Nacional Autónoma de México. Un factor decisivo de apertura intelectual fue convertirse en amigo personal del sociólogo orureño (también exiliado) René Zavaleta Mercado, en cuya casa conoció a Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, con quienes entabló afinidad muy rápidamente, siendo invitado a formar parte del Grupo *Ukamau*.

Tras el inicio de la transición, él, Palacios y Sanjinés retornaron a Bolivia y comenzaron el rodaje del documental *Las banderas del amanecer* (1983), en el cual López hizo cámara y fotografía, en una experiencia sobresaliente, no sólo a nivel profesional sino también político, al tomar contacto con una enorme miríada de referentes populares y militantes. El golpe de Estado de García Meza lo obligó a un nuevo exilio en México, donde, entre otras actividades, llevó adelante un cineclub con las películas del grupo, difundiéndolas en zonas campesino-indígenas de alta conflictividad social. Tras el retorno definitivo de la democracia regresó a Bolivia, y luego de algunas desavenencias con Sanjinés y Palacios, se retiró del Grupo *Ukamau*.

12 Comunicación personal con Carmen Ávila.

13 Entrevista con Eduardo López realizada en agosto-septiembre de 2017.

14 *Ídem*.

A mediados de los ochenta –proviene de la antropología, cuestionando la rigidez del marxismo para pensar las cuestiones étnicas y empapado de las luchas sindicales, campesinas y mineras– López Zavala tenía claro que su interés estaba en la atención a la diversidad de la sociedad local, en desmontar facilismos reduccionistas a través de las imágenes y la práctica audiovisual, entendida ésta como compromiso con la realidad y proceso participativo:

(...) no se trata de una antropología academicista, dentro de la tradición clásica. Así como las ciencias sociales se renuevan, también se renuevan los instrumentos, su caja de herramientas. El video es a la vez instrumento porque es un soporte tecnológico, aunque el video ha ido más allá: no se reduce a su capacidad instrumental. *El video se constituye en parte del proceso de investigación o estallido de los procesos sociales, culturales o étnicos* (...) Es un encuentro que constituye un desafío a la creatividad, de la vinculación y *real participación* de estos sujetos sociales en un proceso de realizadores, actores sociales y protagonistas (López Zavala, 1990: 15)¹⁵.

López y Agramont se esforzaron en pensar y mirar a Bolivia como un país abigarrado, múltiple, contradictorio y en conflicto, para el cual el video podía resultar un vehículo de construcción, recreación y fortalecimiento de las identidades colectivas, la diferencia y la autodeterminación. Querían pensar desde las imágenes y con las comunidades los problemas, en minúscula y en plural: cuestionar las relaciones sociales de poder y sus narrativas concomitantes. Es decir: “Frente a la confiscación oficial de la diversidad y la pluralidad por una historia oficial, por una imagen oficial, por una simbología oficial (...) romper (...) con la narrativa en imagen y sonido (...) [que tiene] la fuerza indispensable para dar duras batallas”¹⁶.

6. Encuentros, procesos y participación

Tanto Pedro Susz (1986) como la dupla Agramont-López insistieron en la crítica a la exterioridad de ciertos colegas documentalistas respecto de los temas tratados, procesos sociales registrados y las formas de interacción con sus agentes: no sólo rechazaron la intromisión oportunista y las visitas pasajeras y superficiales; sino también la inercia creativa, el abuso expresivo a los bustos parlantes y la aparente desconfianza en la imagen. López subrayaba la relevancia que el video antropológico –como proceso comunicacional, instancia de mediación e intercambio– podía tener a la hora de transformar los modos de relación sociocultural y de poder:

15 El subrayado es nuestro.

16 Entrevista con Eduardo López.

No es el soporte tecnológico o la imaginación, audacia o talento del realizador que le da la riqueza a un producto: son los intercambios, es el hecho de que *la comunicación precede a la realización*, se desata un proceso de comunicación en el que es posible establecer un video-proceso, un video que incorpore y se incorpore en el *desate de fuerzas sociales, en el estallido de procesos culturales y se constituya en parte de esos procesos* (López Zavala, 1990:15)¹⁷.

La dupla llevó adelante el programa apoyado por la UNESCO entre 1986 y 1990 aproximadamente, asociado éste a otras experiencias comunicacionales que *Qhana* ya venía desarrollando satisfactoriamente. Durante los primeros ocho meses —aún sin equipos propios— se dedicaron a viajar por el campo y visitar organizaciones y comunidades. Luego, con la confianza y conocimiento mutuo establecidos, y provistos de la tecnología necesaria, comenzaron los registros. Se autopercebían como *mediadores* de un proceso comunicativo y utilizaban una metodología de trabajo participativa, involucrando dialógicamente a los protagonistas y colectivos con los que se rodaba:

Sin duda ellos [López y Agramont] tenían la idea original, pero ésta era debatida con los campesinos y campesinas que estaban en las películas como actores, y también se discutían al interior de la Unidad de Comunicación. *Lo colectivo marcó la diferencia en lo producido por ellos (...)* significó la movilización de comunidades enteras y, por tanto, imposibles de producir sin la participación organizada de las comunidades¹⁸.

En efecto la participación no se imponía sino que emergía en el proceso mismo de convivencia, contacto con el soporte e inserción orgánica en la praxis socio-comunitaria. Para Agramont y López la “participación” de las organizaciones, sindicatos y poblaciones en los videos no era ornamental, sino que tendía a fortalecer la autogestión e implicaba: respeto y equidad en las relaciones entre ellos (como mediadores/capacitadores del soporte) y las comunidades, y un conocimiento profundo de los videastas respecto de las estéticas propias de cada cultura comunitaria —de ahí los viajes y la permanencia en las poblaciones—, redundado en formas de puesta en escena situadas y no impuestas. Eso exigía, incluso, la autoreflexión: “El realizador pondrá muchas veces en cuestión su propia identidad. Y esto supone una relación muy creativa y muy crítica entre realizador y protagonistas, en la que también el sistema de comunicación de ellos se incorpore a la obra para que sientan que es su historia y no la de fantasmas que pululan en la cabeza del realizador” (López Zavala, 1990:16).

17 El subrayado es nuestro.

18 Comunicación personal con Carmen Ávila.

No obstante, el método participativo y las dinámicas de acción-reflexión no libraban al trabajo de tensiones, mediaciones y traducciones complejas. Según Ávila: “Estos procesos educativos comunicacionales no están exentos de limitaciones de la más diversa índole, entre ellas las contradicciones entre las necesidades de orden práctico y estratégico de los mismos participantes, las tensiones entre lo individual y lo colectivo”¹⁹. Por su parte, Aramayo insistió en que tuvieron que estar especialmente atentos no sólo al paternalismo sino también a la idealización del indígena: “peligros” que eran contrarrestados con una práctica autocrítica, la deliberación colectiva y el estudio de nuevas fuentes teóricas y metodológicas de trabajo en educación popular. Él recordó: “(...) el relacionamiento no fue fácil ni ideal. Hubo desconfianza y las dudas nunca dejaron de estar presentes (...) No todo fue ‘amor a primera vista’. Hemos tenido que construir una relación, construir una amistad”²⁰. En la memoria de López Zavala, la convivencia junto a las comunidades pervive como una experiencia marcada por la fascinación y el entusiasmo: “Era *estar*, registrar y compartir (...) a veces era tal el aprovechamiento de la vida cotidiana que ni prendíamos las cámaras”²¹. Eso generaba afinidad con las poblaciones, y tensión con la ONG para la que trabajaban. De hecho, según Ávila: “no había para ellos ‘el horario de trabajo’ establecido en las instituciones (...) no era la ‘disciplina’ lo que caracterizaba su trabajo, sino la calidad de su producción”²².

7. Las producciones

López y Agramont realizaron programas de video campesino y aymara, y registraron distintas actividades de comunidades del altiplano, como festivales culturales, rituales y actividades organizativas, políticas y sindicales. Muchas veces sucedía el solapamiento, acople o integración de medios: así, iban a una comunidad a filmar cómo circulaban y se usaban las cartillas que los mismos grupos confeccionaban, y en las noches revisaban juntos el registro; o capturaban asambleas o procesos de formación político-sindical entre los campesinos, que podían verse y difundirse casi inmediatamente. Sin regularidad ni sistematicidad, también iniciaron la experiencia de cartas y mensajes audiovisuales entre comunidades –semejante al cassette-foro–, fruto de lo cual emergieron

19 *Idem*.

20 Entrevista con Antonio Aramayo.

21 Entrevista con Eduardo López.

22 Comunicación personal con Carmen Ávila. El director de *Qhana*, Antonio Aramayo, también recordó la “bohemia” del dúo: “A mí me costaba mucho ‘sujetarlos’ (...) tuvimos que irnos adecuando a sus formas y sus tiempos (...) y ellos también fueron moderándose”. Entrevista con Antonio Aramayo.

los primeros guiones de las futuras películas. El rodaje y la difusión fueron, por norma general, internos: los videos, casi sin edición, se mostraban tanto en las centrales como subcentrales campesinas, así como intra e intercomunidades.

López fue enfático al exhortar a romper con fórmulas preestablecidas, linealidades y estereotipos alrededor de lo que “debería ser” representación de lo popular: había que desatar “procesos comunicativos” y tensionar regímenes de información oficiales, verticales y masivos, el silencio del Estado y el ruido de los canales de cable. De ahí que los formatos documental, ficcional y docuficcional se utilizaran sin prejuicio alguno. Desde ese posicionamiento produjeron “video-procesos” (Dinamarca, 1990: 116), “video-registros” y “video-grupales” (Roncagliolo, 1989). Es decir, trabajos que se realizaban como contribución a procesos históricos y de movilización social concretos; registros de la vida cotidiana comunitaria y sus prácticas; y experiencias de transferencia de habilidades emparentadas con la educación popular²³.

La *Revista Qhant'añani "Movilizaciones"* registra las masivas concentraciones mineras y campesinas producidas entre julio y agosto de 1986, abarcando desde las realizadas por la consulta popular hasta la “Marcha por la vida” —de cara al decreto 21060. Por su parte *Florecer en la siembra de papa* (1987) es un documental que registra la dramática inundación y luego sequía en una zona del altiplano en el lago Titicaca, producto del cambio climático. De impronta etnográfica, fue codirigido y coguionado entre López y Agramont quien además hizo el sonido, mientras el primero realizó la fotografía y un grupo de ay-maristas se sumaron al equipo de producción. En sus 23 minutos de duración, muestra los ritos en torno al cultivo, siembra y cosecha, y el trabajo comunitario. Esta película obtuvo el segundo premio en el “Concurso iberoamericano de film y video” (1-13 de noviembre de 1987, Quito). Dirigida por López, *Levantémonos todos* (1987) fue realizada a solicitud de la propia comunidad protagonista y daba cuenta, por un lado, de la organización sindical comunitaria y, asociada a ello, la defensa de las reservas en recursos naturales (litio) de la zona del salar de Uyuni.

Sarxarwa (Me voy) (1988), video de 58 minutos co-dirigido entre Agramont y López —de larga producción, rodaje y posproducción—, era la historia de un migrante expulsado de su comunidad por no tener tierras. Fue ganador del premio local Cóndor de Plata a la mejor película en su edición de 1988 —beneficiándose con 500 dólares estadounidenses—, obteniendo la primera mención

23 Cabe destacar que López Zavala no se quedó con ninguno de sus trabajos, y tanto él como Aramayo sostienen que la mayoría de los materiales de la entidad se perdieron. Actualmente la Cinemateca Boliviana guarda en su poder copias de *Levantémonos todos* y *El camino de las almas*.

por edición y primera mención en fotografía. El dictamen del jurado, formado por Julio de la Vega, Armando Urioste, Virginia Alcalá, Alicia Muñoz y Hugo Ara, destacó en el plano técnico la sólida estructura del guión, el manejo de cámara y fotografía, así como el trabajo de dirección de actores: “(...) presentando un tratamiento estético notable; el manejo de la imagen permite que sea ella la que describe la temática de la obra, de tal forma que el hecho de estar hablada en aymara no dificulta su comprensión” (S.A. 1988-1989: 10)²⁴.

En 1989 López realizó *El camino de las almas*, sobre el tráfico y comercialización de tejidos tradicionales por comunarios e intermediarios. Se presentó en el III Festival Latinoamericano de Pueblos Indígenas de Caracas (12-16 octubre de 1989), donde obtuvo una mención; y fue ganador del premio Telesistema Boliviano (1989) y el Premio Especial del jurado en el Concurso Cóndor de Plata edición 1989, así como también los premios a la mejor fotografía a Luis Costa, y mejor actuación para la comunidad de Coroma²⁵.

Con Julio Quispe y José Luis Rivero como productores, música de Jenny Cárdenas y sonido de Quispe, *Ganar la calle* (1990) fue el último trabajo de López para la ONG. Este docu-ficción de 22 minutos contaba la historia a lo largo de un día en la vida de un grupo de niños que lidian contra la violencia de la calle. El audiovisual fue posible porque la esposa de Gonzalo Sánchez de Lozada solicitó a la entidad la realización de un trabajo sobre este tema. López presentó un guión que fue rechazado; y luego otro como “pantalla” –más tibio y moderado en su planteamiento– para que fuera aprobado, cosa que sucedió.

Escondiendo las intenciones del proyecto, López acondicionó un sótano en *Qhana*, y con la ayuda del grupo teatral “La piedra de El Alto” fueron esparciendo la noticia de que allí se ofrecían cada tarde “té, pan y películas”, a fin de atraer la atención de los niños. Durante tres meses fue generando la confianza y la complicidad con ellos, pero los grupos cambiaban constantemente. Comprendió entonces que había que modificar la estrategia. Por dos semanas

24 De un modo tal vez ecléctico, se resaltaron elementos temáticos: “(...) presenta una visión novedosa de la realidad que le toca vivir a la gente migrante del campo a las ciudades, pudiendo universalizarse sin mucha dificultad; es de un INDIGENISMO maduro pues no se reduce a un problema racial, sino que toma la dimensión social donde tanto el sistema como el individuo son responsables de los conflictos; es muy respetuoso en la crítica al sistema. Temáticamente equilibra el peso estructural del campo y de la ciudad. Esta última se presenta muy bien dibujada y no caricaturizada. Profundos valores humanos y cristianos se traducen en la solidaridad y el sentido de fiesta de la gente en el campo. No se presenta la contraposición violenta campo-ciudad. Rescata la lengua nativa del aymara” (Ídem: 10-11). La mayúscula es del original.

25 Según recordara el director, al tercer día de rodaje, la comunidad les hizo un juicio público de 36 horas: tras haber callado, cuando las autoridades hablaron, el proceso tomó un giro inesperado y terminó siendo a los intermediarios, quienes habían pergeñado y montado la situación difamatoria contra el equipo para que no se descubrieran sus propias maniobras en el seno de la comunidad. Luego tuvieron un problema técnico con una de las cámaras, y la comunidad ofreció hacer un ritual con una llama para decidir qué hacer, propuesta a la que accedieron y cuya solución acataron los miembros del equipo.

visitó el lugar donde “vivían”: un albergue clandestino que administraba una joven veinteañera adicta a las drogas, el alcohol y el sexo que, a cambio del lugar para dormir y drogas, iniciaba sexualmente a los niños. Casi como un “ritual” para generar confianza mutua, cada día los muchachos robaban elementos de trabajo y objetos personales a los miembros del equipo para, poco después, devolvérselos.

La película contenía registros directos y escenificación de situaciones, tematizando relaciones de poder y brutales cadenas de explotación, por lo que el equipo fue acosado y amedrentado por la policía, la cual, mientras decía defender a los pequeños del “abuso” del realizador (que les filmaba), en realidad temía la denuncia potencial que emanaba del audiovisual y que involucraba a la institución. No obstante, fue recordada por su director como “austera, simple, lúdica, hecha con ternura y sensibilidad”. El video fue ganador del premio Cóndor de Plata a la mejor edición, fotografía y música en el concurso de 1990.

8. Balance y continuidad

Aunque en la memoria de López Zavala la dupla fue despedida y recontratada innumerables veces, el ciclo de trabajo de Agramont en la ONG se cerró en 1988 por motivos personales, y el de López hacia 1990-1991. Este último señaló que luego de la desvinculación de su colega él sabía que no emplearían a alguien que escogiera como compañero/a de trabajo —por caso, Raquel Romero—, pues “(...) querían apaciguar y producir programas cortos, breves con el mismo formato radial, para las TVs locales, y yo no estaba de acuerdo”²⁶. Si bien *Qhana* continuó con sus labores, a mediados de los noventa, buena parte del equipo “fundador” ya se había retirado en función de otras ocupaciones e intereses particulares. Tras la salida de Agramont y López Zavala, el subárea de video permaneció a cargo de Arturo Archondo, Julio Mamani (radialista) y Elizabeth Salguero, pero, según la opinión de Aramayo, sin la misma fuerza ni creatividad²⁷.

Si bien López Zavala reconoció que institucionalmente se vieron “frenados” a nivel creativo —puesto que mientras ellos querían hacer ficciones, la entidad ponía reparos—, el balance general de su experiencia es bueno: “El tiempo en

26 Entrevista con Eduardo López.

27 Antonio Aramayo se retiró de la dirección de *Qhana* en 1989, pasando a formar parte de la recién creada Defensoría del Pueblo. Su balance, al igual que el de López, es bueno: “Ha sido un momento importante, demasiado importante. Un momento para consolidar ciertas miradas, principios y valores vitales de cara a su aporte a una sociedad como la nuestra” (entrevista con Antonio Aramayo).

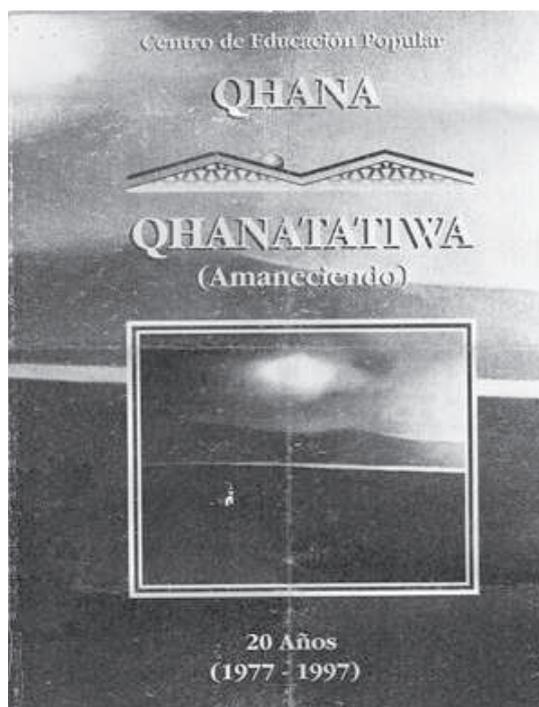
Qhana ha sido una *experiencia de trabajo colectivo real* que a mí me ha dado plenitud, la más fuerte, y aquella con la que *pude construir grupos* (...) ha sido un despertador fecundo para mi investigación personal”²⁸.

En efecto, tras haber realizado *Sarxawa*, López instó a la comunidad a apropiarse completamente de la tecnología. No obstante, el videasta admitió que los dirigentes de la Central Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB) dudaban frente a un tipo de formación como ésta; lo cierto es que los comunarios solicitaron capacitación. Con esta motivación se formó el grupo “*Saphi Aru*” (Voz desde las raíces). Según recordara Carmen Ávila, el grupo nació formalmente después de dos concursos de cartillas de historias de las comunidades. Los participantes recibieron formación en comunicación y educación popular, y después de un proceso que duró alrededor de dos años se organizaron y obtuvieron la personería jurídica.

El Centro de Educación y Comunicación Popular “*Saphi Aru*” estaba integrado por miembros de doce comunidades de cinco provincias del departamento de La Paz, y funcionaba de forma autónoma, aunque mantenía relaciones de colaboración y convenios con diferentes entidades culturales:

(...) cada experiencia de producción ha sido asumida como un espacio educativo donde, al margen de aportar creativamente en la concepción de determinado producto, se ha dado una paulatina capacitación y un permanente intercambio de experiencias y enseñanzas (...) Esta forma de trabajo y aprendizaje cristaliza la idea de que la formación-capacitación debe dirigirse a generar complementariedad en los recursos humanos que toman parte en la producción de video (Sanjinés, 1995: 40-41).

Eduardo López y “*Saphi Aru*” realizaron juntos *Destinos de tierra* (1991), un docu-ficción de tono satírico que combinaba formas del teatro callejero con



Libro evaluativo de la trayectoria educativa de *Qhana*

28 Entrevista con Eduardo López. El subrayado es nuestro.

reflexiones sobre el poder. Pedro Ultimada, zorro bufo, ridiculizaba al poder y acompañaba, como una suerte de duende, los conflictos de una comunidad; mientras se mostraba la ruptura del sindicato campesino por la presencia de una secta evangélica y la renuncia a los saberes tradicionales²⁹. También realizaron *Martín de las crujías* (1992): la historia de un comunero migrante en la gran ciudad que termina de aparapita, un lumpen-marginal. El film funcionó además como homenaje al escritor Jaime Sáenz, el intelectual Jesús Urzagasti y el pintor Enrique Arnal, cuyas obras inspiraron al colectivo para hacer el audiovisual³⁰.

Cabe destacar que, varios años después, miembros del grupo como Patricio Luna formaron parte de la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia, lo que pone manifiesto las continuidades en términos de actores, acciones y propósitos entre aquella experiencia de creación colectiva y capacitación en la década de los ochenta, y los proyectos que en la actualidad desarrollan, a escala nacional y dotados de mayor infraestructura –aunque no sin contradicciones, claro–, la utopía de la democratización de la imagen, la comunicación y la creación.

9. Derechos y cultura política democrática

Qhana fue un proyecto “hijo” de su tiempo, y “hermano” de otras experiencias semejantes. La apropiación creativa de medios audiovisuales por sectores subalternizados estaba en diálogo con la formación y fortalecimiento de cuadros político-sindicales indígenas y populares, y el entretejido de lazos intra e intercomunitarios, regionales y de organizaciones de base; cuestiones que, a su vez, eran parte y contribuían a la continuidad del proceso más amplio de democratización de la sociedad boliviana. Desde esa perspectiva puede entenderse que, pese a sus limitaciones, *Qhana*, el TCM y CIMCA se constituyeron en proyectos especialmente sensibles a la reivindicación y formación de una “cultura política democrática”, menos ligada a un discurso o programa explícito y más, entre otros elementos, a nuevas formas de sociabilidad, participación y ocupación de espacios comunicativos, visibilización de derechos y visiones de mundo como ejercicios de lo político (Landi, 1984; León, 1990). En efecto, si

29 *Destinos de tierra* contó con la dirección de Eduardo López, producción de Fernando López, fotografía de Rogelio Vargas, edición de Rafael Esteves, sonido de Rómulo Solís, música de Oscar García, e investigación general a cargo del grupo. Obtuvo el premio a la mejor actuación y a la música en el Concurso Cóndor de Plata.

30 *Martín de las crujías* tuvo producción de Fernando López, fotografía y cámara de Rogelio Vargas, edición de Francisco Ormachea, sonido de Ramiro Fierro y música de Oscar García. Obtuvo el premio Cóndor de Plata en 1992; fue ganador por mejor realización argumental en el IV Festival Americano de Cine de Pueblos Indígenas de Perú (1992).

todo derecho constituye un eje de organización social, un vector que organiza la vida compartida en términos de igualdad, podemos pensar que, aun con contradicciones, matices, mediaciones y debilidades, las experiencias funcionaron como mecanismos de democratización –extensión y ampliación de derechos–: en especial en lo que respecta a los derechos humanos de la educación y la comunicación, abonando a la conciencia de su importancia y procurando las condiciones de posibilidad para su ejercicio efectivo.

Con dosis variables de espontaneísmo, co-participación, consenso y direccionamiento, los tres proyectos reformularon las tradicionales asimetrías creativa y pedagógica. La trayectoria de las radios mineras y comunitarias –claro ejemplo de transferencia de medios y producción autónoma de sentidos–, y el aporte ético, teórico y político de la educación popular freireana fueron –especialmente en *Qhana* y CIMCA– insumos de base insoslayables. Se partió del presupuesto de que cualquier persona era capaz de conocer y crear, mientras el diálogo y el método participativo fueron pilares de la praxis audiovisual: implicaron un hacer desde y con –y no “para”– las comunidades. En los casos de *Qhana* y CIMCA particularmente, se rechazaron formas de intervención contingentes procurando la construcción –a fuerza de tiempo, convivencia y escucha– de procesos comunicativos y pedagógicos alternativos. La educación y el trabajo creativo fueron entendidos como acciones culturales de cara a la transformación del mundo –actos de conocimiento, formas de intervención cultural situadas– que revisaban los modos de dominación y de alienación.

En términos específicos, el área audiovisual de la Unidad de Comunicación de *Qhana* intentó una forma de producción más o menos horizontal, mediada por autores que, no sin tensiones y contradicciones, socializaron sus habilidades y conocimientos con las comunidades y organizaciones con las que trabajaron. Lamentablemente no es factible contrastar los documentos consultados y las entrevistas realizadas con los materiales videográficos, puesto que éstos se hallan perdidos o no han sido transferidos a un formato que permita visionarlos. No obstante, a lo largo de estas páginas nos propusimos reponer con el mayor detalle posible un proyecto que, explorando las interacciones entre educación popular, uso alternativo de medios de comunicación y creación participativa, y de un modo que ni siquiera sus actores previeron, contribuyó a la continuidad y desarrollo del campo audiovisual boliviano. Un proyecto que, al igual que los casos del TCM y CIMCA, salvo menciones puntuales (Mercado y Ávila, 1984; Mesa, 1985; Gumucio Dagron, 2012; Quiroga, 2012), no ha recibido atención por parte de la historiografía. De ahí nuestro empeño por la historización y análisis de iniciativas, acciones y procesos que, incluso, fueron más im-

portantes que los “resultados” (videos) en sí mismos. Un empeño que, también, quiere ir a contrapelo del presupuesto de que el cine boliviano “siempre está comenzando de nuevo”, aportando entonces a la recuperación y valorización de actores, prácticas y discursos desarrollados en situaciones sociales complejas del pasado, cuyas huellas contemplamos en experiencias activas y fecundas del presente, como el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y la Televisión Indígena.

Recibido: julio de 2018.

Aceptado: octubre de 2018.

Referencias

1. Aimaretti, M. 2018. “Volver a los ochenta: prácticas, experiencias y agrupamientos en la ‘escena’ audiovisual paceña (Bolivia 1978-1989)”, en M. Véliz y N. Taccetta (comps.): *Cine y transición democrática en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo (en prensa).
2. Calderón, Fernando. 1995. *La década de los ochenta en Latinoamérica*. México: Siglo XXI.
3. Dinamarca, H. 1990. *El video en América Latina*. Montevideo: Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación de Cultura Universitaria.
4. Dunkerley, James. 2003. *Rebelión en las venas. La lucha política en Bolivia 1952-1982*. La Paz: Plural.
5. Garrido, D. 2013. “Una primera aproximación a la educación popular y radios alternativas, comunitarias y populares”, en L. Rodríguez (dir.): *Educación popular en la historia reciente en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: APPEAL, pp. 223-240.
6. Grebe López, R. 1989. “Políticas de comunicación: un deseo incompleto”, en *Revista Imagen*, N° 7, pp.4-5.
7. Gumucio Dagron, A. 1989. “El juguete bomba”, en *Revista Imagen*, N° 7, pp. 6-9.
8. ----- 2012. “Aproximación al cine comunitario”, en A. Gumucio Dagron (comp.): *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, pp. 17-73.
9. Jetté, Christian. 1989. *De la toma del cielo por asalto a la relocalización. Movimientos populares y democracia en Bolivia: 1976-1986*. La Paz: Hisbol.
10. Landi, O. 1984. “Cultura y política en la transición democrática”, en O. Oszlak *et al.*: *Proceso, crisis y transición democrática I*. Buenos Aires: CEAL, pp. 102-123.
11. Lazarte, Jorge. 1993. *Bolivia: certezas e incertidumbres de la democracia. Procesos de ruptura y crisis de la izquierda*. La Paz: Los Amigos del Libro e ILDIS (Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales).
12. León, R. 1990. “La cultura política del nacionalismo revolucionario y la cultura como política en Bolivia”, en H. Zemelman (coord.): *Cultura y política en América Latina*. México: Siglo XXI. 141-161.
13. López Zavala, E. 1990. “El video antropológico en Bolivia”, en *Revista VideoRed*, año 3, N° 9-10, pp. 15-16.
14. Mercado, M. L. y G. Ávila. 1984. “Cine minero boliviano”, en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, N° 12. Disponible en <http://issuu.com/chasqui/docs/cine-minero-boliviano/3>
15. Mesa, C. 1985. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert.
16. Prada Alcoreza, Raúl. 1998. “Réquiem para una nación”, en *Revista Autodeterminación*, N° 14, año 12, La Paz: La Muela del Diablo.
17. Quiroga, C. 2012. “Bolivia”, en A. Gumucio Dagron (comp.): *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, pp. 107-141.
18. Romero Ballivián, Salvador. 1995. *Electores en época de transición*. La Paz: Plural.
19. Roncagliolo, R. 1989. “Las nuevas tecnologías pueden contrarrestar la homogeneización”, en *Revista Cortocircuito*, N° 7, pp. 5-6.

20. Rothe, B. (recop. y ed.). 1995. *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video*. Caracas: Biblioteca Nacional de Venezuela.
21. S.A. 1986. “*Qhana*: hacia un video campesino-popular”, en *Revista Imagen*, N° 1, p. 38.
22. S.A. 1988-1989. “Cóndor de plata”, en *Revista Imagen*, N° 5, pp. 10-11.
23. Sanjinés, I. 1995. “Panorama del cine y el video en Bolivia. Reflejos de un país indio-mestizo”, en B. Rothe (recop. y ed.): *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video*. Caracas: Biblioteca Nacional de Venezuela, pp. 31-43.
24. Susz, P. 1986. “Ser o no ser: para el audiovisual boliviano esa es también la cuestión”, en *Revista Imagen*, N° 6, pp. 4-9.
25. ----- 1991. *Filmo-videografía boliviana básica (1904-1990)*. La Paz: Cinemateca Boliviana.
26. Torrico, E. 2015. “Luis Ramiro Beltrán, pensador canónico de la comunicación latinoamericana”, en *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, N° 23, pp. 26-36.