

**María Aimaretti. *Video Boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz.* 376 páginas. Buenos Aires: Milena Caserola, 2020.**

Hay investigaciones que son casi mágicas pues convierten en visible lo invisible. La sensibilidad especial de una investigadora descubre un espacio/tiempo cargado de riqueza, decide que es importante recuperar ese periodo y, con trabajo y pasión, lo ilumina. Esto ha hecho María Aimaretti con la escena del video boliviano de los '80. La autora da vida a un mundo que existía sólo en las fuentes y en la memoria de sus protagonistas, pero que corría el riesgo de desaparecer para siempre para el resto —investigadores, subsiguientes generaciones de cineastas bolivianas, personas interesadas. Aimaretti nos pinta la escena de los ochenta y con ello abre una ventana, dibuja un mapa, teje un tapiz. En todo caso, la lectura de su libro es una experiencia intelectual, sensorial y emocional tan completa que la metáfora del mapa se queda corta. Es cierto que es un mapeo riguroso, una cartografía que clarifica y nos ayuda a entender un escenario muy complejo, pero el mapa como metáfora visual es plano, y el relato de Aimaretti, por el contrario, es denso, texturado y multicolor. Por ello la imagen del tapiz —o de algo tan boliviano como el tejido— se aproxima más a la sensación que nos embarga al sumergirnos en las páginas de este libro. También porque remite al proceso artesanal de su larga, laboriosa y amorosa producción, como el descrito por Charles Wright Mills (1959) en su trabajo sobre la artesanía intelectual, a menudo citado y discutido en el aula por Silvia Rivera Cusicanqui.

El libro se estructura alrededor de cinco capítulos. Los primeros cuatro son un “*zoom in* hacia cierto actor/trayectoria de la escena” (Aimaretti 267), el último es un *zoom out* dedicado a los encuentros regionales de videastas. Vayamos por partes. El primer capítulo contextualiza el complejo escenario político y social del que emerge el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB). Se inicia así un desfile de actores, espacios, instituciones y

organizaciones que no cesará a lo largo de toda la obra. La red cineclubs católicos, la Cinemateca y el trabajo de intelectuales como Luis Espinal, Alfonso Gumucio, Liber Forti, Pedro Susz y Carlos Mesa, van generando una serie de procesos de divulgación y discusión que fortalecerán las aspiraciones creativas de la nueva generación de videastas. La aparición del Taller de Cine de la UMSA en 1979 (en un breve periodo de restauración democrática que permite, entre otras cosas, el regreso del exilio del Grupo Ukamau y el estreno de sus tres películas de los setenta) cristalizará el espacio pedagógico teórico-práctico que las jóvenes venían buscando. Todo esto sucede en medio de las idas y venidas provocadas por el ciclo de sucesivos golpes de estado y dictaduras militares que durará hasta 1982. En el momento en que se afianza la restauración democrática se institucionaliza el MNCVB. Aimaretti reconstruye con habilidad la historia del Movimiento haciendo uso de variadas fuentes —de manera destacada la revista *Imagen*, su órgano de difusión. Cuenta el capítulo con un interesante apéndice sobre la lucha por la aprobación de la Ley de Cine. Tanto estos apéndices, añadidos a algunos capítulos, como todo el aparato de notas, hacen pensar en lo difícil que ha debido resultar la estructuración del texto. El trabajo de Aimaretti, su capacidad para rastrear, sistematizar y narrar información de orden muy diverso facilitará enormemente, de ahora en adelante, la interpretación del periodo a estudiantes e investigadores.

El segundo capítulo se enfoca en la figura del jesuita catalán nacionalizado boliviano, Luis Espinal, y en la pequeña compañía productora Nicobis, encabezada por el matrimonio formado por Liliana de la Quintana y Alfredo Ovando. Además de la semejanza del maestro y mártir Espinal y la conexión de sus enseñanzas con la producción cinematográfica y posición político-moral de sus discípulos De la Quintana y Ovando, Aimaretti aborda, desde el análisis textual, cuatro producciones de Nicobis —*Lucho: vives en el pueblo* (1983), *Movilización, paz y libertad* (1983), *Café con pan* (1986) y *La Marcha por la vida* (1986)— que son encarnaciones fílmicas de la organización y la movilización popular en una década electrizante.

El capítulo tercero se articula alrededor de las mujeres del Movimiento. La década de los 80 y los formatos magnéticos fueron terreno fértil para la participación masiva de las mujeres en el campo audiovisual en todo el mundo. En el caso boliviano la ya citada Liliana de la Quintana y varias otras jóvenes videastas —Raquel Romero, María Eugenia Muñoz, Cecilia Quiroga— y no tan jóvenes provenientes del cine —Danielle Caillet, Beatriz Palacios— se lanzan a producir a menudo en colaboración con organizaciones sindicales e intelectuales afines. El resultado son documentales y docu-ficciones de

relevancia política y artística, algunos de los cuales son analizados en profundidad en el capítulo. Además, varias de estas videastas reflexionaron por escrito. El quinto número de la revista *Imagen* contiene la sección “imagen-mujer”, donde Danielle Caillet, Eugenia Muñoz y Raquel Romero teorizan desde su práctica como creadoras. Otros documentos aportados por Aimaretti como “El Manifiesto de las Videastas Bolivianas” aparecido en *Imagen* no 7, en 1989, así como la reconstrucción que la autora realiza de sus participaciones en encuentros internacionales de mujeres videastas, cambian el paradigma historiográfico, pues nos muestran a las mujeres del MNCVB como grupo autónomo, articulado y activo en la denuncia de la desigualdad de género que sufrían dentro del sector. Esta es otra de las contribuciones netas de este y anteriores trabajos de María Aimaretti.

El siguiente capítulo es uno de mis preferidos y, una vez más, insisto, de un enorme valor para la clarificación cronológica, factual y conceptual de una serie de iniciativas que, aunque forman parte de la memoria colectiva del campo audiovisual boliviano, necesitaban urgentemente ser historiados. Es el caso de los experimentos de transferencia de medios y comunicación alternativa CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa), Taller de Cine Minero, y Centro de Educación Popular QHANA. Se destaca aquí, como en el resto del libro, el exhaustivo trabajo de historia oral y recuperación de testimonios de los protagonistas que realiza Aimaretti, en el que se vislumbran años de conversaciones que conducen a la recogida de datos y desarrollo de ideas a través de la conexión personal entre investigados e investigadora. Los valiosos testimonios de Alfonso Gumucio, María Luisa Mercado, Gabriela Ávila, Carmen Ávila o Eduardo López Zavala son usados como preciosos insumos para la reconstrucción de unos procesos difíciles de asir por su propia cualidad perecedera y vivaz. Entran ganas de escuchar las entrevistas completas, pues estoy segura de que en los audios se debe percibir el mutuo placer del encuentro, el recuerdo y el descubrimiento.

El capítulo quinto se ocupa de la exploración del mundo indígena a través del video. Aimaretti interviene en el espinoso debate —cuyo trasfondo siempre es el poder— proponiendo el término “audiovisual de mirada etnográfica” para la conceptualización del trabajo de los videastas blancos, urbanos y de clase media, preocupados por explorar a la otra Bolivia. La autora vuelve a echar mano del fascinante relato de López Zavala quien, de manera extremadamente lúcida, reflexiona sobre su posicionalidad y aborda, en detalle y sin tapujos, los complicados procesos de producción y comunicación (o incomunicación) intercultural.

El último capítulo, dedicado a los encuentros regionales de videastas, es en sí mismo otro ensayo fundamental y una contribución de gran relevancia a los estudios del audiovisual latinoamericano. Creo que somos muchas les que nos quitamos el sombrero ante el esfuerzo realizado por Aimaretti para la reconstrucción de la cronología y la geografía de estos encuentros cuya trayectoria, cabe destacar, resulta frecuentemente desesperante por confusa. Se periodizan y describen lugares, temas tratados, acuerdos alcanzados, declaraciones finales producidas, instituciones y personas involucradas en la organización de los eventos, películas exhibidas en muestras y festivales. Pero además de poner orden, sentido y línea de tiempo a todo ello, acompasadamente, Aimaretti articula las conexiones intergeneracionales del Movimiento Latinoamericano de Video hacia el pasado (con el Nuevo Cine Latinoamericano) y propone que este Movimiento constituyó “una cartografía re-filiatoria alternativa/alterativa al mapa del Plan Condor” (Aimaretti 334). Aunque tras esta afirmación —y en un contraste que es frecuente en la argumentación a lo largo de todos los capítulos— Aimaretti constata que la supervivencia del Movimiento Latinoamericano de Video se hizo muy difícil en los años noventa debido a una combinación de factores socio-políticos y financieros adversos.

El libro no termina después de este último capítulo. Como una sucesión de obsequios, Aimaretti nos ofrece dos mapas conceptuales que iluminan su metodología, un personal y poético epílogo, y una sistematización hemerobibliográfica que auguro imprescindible para cualquiera que se quiera adentrar en la materia del libro, y en varias otras. Antes he utilizado esa expresión tan castiza “quitarse el sombrero” y la repito de nuevo porque describe perfectamente mi sensación mientras desgranaba las páginas del volumen *Video Boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Debemos estar agradecidas a María Aimaretti por traer a la vida con curiosidad, rigor, amor, esfuerzo, creatividad y alegría una época que ahora vive en la imaginación del público. Este libro nos regala la oportunidad de conocer la escena de los ochenta y con ello entender la historia del audiovisual boliviano y latinoamericano de un modo más cabal e intenso. Pocas veces tan pocas páginas alumbraron tanto (aunque sean trescientas cincuenta).

Isabel Seguí  
Universidad de Aberdeen



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).