

Vida cotidiana de las mujeres aymaras en El Alto

El Archivo en Video del Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza (CPMGA)

Juan Alvarez-Durán

Asociación de Producción Artes Andes Américas

Abstract

This article documents the Audiovisual Archive of the Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza (CPMGA) in El Alto, Bolivia, which preserves 1,074 cassettes (UMATIC, BETAMAX, VHS, VIDEO 8) with records of the daily life and struggles of migrant Aymara women in the early years of the city of El Alto. Projects such as Warmin Arupa and Nayrasaja, produced by Reporteras Populares and the internal Video Unit, stand out, addressing issues such as gender violence, women's economy and rights. The text details the process of cataloging and digitizing the archive, emphasizing its historical value for collective memory. It also contextualizes the role of the CPMGA in the democratization of media and resistance to the neoliberal model, linking its work with feminist movements and popular communication.

Keywords

Aymara migrant women, audiovisual archive, popular communication, Popular Reporters, digitization, gender violence, neoliberalism, feminism, historical memory

Resumen

Este artículo documenta el Archivo Audiovisual del Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza (CPMGA) en El Alto, Bolivia, que preserva 1.074 casetes (UMATIC, BETAMAX, VHS, VIDEO 8) con registros de la vida cotidiana y luchas de mujeres aymaras migrantes durante los primeros años de la ciudad de El Alto. Destacan proyectos como *Warmin Arupa* y *Nayrasaja*, producidos por Reporteras Populares y la Unidad de Video interna, que abordan temas como violencia de género, economía femenina y derechos. El texto detalla el proceso de catalogación y digitalización del archivo, enfatizando su valor histórico para la memoria colectiva. Además, contextualiza el rol del CPMGA en la democratización de los medios y la resistencia al modelo neoliberal, vinculando su labor con movimientos feministas y la comunicación popular.

Palabras clave

Mujeres migrantes aymaras, archivo audiovisual, comunicación popular, Reporteras Populares, digitalización, violencia de género, neoliberalismo, feminismo, memoria histórica

Introducción

En 1985 el municipio de El Alto se consolidó como ente autónomo y salió de la jurisdicción del municipio de La Paz. El Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza (CPMGA) empezó a funcionar en la ciudad de La Paz en 1983, pero en 1989 cambió su sede a El Alto. En 1984, la televisión privada irrumpió con fuerza, ampliando la oferta televisiva que desde 1969 era monopolio del Estado, con la importante participación de canales universitarios.

El Centro busca apoyar a las mujeres aymaras en su lucha por la sobrevivencia y contribuir con actividades que faciliten su desarrollo integral con miras a colaborar en la transformación de su situación de explotación y opresión. Esta búsqueda se traduce en acciones concretas a través de cinco programas de trabajo relacionados con la formación técnica integral mediante la capacitación, la generación de ingresos con pequeñas unidades productivas, el servicio de guarderías, el apoyo y fortalecimiento de organizaciones y la propuesta de comunicación (Quiroga y Criales 2). Este apoyo se traduce en capacitación en áreas socio organizativas (legislación, derechos de la mujer), técnico-productivas (pollerería, nutrición, electricidad básica, macramé) y administrativas (contabilidad, administración). Este recuento institucional es importante para abordar el tema, ya que nos sirve para comprender el proceso

de manera amplia y lo más completa posible. En este artículo se busca contextualizar la labor de la Unidad de Video, estableciendo su proceso de formación y producción, así como sus intentos por instaurar lógicas comunitarias en la zona 16 de Julio de El Alto, con el objetivo de entender las labores que se están desarrollando para la creación de un archivo audiovisual y la importancia del material que este archivo contiene.

Warmin Arupa (Palabra de mujer) y Nayrasaja (Nuestra mirada)

En primer término, vamos a detallar la cronología de los eventos que desarrolló el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza. Utilizaremos para ello el Informe de Pedro Susz sobre la Unidad de Video, de 1997. Consultaremos asimismo el Cuaderno de Trabajo número 6 de la serie *Trama, Warmin Arupa: Palabra de mujer en Video y Televisión*, de 1992, que produjo el mismo Centro para dar cuenta de sus actividades comunicacionales y planteamientos sobre temas inherentes a sus objetivos institucionales. Otro documento importante que contribuye a la comprensión de lo que se encuentra en el archivo del Centro es el *Informe Anual 1994-1995* de la Unidad de Video, de julio de 1995, elaborado por su responsable, Cecilia Quiroga. Este informe permite entender las decisiones que fueron estableciéndose como respuesta a una circunstancia diferente tanto en lo social como en lo comunicacional, una década después de que la ciudad de El Alto se consolidó y que los canales privados saturaron la oferta mediática. Entender la importancia de lo hecho por la Unidad de Video y el trabajo de vida cotidiana de las mujeres aymaras migrantes es fundamental para valorar este material como documento audiovisual.

Cronología (elaboración de Pedro Susz en 1997, que cubre el periodo 1986-1995)

1986	Primeros trabajos audiovisuales utilizando el sistema de combinación de diapositivas con banda sonora. Producción del reportaje testimonial “Con ira en el corazón”. Se crea la Unidad de Video, contando como antecedente directo con el programa radial La Voz de las Kantutas. Durante una etapa inicial se producen esencialmente reportajes internos con personal eventual y equipo rentado.
------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1988	Se inicia la difusión esporádica de trabajos producidos por la Unidad de Video a través de canales de televisión abierta.
1989	Nace el programa <i>Warmin Arupa</i> (Palabra de mujer) utilizándose el sistema de las Reporteras Populares, previamente formadas por el propio Centro en metodologías básicas de entrevista, locución, y uso de equipos. Estos últimos todavía se rentan. Primeros intentos de difusión sistemática por TV abierta. La idea inicial era crear un programa con temática variada —tipo revista— en el que el conjunto de materias tratadas fuera abordado desde perspectivas de género. Dificultades de negociación con los canales y de acceso a equipos indujeron un replanteo, estableciéndose la conveniencia de replicar la experiencia de los reportajes radiales populares a fin de elaborar programas destinados a espacios ya existentes en la programación de los canales.
1989-1990	Difusión continua de los reportajes de 10 minutos <i>Warmin Arupa</i> a través del “Noticiero Aymara” de Canal 2, conducido por Donato Ayma (sábados 7:00 a 9:00 a.m.). Los mismos reportajes se difunden simultáneamente por Canal 13, Televisión Universitaria.
1990-1991	Durante casi 8 meses se interrumpe la producción y difusión de los reportajes. En ese lapso temporal, se efectúa un sondeo de opinión para establecer el canal más adecuado para futuras acciones a través de la TV abierta. Fruto del sondeo se identifica a Canal 4 RTP como vehículo idóneo.
1991-1992	Emisión sistemática de los reportajes <i>Warmin Arupa</i> a través de Canal 4 RTP (domingos 8:30 a.m.). A fines de 1992 se inicia la producción, ya con equipo propio, de los microreportajes de 3 minutos titulados <i>Nayrasaja</i> (Nuestra mirada).
1993	Producción del video ficción de mediometraje “ <i>Qamasan Warmi</i> ” y del videoclip “ <i>Chayaw Anata</i> ” (Recordando).
1993-1996	Difusión sistemática de <i>Nayrasaja</i> por medio de Canal 9, en su Noticiero Central Matutino y en una franja horaria que va de 7:30 a 8:00 a.m.
1994	Producción del videoclip “ <i>Gregoria Apaza</i> ” sobre canción de Zulma Yugar.
1995	Primeros intentos de producción de TV-CABINA, una suerte de tribuna abierta, dividida en 5 bloques de cinco minutos cada uno, a ser emitidos en la programación regular de un canal local (Canal 24).

	El proyecto no prospera pese a las invitaciones a organizaciones y entidades zonales, pero no por falta de respuesta, sino por la imposibilidad de obtener auspicios que generaran ingresos para la Unidad.
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Democracia y Mujer

La creación del Centro de Promoción Gregoria Apaza fue una respuesta de las mujeres a una urgencia política del mismo grupo que lo creó, con el propósito de sentar una presencia autónoma en el grupo con el cual querían vincularse (Ruiz, Entrevista personal). Si bien desde la recuperación de la democracia se habían restablecido derechos, a mediados de los años ochenta las mujeres “luego de los exilios provocados por gobiernos dictatoriales, y su vinculación y contacto con mujeres del movimiento feminista internacional, posibilitan el acercamiento de pequeños grupos de mujeres militantes a la reflexión feminista. Como todo pensamiento nuevo se enfrentaron no sólo a un conjunto de problemas e interrogantes, sino también a la censura por parte de los militantes varones” (Zabala 42-43). Definirse feminista en esos momentos era un hecho que se cuidaba; la percepción era que aquello no permitía una participación masiva. Como observa Zabala, “la sospecha de que el discurso feminista dividía al movimiento obrero y popular no dejaba de ser una percepción generalizada que compartían las mujeres militantes de izquierda” (Ibid., 43).

La Nueva Política Económica (NPE) fue un conjunto de medidas neoliberales cuyo propósito era empequeñecer el Estado, por ende, la segunda mitad de la década de los ochenta vio la reducción de la minería nacionalizada y la llamada relocalización de los trabajadores mineros de empresas estatales. La reacción tanto de los sindicatos como de los partidos de izquierda fue enfrentar la explotación capitalista sin negar que las mujeres estaban en una situación desventajosa. Es así que las mujeres mineras, representadas por el Comité de Amas de Casa, entendieron que cualquier planteamiento en otro sentido sería considerado como un intento de dividir al movimiento popular (Ardaya 117). Esto no fue óbice para que las mujeres encaucen el ansia de establecer una nueva agenda que les permita una participación plena. Como observa Ardaya:

Lo importante en la democracia es haber sido el contexto que ha permitido que las mujeres se “miren” a sí mismas y aflore un conjunto de problemáticas ocultas por las anteriores modalidades de lucha, especialmente contra la dictadura. La ausencia de

restricciones políticas y sindicales permitió que se comenzara a plantear en el ámbito de lo “público” la necesidad de insertarse de manera diferenciada del conjunto de otros colectivos, y dentro del sistema político emergente, con formas nuevas de representación y de mediación. (113)

Es en este contexto que las acciones planteadas por el Centro buscan desarrollar, a través de la reflexión y la práctica sistematizada, una propuesta de promoción de la mujer con dimensión política, que pueda ser útil a la sociedad boliviana en la perspectiva de la defensa, demanda y ejercicio de los derechos de las mujeres. En función de este propósito, luego de dos años (1983-1985) de haber estado trabajando con proyectos productivos de servicios y de capacitación, en 1985 se incorporó el proyecto de comunicación, utilizando medios masivos y grupales con la finalidad de potenciar las capacidades expresivas de la mujer aymara urbana, entrenarla en el uso y manejo de los medios, producir mensajes en función de la formación de opinión pública sobre su problemática y contribuir a la sistematización y difusión de las propuestas educativas institucionales del Plan Trienal CPMGA 1990-1992 (Quiroga y Criales 3).

Comunicación Popular

Quiroga y Criales indican que el Centro “practica la comunicación popular entendida como un proceso en el que se utilizan los medios masivos y se producen espacios de aprendizaje del uso de esos medios con grupos de mujeres a quienes se apoya en el uso creativo de la palabra y la imagen. Estos son fundamentales en la recreación de la realidad, su análisis crítico y la búsqueda de mecanismos de transformación” (5). Para ello, llevan adelante una estrategia basada en tres ejes principales: la potenciación de la expresión de las mujeres, la formación de opinión pública sobre la problemática de la mujer aymara urbana y, finalmente, la contribución a la sistematización y difusión de las propuestas educativas institucionales (6).

El medio privilegiado para llevar adelante estas acciones es la radio, seguido por el video, entendido como sinónimo de televisión, aun cuando Quiroga establece el fenómeno boliviano de contraponer el video a la televisión comercial, resaltando que la producción de video ha adquirido características propias pese a haber heredado aspectos de lenguaje, formas de producción y tecnología de la televisión. En resumen, se puede decir que las experiencias de producción de video en Bolivia son llevadas a cabo por grupos de realizadores independientes que con muchas dificultades autofinancian su

trabajo por medio de universidades y organizaciones no gubernamentales (Quiroga y Criales 7). Esta situación de desconfianza hacia el video y por ello el escaso apoyo que reciben los realizadores puede entenderse revisando las afirmaciones de Pedro Susz en *La pantalla ajena*, libro publicado en 1985, donde se entiende el video como promotor de “un fabuloso mercado clandestino de copias” (13) en el cual también participaron los canales de televisión. Según Susz, “la historia del video se asemeja más a una comedia de equívocos que a la ‘gran revolución’ profetizada por los más entusiastas” (114). Si bien se reconoce una veta en el campo artístico, describiendo el trabajo de Nam June Paik y una referencia al libro de Gene Youngblood, *Cine expandido*, de 1970, que al parecer no ha leído, el autor no encuentra en Bolivia algo en esa vía que pueda ser replicado, dejando sugerida la idea de que el video no es una posibilidad artística.

Los realizadores bolivianos, en cambio, aceptaron el video como posibilidad de crear imágenes, aunque su objetivo era hacer cine. Las diferencias tecnológicas establecieron dos grupos: el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), cuyos miembros desarrollaron sus obras en video, y la Asociación de Cineastas de Bolivia (ASOCINE), que reunió a cineastas que pudieron crear imágenes en fotoquímico (cine). Separados, pero con iguales aspiraciones, este aparente enfrentamiento encasilló a los realizadores en los límites establecidos por el cine convencional: contar historias de la misma manera como lo hace la industria (Hollywood). Sin embargo, hubo intentos en la vía de explorar temas sociales en formatos como el videoclip. *Rosa de Fiesta* (1992), producido por el mismo Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, puede considerarse innovador en el contexto boliviano. Se trata de una recuperación importante dentro de este proceso de digitalización.

En la otra vía, la docuficción, como posibilidad de utilizar elementos ficcionales y combinarlos dentro de dinámicas documentales, constituye una larga tradición en el cine boliviano. Podríamos identificar *Vuelve Sebastiana* (1953), de Jorge Ruiz, como el referente de la docuficción para la obra de las y los videastas que recuperaron esa posibilidad desde mediados de la década de los ochenta y la mantuvieron durante casi toda la década de los noventa. *Qamasan Warmi* (Mujer valiente), producida por el Centro sobre la vida de Gregoria Apaza, más que ser una innovación, es el canon que los videastas confirman, casi 50 años después, como posibilidad real de la docuficción.

Así, por una parte, las exploraciones en Bolivia del video, videoarte u otra forma diferente a la ficción o el documental en su forma de reportaje, por el

costo igualmente alto de los casetes, nos hacen dudar de una democratización de los medios de comunicación en la década de los noventa. Por otra parte, nos invitan a repensar nuestros conceptos al enfrentarnos a las experiencias de video aquí descritas, retándonos a reevaluar estas prácticas y tratar de entender sus circunstancias y aportes a la experiencia de la comunicación en Bolivia y al cine en particular.

Conviene en este punto tener en cuenta que Bolivia tenía 54 canales de televisión privada (urbanos y rurales), una cantidad enorme para una población que, de acuerdo con los datos, en 1987 no alcanzaba los diez millones de habitantes (Aliaga 18). En el reverso de esta proliferación de canales privados se observa que su programación se concentraba esencialmente en la muestra de películas y programas producidos en el exterior, sin un permiso establecido. La misma autora menciona como anécdota que, en Santa Cruz, un canal llegó a difundir la señal bajada de satélite de un canal brasileño por alrededor de 10 horas continuas. Tomando en cuenta este fenómeno, se puede afirmar que la producción nacional propiamente dicha fue mínima, situación que, pasados treinta años, ha cambiado poco. En términos cualitativos, hoy día la producción nacional también es pobre y la mayoría de los programas son copias malas de enlatados extranjeros. De los nueve canales paceños, solo uno dedica 45 minutos semanales a un programa femenino nacional, el cual comprende recetas de cocina, consejos de belleza y moda. El mismo canal difunde un programa femenino diario de producción extranjera, con las mismas características (Quiroga y Ciales 9).

Mujer y Televisión

Si bien la televisión boliviana está caracterizada por la difusión de producción extranjera, ha contribuido a la construcción de una versión criolla del modelo femenino tradicional: ni tan alta, ni tan rubia; ni tan bonita, ni tan “bien hecha”. La versión boliviana dirige concursos, presenta música, lee noticias, da consejos de cocina y baila y canta con los niños. Con estos modelos femeninos se identifican las mujeres criollas de clase media y alta y, al mismo tiempo, son la utopía de muchas jóvenes de origen aymara, que se presentan en la televisión con ropa playera para participar en un concurso de lambada o con la cabeza envuelta en pañuelos adornados con la bandera norteamericana para bailar rap (Quiroga y Ciales 10).

Sumado al hecho de que existe una pléthora de canales de televisión, no existe una pluralidad de miradas. Quiroga y Ciales observan que “durante el

mes de agosto de 1991, se pasaban siete novelas mexicanas, cinco venezolanas, cuatro brasileñas, dos argentinas y una chilena. Casi todas ellas repitiendo una y otra vez los elementos que caracterizan a este género televisivo: violencias, sumisión de la mujer, arribismo y fantasías" (11). Los medios alternativos permitieron a los sectores populares tener un reflejo-aspiración más cercano y posible, en el contexto de los gobiernos autoritarios, sobre todo desde los años setenta hasta la recuperación de la democracia en 1982, llegando al ajuste neoliberal del gobierno de Paz Estenssoro en 1985. La Paz y El Alto se convirtieron en polos urbanos de mayor atracción poblacional. En relación con El Alto, Zabala observa que en esta ciudad, "cuyo rasgo central es el haberse desarrollado en el marco del abandono y la precariedad" el asentamiento urbano "integrado sobre todo por migrantes recientes, se caracteriza por estar al margen de la planificación urbana y por carecer de elementales servicios y equipamientos que hagan posible mínimas condiciones de habitabilidad. De ahí que algunos autores la identifiquen como una *ciudad villa*" (103, énfasis en el original). En ese contexto, la presencia de la "comadre" Remedios en Radio Televisión Popular (RTP) reforzó "la noción de una identidad rural compartida chola-aymara" y ayudó a crear "la imagen de pertenecer a una gran familia que deja atrás, por lo menos en el plano simbólico, el modelo jerárquico y excluyente típico de la estructura social urbana alteña y paceña" (110-111). Es en este ambiente en el que el trabajo del Centro desarrolla *Warmin Arupa y Nayrasaja*, su propuesta local y su difusión a nivel nacional.

Vida Cotidiana

En *La vida cotidiana en La Paz durante la guerra de la Independencia*, Alberto Crespo et al. anotan que "los personajes son el pueblo y la ciudad en todos sus niveles, con sus afanes y preocupaciones diarias, sus intereses y sus necesidades, su empeño de cada momento por vencer problemas y dificultades" (18). Podríamos afirmar que esa coyuntura es lo que la Unidad de Video conserva en el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza en un intento de dar cuenta del presente vinculado a la historia de ese periodo más que a un análisis sociológico. La idea de fondo es que "[s]i la cotidianidad es la infraestructura que se modifica imperceptiblemente y que se aferra con tenacidad a la estereotipia y al esquema, el hecho político relevante, por muy intenso que sea, contribuye apenas a arrastrar a aquella hacia nuevas formas y situaciones" (22).

Lo que tenemos entonces es un trabajo que la Unidad de Comunicación del Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza viene produciendo desde noviembre de 1989, que se emite semanalmente en los canales 2 y 13 de La Paz. Estas producciones son el resultado del trabajo de capacitación a un grupo de mujeres aymaras migrantes asentadas en la ciudad de El Alto, que conformaron el Taller de Reporteras Populares organizado por la institución. Muchos temas han sido tocados resaltando la perspectiva con que la mujer alteña aborda múltiples aspectos de la realidad que le toca vivir. Privatización de la educación, trabajo por alimentos, voluntad de organización, valores culturales y tradicionales, son facetas que han enriquecido esta posibilidad de expresión. Los reportajes son realizados en idioma aymara y el contenido es trabajado ampliamente con el equipo de reporteras en las distintas etapas de la producción. Los objetivos de esta producción televisiva son, por una parte, ir abriendo espacios en los que se pueda dar a conocer la situación de subordinación que vive la mujer aymara en las ciudades y, por otra, potenciar las capacidades expresivas desmitificando los medios (Quiroga 1995, 15).

Por las descripciones de las etiquetas de estas producciones podemos ver que registran el tránsito de El Alto hacia su consolidación como ciudad. Fue durante esa primera década que las migrantes aymaras se fueron asentando y consolidando su diferencia respecto a ese otro espacio llamado La Paz, aun cuando nunca se perdieron los vínculos, pues el primer trabajo de muchas migrantes fue el de trabajadoras del hogar en La Paz. Los reportajes son evidencia de que, en un momento de cambio, esto afectó la experiencia de la vida cotidiana.

La digitalización de un tercio del material en formato UOMATIC nos ofrece un panorama del proceso de producción de los reportajes *Warmin Arupa* y *Nayrasaja*. Como describe la cronología de Susz, el cambio de duración de 10 minutos de los primeros para pasar a los 3 minutos de *Nayrasaja* como promedio, evidencia no solo la sustentabilidad de la Unidad de Video, que optó por un formato más corto para su difusión en canales privados, sino también el logro de obtener auspiciadores, hecho que se hacía imposible con duraciones mayores.

En concordancia con el Informe de Susz, se nota también un panorama de las exigencias económicas, que fueron las que primaron a la hora de sostener la Unidad. La falta de planificación es algo que se hace patente, sobre todo con la experiencia de *TV Cabina Arsusiñani*, que repitió temas o la emisión de los mismos reportajes por varios años, hecho que refrenda Quiroga en su informe de 1995. La búsqueda de recursos para sostener la actividad fue una

exigencia institucional que obligó a la Unidad a cambiar de objetivos y, con ello, perder experiencias importantes, como es el caso de las Reporteras Populares, así como a no lograr, en el cumplimiento de los objetivos planteados, apoyar la construcción de una propuesta de desarrollo local de la Zona 16 de Julio (Quiroga 1995, 9).

Acervo existente digitalizado y retos

Se encontraron cuatro formatos con las cantidades que se detallan a continuación, haciendo un total de 1074 cassetes que se encuentran almacenados en las instalaciones del Centro:

231 UOMATIC
116 BETAMAX
313 VHS
414 VIDEO 8

Tomando en cuenta los rastros de alguna característica en las cajas contenedoras, se clasificaron de acuerdo con numeraciones, letras, etc. No existe un documento que pueda ser consultado sobre una catalogación anterior, por lo que en las fichas se consignaron estos datos para tener constancia o se pueda considerar si se encuentra el documento. Los cassetes se colocaron de acuerdo con la norma de almacenamiento, de manera vertical, sin poner uno sobre otro, ocupando cuatro estantes en el espacio asignado. Se escogió un espacio que no tenga cambios constantes de temperatura, conservando en lo posible una temperatura estable, aprovechando el clima de la ciudad.

Para continuar el proyecto de puesta en valor de este material cultural, se ha optado por dividir el trabajo en etapas, empezando por el material más antiguo, por lo que se ha comenzado a catalogar los cassetes UOMATIC. Se debería continuar en orden descendente con los BETAMAX, VHS y VIDEO 8.

En la primera etapa, se ha llevado adelante la catalogación de los materiales audiovisuales de video UOMATIC durante los meses de septiembre, octubre y diciembre de 2024, alcanzando la clasificación inicial de 231 cassetes UOMATIC. En esta primera etapa se logró realizar una revisión básica, estableciendo el estado del material, las condiciones en las que se encuentra almacenado y la información que proporcionan las etiquetas, incluyendo clasificaciones hechas con anterioridad. El formulario estándar utilizado cubre todas las necesidades para la realización de una primera catalogación del

material. A nivel general, el material se encuentra en buen estado; en su mayoría no ha sido rebobinado, lo que ha ocasionado una leve deformación.

La primera conclusión es que existen 132 cassetes de 20 minutos y 99 con una duración de 60 minutos; con material que va desde los años 1990 hasta 1997. Se tienen cassetes tipo UOMATIC SP y UOMATIC. La catalogación nos ha permitido obtener un panorama claro de los contenidos (de acuerdo con lo indicado en las etiquetas), en una primera instancia. Falta confirmar la información al reproducir y digitalizar los cassetes. El principal problema encontrado es el polvo y, en menor medida, hongos.

Se han encontrado tres tipos de materiales. En primer lugar, los materiales editados de *Nayrasaja y Warmin Arupa: Palabra de mujer* en video y televisión, que ya hemos mencionado en los acápite previos y que han sido digitalizados en su totalidad. En segundo lugar, se encuentran materiales de la filmación de *Qamasan Warmi*, aunque no todas las escenas filmadas, sino un grupo amplio, cuya extensión se confirmará mediante la reproducción del material y la corroboración de la información de las etiquetas. En este grupo también existen copias de difusión de *Qamasan Warmi* con subtítulos en inglés y francés, así como materiales de otras producciones.

El tercer grupo de videos está compuesto por documentales, *spots* institucionales y reportajes sobre temas específicos o proyectos desarrollados. Algunos de los títulos y temáticas son: *Arsusíñani*; el Proyecto IULA; Embarazo Adolescente y aborto; El Alto: polo de desarrollo; Aporte de las mujeres a la economía; Educación técnica alternativa; Huellas en el alma (violencia sobre las mujeres); Violaciones sin condena; Equidad; Con ira en el corazón. Este grupo también incluye copias de la serie *Rebeldías: Mujeres mineras, mujeres de barrios populares, mujeres de clase media*, que fueron encargadas a la productora Nicobis.

Para evitar la deformación de las cintas, todos los cassetes han sido rebobinados y actualmente se los está limpiando. En el mes de junio de 2025 se ha digitalizado la primera parte del acervo. En total, *Nayrasaja y Warmin Arupa* comprenden 83 cassetes: 67 de 60 minutos de duración y 16 de 20 minutos. Los materiales de filmaciones de *Qamasan Warmi* y otros materiales en bruto de otras producciones abarcan 79 cassetes (todos de 20 minutos y la mayoría en formato UOMATIC SP). Institucionales, *spots*, copias de las producciones, materiales de otras productoras o encargos, como la serie *Rebeldías*, hacen un total de 69 cassetes: 35 de 60 minutos y 34 de 20 minutos.

En la mayoría de los casos las etiquetas han sido confirmadas y, por la cantidad de copias en diferentes años, se pueden ver las repeticiones de emisión. Resta hacer una evaluación del contenido, establecer las diferencias entre los reportajes de las Reporteras Populares de *Warmin Arupa* y los de la Unidad de Video con profesionales en *Nayrasaja*. Se ha hablado de las innovaciones con el videoclip, pero no tenemos posibilidades de saber si se desarrollaron más obras en la línea de *Rosa de Fiesta*, ya que el material digitalizado no nos ha dado muestras de ello. Se han encontrado solo los *spots* de *Arsusiñani*. Tal vez digitalizando los programas existentes sea posible entender mejor su fracaso. Es necesario evaluar el trabajo de comunicación comunitaria desarrollado en el Centro, ya que, al parecer, la difusión de estos reportajes en aymara —subtitulados o doblados al español por canales privados de televisión— se contrapone al intento de crear comunidad en la zona norte de El Alto. Los reportajes sobre las diferentes zonas y la falta de servicios básicos, así como el estado de sus calles y escuelas, nos hablan de un rango de temas que, en ocasiones, amplían el radio de acción comunitaria, pero, al mismo tiempo, dispersan la atención hacia toda la ciudad, perdiéndose la posibilidad de retroalimentación comunitaria.

Al no existir un estudio de recepción, no tenemos parámetro para conocer el alcance de todo este trabajo en video. Podemos hablar de hitos en la producción, como *Qamasan Warmi*, pero en el contexto audiovisual se confirma una larga tradición y no una innovación propiamente dicha. Aún queda mucho por descubrir en los otros formatos, ya que una somera revisión de los VHS y los BETAMAX muestra copias de muchos de los reportajes producidos por *Nayrasaja* y copias de *Qamasan Warmi*, no así en el formato Video 8, que carece de etiquetas.

Bibliografía citada

- ALIAGA, Sandra. 1991. "Proliferación de las estaciones privadas de televisión en Bolivia". *Nueva Universidad - La Televisión en Bolivia*. 13-20.
- ARDAYA, Gloria. 1992. *Política sin rostro: mujeres en Bolivia*. Caracas: Nueva Sociedad.
- CRESPO, Alberto et al. 1975. *La vida cotidiana en La Paz durante la guerra de la independencia 1800 - 1825*. La Paz: Editorial de la Universidad Mayor de San Andrés.
- QUIROGA, Cecilia. 1995. *Informe Anual 1994 - 1995*. El Alto: Unidad de Video.

- . y Lucila Criales, eds. 1992. *Warmin Arupa: Palabra de mujer en video y televisión*. Cuaderno de Trabajo número 6. El Alto: Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, CPMGA.
- . 1990. "Warmin Arupa: Palabra de mujer en video y televisión". *Revista Videored* 15.
- RUIZ, Carmen Beatriz. 2025. Entrevista. Juan Alvarez-Durán, entrevistador. La Paz, 18 de marzo.
- SUSZ KOHL, Pedro. 1997. *Cronología del cine boliviano (1897-1997)*. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana.
- . 1985. *La pantalla ajena. El cine que vimos, (1975-1984)*. La Paz: Editorial Gisbert.
- ZABALA, María Lourdes. 1995. Nos/otras en democracia: Mineras, cholitas y feministas (1976 - 1994). La Paz: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales, ILDIS. [<https://www.bivica.org/files/mujeres-participacion-politica.pdf>] página descargada el 10 de octubre, 2025.



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



This journal is published by Pitt Open Library Publishing.

