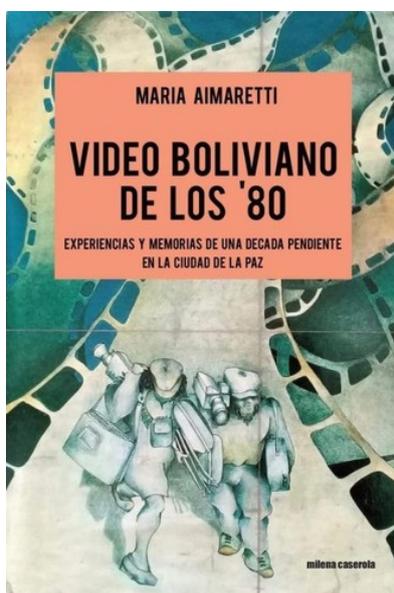


María Aimaretti, *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. ISBN: 978-987-8392-55-4. Editorial: Milena Caserola, 2020.

Mary Carmen Molina Ergueta
Investigadora y crítica de cine - Imagen Docs
mcmolinaergueta@gmail.com



A la hora de evaluar la cosecha del fenómeno del video en Bolivia durante la década de los ochenta, el realizador Alfredo Ovando manifiesta como deuda pendiente no haber conseguido que se valore suficiente este formato. En un contexto de crisis, el del largo proceso de retorno democrático en Bolivia, donde la pauperización de la vida cotidiana se encontró con nuevas urgencias y oportunidades para la construcción de sujetos políticos en la sociedad, un grupo heterogéneo de jóvenes videastas con epicentro en la ciudad de La Paz, configuró una escena *dinámica, inestable y contendiente* en el espacio audiovisual, protagonizada por un formato otro, el video, diversos modos y prácticas de producción, y diferentes estrategias de representación y tratamiento estético, con los que se construía de manera compleja una política de la mirada que discutía activamente el carácter interpelante de la época en el país. En su libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (Milena Caserola, 2020), la investigadora María Aimaretti articula una cartografía de las experiencias, los proyectos, los actores y algunas de las obras que dieron cuerpo a una escena que, hasta la aparición de esta publicación, no había sido objeto de historización y reflexión profunda en el campo cultural y en la historiografía del espacio audiovisual nacional y regional. De manera clara, el extenso análisis de Aimaretti acerca de un objeto menospreciado por el discurso de la historia oficial y hegemónica de las imágenes en movimiento en Bolivia abre la discusión hacia las complejas formas y dinámicas del *espacio audiovisual*, que la autora entiende –desde los aportes de Dinamarca, Getino y Vellegia– como “sistema interrelacional que integra el cine, la TV y el video (industrias culturales) en sus aspectos económicos, comerciales, culturales y tecnológicos, y es instancia clave para la representación de la realidad” (160). Hablar del video como fenómeno y no solo como una nueva tecnología, como escena

sostenida y trascendente y no como entusiasmo eventual, implica atender a este sistema de relaciones que integra a los medios audiovisuales en sus diferentes aristas, y concebir así un enfoque crítico que se opone al que dejó por fuera de los procesos de fijación y consolidación histórica a toda una escena reciente en el campo específico del audiovisual en Bolivia.

El volumen *Video boliviano de los '80* es resultado de una investigación postdoctoral realizada por María Aimaretti entre fines de 2014 y principios de 2020. La decisión de divulgar este material, explica la autora, responde a problematizar el vacío historiográfico y reflexivo sobre esta larga década de los '80 –periodo que, para la investigación, inicia a fines de los setenta, a la conclusión del periodo de dictaduras de Hugo Banzer y concluye en la primera mitad de 1990– en las agendas de estudios sobre audiovisual boliviano y de estudios culturales latinoamericanos. En el curso de su trabajo investigativo, Aimaretti fue publicando diferentes artículos sobre el video boliviano en revistas especializadas en la región; textos que ya comenzaban a llenar el referido vacío, a compartir informaciones y lecturas, a impulsar la configuración de nuevos enfoques para comprender y reflexionar sobre el cine boliviano, ese “objeto más o menos volador y no identificado”, en palabras del crítico cochabambino Santiago Espinoza (en Laguna, 2011). De alguna forma, con el contenido de este libro y con la serie de reflexiones previas a su publicación, el cine boliviano implica otras identidades y despliega vuelos con otros horizontes, desconocidos aún cuando estos se figuraron en el pasado reciente de Bolivia. Compuesto de seis capítulos, el libro forja una “imagen de este objeto de estudio ‘perdido’ y [...] soslayado”, abordando en cada sección un actor-experiencia particular en tanto fenómenos concretos y situados. Poniendo en obra un estrategia metodológica articulada de relevamiento hemero y bibliográfico, historia oral y análisis visual, el estudio de los casos atiende los modos y prácticas de producción, relacionamiento y circulación; las condiciones materiales de reflexión, creación y difusión configuradas por y contra el contexto socio-político de simultánea crisis y apertura; los horizontes y las posturas ideológicas, éticas, políticas y estéticas que modelaron la mirada de lxs actores, las formas y los alcances de sus iniciativas; los tratamientos visuales y estrategias de figuración y representación ensayadas por lxs videastxs paceñxs en un cúmulo de piezas.

En el capítulo I, Aimaretti recoge, sistematiza y analiza los cimientos o antecedentes, las memorias de los actores, las prácticas y formas de agrupamiento de la escena del video paceño de los '80: “Una escena hecha de interacciones, alianzas y fricciones, con protagonistas y antagonistas que, mientras producen, discuten, se organizan y desorganizan, van descubriendo y creando sus identidades. Una escena habitada por jóvenes que, mientras narran su época con imágenes, son hablados por ella” (18). La autora recupera experiencias y prácticas que, hacia la segunda mitad de 1970 y la finalización del septenio dictatorial banzerista, se constituyeron en la base de la inquietud contrahegemónica y reflexiva de lxs videastxs que comenzaron a trabajar en 1980. Por una parte,

destaca el movimiento de cineclubes en La Paz, espacios de encuentro social que devinieron rápidamente en “micro-experiencias de resistencia cultural” (21), animados por divulgadores como los sacerdotes Renzo Cotta y Luis Espinal, y cobijados institucionalmente por instancias para la comunicación de la iglesia católica, a través de la Obra Don Bosco y el Centro de Orientación Cinematográfica (COC), y, poco después, por la Fundación Cinemateca Boliviana. Aimaretti resignifica la creación de esta institución vinculándola directamente con su germen cineclubista, algo que usualmente queda debajo del tapete. Si el dispositivo del cineforo permitía abrir las miradas y rebatir los totalitarismos ideológicos, reivindicando la amplia posibilidad de interpretación y discusión de una pieza cinematográfica, la activación de la cultura editorial en materia de cine en los setenta comenzó a consolidar las articulaciones de los actores y a generar cuerpo colectivo para futuras agrupaciones: el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano [MNCVB], fundado en 1984, es el ejemplo más importante de este proceso que dinamiza las prácticas espectatoriales y escriturales en relación con las instancias de creación y producción. Muchxs de lxs jóvenes que lo encabezaron se encontraron en las aulas del Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA; primer período: 1979-1980), una de las primeras experiencias de educación en cine en el país, recuperada por Aimaretti como un semillero de formación profesional, una experiencia no solo intelectual, sino política y afectiva.

La autora propone que, para lxs nuevxs actores del espacio audiovisual boliviano, sobre todo para aquellxs agrupados en el MNCVB, “la cámara no era un arma, sino una práctica creativa, un ejercicio de derecho, un instrumento de denuncia, un modo de plasmación de visión política y estética” (39). Este ejercicio de derecho de expresión y denuncia tenía lugar en un escenario adverso de inestabilidad política, en el que la población tomó las calles para protestar, poner el cuerpo y sentar voces y demandas urgentes.

El capítulo II, “Ponerse de pie, pese a todo: cuerpos y voces de impugnación en documentales de protesta social”, aborda las formas de representación de la protesta a partir del análisis de las influencias, horizontes ideológicos, prácticas y obras de dos integrantes del MNCVB: Liliana de la Quintana y Alfredo Ovando. Fundadorxs de la productora Nicobis (1981), la dupla y sus colegas nutrieron su propuesta audiovisual con la visión y práctica política de Luis Espinal, su profesor en el Taller de cine de la UMSA, animador de cineclubes paceños, crítico y periodista a quien escucharon y leyeron ávidamente a fines de los 70. Para el sacerdote jesuita y especialista en comunicación y cine, señala Aimaretti, “la defensa de los DD.HH. y la revitalización del campo audiovisual” eran dos caminos de una misma “lucha política” (63). Espinal contribuyó de manera fundamental a la construcción de una cultura del disenso que tomó cuerpo mediante la práctica videográfica en colectivo y en la que un “mirar profundo” a las realidades y demandas de la sociedad boliviana en crisis fue el motor principal de una nueva política de producción audiovisual. El análisis visual que

propone Aimaretti para un corpus de cuatro cortometrajes de Nicobis (*Lucho lives en el pueblo*, 1982; *Movilización, pan y libertad*, 1983; *Café con pan*, 1984; *La marcha por la vida*, 1986) privilegia la articulación entre posturas éticas e ideológicas y formas de representación de los cuerpos en protesta y movilización en el álgido y confuso período del gobierno de la Unidad Democrática Popular (UDP, 1982-1985). “Frente a un paisaje histórico turbulento, un tiempo de precipitados cambios en las condiciones y formas de producción del trabajo y la vida cotidiana, lxs realizadorxs del corpus quisieron intervenir en su presente ofreciendo imágenes y voces que fueran cajas de resonancia de una sincronía estallada” (92). Las herramientas conceptuales empleadas por la autora abren posibilidades de lectura diferentes para estas piezas y otras similares, soslayadas por la historia y la crítica a partir de posicionamientos de desconfianza sobre el alcance expresivo y social del formato video y los actores que lo escogieron y legitimaron, en el complejo proceso de estabilización democrática en Bolivia, donde las expresiones culturales también jugaron un papel.

Probablemente sean aun más desconocidas las piezas que son objeto de análisis en el capítulo III, “Audiovisuales indóciles: memorias libertarias y miradas femeninas”. En este acápite, la investigadora dedica una rigurosa y amorosa recuperación del trabajo y el aporte de las mujeres del fenómeno del video de los ochenta en La Paz. Aunque ellas están presentes de manera co-protagónica en la integridad del volumen, en este capítulo se recuperan de manera detallada las trayectorias de un puñado de mujeres videastas destacadas que, en el contexto de la “recepción productiva de potentes y transgresores marcos interpretativos respecto de las relaciones de género” (95), comenzaron a pensar y dirigir sus propios proyectos para insertar su sensibilidad y reflexión en el campo audiovisual boliviano. La atención que la historia del cine ha dedicado a las mujeres es casi nula: permanecen hasta hoy en el olvidadero de las curiosidades no solo piezas, sino pensamiento, posicionamientos y demandas que, desde este espacio germinal de los ochenta para las mujeres, trascienden hasta nuestra actualidad. Las realizadoras Danielle Caillet, Raquel Romero, Liliana de la Quintana y Cecilia Quiroga, junto con las intelectuales e investigadoras Silvia Rivera Cusicanqui, Elizabeth Peredo y María Eugenia Muñoz, además de la fundamental productora del Grupo Ukamau Beatriz Palacios, se encuentran nuevamente en las páginas del libro, como lo hicieron en 1980 y 1990. Casi nada hay escrito sobre ellas en las historias del cine boliviano, lo que da cuenta del enfoque que las origina: de corte autoral y masculino-patriarcal, en el que la validación y el prestigio se consiguen y confirman solo mediante la valoración de un sujeto masculino pionero-militante-artista y su obra, generalmente enmarcada en un soporte (el celuloide), un formato (el largometraje) y un género (la ficción). Es por demás contra-hegemónico y revitalizante rescatar sus aportes subrayando, como lo hace Aimaretti, la amalgama fértil que estas mujeres realizaron entre prácticas de producción, organización, horizontes ideológicos y reflexión audiovisual y escrita. Uno de los testimonios recogidos es el de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, cuya reflexión sobre las

mujeres, la representación y la diferencia ilumina, en mi opinión, la lectura de los audiovisuales que hace Aimaretti en este acápite: “en una sociedad como la nuestra la mujer tiene una sensibilidad muy especial para las diferencias [...] luchamos para que se nos respete como seres distintos del hombre y que seamos nosotras quienes definamos esa diferencia [...] tenemos mucha capacidad de escuchar y de percibir las demandas de otros sectores de la sociedad que también luchan por la diferencia [...]” (105). Atendiendo a tal diversidad, la autora de *Video boliviano de los '80* recoge y analiza los contextos de producción, los tratamientos estéticos y los alcances históricos-ideológicos de una triada de piezas que abordan el mundo del trabajo en Bolivia durante las primeras décadas del siglo XX y las trayectorias y agrupamientos anarquistas marginados del relato de la historia política nacional. *A cada noche sigue un alba* (C. Quiroga, 1986), *Voces de libertad* (R. Romero, 1989) – producidos en el marco de una investigación del Taller de Historia Oral Andina (THOA) de la UMSA, sobre memoria oral del movimiento anarquista y de trabajadorxs en La Paz de inicios del siglo XX– y *Siempre viva* (L. De la Quintana, 1988) –realizado junto al Taller de Historia y Participación de la Mujer (TAHIPAMU)– reconstruyen la historia del anarquismo en Bolivia desde las voces de sus protagonistas ya ancianxs (el primero), redibujan las trayectorias individuales y colectivas de los sindicatos de Culinarias, Oficios Varios (el segundo) y Floristas (el tercero), con la intención de configurar, a partir de la revisita a estos (nuevos/olvidados) pasados, un lugar legítimo para la lucha por la diferencia: “la reivindicación retrospectiva de nuevas fuentes o nuevos pasados, y actores libertarios observable en el corpus fue una forma –no necesariamente consciente por parte de las realizadoras– de reaccionar, confrontar y disentir simbólicamente con su actualidad material e ideológica” (117). En un presente en el que muchos de los nuevos grupos feministas en Bolivia reivindican las luchas y la memoria de sindicalistas anarquistas como Petronila Infantes o Catalina Mendoza, resulta urgente volver a poner en circulación estos audiovisuales, como herramientas de reflexión y propulsoras de estrategias de resistencia. La digitalización y difusión de estas piezas, fuera de su marco epocal primero, es una deuda pendiente general con la producción en video de Bolivia, donde la conservación de los materiales audiovisuales, cuando no inexistente, es precaria, solitaria y mayormente de carácter independiente.

Esta condición de la materialidad del objeto de estudio de la investigación es reiterada por Aimaretti en varios segmentos del volumen. Los materiales en súper 8 y video que fueron producidos por el grupo de proyectos estudiados en el capítulo IV están perdidos o no han sido transferidos a un formato que permita visionarlos en la actualidad. Se trata de iniciativas y experiencias más o menos insulares que tuvieron el objetivo de instalar el trabajo horizontal con sujetos y comunidades filmados, y la transferencia de medios a partir de la socialización de prácticas creativas y de producción. La autora historiza y analiza las intervenciones, acciones y actores de tres iniciativas: el Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa (CIMCA), el Taller de Cine Minero

(TCM) y el Centro de Educación Popular QHANA. Además de hacer una revisión de las experiencias colectivas, las formas de producción y las prácticas de transferencia, Aimaretti recupera, como en anteriores secciones del libro, las trayectorias individuales que sacaron adelante estos proyectos: Alfonso Gumucio, Sandra Aliaga, Gustavo Cardoso (CIMCA); María Luisa Mercado, Gabriela Ávila, Iván Sanjinés (TCM); Néstor Agramont y Eduardo López (QHANA). En este caso, la reconstrucción del contexto de emergencia y despliegue de estas experiencias se aborda con un enfoque conceptual regional, a través del cual se observa cómo las búsquedas política-sociales, comunicacionales y económicas del sector audiovisual en América Latina toman cuerpo en el espacio boliviano. La mirada crítica a las tecnologías como mercancías del sistema moderno, siendo el video una nueva tecnología en la Bolivia democrática/neoliberal de los '80 y '90, posibilita una lectura a contrapelo: "Gumucio Dagron y Rocangliolo [...] también advirtieron cómo esa misma tecnología podía servir como punto de partida para acciones de resistencia a la uniformidad cultural y la unidireccionalidad comunicativa: es decir, destinarse a la transformación social y política" (160). Aimaretti propone que encarnándose una *doble apropiación*, técnica y simbólica, de los medios y los recursos (Vizer), y a través de modelos productivos simples y a bajo costo, prácticas horizontales e inclusivas, y discursos contra-informativos y/o con originalidad cultural, los casos estudiados ocuparon la zona alternativa del espacio audiovisual, cuyo horizonte es "la transformación de los imaginarios, las relaciones y las sensibilidades sociales, ampliando los órdenes de lo visible, lo audible y lo pensable" (161). Particularmente, llama mi atención el caso del Taller de Cine Minero, una experiencia de transferencia de medios casi desconocida en el campo cultural y audiovisual nacional y superficialmente abordada en la acotada bibliografía especializada. La experiencia –posible a través de una articulación entre la Fundación Ateliers Varan, Centro de Formación e Investigación de Cine Directo de París, la Embajada de Francia y su cancillería, la Federación Sindical Única de Trabajadores Mineros y la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL)– congregó a un grupo de 15 jóvenes hijos de mineros en un taller de formación audiovisual mayormente práctico (súper 8) de tres meses de duración, con Jacques D'Arthuys y Andre Van In, como facilitadores franceses, y Gabriela Ávila y María Luisa Mercado, como referentes bolivianas. El carácter documental-testimonial, la base de un proceso de investigación previo y la práctica de trato cotidiano con lxs protagonistxs de los cortometrajes realizados los configuran como vehículos de denuncia de las injusticias, el desamparo, y el empobrecimiento del sector trabajador minero, como dispositivos de una "estrategia de interpelación original tanto hacia adentro de los grupos, como hacia la esfera pública" (214). Con un método transversal a todos los capítulos, de vincular actores y proyectos, identificar cimientos y estelas transcendentales, Aimaretti recupera la trayectoria de Iván Sanjinés, realizador que fuera parte de una segunda etapa del TCM, para iluminar lo que, junto con las experiencias de CIMCA y QHANA, sentaría la base para el cine y video comunitarios y el trabajo de

instituciones como el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC, fundado y dirigido hasta hoy por Sanjinés) y la Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia (CAIB).

El capítulo V del libro, “Alteridades en juego: audiovisuales de mirada etnográfica”, pone sobre la mesa una discusión que ya aparece indirectamente en los acápites precedentes: la problematización de las narrativas de identidad nacional y el “redescubrimiento” del mundo indígena que realizan, a través de prácticas, experiencias y piezas concretas, varixs de lxs videastas bolivianxs de los ochenta. En la propuesta de Aimaretti, atender a la exploración que hicieron lxs realizadorxs de la “nación clandestina” de Bolivia, la indígena, significa no solo reponer las condiciones materiales y las formas de producción de video en y con las comunidades, puestas en prácticas por mediadorxs y co-creadorxs culturales que buscaron “desestabilizar prejuicios urbanos y potenciar en términos comunicacionales a los grupos indígenas” (219), sino leer esta inquietud y estas formas concretas en relación con la pregunta por la identidad nacional y el otro indígena, en tanto obsesión transversal del cine boliviano. La autora recupera una lúcida advertencia de la investigadora Ana Ahmad Rodríguez: “es necesario interpretar tanto las imágenes generadas por los indígenas, como las construidas sobre ellos, como formas de creación de significados estrechamente relacionados a proyectos políticos y culturales de identidades que, en la mayoría de los casos, entran en controversia” (220, nota 1). Con esta y otras lecturas, Aimaretti elabora un camino posible de referencias del video boliviano en este ámbito, delineando flujos problemáticos que traen a la conversación los aportes del documentalista boliviano Jorge Ruiz y el Grupo Ukamau, además de, nuevamente, el pensamiento de Luis Espinal, figura insoslayable en el cine y la sociedad boliviana desde las últimas tres décadas del siglo XX. Analizando un corpus de piezas y las experiencias que las cobijaron, realizadas por QHANA y Nicobis, la autora releva las prácticas o modos de producción de los proyectos (investigación histórica, un consistente sustrato experiencial y la escritura visual) a la luz de la red conceptual del cine etnográfico y la metáfora de la mirada etnográfica. “La presentación de identidades/alteridades a la que aspiró este audiovisual fue posible gracias a procedimientos de interpretación, traducción, evocación y comunicación *sensible* de prácticas, imaginarios y formas de sociabilidad; siendo válida una gama de estrategias narrativas y recursos figurativos –desde gráficos y mapas, la puesta en escena y la dramatización, la observación participante y la entrevista, hasta la experimentación” (236). Tomando en mano la dimensión relacional del cine etnográfico –es decir, su carácter de encuentro cultural y entrecruzamiento de las miradas del realizador, el sujeto filmado y el espectador– la autora analiza un corpus de piezas de mirada etnográfica producidos por Qhana y Nicobis como un modo, por parte de lxs videastas, de participar en el orden democrático recién inaugurado, en el que los sujetos y comunidades que mira la cámara no son objeto de una romantización, sino participantes activos de experiencias/encuentros culturales que contestaron al racismo y la segregación y apostaron, junto

con lxs realizadorxs, por el fortalecimiento identitario mediante la apropiación de la experiencia audiovisual/videográfica.

Buscando vincular la escena del video paceño y boliviano con lo que sucedía en la región de América Latina y el Caribe, el capítulo VI, “Los Encuentros de videastas latinoamericanxs: entre la esperanza por la coincidencia y el desencanto de la dispersión”, reconstruye la serie de eventos y espacios de diálogo que dieron forma y dinámica al Movimiento Latinoamericano de Video. Es así que los cuatro Encuentros Latinoamericanos de Video (Santiago, 1988; Cochabamba, 1989; Montevideo, 1990; Cusco, 1992), además de las reuniones de videastas en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y varios seminarios sobre diferentes problemáticas del fenómeno, además de instancias paralelas como los Festivales de Video dirigido por Mujeres, son objeto de análisis en diferentes planos: el discursivo, a través de diversos pronunciamientos y documentos, y el reflexivo-testimonial, mediante las voces de lxs agentes participantes. El último acápite de *Video boliviano de los '80*, recorre la “trayectoria diacrónica de emergencia, desarrollo y dispersión” (268) del movimiento, atendiendo el encuentro de puntos de vista y agendas nacionales, pero también los disensos y diferencias que alimentaron una red heterogénea, difusa y flexible. La visión de Aimaretti de ahondar en los encuentros menos visitados por la historiografía, como el de Cochabamba y el de Cusco, da cuenta de una insistencia percibida en todo el volumen, de dibujar cartografías y estudiar casos que enriquezcan el estudio del fenómeno regional del video con nuevas fuentes e informaciones, más “marginales”, más ricas para la reivindicación de la complejidad del espacio audiovisual latinoamericano y las escenas del Movimiento Latinoamericano de Video a fines del siglo XX. Insistiendo en la inquietud de esta red por insertar políticas de la mirada y del audiovisual en un contexto de crisis post dictatorial/neoliberal, la autora concluye que el Movimiento “no solo aspiró, sino que, aun con contradicciones y dificultades, de algún modo reentramó un continente que las dictaduras habían desmembrado, desarticulado y arrasado, tanto en ideales, como en personas e historias colectivas. Así, entre viajes, solidaridades y encuentros se configuró una cartografía re-filiatoria alternativa/alterativa al mapa del Plan Cóndor” (334). Este carácter alternativo/alterativo, abierto a lo contra-hegemónico, marca los frutos y derivas del Movimiento, no como obras o estructuras que quepan en el canon audiovisual regional: lo que hay que ver, remarca Aimaretti, es la persistencia de sensibilidades, las dinámicas de gestión, las prácticas y, fundamentalmente, una “autoconsciencia colectiva latinoamericanista a contrapelo de una época de individualismo neoliberal” (338).

El libro de María Aimaretti concluye con un deseo: la elaboración de otros itinerarios y la escucha de otras huellas. Nuevas investigaciones, nuevas resonancias. El aporte de este volumen para el estudio del fenómeno audiovisual en Bolivia no solo es riguroso y detallado, sino que responde activamente a la necesidad de crear nuevas formas de mirar y analizar, historizar y escribir sobre el cine en

Bolivia, con enfoques que se distancien críticamente de la estructura de prestigio cultural hegemónico-patriarcal y apunten a iluminar zonas, actores y procesos de producción y circulación por fuera de los códigos y valores de esta estructura. Y lo cierto es que la investigación de María Aimaretti sí tiene alcance y, en los términos más prácticos, resulta muy útil para encarar procesos de investigación y divulgación de los contenidos audiovisuales producidos en Bolivia. Fue central relevar los diferentes aportes de la autora para la investigación/acción *MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020*, que co-coordiné junto a Sergio Zapata entre 2020 y 2021 (Imagen Docs, 2021), y cuyas primeras inquietudes se configuraron a la luz de un documento recuperado por Aimaretti en uno de sus primeros artículos sobre el video boliviano de los ochenta: el Manifiesto de Mujeres Videastas, firmado por 12 realizadoras en 1989. La investigación culminó con una exposición museográfica que, mediante el dispositivo de una línea de tiempo, destacó perfiles, prácticas de producción y gestión, agrupamientos y obras de mujeres en distintos campos y roles del audiovisual nacional. Además, la exposición exhibió un conjunto heterogéneo de publicaciones, con el objetivo de poner en valor la reflexión escritural de realizadoras, investigadoras e intelectuales, pero también con el fin de visibilizar el trabajo con fuentes de información y las complejas redes que se tejen en el relevamiento y el análisis de datos, además de compartirlas y difundir su existencia. La decisión de María Aimaretti de incluir una bibliografía extensa y anexos en cada capítulo comparte esta visión e imagina un horizonte abierto, en el que nuevas investigaciones contribuyan a “mirar profundo” la caja de resonancias que la escena paceña del video de los '80 significa, para pensar las culturas en democracia en nuestra historia reciente, que todavía nos habla.

Referencias bibliográficas

Imagen Docs. (2021). *Cuadernos de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020. Vol. 3. Memoria de la exposición MUJERES/CINE: Bolivia 1960-2020*. La Paz, Imagen Docs, Festival de Cine Radical, Centro Cultural de España en La Paz. Recuperado de <https://www.imagendocs.com/noticias/2021/05/cuadernos-de-investigacion-mujeres-cine-bolivia-1960-2020-volumenes-1-y-3/>

Laguna, A. (2011). “Historia(s) del cine boliviano y el derecho al salvajismo”. Recuperado de <http://tiemporecuperado.blogspot.com/2011/09/historias-del-cine-boliviano-y-el.html?q=Presentaci%C3%B3n+cuesti%C3%B3n+de+fe>