

## Residuos tenaces y desobediencias humeantes: o cómo las documentalistas bolivianas de los ochenta hicieron propia la(s) memoria(s) anarquista(s)

María Aimaretti  
CONICET-UBA  
m.aimaretti@gmail.com

**Resumen:** Como parte de una investigación más amplia centrada en una serie de casos videográficos que abordan la historia del trabajo en Bolivia durante las primeras décadas del siglo XX, realizados por jóvenes videastas mujeres durante la década del ochenta, este artículo se propone reconstruir las condiciones y prácticas materiales que hicieron posible *Voces de libertad* (Raquel Romero, 1989), así como también el encuadre socio-histórico en el que se insertó, las formas de interacción con proyectos institucionales (públicos y privados) y los sentidos sobre el pasado que se movilizaron a su alrededor. Tal como en *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga y THOA, 1986) y *Siempre viva* (Liliana De la Quintana, 1988), el propósito del audiovisual es la visibilización de trayectorias y modos de agrupamiento anarquistas que, siendo previos a la Revolución de 1952, fueron deliberadamente menospreciados y/o excluidos en los relatos hegemónicos tanto de historia política como de los trabajadores —donde prevaleció la perspectiva partidaria-estatal (Movimiento Nacionalista Revolucionario), sindical (Central Obrera Boliviana) y masculina. La finalidad que persigue el equipo que realizó el video es concientizar y sensibilizar a organizaciones de base y sectores populares respecto de la originalidad de esta tradición de lucha e impugnar un presente de atomización social, desesperanza y falta de utopías. Al cartografiar el escenario histórico en el que hizo emergencia el audiovisual y describir sus condiciones de posibilidad, presentaremos una perspectiva conceptual nutrida del pensamiento de Enzo Traverso, Michael Pollak y Nelly Richard desde la cual entender las estrategias narrativas principales del video —los testimonios de los y las ancianas artesanas libertarias y sus respectivas recreaciones— para, en la última sección, avanzar en el análisis del video observando sus particularidades en términos visuales y de relato.

**Palabras clave:** Video Boliviano – Testimonio – Memorias Residuales – Historia Anarquista.

**Resumo:** Como parte de uma pesquisa mais ampla focada numa série de casos videográficos que abordam a história do trabalho na Bolívia durante as primeiras décadas do século XX, feito por jovens diretores femininos durante os anos oitenta, este artigo tem a intenção de reconstruir as condições e práticas materiais que tornaram possível *Vozes de liberdade* (Raquel Romero, 1989), bem como a configuração sócio-histórico em que foi inserido, as formas de interação com projetos institucionais (públicas e privadas) e os sentidos do passado que mobilizou. Como em *A cada noite segue um alba* (Cecilia Quiroga e THOA, 1986) e *Helichrysum* (Liliana Quintana, 1988), o objetivo do audiovisual é a visibilidade de trajetórias e formas de agrupamento anarquistas que sendo anterior à revolução de 1952, foram deliberadamente menosprezado e/ou excluídos nas narrativas hegemônicas da história política e da história dos trabalhadores, onde prevaleceu uma perspectiva partido-estado (Movimento Nacionalista Revolucionário), sindical (Central Obrera Boliviana) e masculino. O objetivo prosseguido pela equipe que fez o vídeo é conscientizar e sensibilizar as organizações de base e setores populares para a originalidade desta tradição de luta e desafiar um presente de atomização social, desespero e falta de utopias. Após o mapeamento do cenário histórico em que o audiovisual emergiu e descrever suas possibilidades, vamos apresentar uma perspectiva conceitual alimentou o pensamento de Enzo Traverso, Michael Pollak e Nelly Richard para compreender as principais estratégias narrativas de vídeo —os testemunhos do e os anti-

**Abstract:** As part of a broader research focused on a series of videographic cases that address the history of work in Bolivia during the first decades of the 20th century, made by young female video-makers during the 1980s, this article aims to reconstruct material conditions and practices that made *Voices of freedom* (Raquel Romero, 1989) possible, as well as the socio-historical framework in which it was inserted, the forms of interaction with institutional projects (public and private) and the senses about the past that were mobilized to its around. As in *A each night follows a dawn* (Cecilia Quiroga and THOA, 1986) and *Everlasting flower* (Liliana De la Quintana, 1988), the purpose of the audiovisual is the visibility of trajectories and ways of grouping anarchists that, being prior to the Revolution of 1952, were deliberately disparaged and/or excluded in the hegemonic narratives of both political history and the workers —where the party-state (Revolutionary Nationalist Movement), union (Central Obrera Boliviana) and masculine perspectives prevailed. The purpose of the team that made the video is to raise awareness and sensitize grassroots organizations and popular sectors about the originality of this tradition of struggle and to challenge a present of social atomization, hopelessness and lack of utopias. After mapping the historical scenario in which the audiovisual emerged and describing its conditions of possibility, we will present a conceptual perspective based on the thoughts of Enzo Traverso, Michael Pollak and Nelly Richard from which to understand the main narrative strategies of the video —the tes-

gos artesãos libertários e suas respectivas recriações– para, a última seção, avançar na análise do vídeo observando suas particularidades em termos visuais e narrativos.

**Palavras-chave:** Vídeo Boliviano – Testemunho - Memórias Residuais - História Anarquista.

timonies of the and the old libertarian artisans and their respective recreations– for, in the last section, to advance in the analysis of the video, observing its particularities in visual and story terms..

**Key-words:** Bolivian Video – Testimony - Residual Memories Anarchist History.



*A Osvaldo Bayer, in memoriam*

### **Capear la tormenta esgrimiendo la memoria**

El presente —cada presente— es el tiempo de la memoria. En él y con él volvemos al pasado para darle cierto sentido, de cara al futuro que anhelamos: más aún, en pos del futuro que deseamos. Los trabajos de la memoria, como nos ha enseñado Elizabeth Jelin (2002), nunca están acabados sino recomenzando, atravesados por múltiples temporalidades y formando parte de pugnas y tensiones por el orden social y las identificaciones.<sup>1</sup> En el presente de la memoria, deseo y disputa, entonces, se traman.

En este texto se cifran tres presentes de memoria, deseo y disputa —2019, 1989 y 1929— que interactúan a propósito de residuos, sedimentaciones, herencias olvidadas y gestos desobedientes. El video *Voces de libertad* (Raquel Romero, 1989) es el artefacto que cataliza el diálogo entre épocas y generaciones de mujeres, despertando interrogaciones y señalando puntos de contacto. Si retornamos a él es porque tal vez encontramos interpelaciones para nuestro aquí y ahora y, por qué no, una chispa que nos ayude a iluminar un futuro diferente para América Latina.

El video puede leerse como parte de una serie junto a *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga y THOA, 1986) y *Siempre viva* (Liliana De la Quintana, 1988): una suerte de tríptico realizado por videastas mujeres en el que, de diversos modos, se recupera la tradición anarquista como base sustantiva de la historia del trabajo en Bolivia durante las primeras décadas del siglo XX. Doble gesto a contrapelo: desde un posicionamiento subalternizado en un campo social y cultural modelado por el machismo, estas jóvenes lideraron proyectos de creación audiovisual que tenían por centro “la periferia”, el “resto” invisibilizado y “sin saldar” de la historia de los trabajadores bolivianos: es decir, su germen libertario que, siendo previo a la Revolución de 1952, luego fue degradado y subsumido en los relatos oficiales donde prevaleció la perspectiva partidaria-estatal (Movimiento Nacionalista Revolucionario), institucional-sindical (Central Obrera Boliviana) y masculina.

Como señalábamos más arriba, la atención y recuperación de memorias e identificaciones libertarias estuvo motivada por los dilemas y agencias del presente de enunciación: fue la contemporaneidad de la Bolivia neoliberal la que motivó la indagación de nuevas genealogías. A nivel local, esta búsqueda estuvo marcada por el impacto de la crisis identitaria de la izquierda partidaria, cuando el movimiento obrero (la izquierda social) —sobre todo el minero— se desarticulaba a causa del desempleo y la flexibilización laboral dejando

1 Tal como señala Enzo Traverso: “La memoria, entendida como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir, una significación y una dirección” (2007: 69).

de ser el actor compacto y poderoso de otrora; mientras crecía el mercado informal, y se promovía la reivindicación de la cepas indígena y chola —siempre descalificadas— respecto de la identidad nacional. Y al mismo tiempo, a escala global, ese movimiento de retorno y recuperación de cierto pasado estaba en resonancia con un momento sísmico para el paradigma socialista con la caída del muro de Berlín.

Teniendo en cuenta ese escenario de inscripción, la primera parte del artículo traza las condiciones de posibilidad específicas del audiovisual: esto es, responde a las preguntas sobre la génesis del proyecto, los agentes que lo motorizaron, los apoyos institucionales con los que se contó y las formas de producción y consecución material. La segunda parte se inspira en las ideas de “memoria débil” (Traverso, 2007), “memoria subterránea” (Pollak, 2006) y “zona/memoria residual” (Richard, 1998) para proceder al análisis visual y narrativo del video, centrándose en las estrategias principales de las que se vale para traer el pasado al presente: los testimonios de ancianos y ancianas libertarias; y sus respectivas recreaciones.

### Un presente de crisis utópica

Según explicara la videasta Raquel Romero, el eje central de la obra audiovisual de la joven generación de los ochenta fue la historia del movimiento popular boliviano, la sociedad y sus estructuras de poder.<sup>2</sup> Este énfasis estaba en relación directa con el complejo contexto social, político, económico y cultural circundante, cuya fuerza y dramatismo empujó a los y las jóvenes videastas a su registro y análisis (Aimaretti, 2019).

Aunque las elecciones anticipadas de 1985 habían dado por ganador al ex-dictador Hugo Bánzer (Acción Democrática Nacionalista-ADN), el Congreso eligió a Víctor Paz Estenssoro (Movimiento Nacionalista Revolucionario-MNR) como presidente constitucional bajo cuyo gobierno se instaló el modelo neoliberal. La demarcación del Estado de políticas redistributivas beneficiando al sector privado, fue en paralelo a la asunción de un lenguaje neutro, tecnocrático y conciliador. La aplicación del decreto supremo 21060 en 1985 implicó un profundo cambio político, social y económico que transformó el ordenamiento de la sociedad. Significó el privilegio de un mercado abierto, el congelamiento salarial en el sector público, la supresión de subvenciones al consumo, despidos masivos, libres contrataciones y contracción del mercado laboral, la desarticulación y decrecimiento del proletariado obrero, el retroceso de la industria nacional y el aumento del sector informal sin cultura sindical ni política. Xavier Albó apunta lo siguiente respecto de aquel clivaje histórico:

Sorprende que todo el país se cambió radicalmente con un simple decreto supremo (21060), sin que ello generara un mayor debate jurídico, tal era el desconcierto al que llevó la crisis previa y también el consenso en las cúpulas tanto nacionales como internacionales [...] La férrea estabilización monetaria generó

2 Entrevista personal con la autora, julio 2015.

mayor tranquilidad en toda la población, aunque tuvo un alto costo social. Fue particularmente dura la “relocalización” (léase despido) de la mayor parte de los trabajadores de las empresas mineras estatales (2008: 49).

Al promediar la década y acercarse nuevamente las elecciones, entre el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y la ADN se produjo un problemático acercamiento: aunque en declaraciones públicas el líder del MIR Jaime Paz Zamora había insistido en que un “río de sangre” lo separaba de Bánzer —en alusión a los asesinados y desaparecidos durante su dictadura entre 1971 y 1978—, entre ambas fuerzas se estableció una alianza política que contribuyó a la llegada al poder de Paz Zamora. Para las elecciones de 1989 fue nuevamente el Congreso el que designó al presidente por carecer de mayoría cualquiera de los tres principales candidatos: Bánzer, Gonzalo Sánchez de Lozada (MNR) y Paz Zamora (MIR). ADN estaba en contra el MNR, y eran escasas las posibilidades de que consiguiera la consagración por el Parlamento, por lo que Bánzer solicitó a los representantes de su partido apoyar a Jaime Paz Zamora eligiéndolo primer mandatario. En compensación, ADN exigió parte del poder estatal. Así, el muy cuestionado “Acuerdo Patriótico” tenía por propósito bloquear la presidencia a Sánchez de Lozada, respetar el período de cuatro años de gobierno mirista y distribuirse cuotas de poder (núcleos de decisión, asesorías, cargos en la estructura administrativa y Ministerios, responsabilidades en las direcciones y jefaturas, etc.).

No obstante esta compleja correlación de fuerzas, los tres partidos coincidían en la continuidad del programa político-económico neoliberal y en impulsar una serie de reformas a nivel institucional: así, entre ellas se estableció una suerte de oligopolio que “contribuyó al debilitamiento de la oposición izquierda-derecha y al establecimiento de una competencia política centrípeta así como a una valorización del pacto como mecanismo de gobernabilidad” (Romero Ballivián, 1995: 117). En medio de la pragmatización de la política, el clientelismo, la corrupción, la componenda y el encubrimiento mutuo, la rutina rotativa del poder y la negociación fueron los medios de reproducción y autoprotección de la clase política, subordinada ésta a organismos internacionales de regulación económica y capitales transnacionales (Prada Alcoreza, 1998; Tapia, 1998; Tapia, 2008). Más aún: “Compartir la misma visión sobre los procedimientos para resolver las oposiciones permitió banalizar al adversario, y banalizarse uno mismo, convertirse en un partido como otros [...]” (Romero Ballivián, 1995: 116-117).<sup>3</sup>

A escala global debe recordarse que el término de la Guerra Fría, la caída del bloque soviético y la consolidación de la hegemonía occidental capitalista, fueron factores que contribuyeron a generar un clima epocal en el que prevalecieron las ideas de modernización, normalización, mercado y “consenso”, un: “[...] horizonte de realidad histórica y política [...] [que] desmoraliza las iniciativas revolucionarias en el continente americano y promociona salidas políticas conservadoras, así como políticas económicas monetaristas [...]”

3 Dice Luis Tapia: “La negociación aquí es más un signo de negocio entre intereses particulares (no nacionales) que de convivencia pluralista de las diferencias políticas, que no existen, a no ser de manera muy secundaria y periférica, a la izquierda” (1998: 43).

impuestas por instancias reguladoras internacionales” (Prada Alcoreza, 1998: 15).

Paralelamente, durante los ochenta bolivianos la calle fue espacio de comunicación, encuentro social y de manifestación de demandas diversas, así como también un ámbito de gestión del orden cotidiano para lidiar con la pauperización de la vida. Allí las mujeres habrían jugado un papel importante ocupando y apropiándose del espacio público para convertirlo en su medio de subsistencia. La fisura de las tareas destinadas al hogar y su vuelco en servicios, redundó en la generación de recursos propios y el fortalecimiento de un tejido socio-económico sin regulación estatal que no sólo tenía que ver con la dinámica de la economía de mercado neoliberal que no habría de absorber a todos los trabajadores, sino que era una expresión de resistencia y oposición al mismo: implicó un modo de hacerle frente a la lógica tecnocrática, a la imposición de su disciplina y a cierta gestión del tiempo (Calderón, 1995). En simultáneo, mujeres de clase media pertenecientes a grupos de estudio e investigación independientes y de la universidad pública, así como intelectuales y trabajadoras sociales, se aproximaron a la perspectiva feminista problematizando roles sexo-genéricamente normados y desafiando matrices de pensamiento y práctica política dentro del progresismo.

No obstante el agotamiento y la decepción amarga provocados por el presente descrito, las compañeras del Taller de Historia Oral Andina (THOA), el Centro de Información y Desarrollo de la Mujer (CIDEM) y Raquel Romero buscaron una forma creativa de impugnar su aquí y ahora a través de un ejercicio de memoria. Su disidencia o desobediencia se expresó en cepillar la historia a contrapelo de un horizonte epocal donde el valor de la utopía de un mundo justo, equitativo y solidario parecía diluirse y desaparecer bajo el descrédito; y cuando lo político —y la política— se banalizaba y perdía su dimensión de confrontación y disputa, mientras ganaban espacio el pacto y la negociación acomodaticia. ¿Quiénes eran estas mujeres que llevaron adelante el proyecto? ¿Cuáles fueron las condiciones materiales de posibilidad del documental?

### **Mujeres que llevan la cámara**

En el marco de una década de emergencia de la perspectiva feminista en Bolivia, *Voces...* fue posible por la concomitancia de voluntades, intereses y afinidades personales e institucionales: coincidieron y se asociaron videastas e intelectuales sensibles a la metodología de la historia oral que trabajaban en la universidad pública, con una institución privada que desarrollaba programas de apoyo a mujeres de sectores populares. Por lo tanto, el devenir de este audiovisual se nutre más de las ciencias sociales y las humanidades, que del campo específico del cine documental vernáculo al que, sin embargo, terminará por enriquecer.

La historia de *Voces...* está en íntima relación con la labor que desde comienzos de la década venía desarrollando el THOA, dirigido por Silvia Rivera Cusicanqui, en el marco de la carrera de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA); y se plantea como continuidad y profundización de un audiovisual anterior —también surgido del Taller—, que ya había avanzado en la puesta en imágenes del itinerario del movimiento anarquista —*A cada noche...*<sup>4</sup> A partir del estudio y valorización de la matriz indígena, el THOA se propuso discutir y repensar la historia de Bolivia con base en sus principios ideológicos, políticos y simbólicos. Particularmente, el trabajo de recuperación de las memorias libertarias y de su historia organizativa tuvo que ver con la posible relación intercultural entre obreros y caciques apoderados en la década del veinte (Gandolfi, 2013), y además con una búsqueda de las propias implicancias biográficas e identitarias de los miembros urbanos del THOA.

Tanto en los audiovisuales como en las pesquisas, la historia oral fue un principio de trabajo central, sea a nivel teórico-metodológico como ético y político, entendida como:

[...] “un ejercicio colectivo de desalienación, tanto para el investigador como para su interlocutor”, como una “interacción consciente entre distintos sectores”, como un “mutuo reconocimiento y honestidad en cuanto al lugar que se ocupa en la cadena colonial”, como “dos sujetos que reflexionan juntos sobre su experiencia y sobre la visión que cada uno tiene del otro”, como un espacio de crítica donde “las fronteras entre ‘investigadores’ e ‘investigados’ comenzaban a difuminarse (Rivera et al en Gandolfi, 2013: 7).<sup>5</sup>



Los resultados de las investigaciones históricas y metodológicas del Taller vieron la luz durante la segunda mitad de la década y se socializaron en formato editorial y audiovisual. Así, fueron publicados los libros *Los constructores de la Ciudad. Tradiciones de lucha y de trabajo del Sindicato Central de Constructores y Albañiles* (1986) y *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo* (1988). De éste último dijo Silvia Rivera Cusicanqui:

En un único libro, hemos plasmado con Zulema Lehm la experiencia de cinco años de lucha activa, densa y llena de meandros y altibajos —*también de traumas y dolores revividos*—, que nos fue enfrentando a la *posibilidad de ser interpeladas, cuestionadas y transformadas, no sólo en nuestra comprensión teórica de las cosas, sino en el sentido vital de la experiencia intersubjetiva*. Para ello, tuvimos que descubrir los puentes hacia un tiempo que no es el nuestro, pero también hacia experiencias de vida marcadas diversamente por su nexos con el trabajo manual. Esta

4 Ver Rivera Cusicanqui ([1990] 2006) y Sarmiento (2017). Las primeras investigaciones del THOA se llevaron a cabo entre 1983 y 1986 y se centraron en el período 1860-1950 reconstruyendo un movimiento de caciques que resistía al latifundio mediante la defensa del ayllu: “Este movimiento se había encargado de revalorizar normas e instituciones coloniales, sobretudo las referidas a la República de Indios. Se amparó, entonces, en los títulos coloniales de tierras de las comunidades, que habían sido otorgados por la corona española” (Gandolfi, 2013: 8).

5 Como señala Lucía Gandolfi, “la historia oral se constituye como un espacio fundamental de crítica social, del cual pueden emanar profundas percepciones sobre el orden colonial. Además, la historia oral emerge como contrapunto de aquella historia elitista que privilegia el documento escrito permitiendo, además, alcanzar estratos muy profundos de memoria colectiva” (2013: 5-6).

‘ética del trabajo’ se fue internalizando en nuestra práctica a través de la artesanía del montaje [...] dando lugar a un *libro que es casi un epitafio*. El acompañar los entierros de esos viejos luchadores anarquistas ha sido un trauma que me ha revelado también la inutilidad de las palabras y *los límites de la escritura para capturar, así sea efímeramente, el genuino chispazo de esas vidas* (Rivera Cusicanqui, 2015: 286-287)..<sup>6</sup>

Justamente, serán las imágenes en movimiento de *A cada noche sigue un alba* y *Voces de libertad* aquellas que puedan acercar al espectador, sensorial e intelectualmente, el “chispazo” de esas vidas —aún en su atardecer— y correlacionar temporalidades y memorias. El primero, dirigido por Cecilia Quiroga, fue difundido por la TV abierta mediante el Canal Universitario (Canal 13) (Aimaretti, 2019b); y el segundo, dirigido por Raquel Romero, fue realizado en coordinación con el Centro de Información y Desarrollo de la Mujer (CIDEM), contó con la subvención económica de IAF e ICCO (Organización Intereclesiástica para Cooperación al Desarrollo), y se presentó en la Casa de la Cultura de La Paz. Tuvo una enorme convocatoria y respuesta por varios días, tras lo cual siguió difundiéndose en circuitos independientes, especialmente en aquellos gestionados por el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), del cual Romero era un miembro destacado. Según recordara la directora: “Para muchas lideresas este documental sobre las mujeres anarquistas fue un ejemplo de empoderamiento y de lucha por la dignidad y por los derechos de las personas”.<sup>7</sup>

Durante los ochenta, Raquel Romero sostuvo una práctica audiovisual que, aunque se inspiraba en el Nuevo Cine Latinoamericano y su perspectiva militante, mantenía diferencias con él al procurar una mirada sensible a temáticas urbanas, a las manifestaciones callejeras, la vida cotidiana y, sobre todo, a las diversidades culturales y cuestiones de género (Aimaretti, 2017). La labor de difusión audiovisual alternativa en sindicatos que realizó en el marco del MNCVB, así como el contacto cercano con organizaciones de base y de mujeres (como por ejemplo la Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia Bartolina Sisa), intensificaron dichas preocupaciones:

Ahí es donde empecé a ver estas diferenciaciones tan grandes, esta poca posibilidad que tenían las mujeres de hablar, de expresarse, que las escuchen y ahí empezó un proceso de cuestionamiento [...] Sin tener una visión de género muy definida empiezo a recuperar la trayectoria y la lucha de las mujeres tanto a nivel político, como a nivel sindical [...] Yo empiezo a trabajar el tema de la mujer porque veo que hay muchas discriminaciones en cuanto a las relaciones de poder entre hombres y mujeres y empiezo a ver que en los partidos políticos, por ejemplo, las mujeres se ‘rajaban’ haciendo cosas, eran las militantes más activas y eran las que tenían menos reconocimiento [...] [lo mismo] en el mundo sindical.<sup>8</sup>

6 El subrayado es nuestro.

7 Comunicación con la autora, enero 2018.

8 Entrevista personal con la autora, julio 2015.

Pero además, Romero era consciente de que más allá del progresismo compartido con los jóvenes miembros del área audiovisual, en su propio campo de acción existía un ordenamiento jerárquico y machista: es decir, que ella y sus compañeras también vivían el sojuzgamiento de género, y que la discriminación hacia la mujer era estructural y atravesaba todas las dimensiones de la reproducción social. En ese sentido recordó:

Nosotros que venimos de un mundo de izquierda, revolucionario, de pronto nos damos cuenta de que en ese mundo el machismo también es muy fuerte, muy acendrado y que las mujeres no tienen por qué construir discursos propios porque el discurso es 'de clase' y somos todos iguales, y todo es homogéneo y no puede haber diferencias. '¿Por qué vas a diferenciar? ¡Eso es pequeño burgués, antirrevolucionario!' [...] Esa fue una pelea muy fuerte con los hombres.<sup>9</sup>

Paralelamente, para ella era importante que antes de que desapareciera la experiencia organizativa de los mineros a causa de la relocalización, se pudiera rescatar parte de su memoria como trabajadores, más aún teniendo en cuenta el menosprecio y la discriminación que los varones estaban sufriendo en su migración a las ciudades en las que se los estigmatizaba y evitaba emplearlos, en una suerte de "revanchismo urbano".<sup>10</sup> A eso se sumaba el interés por detenerse en la experiencia vital y laboral de las mujeres relocalizadas y fabriles durante la segunda mitad de los ochenta:

Para las mujeres mineras y fabriles fue muy duro porque tuvieron, muchas de ellas, que asumir trabajos con salarios ínfimos para sostener a sus familias porque a muchos ex-mineros se les cerraron las posibilidades de trabajar, por el carácter especializado de sus oficios en las minas. La explotación y discriminación hacia las mujeres mineras y sus familias fue muy fuerte, en varias zonas del país, especialmente las que no tenían tradición minera.<sup>11</sup>

En ese contexto Romero hizo registros audiovisuales y filmó testimonios tanto para la Televisión Universitaria —ámbito donde coincidió con Cecilia Quiroga, directora de *A cada noche...*—, como para proyectos independientes. Fue parte de un movimiento de mujeres conformado por activistas, académicas, comunicadoras, artistas y videastas, así como integrantes de ONG, que generaron redes y lazos de solidaridad y acompañamiento a las mineras, apoyándolas en la búsqueda de vivienda, formación técnica y, fundamentalmente, asociándose a ellas en la lucha por el derecho al trabajo digno y a remuneraciones justas.

9 Ídem.

10 Ídem.

11 Raquel Romero, comunicación con la autora, enero 2018.

En aquella coyuntura histórica se dio el encuentro con Silvia Rivera Cusicanqui. Si bien ambas trabajan en la UMSA, no tenían trato directo. El enlace con el proyecto y con Rivera vino, más bien, por otros integrantes del THOA a quienes Romero conocía previamente; también a través de historiadoras como Ximena Medinaceli —que pertenecía al CIDEM— y primordialmente por intermedio de Cecilia Quiroga, compañera de Romero en el MNCVB:

El contacto con Silvia Rivera fue a partir de Cecilia Quiroga que formaba parte del grupo de realizadoras que trabajábamos en la UMSA. Ella era parte del Canal Universitario, conocía y trabajó con Silvia Rivera, por lo que fue el puente de contacto y acercamiento mío [...] Cecilia Quiroga estuvo al inicio, participó en algunas grabaciones y estuvo en el proceso preparatorio del documental. Luego se alejó del proyecto y ante su ausencia, me solicitaron que me hiciera cargo de la dirección del mismo y desde ese momento ingresé de lleno a trabajar con la temática.<sup>12</sup>

Como dijimos más arriba, el CIDEM fue la institución que co-produjo *Voces...* Desde 1984 trabajaba en El Alto Sud de la ciudad de La Paz ofreciendo talleres —de salud, sexualidad, alimentación, equidad y derechos— y facilitando espacios de sociabilización y reflexión para mujeres migrantes y de sectores populares, en articulación con instituciones dedicadas a problemáticas de género, comités de Amas de Casa y clubes de madres. Basándose en el respeto a la diversidad de las prácticas culturales, y dinámicas participativas, el objetivo del Centro era fortalecer la autovaloración y autonomía personal, la comunicación entre mujeres y la organización democrática (Alzérreca, 1987; RED, 1988: 4). Al igual que el THOA, el CIDEM valoraba la práctica testimonial y la utilizó como base para la creación de sus cartillas y audiovisuales, puesto que “[...] para comprender mejor la vida y la lucha de estas mujeres [urbano marginales], no podíamos hacer una abstracción de su contexto individual” (Alzérreca, 1987: 10). Ni las cartillas ni los videos eran fines en sí mismos sino medios para estimular la auto-reflexión sobre clase, género y etnia.

Según recordara Romero, la realización de *Voces...* fue muy enriquecedora. Primero, por el intercambio suscitado a partir de la convergencia de diferentes disciplinas y dos círculos de trabajo —el del THOA y el del CIDEM—; y, segundo, por el contacto directo con las testimoniadas: “[...] me dieron lecciones de vida, de ética, empoderamiento y de integridad política [...] La atmósfera audiovisual nos permitió ‘reconstruir las vivencias y las historias vividas’, fue como un gran *flashback* en el que las testimoniadas protagonistas reconstruyeron su historia y sus sueños y fantasías”..<sup>13</sup>

En efecto, como recurso narrativo la ficcionalización fue una opción que se escogió de forma conjunta entre la directora y las guionistas Silvia Rivera (THOA) y Ximena Medinacelli (CIDEM), bajo la supervisión de los y las ancianas libertarias: “Los momentos ficcionados también fueron parte del mismo proceso testimonial [...] La ficción nos permitía recrear más libremente algunas secuencias de su propia historia, por

12 Ídem.

13 Ídem.

lo que nos pareció importante ficcionarlas y contar con personajes actuales que encarnaran a *las protagonistas reales, quienes, viendo las grabaciones, fueron las y los propias/os veedoras/es de sus historias* [...]”<sup>14</sup>

Según explicó la videasta, las “palabras-guía” que organizaron el trabajo creativo fueron memoria, testimonio y narrativa audiovisual: es decir, un proceso personal y grupal para darle sentido a un pasado obturado, su elaboración discursiva bajo la perspectiva de la historia oral y la mediación estética (recreación). En la misma dirección, la ausencia de voz *off* y voz *over* respondió a la necesidad de alejarse de una modalidad documental clásica expositiva y procurar la cercanía afectiva con las historias y la identificación con los personajes.

En síntesis: las exploraciones del THOA y el CIDEM —grupos de estudio de carácter interdisciplinario y con buena proporción femenina en su constitución— dieron lugar a publicaciones y videos que, a su vez, retroalimentaron los procesos de trabajo, de modo tal que investigación y creación audiovisual fueron instancias complementarias. La reconstrucción de las trayectorias de grupos y militantes anarquistas por la vía crítica de la historia oral permitía adentrarse en aquellas zonas vivenciales que no aparecían en los documentos escritos y formalizados, pero que no por ello eran menos ideológicas o políticas. Pero además implicaba ser capaces de “conversar con las subjetividades emergentes —portadoras de concepciones del mundo y epistemes alternativas— que afloraron por todas partes al desplegarse los efectos de la crisis estatal de los años 1980” (Rivera Cusicanqui, 2015: 17).

En el audiovisual que nos ocupa, videasta y guionistas hicieron converger sus múltiples perfiles —docente, militante, creativo, reflexivo, teórico—: investigaron y cumplieron roles operativos-creativos, fortalecieron una trama de afinidades y sensibilidades previa, y concretaron una serie de prácticas de trabajo y negociación en el marco de proyectos originales. Siendo testigos de un presente convulso y sufriendo la discriminación, la elaboración del audiovisual parece haber significado para ellas una forma procesar la crisis del horizonte utópico, un modo de discutir —colectivamente y desde una explícita perspectiva de género— el verticalismo, el machismo y el excesivo clasismo de las organizaciones de izquierda —y el campo audiovisual—, su lectura esquemática de la realidad y su ceguera a otras dimensiones de la sociedad más allá de lo económico.

## Residuos y desobediencias

En general, el verdadero inicio de las luchas obreras es situado en el período de la posguerra del Chaco, y el breve pero intenso período de agitación social de la preguerra queda prácticamente relegado a la condición de ‘prehistoria’. Así, el énfasis en la evolución de un movimiento predominantemente artesanal a otro más definitivamente proletario acaba siendo estrechamente asociado con la historia del Es-

14 Ídem. El subrayado es nuestro.

tado, como verdadero sujeto y motor del despertar de las clases excluidas. Esta interpretación, propia de las corrientes historiográficas nacionalistas, ha sido reforzada desde la vertiente marxista, al otorgar al proletariado, en virtud de una suerte de predestinación teórica, el rango de clase directriz del movimiento social, reduciendo a los otros sectores a un papel pasivo y seguidista (Lehm y Rivera Cusicanqui, 2013: 226).

En un período de transición desde la lógica del antagonismo a la del pacto y la negociación; y frente a una democracia que consolidaba su ordenamiento social bajo el pragmatismo utilitario y la desideologización; *Voces...* sostuvo —al igual que los otros documentales de la serie— un posicionamiento insumiso, “desobediente”, pues fue en busca de una tradición de lucha minimizada procurando saber ver, oír y palpar una memoria, en términos de Enzo Traverso, “débil”:

Hay memorias oficiales, mantenidas por instituciones, incluso por los Estados, y memorias subterráneas, ocultas o prohibidas. La visibilidad y el reconocimiento de una memoria dependen también de la fuerza de sus portadores. Dicho en otros términos, hay memorias ‘fuertes’ y memorias ‘débiles’ [...] la fuerza y el reconocimiento no son datos fijos e inmutables, evolucionan, se consolidan o se debilitan, contribuyen a redefinir permanentemente el estatus de la memoria (Traverso, 2007: 86-87).

Desde los márgenes institucionales y haciéndose cargo de la invisibilización histórica de su trabajo intelectual y creativo por el hecho de ser mujeres, Romero y las compañeras del THOA y el CIDEM se rebelaron contra las memorias fuertes, hegemónicas masculinas, estatales, haciendo emerger un pasado que hasta allí había permanecido en sordina, pasando “mano en mano” subterráneamente:

la historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la ‘memoria oficial’, en este caso a la memoria nacional [...] ese abordaje acentúa el carácter destructor, uniformizante y opresor de la memoria colectiva nacional. Por otro lado, esas memorias subterráneas prosiguen su trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados. La memoria entra en disputa [...] El pasado lejano puede entonces volverse promesa de futuro y, a veces, desafío lanzado al orden establecido (Pollak, 2006: 18, 28).

Las memorias libertarias que, marginadas, no habían tenido espacio para expresar públicamente su sufrimiento y su utopía, su capacidad de acción y sus aprendizajes, aguardaron el tiempo propicio para entrar en emergencia, interrumpir la norma y desestabilizar la narrativa oficial. Así, estos recuerdos débiles pero supervivientes, confinados a ser “fondo” y no “figura” respecto de las narrativas del pasado, aunque subterráneos permanecieron vivos y resistentes en tramas familiares, asociaciones informales y redes “menores” de sociabilidad que por largo tiempo pasaron desapercibidas. Traer al presente estas memorias, favo-

recer el pasaje de “lo inaudible” a “la reivindicación”, tenía por horizonte sensibilizar a la esfera pública y a las organizaciones sociales sobre su origen plebeyo, sobre la relevancia del humus anarquista en la genealogía de luchas populares y, lo que no es menor, sobre el protagonismo de las mujeres.

Para conseguirlo, Romero y las compañeras del THOA y el CIDEM hicieron concurrir voces deliberadamente expulsadas de la historia oficial de los trabajadores: voces sobre las que habían caído la indiferencia y la devaluación por parte de las codificaciones principales y los relatos de autoridad —por anarquistas y por mujeres. Voces que funcionaron como “zonas/memorias residuales”. Según Nelly Richard, esos fragmentos a veces tenues, flotantes, ambiguos del discurso, juzgados como insustanciales y superfluos:

[...] señalan inestables formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico culturales, donde se juntan las significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón social [...] Lo ‘residual’ —como hipótesis crítica— connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos [...] y que permanecerían a la deriva si ciertas operaciones de lectura no se decidieran a incorporar lo difuso y lo precario a sus trayectos de pensamiento (1998: 11-13).



Con tiempo, esfuerzo y constancia, el colectivo de realizadoras que produjo el video consiguió rastrear, desenterrar, hacer aparecer y tomar forma y figura a esas memorias residuales bajo dos recursos principales: el testimonio y la recreación histórica. Así, se combinaron la fuerza de los testimonios de los y las militantes, con la creatividad de su puesta en escena. La alternancia entre estas estrategias no es contrapuntística sino armónica, ofreciendo los testimonios valor documental a las escenificaciones (ratificación, veracidad), y dotando éstas de apoyatura imaginaria a los primeros (sensibilización afectiva, identificación); de modo tal que las imágenes hacen visible y próxima —vívida— la experiencia enunciada por los y las ancianas, sin que ello signifique la dilución de los relatos en primera persona.

La apelación al testimonio era compartida por buena parte del documentalismo del período. De hecho, en el IV Encuentro de Medios Audiovisuales realizado en Cochabamba en octubre de 1986 —organizado por el Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi de Cochabamba—, uno de los ejes de discusión central fue el “testimonio”: sus características dentro del audiovisual boliviano, su sentido político y su rol en pos de la memoria colectiva. Según el texto de balance formulado en dicho evento, el testimonio habría sido entendido como lugar de interpelación para la identidad, un recurso

[...] subversivo frente a la historia oficial, que oculta lo que el testimonio rescata: la historia individual, subjetiva y cotidiana [...] Es la tradición oral, transmitida no

sólo a través de la palabra, sino también mediante otras formas de expresión como el tejido, los cantos, el baile, etc. que hace del Testimonio una red discursiva, en la cual la vida cotidiana es un espacio privilegiado en el que se va conformando la memoria colectiva de los pueblos, cuyas vivencias se afincan más en las formas diarias de subsistencia, que en los grandes acontecimientos y hechos históricos (S/D, 1986: 18-19).

La otra estrategia narrativa es la recreación escénica, o *escenificación/figuración* de las memorias residuales. Cabe destacar que buena parte del documentalismo boliviano institucional había utilizado desde los cincuenta una estrategia semejante —aunque no idéntica—: la ficcionalización, por la cual a través de una pequeña historia argumental se vehiculizaba información y se demostraba una tesis —por caso *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz, 1953). En el caso que nos ocupa, se estaría más próximo al recurso que en el cine político vernáculo Jorge Sanjinés había ensayado en pos de la reconstrucción histórica a partir del trabajo de campo, la investigación documental y la elaboración de una puesta en escena supervisada por los actores reales, a su vez intérpretes de la película —en *El coraje del pueblo* (1971) por ejemplo.<sup>15</sup> Como vimos más arriba, para los y las testigos la recreación permitía cierto margen de control sobre lo que se quería transmitir; mientras que para las realizadoras, el uso de esta estrategia narrativa favorecía la movilización afectiva y la identificación empática.

Los y las protagonistas del documental no son representadas como víctimas miserables, incultas y anónimas, sino como luchadoras activas y creativas, ricas en experiencias vitales y profesionales, con identidad propia y organizadas bajo un específico imaginario y programa político-ideológico: un sindicalismo libertario, federalista, autónomo e independiente de toda injerencia partidaria o tutela de intelectuales. Se trata de un relato que se esfuerza en esgrimir una mirada compleja sobre los sectores populares: mientras se explora la riqueza individual de los sujetos, se abona una mirada atenta a los matices en el colectivo; la reconstrucción de eventos significativos, no riñe con una reflexión sobre los gestos, las prácticas, las percepciones y las sensibilidades; si las micro-tácticas de resistencia al poder hegemónico no dejan de tener su lugar, tampoco se escamotean las contradicciones y paradojas en individuos y grupos.

Las voces militantes narran/recrean su pasado pero, al hacerlo, también interpelan y hacen vibrar el conflictivo presente de la utopía, el mundo del trabajo y el de los derechos, cuyos contenidos y alcances estaban siendo objeto de disputa en el aquí y ahora de fines de los ochenta. Justamente, es ésa superposición de temporalidades, la deliberada puesta en diálogo entre coyunturas críticas (1929-1989) la forma en que el audiovisual se inscribe en la arena pública: “La utopía anarquista, la discusión sobre el trabajo y su relación con la comuna, el lugar de las mujeres y su narrativa intemporal, dejan de estar enclaustradas en los años 20 y las décadas siguientes, para volver a hablar, e incluso a elaborar sus derrotas y reivindicar sus invenciones, proveyendo imágenes de lo que incluso está por venir” (Gago, 2013: 10).

15 *Sueños y realidades* (Jorge Sanjinés, 1961) y *Un día Paulino* (Jorge Sanjinés, 1962), se asemejan en su estrategia narrativa a la citada *Vuelve Sebastiana*.

## Zurcir a mano una trama libertaria

*Voces de libertad* —de cincuenta y seis minutos de duración— comienza con una cita del discurso de la lideresa Petronila Infantes ya aparecido en *A cada noche...*: “¿Que las mujeres no entendemos de política? No es ésta una cuestión política: es una cuestión de vida o muerte”. En efecto, el eje del documental vuelve a estar en la exploración de género como lo había sido en *Siempre viva*, pero en contraste con ese video aquí no hay una única trayectoria vital que se reconstruye, sino que a partir de las historias de Susana Rada (Sindicato de Oficios Varios) y de Petrolina Infantes (Culinarias) se da cuenta de las paradojas y logros de la organización de las mujeres trabajadoras libertarias en las primeras décadas del siglo XX: el estado de desprotección laboral en el que se encontraban, el machismo dentro del hogar, las dificultades para nuclearse, la clandestinidad y la pasión por los ideales anarquistas. Estos dos testimonios principales se complementan con las voces de los artesanos José Clavijo y Lisandro Rodas —ya aparecidos en *A cada noche...*— y con la hija de Infantes, Alicia, quienes son reunidos por la producción para “hacer memoria juntos”, incluso interpelándose unos a otros a partir de una atenta escucha recíproca —situación original que no aparece en el resto de los videos del tríptico, donde los testimonios son individuales.

Unas manos de mujer y una máquina de coser —herramientas de trabajo— configuran el motivo visual que liga dos cuerpos y dos tiempos de Susana Rada: el pasado recreado, encarnado por una jovencita; y el presente desde el cual una figura empequeñecida por los años, el esfuerzo y la lucha, hace memoria recuperando el vigor. La cinta se inicia con la escenificación de una noche de duras labores a la luz de las velas, retratando a Rada con pausados planos detalle de sus manos, primeros planos y *zoom in*; idénticos encuadres que se reiterarán cuando, poco después, se de espacio a la voz de la anciana, que brinda pinceladas sobre las condiciones de vida durante la década del veinte, sentada en medio del austero cuarto donde vive, en el que destaca la presencia de su máquina y sus manos cubiertas de arrugas —a las que la cámara dedica atención.

En la recreación se advierte muy rápidamente una configuración familiar peculiar: dos trabajadores —ella costurera, él planchador— cultivan un vínculo de respeto, igualdad y cuidado mutuo por fuera de la institución marital (legal o religiosa, lo sabremos poco después) y consustanciados de ideas libertarias —tal como se percibe en los libros y periódicos anarquistas que los planos detalles dejan ver sobre los estantes de la habitación. Mientras tanto, en *off* se oye a Rada explicar la difícil tarea de organización clandestina de los trabajadores, las tácticas de disfraz a las que apelaban para no ser descubiertos y la necesidad de que las reuniones fueran nocturnas por seguridad personal y grupal. Mas la escena aporta también un dato sutil respecto de la distinción en la percepción de hombres y mujeres sobre la formación de grupos de artesanos: mientras Gregorio asegura que “La organización es primero”, su compañera cuestiona que “Ni siquiera se ocupa de él...”. De este modo, el guión deja traslucir que, inicialmente, la conciencia política de

las mujeres estaba atravesada por diversas tensiones y que fue un proceso complejo el que hizo posible que co-protagonizaran la militancia anarquista: un proceso en el que la persecución y coacción estatal tuvieron —paradójicamente— un rol catalizador.

Con inteligencia, el video no sólo repone las ideas y las prácticas de organización gremial y la violencia por parte de la policía y el ejército, sino también las apreciaciones y creencias respecto del mundo íntimo, de modo tal que, a lo largo del relato, entre lo privado y lo público se establecen consonancias y contrapuntos políticos y dramáticos, porosidades y contaminaciones. Por ejemplo, en medio de un allanamiento las fuerzas represivas quedan consternadas en términos morales cuando oyen decir a Rada sobre su compañero Gregorio: “¡No es mi esposo! ¡Es mi amante nomás! Viene cuando quiere”. A esa distinción entre esposo y amante, se sumará aquella entre comunista y anarquista, reforzadas ambas por el testimonio de la anciana, quien reivindica los principios libertarios de independencia y autonomía. Una vez que la policía se retira, el montaje ofrece un ritmo más pausado con expresivos y cerrados primeros planos de la protagonista que aluden a su mundo interno en plena contradicción. Tras el apresamiento de Gregorio —enfaticado su dramatismo por medio de música atonal—, Rada decidirá solicitar ayuda a vecinas y comadres en el mercado: para subrayar la importancia de esta acción de “conexión” de lo privado con lo público, aparece por primera vez un motivo musical que simbolizará la fuerza de la trabajadora anarquista y que se repetirá, en forma de canción, como clausura del relato.

Puesto que el mercado es un espacio dramático significativo, la cámara se detiene a retratar sus puestos y productos, y hacer de él una semblanza visual. ¿Por qué es importante este ámbito? Pues porque allí, entre el trabajo y la organización clandestina, de mano en mano, de voz a voz, circula la información: allí las voces políticas, las voces libertarias, fluyen y se multiplican. “Nos pasábamos la voz: ‘en tal parte nos reuniremos’ nos decíamos”, insiste Rada en su testimonio. Justamente, en su investigación, Lehm y Rivera Cusicanqui sostuvieron que de los testimonios recogidos se decanta la importancia del mercado como espacio de comunicación y relación social, lugar de convergencia de dinámicas y círculos de trabajo que alteraba el aislamiento; y a la vez escenario físico de enfrentamiento con el Estado y con el machismo (2013: 223). La imagen del mercado como sitio táctico de encuentro y oposición: ¿no reverberaría en el presente? Ese microespacio de poder: ¿no era ayer y hoy, un sitio en el cual el entramado de relaciones de solidaridad rompía, de algún modo, con el individualismo?

Tal como las investigadoras del Taller de Historia y Participación de la Mujer (TAHIPAMU) reconstruyeron, durante las décadas del veinte y treinta existieron en La Paz distintos grupos de mujeres que proponían reivindicaciones, pero éstos se diferenciaban de la Federación Obrera Femenina (FOF) de tendencia anarquista y plebeya, por su perspectiva política y origen de clase:

La relación por parte de la FOF con estos sectores se dio únicamente a nivel de la

discusión ideológica [...] Los pocos acercamientos se efectuaron en Congresos que organizaban aquellas mujeres, progresistas unas, reaccionarias y beatas otras. Sin embargo, en casi todos los casos surgió el enfrentamiento por la distancia social e ideológica que las separaba [...]. Es importante observar que a pesar de las profundas diferencias socio-culturales, la FOF insistía en su participación y en el derecho de hacer escuchar su voz en estos eventos (TAHIPAMU, s/d: 8).

El video ilumina esta zona de tensión y disputa entre grupos al recrear la Primera Convención de Mujeres organizada por el Ateneo Femenino en 1929 en el Colegio Ayacucho, donde se dieron cita madres “adornadas con los laureles del dolor y la abnegación, alentadas por la fe, que dan hijos a la Patria”, esposas ligadas al poder político —preside la reunión la primera dama Sra. Maria Luisa Siles—, y otras más o menos progresistas. Por caso, María Sánchez de Bustamante Urioste, que reclama la ciudadanía con plenos derechos inalienables para la mujer boliviana, provocando el murmullo incómodo entre la concurrencia; o la Sta. Guerrero, sufragista, aunque ofuscada por la presencia de la líder chola Rosa Calderón. En aquella oportunidad las trabajadoras lograron “hacerse escuchar” —aunque no completamente— ante sus congéneres de clase alta al pronunciarse contra la injusticia social, la amenaza de la guerra del Chaco y los presos obreros, a través del encendido discurso “La ignorancia es madre de la esclavitud”. Su lenguaje directo y el tono de franca denuncia molestó sobremanera a las presentes: “Hoy las mujeres, la chola boliviana conoce sus derechos y por eso reclama con todo el valor, con toda convicción: ¡no más atropellos! [...] autoridades déspotas o vampiros chupasangre de obreros”.<sup>16</sup>

El montaje va deteniéndose en el aspecto, las reacciones y comentarios despectivos de las damas contra los trabajadores, tales como: la falta de educación de los niños como consecuencia de que sus padres se gastan el sueldo en fiestas; la existencia de una “clase obrera rica” que hace que la clase media sufra presiones y necesidades; o la tragedia de que los hijos de familias filantrópicas no tienen zapatos para ir a la escuela, etc. Mientras tanto, la banda imagen va desmintiendo cada una de esas aseveraciones mostrando, a modo de comentario irónico en planos detalles, las pieles, manos cuidadosamente enguantadas, medias y zapatos lujosos que visten las mujeres —cabe destacar en este punto el esfuerzo de producción para reconstruir la indumentaria y peinados de época. La escena culmina con la salida del recinto de los miembros de la FOF, mientras en banda sonido se oye —en lo que es una explícita declaración de principios— la habanera de 1907 “Maldita burguesía” —ya utilizada en *A cada noche...*— que dice: “¡Ay maldita burguesía! ¡Cuántos pesares haces sufrir! Mientras exista tu raza, será imposible vivir. Pero el obrero con decisión, va preparando la revolución. Y a cada infamia gubernamental, surge un quehacer y un hartar. ¡Venga pronto la anarquía!”.<sup>17</sup>

16 Sobre el episodio de la Convención de Mujeres de 1929 y la situación de discriminación cultural, Rivera Cusicanqui sostiene que: “La lucha de las mujeres se conectaba pues con la demanda más amplia de ciudadanía, esgrimida como uno de los ejes del accionar de la FOL” (Rivera Cusicanqui, 2013: 47).

17 Esta canción popular fue recopilada, junto a otras, por Osvaldo Bayer e incluida en un LP titulado “Los anarquistas 1904-1935. Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos” el cual funciona como banda sonora principal de *A cada noche...* y que aquí aparece más acotadamente.

La recreación y los testimonios de Rada y José Clavijo coinciden en subrayar que el problema de fondo que encararon las mujeres en aquel momento fue la falta de capacitación. Al Congreso habían ido alentadas por los compañeros de la Federación Obrera Local (organización madre) quienes escribieron un documento para que leyeran: sin embargo, ellas querían expresarse por sí mismas, apoyarse mutuamente en la formación de cuadros y organizarse. Se trataba de ponerse de pie en tanto que mujeres, trabajadoras y compañeras, con coraje y responsabilidad, pese a todos los peligros. En efecto, algo de eso se percibe en la voz de Susana cuando, recordando una manifestación, recita conmovedoramente: “¡Arriba pobres del mundo! De pie los esclavos sin pan. Gritemos todos unidos ¡¡VIVA LA INTERNACIONAL!!” –mostrando una amplia sonrisa final.<sup>18</sup>

Recrear un espacio de socialización y formación intelectual y política femeninas sirve, una vez más, no sólo para insistir en la búsqueda de superación personal de las libertarias, sino para dar cuenta del modo en que el machismo penetraba entre las filas de trabajadores —lo personal y lo colectivo, lo íntimo y lo público como dimensiones constitutivas de lo político. Frente a la frase, en principio difícil de comprender, “Los derechos no se dan: se toman”, una de las mujeres que se está alfabetizando —con su wawa (hijo) en brazos— aporta una imagen concreta que traduce la idea de unión y organización para conseguir la libertad plena: “Un hilo se rompe fácil, pero de los hilos juntos retorcidos no se puede arrancar”. Poco después esa misma mujer será interpelada por su esposo, que interrumpe la clase y logra que aquélla se retire y vuelva a la casa común.

El relato compone la habitación que sirve de hogar a la pareja a través de asfixiantes planos de conjunto picados y planos detalle de distintos objetos y rincones, y da cuenta de las labores domésticas prolijamente realizadas por María. Allí discuten acaloradamente, subrayando ella el peso desigual en las tareas del hogar y su derecho a aprender, mientras él le recrimina reunirse con hombres y abandonar a los hijos. Aún cuando el esposo se manifiesta como militante, está a punto de golpear a su mujer y le recrimina que “El sindicalismo es cosa de hombres”. Pero la mujer no se amedrenta y contesta: “Eres un verdugo, quieres pegarme, maltratarme [...] ¿Qué te pasa? ¡Vos que hablás del anarquismo, de la libertad! ¿Y con esa cara venís a amenazarme? Egoísta, farsante, abusivo”. Esta potente escena dramática, así como el testimonio de José Clavijo —que va en idéntico sentido—, aportan matices y tensiones productivas dentro de la representación de los trabajadores anarquistas señalando su heterogeneidad interna y contradicciones.

Justamente, casi como contrapunto de la escena anterior, abonando a la reflexión sobre las relaciones de

18 El entusiasmo político y la “ferocidad” en la lucha que las mujeres demostraron, las convirtió en fuente de inspiración para los propios compañeros varones de la FOL —tal como insisten en sus memorias Rodas y Clavijo. Cuando los dirigentes de la FOL estaban presos o perseguidos, y sus gremios habían sido cooptados, la FOF (Federación Obrera Femenina) da “renovada vigencia a las luchas anarquistas por la ciudadanía plena, combinándolas con demandas específicamente femeninas y cholos contra los abusos racistas y patriarcales a que se sometía a las mujeres de los mercados y a las trabajadoras domésticas en las casas señoriales y en los medios de transporte colectivo como el tranvía [...] En este proceso de visibilidad y activismo de las mujeres se puso en primer plano la lucha por una ciudadanía intercultural encarnada en la chola o mujer de pollera” (Rivera Cusicanqui, 2015: 148-149)

pareja, la película presenta la práctica de la “unión libre”: esto es, la desestimación de la legalidad o institucionalidad de la pareja y la reivindicación femenina de “no depender de nadie”, que halla en el testimonio de Petronila Infantes su máximo ejemplo. “Unión libre, no es que uno ande con uno y con otro... son dos que se quieren, se estiman y se comprenden”, enuncia Infantes desde el presente. La película insiste en que en el ideario anarquista hay una correspondencia entre la posición coprotagónica y equitativa dentro del hogar y dentro de la política, sin renunciar ni a una ni a otra esfera: pero si la FOL condena las desigualdades en el seno familiar; el patriarcado impregnado en el hogar hará compleja la participación de la mujer dentro de la FOL y la FOF.

Promediando el final, el video recrea un mitin libertario. En él, el entonces joven José Clavijo expresa —en lo que es una impugnación explícita al presente de los ochenta—: “Debemos darnos cuenta, también, que la casta parasitaria ha hecho otra mentira más vil y más cruel que la ha llamado ‘democracia’ para legalizar sus partidos burgueses y liquidar nuestras organizaciones sindicales”. Luego, aumentando la tensión dramática, se pone en imágenes aquello que no fue registrado ni documentado: la cruel represión del Estado, identificada como una estrategia para aniquilar la potencia revolucionaria anarquista, y su crítica a las instituciones burguesas. La música atonal va ocupando cada vez más espacio en el canal sonoro y su ritmo se acelera, mientras las imágenes muestran la violencia de un cuerpo a cuerpo entre las fuerzas represivas y los artesanos y trabajadores. En el clímax catártico, antecedido de un *ralenti*, se congela la imagen de una pareja anarquista luchando contra un militar y mediante un fundido encadenado la dupla se fusiona, continúa o re-encarna/se actualiza en el cuerpo de Susana-anciana, quien mueve sus pies en la máquina de coser.

Así se da paso a un elaborado epílogo musical: sin testimonios, ni recreación alguna, mediante una canción especialmente compuesta y el montaje, se procura establecer un enlace visual y emotivo entre el pasado y el futuro, los ancianos y los niños, es decir la idea de trasvasamiento generacional.

*“Plena de esperanza es la mirada, plácido de luz el corazón, sigue manteniendo tan a mano, que marca el rumbo de liberación”*. Con estos primeros versos la canción refuerza la construcción semántica que la película ha hecho de la figura de la anarquista, encarnada en Rada e Infantes: mujeres cuya valentía, claridad política, coherencia e ideales permanecen fuertes a través del tiempo. La banda imagen muestra a la primera, aún en su vejez, cosiendo y llevando una vida austera y digna. Mientras el montaje hace coincidir la palabra “liberación” con una foto de archivo que exhibe el enorme grado de movilización de la FOL y los anarquistas en su denodada búsqueda de justicia.

*“Ya el silencio inunda los recuerdos, ya su voz comienza a vacilar”*. Estos versos, en cambio, señalan la fragilidad de los cuerpos de los testigos, su condición precaria —de muerte inminente—, y también cómo el olvido deliberado les ha sumido en la soledad. De hecho, en banda imagen vemos a Rada tejiendo sola en

medio de su cuarto —¿tejería sus memorias?. Seguidamente un plano de conjunto muestra a Alicia y José llegando a la carpintería de Rodas: en el retrato de este dúo se produce un movimiento inverso a la lógica lineal-cronológica y esperable del curso del relato. En vez de mostrar cómo los testigos se retiran del taller donde ha tenido lugar el “encuentro para la memoria”, les vemos “llegar” al sitio de la entrevista, casi como si el documental se empeñara en “hacerlos hablar” nuevamente, recomenzar su narración: tal como acenúa la letra de la canción, *“Pero en la infinita ronda de la vida, mas allá del tiempo ha de vibrar”*.

*“Nunca vaciló su mano obrera, contra el yugo ruin del opresor. Fuerza que sostiene las banderas, que nunca sucumbe ante el dolor”*. Si, tal como se desprende de estos versos, la resistencia pese a todo es un rasgo del/la libertario/a, la banda imagen dedica al viejo Rodas un plano en el interior de su taller, en plena tarea. *“Y es que entre la sangre derramada, una y otra vez nacen las flores, como maldiciendo los horrores que el pasado en su memoria sepultó”*. Justamente aquí, reivindicando la esperanza aún en medio del dolor, aparece la figura de Petrolina: primero con planos detalle de sus pies bajando por una escalerilla, luego enfocada en primeros planos, y más adelante con planos medios en medio de su terrenito, frágil pero activa.

*“Y ahora que contempla los caminos, por donde se aleja el porvenir, siente en las espaldas las heridas de lo que le queda por vivir”*. El montaje liga por un (falso) *raccord* de mirada ese cuerpo vulnerable aunque pleno en experiencias, con el de una niña que juega en una hamaca en medio del jardín. De hecho, son las flores la clave visual que permite la continuidad simbólica entre ambas —el montaje las muestra, además, realizando gestos semejantes: por ejemplo, recogiénolas del vergel, observándolas, disfrutando de su belleza. Como un relato circular el último plano del epílogo nos devuelve a la figura de la anciana sabia sentada, pero en vez de coser los recuerdos de la lucha y la dignidad —como hacía Rada—, vemos a Petronila alimentar a sus animales: así de cotidiana, constante y vital es la tarea/el trabajo de la memoria.

### Citas y deseos

En un escenario social de deterioro, y en medio de un clivaje histórico de transformación para el movimiento obrero, un grupo mujeres creativas e intelectuales se plantearon una arriesgada tarea: haciendo un esfuerzo por articularse a partir de sensibilidades feministas, desobturar genealogías de lucha alternativas a la hegemónica y volver audibles memorias residuales, privilegiando recuerdos Otros de la revuelta y la organización alejados de la lógica del partido y la épica masculina. Repensar y representar estos pasados libertarios por largo tiempo subterráneos permitía, gracias al montaje y la puesta en escena, develar su contemporaneidad, su ser sincronías anacrónicas, supervivencias, refracciones para el presente de un pasado latente y sus horizontes interrumpidos; pues llevaba implícita la esperanza de que su originalidad podría conjurar el disciplinamiento de la revuelta popular, contrapesar la desesperanza y alentar la movilización de nuevas organizaciones de mujeres.

En efecto, el documental estaría haciendo lo mismo que los y las anarquistas sesenta años después: desde una posición de *impoder* y a riesgo de rechazo, rebelarse, decir NO, tenazmente, al estado actual de cosas. En una época de atomización social y pragmatismo político, cuando el voto se esgrimía como el medio privilegiado de pronunciamiento y participación ciudadana individual mientras parecía diluirse o quedar en sordina la protesta social directa; revisar una tradición de lucha subterránea así como el valor de lo colectivo, los gestos de la insurrección e incluso lo fallido de ciertas revueltas. El colectivo de mujeres que realizó *Voces...* se comprometió con la tarea de actualizar ese pasado libertario, hacerlo brotar en el presente a través de imágenes y ecos, aún sabiendo que su radio de recepción sería limitado, casi fugaz; pues, pese a todo, también cabía la posibilidad de generar nuevos pensamientos, percepciones y sentidos en la esfera pública.

La urgencia por recoger estas memorias residuales para propagarlas —como una fiebre— y diseminarlas —como el polen de las flores—, no sólo obedecía al declive de ciertas formas de identificación y práctica política; sino a que, material y humanamente, esas memorias estaban a punto de desaparecer y antes de que eso sucediera aún era posible volverlas “cita” para el presente: extensión anacrónica de anhelos, legado de luchas, depósito, reserva o sedimentación viva de utopías para enfrentar un presente turbulento y desconcertante.

## Bibliografía

S/D (1986). “Nuestros pueblos andinos son pueblos testimoniales” en *Revista Imagen* N° 1 noviembre-diciembre (1986). 18-19.

S/D (1988). “Si todas nos uniéramos. CIDEM (Centro de Información y Desarrollo de la Mujer)” en *Boletín RED de Recursos de Comunicación Alternativa* N° 18, Septiembre 1988. 4.

Aimaretti, María (2019). “*Volver a los ochenta: prácticas, experiencias y agrupamientos en la ‘escena’ audiovisual paceña (Bolivia 1978-1989)*” en Mariano Véliz y Natalia Taccetta (comps.) *Cine y transición democrática en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo. En prensa.

\_\_\_\_\_ (2019b). “Exhumar pasados, reinventar horizontes: las memorias anarquistas en el documental *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga y THOA, 1986)” en *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* N° 12 abril-septiembre 2019, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. 55-79.

\_\_\_\_\_ (2017). “El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos”. *Revista Cine Documental* N° 16. 1-27.

Albó, Xavier (2008). “25 años de democracia, participación campesino indígena y cambios reales en la sociedad” en *Bolivia, 25 años construyendo la Democracia. Visiones sobre el proceso democrático en Bolivia 1982-*

2007. La Paz, Vicepresidencia de la República, Presidencia del Congreso Nacional, CIDES-UMSA, PADEP/GTZ, FES-ILDIS, FBDM, PNUD-Bolivia, IDEA INTERNACIONAL. 39-58.

Alzérreca, Enriqueta y Carmen Beatriz Ruiz (1987). *Palabra de mujer. Dos experiencias de comunicación: CIDEM y Gregoria Apaza. Cuadernos de Comunicación Alternativa* N° 5. La Paz, CIMCA.

Calderón, Fernando (1995). *La década de los ochenta en Latinoamérica*. México, Siglo XXI.

Gago, Verónica (2013). "Sobre el saber riesgoso y abismal" en Lehm, Zulema y Silvia Rivera Cusicanqui *Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo*. Buenos Aires, Tinta Limón. 9-12.

Gandolfi, Lucía (2013). "Subalternidad e historia oral en Bolivia. El caso del Taller de Historia oral Andina" ponencia presentada en las XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Mendoza, 2013. Disponible en: <http://cdsa.academica.org/000-010/392> Último acceso en marzo de 2018.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.

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).

Lehm, Zulema y Silvia Rivera Cusicanqui (2013). *Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo*. Buenos Aires, Tinta Limón.

\_\_\_\_\_ (1988). *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. La Paz, THOA.

Pollak, Michael (2006). "Memoria, olvido, silencio" en *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Al Margen. 17-31.

Prada Alcoreza, Raúl (1998). "Réquiem para una nación" en *Revista Autodeterminación* N° 14, Año 12. La Paz, La Muela del Diablo. 11-34.

Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas*. Santiago, El cuarto propio.

Rivera Cusicanqui (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta Limón.

\_\_\_\_\_ (2013). "Notas preliminares" y "Capítulo I. Breve historia del anarquismo en Bolivia" en Lehm, Zulema y Silvia Rivera Cusicanqui *Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo*. Buenos Aires, Tinta Limón. 19-108.

\_\_\_\_\_ (2006). "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia" en *Revista Voces Recobradas. Revista de Historia Oral* N° 21, Año 8 Junio 2006. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. 12-22.

Romero Ballivián, Salvador (1995). *Electores en época de transición*. La Paz, Plural.

Sarmiento, Laura. "Genealogía de la motivación. El subtexto de la pena: la esperanza. Silvia Rivera Cusicanqui" en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 15, núm. 2, julio-diciembre, 2017. 1337-1342.

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

Taller de Historia Oral Andina (1986). *Los constructores de la Ciudad. Tradiciones de lucha y de trabajo del Sindicato Central de Constructores y Albañiles*. La Paz, THOA-UMSA.

Taller de Historia y Participación de la Mujer (TAHIPAMU), Dibbits, Ineke; Peredo, Elizabeth, Volgger, Ruth y Wadsworth, Ana Cecilia (s/d). "Polleras libertarias. La Federación Obrera femenina (1927-1964)", ponencia presentada en el Simposio "Constitución de las identidades colectivas de la mujer".

Tapia, Luis (2008). "Las olas de expansión y contracción de la democracia en Bolivia" en *Bolivia, 25 años construyendo la Democracia. Visiones sobre el proceso democrático en Bolivia 1982-2007*. La Paz, Vicepresidencia de la República, Presidencia del Congreso Nacional, CIDES-UMSA, PADEP/GTZ, FES-ILDIS, fBDM, PNUD-Bolivia, IDEA INTERNACIONAL.11-25.

\_\_\_\_\_ (1998). "El reciclaje del pasado autoritario: oscuro fin de siglo" en *Revista Autodeterminación N° 14*, Año 12. La Paz, La Muela del Diablo. 35-44.

Traverso, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate" en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós. 67-96.