

El cine según las amas de casa mineras: agenda subalterna,
performance y comunicación política (Bolivia, 1971-1994)

Cinema according to the mining housewives: subaltern
agenda, performance, and political communication (Bolivia,
1971-1994)

Seguí, Isabel

Isabel Seguí

isabel.segui@ed.ac.uk

Universidad de Edimburgo, Reino Unido

Estudios del ISHIR

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN-e: 2250-4397

Periodicidad: Cuatrimestral

vol. 10, núm. 28, 2020

revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 04 Mayo 2020

Aprobación: 20 Octubre 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/422/4221785006/index.html>

Resumen: Este artículo analiza las motivaciones políticas y estrategia comunicativa de los colectivos de amas de casa pertenecientes a sindicatos mineros bolivianos, con el foco puesto en sus participaciones cinematográficas, durante las tres últimas décadas del siglo veinte. Estas mujeres —desposeídas de los medios de producción cinematográfica y del capital cultural y tecnológico, pero plenamente conscientes del poder de los medios de comunicación y, en particular, del cine de Hollywood, para alienar a la clase trabajadora— actuaron en alianza con cineastas confiables; usándolos como altavoces para conseguir que su mensaje llegara a públicos distantes. A pesar de las diferentes mediaciones audiovisuales, las amas de casa se auto-representan uniformemente, a lo largo de varias décadas, como combatientes frente a la violencia económica, militar y de género.

Palabras clave: Bolivia, sindicalismo, cine, mujeres, Ukamau.

Abstract: This article analyses the political motivations and communication strategy of the collectives of housewives organised within the Bolivian mining unions, with a focus on their cinematographic participation, during the last three decades of the 20th century. These women were dispossessed of the means of film production and the cultural and technological capital. However, they were fully aware of the power of the mass media and, in particular, of Hollywood cinema, to alienate the working class. Consequently, they acted in alliance with trusted filmmakers; using them as speakers to get their message across to distant audiences. Despite the different audiovisual mediations, the housewives represent themselves uniformly over the decades as fighters against economic, military and gender violence.

Keywords: Bolivia, unionism, cinema, women, Ukamau.

INTRODUCCIÓN

Durante la mayor parte del siglo XX, la violencia económica y militar ejercida sistemáticamente contra las comunidades mineras por el estado boliviano y las empresas nacionales y transnacionales tuvo el efecto paradójico de fomentar el empoderamiento de mujeres de las minas. En ausencia de sus esposos, padres y hermanos —asesinados, encarcelados, o silenciados— necesitaban salir de sus hogares para organizarse y

resistir. Debido a lo exitoso de su accionar, las amas de casa mineras, con la icónica Domitila Chungara a la cabeza, hoy forman parte del panteón de libertadores. Esto no se debe solo a su actitud irredenta frente a la represión militar llevada a cabo por las sucesivas dictaduras entre finales de los años sesenta y principios de los ochenta, sino, también, a su abierta confrontación a la violencia económica impuesta por las organizaciones responsables de la implementación del Consenso de Washington.

Domitila Barrios Cuenca (1937-2012), casada con el minero René Chungara, fue una de las líderes de la organización de amas de casa de la mina Siglo XX. Una mina de estaño que se encuentra en la localidad de Llallagua, en el departamento de Potosí. Su historia de vida se usó para dar testimonio de la represión y la resistencia de las comunidades mineras bolivianas, en diferentes medios (libros, film y video, teatro, radio, cuadernillos de educación popular, casetes), y por varios mediadores, durante un período de tiempo que abarca varias décadas (Viezzler, 2003: 34-35). Como es habitual en el testimonio latinoamericano, la imagen carismática de Chungara y su papel protagónico se utilizaron para crear una narrativa colectiva, no solo de las mujeres sino de todo el proletariado minero boliviano.

El testimonio escrito de Chungara, *Si me permiten hablar: Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, es objeto canónico de estudio para los latinoamericanistas (Viezzler y Barrios de Chungara, 1977). Sin embargo, se ha prestado poca atención a sus otros testimonios en diferentes formatos, y a la circulación de estos como parte de la acción política llevada a cabo por el Comité de Amas de Casa del sindicato minero de Siglo XX. Dirigir nuestra atención a esas otras materializaciones de la historia de su vida —no solo las filmicas, sino también las destinadas a otras mujeres subalternas en formas aún más circulables y usables como cuadernillos ilustrados o radionovelas— permite resaltar la cualidad transmediática del testimonio latinoamericano. Reconocer esta característica amplía la comprensión de la práctica testimonial, situándola no como un objeto cultural para el consumo de la ciudad letrada sino como un proceso político creador de esferas públicas subalternas.

Chungara es un excelente caso para el estudio de la comunicación política por sujetos subalternos. Ella —como líder de un movimiento de base en los márgenes— exploró las formas de combatir la invisibilidad y aprovechó cualquier oportunidad (oral, escrita, audiovisual) para alzar la voz. Chungara manejó activamente su imagen pública y la del colectivo minero. En este artículo se historizan las películas que fueron resultado de este proceso de comunicación política. Sin embargo, para reconocer la agencia de las amas de casa obreras en los procesos cinematográficos abordados en este capítulo, es necesario ampliar la consideración de lo que es una contribución creativa a una película política.

Las mujeres de las minas bolivianas entendieron certeramente que “la política gira en torno a lo que se puede ver, sentir, intuir. Los actos políticos están codificados en formas mediáticas (...) por las cuales lo político se manifiesta en el mundo” (McLagan y McKee, 2012: 9).¹ Chungara y sus compañeras, eran conscientes de la importancia de la comunicación, pero no poseían de los medios de producción y el capital cultural y tecnológico necesario para crear dispositivos culturales exportables fuera de las regiones mineras. Por ello, abrazaron varios procesos creativos de colaboración —en rentable simbiosis con cineastas, periodistas y educadores— que les permitieron divulgar su agenda al transformar en productos masivamente reproducibles aquellos discursos y performances generados y transmitidos previamente de forma exclusivamente oral (al respecto de la oralidad como *performance*, ver Vich y Zavala, 2004).

Hubo tres razonamientos clave detrás de la estrategia de comunicación política llevada a cabo por las organizaciones de amas de casa: en primer lugar, tenían la necesidad de mostrar al mundo su mera existencia y difundir su historia a diferentes audiencias (nacional e internacionalmente; en esferas públicas proletarias o entre las clases medias solidarias). En segundo lugar, querían enseñar a otras mujeres subalternas sus métodos de trabajo y los fundamentos ideológicos detrás de sus exitosas prácticas, como una forma de educación popular desde la base. Sus actuaciones cinematográficas incluían testimonios individuales y colectivos y representaciones de sus formas de lucha. Pusieron en escena negociaciones con la patronal, asambleas, manifestaciones y lecciones de desobediencia civil no violenta, como huelgas de hambre. Y, en tercer lugar,

necesitaban superar la invisibilidad a la que eran condenadas por las estructuras patriarcales tanto por parte de supuestos aliados de clase —sus esposos o los líderes sindicales— como de enemigos —compañías mineras, gobiernos, o la Iglesia católica. Así pues, aunque fueran ninguneadas en las asambleas mixtas —en las que eran una minoría frecuentemente silenciada— con sus participaciones filmicas mostraban su contribución fundamental a la lucha vanguardista de las comunidades mineras bolivianas.

La primera película que recoge el testimonio de una organización de amas de casa es *El Coraje del Pueblo*², realizada años antes de la publicación del primer testimonio escrito de Chungara. Durante las siguientes décadas, las amas de casa organizadas aparecieron en diferentes documentales que dan testimonio de su consolidación como organización. Estos procesos cinemáticos son complejos e involucran a muchos agentes en su ciclo de vida, desde su ideación hasta las etapas de difusión y evaluación: miembros de base, líderes, cineastas en todo tipo de roles, y diferentes tipos de audiencias (campesinas, obreras, intelectuales urbanas, críticas y académicas). Sin embargo, en mi narrativa procuraré priorizar el punto de vista de las organizaciones de amas de casa.

EDICIÓN, MEDIACIÓN Y EXCLUSIÓN DE LAS VOCES SUBALTERNAS

Melissa Williams, al reflexionar sobre cómo las investigadoras feministas de clase media se acercan a la realidad de las mujeres de la clase trabajadora, señala que a menudo las académicas analizamos y clasificamos a éstas a través de metodologías, lenguaje y estándares intelectuales que pertenecen a la élite y hacen que la retórica de las mujeres de la clase trabajadora sea imposible de escuchar. También señala una tendencia "a reducir a las mujeres de la clase trabajadora a sus cuerpos físicos y estatus económico, ignorando sus contribuciones intelectuales" (Williams, 2005: 26).

Teniendo en cuenta los argumentos de Williams (2005), aquí utilizaré una estrategia útil en el caso de los estudios filmicos: evitar el uso de clasificaciones evaluativas con respecto a la calidad formal de los filmes analizados. Ya que, privilegiar modelos occidentalizados de adscripción de valor y apreciación estética implicaría descartar obras que son fuentes cruciales para la interpretación de la evolución discursiva de las organizaciones de amas de casa. Ellas percibían los productos audiovisuales en los que participaron como herramientas, o incluso armas, cuya calidad se definía por su capacidad para movilizar y fomentar la comprensión y la reproducción de las prácticas políticas retratadas. Consecuentemente, en este artículo prestaré la misma atención a largometrajes que forman parte del canon del Nuevo Cine Latinoamericano — y cuyos directores, erróneamente considerados autores únicos, forman parte de su panteón— como a videos que se crearon para ser usados en contextos divulgativos o de educación popular.

En todo caso, es importante tener en cuenta que la autonomía y el alcance de la auto-representación de las mujeres de las minas tiene límites porque ellas no participaron en la postproducción. Para presentar su agenda comunicacional actuaron en alianza con intelectuales orgánicos confiables; usándolos, de alguna manera, como altavoces para permitir que su mensaje llegara a públicos distantes. Sin embargo, no poseían ni la tecnología ni el conocimiento técnico que les hubiera permitido completar sus propias creaciones culturales. En consecuencia, siempre quedaron a discreción de los editores (en cualquier formato, audiovisual o escrito), que eran libres de imponer sus criterios sobre el resultado final. Por ello, las referidas aquí son prácticas de cine colaborativo, pero no exactamente colectivo o comunitario. No sabemos lo que ellas habrían enfatizado si hubieran podido tomar decisiones en la sala de montaje.

La falta de participación de los sujetos subalternos en las decisiones de edición ha sido ampliamente discutida en los estudios del testimonio y en algunos de los estudios que abordan la relación entre cine y testimonio en el caso latinoamericano.³ En este artículo, al abordar varias colaboraciones entre las mujeres de las minas y diferentes intelectuales orgánicos nos preguntaremos ¿demuestran estos ejemplos la coautoría de los sujetos subalternos en los testimonios filmicos?, ¿conocían las amas de casa mineras lo que estaba en juego en la generación de narraciones cinematográficas?, ¿decidieron qué imagen querían proyectar a través de su

performance?, ¿querían ser parte de la creación de una esfera pública proletaria alternativa a la burguesa?, ¿fue su decisión de participar proyectos audiovisuales una elección informada y estratégica?

LA AUTO-REPRESENTACIÓN FÍLMICA COMO UNA OPCIÓN ESTRATÉGICA

La primera pregunta de investigación de este artículo es en qué medida la participación en procesos cinematográficos de mujeres de comunidades mineras fue una estrategia deliberada de comunicación política o, por el contrario, una elección pasiva, siguiendo la iniciativa de intelectuales orgánicos aliados. Mi hipótesis inicial fue que era una actividad consciente, pero era necesario encontrar evidencia de la auto-reflexividad detrás de su participación en películas. En el segundo testimonio escrito de Chungara *¡Aquí también, Domitila!* —compilado por David Acebey y publicado en 1985— se verifica que las miembros del Comité de Amas de Casa eran plenamente conscientes del poder de los medios de comunicación y, en particular, del cine estadounidense, para alienar a la clase trabajadora. Por lo tanto, apoyaron la creación de un cine diferente, alternativo al que consumían habitualmente en gran cantidad en el teatro de la empresa minera (Acebey y Chungara, 1985: 206).

Esta reflexión se desarrolla en la sección titulada "El joven de la película", que forma parte de un capítulo titulado elocuentemente "Introducción a la comunicación y otras lecciones" (Acebey y Chungara, 1985: 203). Aquí Chungara describe una investigación sobre el consumo de medios de comunicación y su influencia en la población de las minas, realizada por la organización de amas de casa. Esta iniciativa fue motivada por la preocupación que sentían las miembros del comité al percibir que sus hijos e hijas desarrollaban extremo auto odio, el cual sospecharon que era una reacción a la influencia negativa de los modelos impuestos por los medios de comunicación en su autopercepción subjetiva. Chungara comparte las conclusiones de este trabajo de investigación realizado por las amas de casa proporcionando numerosos ejemplos. Algunos de estos se refieren a la representación, pero también analiza los procesos de recepción de las películas, como las alteraciones psicológicas que estas producen en el público de las minas.

Para este estudio, las miembros del comité analizaron muestras de periódicos, revistas, radio, televisión y cine y concluyeron que todos los medios de comunicación de masas "dan mensajes racistas, discriminatorios y alienantes" (Acebey y Chungara, 1985: 204). Pero se dieron cuenta de que el cine era el medio más influyente en los asentamientos mineros. Esto era debido a que 'ir al cine' era la principal actividad de ocio familiar de los mineros, ya que el precio de los boletos era muy bajo —especialmente en comparación con el precio de los alimentos— y entre los cupones de productos básicos que la empresa entregaba a las familias de los trabajadores como complemento salarial, se incluían, junto con la pulpería, entradas para el cine de la empresa. Ni que decir tiene, la gran mayoría de las películas estrenadas en las minas eran películas de Hollywood. Por ello, la población estaba abiertamente expuesta a la colonización cultural estadounidense.⁴

En sus análisis sobre representación, notaron que el héroe de la película siempre era blanco y el antagonista de color. En palabras de Chungara:

El malo de la película es el moreno, el negro, el indio, el chicano. O sea nosotros somos los peores delincuentes, el mal hijo, el borracho, el degenerado, el traficante, el violador, el asesino, la prostituta, el torturador... En cambio el gringo hace el papel del mejor hijo, el mejor policía y siempre el mejor (Acebey y Chungara 1985: 206).

También sabían que el mecanismo de identificación activado por este medio específicamente hacía que los niños y niñas de los asentamientos mineros quisieran ser como los actores y actrices protagonistas de las películas. Sin embargo, cuando se miraban en el espejo, veían los malvados en el reflejo. En consecuencia, intentaban cambiar su ropa, peinado y maquillaje y también a negar a sus mayores y la cultura a la que pertenecían. Las amas de casa mineras consideraban que esto también era responsabilidad de aquellos progenitores alienados que caían en la contradicción de comprar a niños indígenas disfraces de *cowboy* y pistolas de juguete para matar indios (Acebey y Chungara, 1985: 206).

Para Chungara, los superhéroes eran uno de los dispositivos ficticios más dañinos de todos. Argumentaba que habían sido inventados por los narradores estadounidenses para hacer que la gente pensara que los seres humanos ordinarios son incapaces de luchar y resolver sus problemas. Por lo tanto, deben esperar impotentes a la intervención salvífica de seres fantásticos superdotados. Para el colectivo de amas de casa, el objetivo político final de las películas de superhéroes era debilitar a las personas, quitándoles la confianza en su potencial transformador. Objetivo opuesto al que ellas como organización se habían marcado.

Con respecto a algunos efectos concretos del cine en los espectadores, las amas de casa responsables de este estudio observaron que las películas de contenido violento, paradójicamente, amansaban a los espectadores, especialmente a los varones adultos, los trabajadores de socavón. Según describen, los mineros entraban al teatro agotados y llenos de ira hacia los jefes, la empresa, los gobernantes, o el sistema socioeconómico que les oprimía. Sin embargo, la exposición a narrativas visuales altamente violentas los llevaba a sublimar inconscientemente su rabia. Aquietando así una furia legítima. Chungara ejemplifica esto con su propio esposo y otros mineros frustrados, quienes tras ser expuestos a películas violentas (acción, horror, guerra) salen del cine de buen humor, con una falsa sensación de relajación. Ella concluye que esto es problemático porque este mecanismo psicológico solo les ayuda a tolerar aún más su explotación diaria.

Puede parecer llamativo que amas de casa indígenas con muy poco acceso a la educación formal fueran capaces de llevar a cabo un estudio de estas características, pero no lo es tanto. Conozcamos más a las mujeres responsables de este estudio.

AMAS DE CASA MINERAS: UN POCO DE HISTORIA

En 1944, se creó la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB). El apoyo de la FSTMB al Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) fue clave para el éxito de la Revolución Nacional Boliviana de 1952. El régimen de 1952 condujo a la modernización de un país que todavía estaba gobernado por estructuras de poder heredadas de la colonia. Debido a la presión ejercida por los sindicatos, los cambios propiciados tras la revolución fueron más allá de las expectativas iniciales de algunos sectores del MNR, y transformaron completamente la faz del país. Algunas de las medidas del gobierno nacional-revolucionario fueron el sufragio universal, la reforma agraria, la creación de la Central Obrera Boliviana (COB) y la nacionalización de las minas. Sin embargo, los intereses estadounidenses no tardaron en volver a imponer sus políticas en el país andino. Sucesivos gobiernos de MNR se fueron separando de las ideas progresistas y comenzaron a fortalecer las fuerzas armadas. Finalmente, en 1964, el golpe de estado del general René Barrientos —vicepresidente de Víctor Paz Estenssoro en su tercer mandato— puso fin al proyecto ya fallido de la Revolución Nacional de 1952 (Klein, 2003: 219-222).

Desde principios de la década de 1960, las consecuencias negativas del plan de estabilización macroeconómica impuesto por el FMI habían motivado un aumento de la actividad sindical. En consecuencia, también aumentó la represión política contra los sindicatos y sus líderes. En este contexto surgió el Comité de Amas de Casa de Siglo XX. En 1961, tras la detención de la cúpula sindical de Siglo XX, sesenta mujeres marcharon a la ciudad de La Paz, donde hicieron una huelga de hambre y emitieron un manifiesto pidiendo la liberación de los detenidos. La huelga, apoyada por mujeres en otros sectores, duró diez días y consiguió su propósito. A su regreso, conscientes de la importancia de su aporte específico, las mujeres de Siglo XX decidieron constituirse como una organización dentro del sindicato: el Comité de Amas de Casa.

Los dos modos principales de acción del Comité eran, en primer lugar, apoyar reclamos estructurales en beneficio del colectivo minero, como mejores salarios para los trabajadores y servicios médicos y el suministro adecuado de las pulperías o tiendas de la empresa, que eran el único lugar donde adquirir bienes de consumo básico. Su segunda línea de trabajo estaba específicamente orientada a los problemas de las mujeres, como la obtención de empleos para mujeres solteras, viudas o abandonadas, y la solidaridad con mujeres de otros sectores, especialmente las campesinas (Viezzler, Dietz y Tuchman, 1979: 82).

Aunque la organización de amas de casa nació como un grupo de apoyo y no era una organización feminista, las resistencias que enfrentaron debido a su trabajo político fueron muchas. Sus maridos eran reacios a permitirles desarrollar actividades fuera del hogar. En consecuencia, les prohibían participar en reuniones y actos públicos y, con demasiada frecuencia, les conminaban violentamente a no hacerlo. El sindicato también era abiertamente misógino, por lo que hacer oír su voz era una lucha constante, a pesar de que ignorar la capacidad de las mujeres iba en contra del interés del colectivo minero.

Nash señala que incluso la gerencia de la compañía era:

(...) más consciente que los líderes sindicales de la fuerza potencial que podría tener la movilización de mujeres al proporcionar una base de ingreso independiente [para las familias, a través de actividades como lavar ropa por encargo o vender comida preparada] y en las manifestaciones públicas en la que su presencia interpelaba más efectivamente a la población en general (Nash 1993: 243)

También señala que otras fuerzas conservadoras, como la iglesia católica, trataron de detener la acción política de las mujeres organizadas:

Se instó al clero a contrarrestar las huelgas de hambre de las mujeres, al implicar que el cuerpo de la mujer, como organismo reproductor, no era de su propiedad, por ello no debían amenazarlo al someterlo a huelgas de hambre. Esto nunca se afirmó en el caso de las huelgas de hambre llevadas a cabo por hombres (Nash, 1993: 243).

A pesar de la oposición, la importancia de esta organización de mujeres no hizo más que crecer con el tiempo (Greaves, 1986: 365). Su logro más espectacular fue catalizar el fin de la dictadura de Hugo Banzer, a través de otra huelga de hambre en 1977. En ese momento, después de dieciséis años de actividad, las mujeres de Siglo XX estaban investidas con un poder simbólico capaz de movilizar a todo el país. Con el paso de los años y siguiendo el ejemplo del comité de Siglo XX, otras organizaciones de mujeres aparecieron en los distritos mineros del país. La lucha de las amas de casa destaca el hecho de que, en paralelo con las luchas anti-dictatoriales y anti-imperialistas, en Bolivia, el frente de batalla más crucial y desesperado era la lucha diaria de las mujeres por la supervivencia física de sus familias. Seguidamente, analizaré cuatro productos audiovisuales realizados en colaboración con organizaciones de amas de casa mineras entre 1971 y 1994.

EL PRIMER TESTIMONIO DE DOMITILA CHUNGARA ES FÍLMICO: EL CORAJE DEL PUEBLO (GRUPO UKAMAU, 1971)

*El coraje del pueblo*⁵ es una denuncia, protagonizada por sus supervivientes, de la llamada ‘masacre de la noche de San Juan’ llevada a cabo por el ejército boliviano, en el asentamiento minero de Siglo XX, el 24 de junio de 1967. En *Si me permiten hablar*, Chungara describe el proceso de ideación de la película. El grupo Ukamau se ganó la confianza de la comunidad minera a través la proyección y el debate colectivo de sus películas anteriores, *Ukamau* (1966)⁶ y *Yawar Mallku* (1969)⁷. A eso debemos añadir la experiencia de participación de la comunidad minera en el rodaje, en 1970, de la frustrada producción de Ukamau *Los caminos de la muerte*. Fascinados por estos trabajos, los mineros propusieron un tema para una futura película de Ukamau: la masacre de San Juan que se había producido muy pocos años antes y había sido básicamente ignorada por los medios de comunicación y poder judicial. La coautoría de la comunidad comienza, por tanto, con esta propuesta, unida a un compromiso no solo con la producción sino también con la difusión de la película resultante (Viezzler y Chungara, 1977: 188).

La secuencia dedicada al comité de amas de casa en *El coraje del pueblo* abarca aproximadamente doce minutos y se compone de cuatro escenas. Al inicio, Chungara es presentada testimoniando individualmente en un plano que la muestra caminando por la calle sin pavimentar donde se encuentra su vivienda de adobe, en una fila de pequeñas casas de dos habitaciones que la empresa proporciona a los trabajadores y sus familias. Chungara cruza el umbral y con este movimiento la cámara se sitúa dentro de la vivienda donde vemos una

escena doméstica —niñas hacen las tareas, ella atiende a una *wawa*— mientras su voz en off nos cuenta algo sorprendente, que su padre (militante de base del MNR) siempre inculcó en sus hijas la convicción de que las mujeres tienen los mismos derechos que los varones. También explica que entró en la organización de amas de casa por interés, para intentar conseguir un trabajo pues con el salario de su marido no alcanzaba, pero pronto se dio cuenta de que era necesario organizarse para conseguir cambios. Aunque al asumir su compromiso como líder de las amas de casa, en la segunda mitad de los años sesenta, le tocó sufrir el peor período de la dictadura de Barrientos.⁸

Esta presentación individual y privada da paso a otras tres escenas protagonizadas por el colectivo de mujeres, que funcionan como un tríptico sobre sus actividades en el espacio público. La secuencia completa constituye una fuente primaria para la investigación de su praxis política. Docenas de miembros del Comité de Amas de Casa participaron en las recreaciones, creando con su trabajo de actuación, sus voces y sus cuerpos, uno de los momentos clave del *Teoría y práctica del cinejunto al pueblo* (Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979) y del cine oposicional andino, en general. En *El coraje del pueblo* vemos por primera vez en pantalla a las amas de casa organizadas pronunciando convincentes discursos que con características retóricas muy similares se van a repetir en el resto de filmes analizados aquí. Principalmente la peroración que, en retórica, es la parte de un discurso público en la cual el orador u oradora apela a los sentimientos e indignación de los oyentes, elevando su ánimo, para inclinar su voluntad a través de la participación emocional.

Llama la atención cómo en *El coraje del pueblo*⁹, las mujeres se retratan a sí mismas como insurgentes; en contraste, acusan a los hombres de estar acobardados por la represión militar. En la última escena, la de la huelga de hambre, los varones están directamente ausentes. Según Javier Sanjinés, la huelga de hambre es comúnmente utilizada por las mujeres bolivianas como una práctica política no violenta y una acción comunicativa, que encarna la paradoja de combatir la desnutrición a través del hambre radical. Pero también es una forma de celebrar la vida utilizando el cuerpo humano para fomentar la solidaridad y convertir las preocupaciones personales en asuntos públicos (Javier Sanjinés, 1996: 255).

FIGURA 1.



Jacinta Santiestévez, dirigente de las amas de casa, representándose a sí misma en la escena de huelga de hambre en *El coraje del pueblo*, dónde se enfrenta al portavoz de la empresa.

Una consecuencia notable de una filmación como la que hace aquí el camarógrafo Antonio Eguino —desde adentro y desde abajo, sin privilegios visuales o auriculares— de un acto político-corporal de la magnitud de una huelga de hambre llevada a cabo por varias decenas de mujeres indígenas con sus hijos e hijas que recrean su propia práctica desobediente, es que las mujeres devienen inobjetificables. Su presencia física es en sí contrahegemónica. El mecanismo escopofílico masculino occidental se hace pedazos frente a estos cuerpos imposibles de fragmentar físicamente o subyugar políticamente. Estas mujeres desposeídas de los medios de producción de la película, sin poder de decisión en la edición, ejecutan una *performance* a través de la cual se apropian del proceso creativo, con la complicidad de los cineastas. Y, aunque no sabemos cómo se habrían representado a sí mismas en el caso de haber accedido al capital cultural y tecnológico, que les hubiera permitido contar sus propias historias cinematográficas cámara en mano y en la sala de edición, sí sabemos que la mediación admirada llevada a cabo por el grupo Ukamau respetó su coautoría.

EL SALTO AL ESTRELLATO SUBALTERNO: LA DOBLE JORNADA (THE DOUBLE DAY, INTERNATIONAL WOMEN'S FILM PROJECT, 1975)

El segundo testimonio fílmico de Domitila Chungara es la película *La doble jornada*¹⁰ del colectivo International Women's Film Project y dirigida por Helena Solberg. Es un documental, formalmente más convencional que el docudrama analizado en el apartado anterior, que reflexiona desde un prisma marxista sobre la situación laboral de las mujeres de la clase trabajadora en varios países de América Latina, entre ellos Bolivia. Solberg había visto la actuación del Comité de Amas de Casa de Siglo XX en *El coraje del pueblo*¹¹, y quería que su elocuente líder participara en su película. Para lograr su objetivo, solicitó permiso del gobierno y viajó al área minera controlada por el ejército (Viezzer y Chungara, 1977: 216). En esa visita invitó a Chungara a acompañarla en el estreno del film que se iba a realizar en la Tribuna del Año Internacional de la Mujer de la ONU que se celebraría en México ese mismo año, 1975.

Contra todo pronóstico, Domitila Chungara consiguió permiso para viajar a México. A pesar de ser la primera vez en su vida que salía al extranjero y atendía un evento internacional de esas características, su participación fue la gran sorpresa del encuentro, pues, sin vacilar, cuestionó las prioridades del feminismo blanco burgués —que monopolizaban el encuentro— convirtiéndose en la voz de las mujeres subalternas del continente cuya presencia era muy minoritaria en el foro (Olcott, 2017: 3-4). En sus intervenciones en México 75, Domitila Chungara avanza el marco conceptual que una década después la académica afroamericana Kimberlé Crenshaw acuñará como interseccionalidad.

En una simbiosis muy rentable, *La doble jornada*¹² transmite un mensaje consensuado entre las amas de casa de Siglo XX y el International Women's Film Project. Las cámaras se introducen en el espacio masculino de la mina y en el femenino de la pulpería en plena actividad. Un testimoniante varón, en voz *over*, aclara que mientras los mineros están en el socavón sufriendo turnos interminables que los tienen enfermos, deprimidos y alcoholizados, las mujeres que están afuera viendo todo lo que pasa, son las que reciben las noticias del mundo exterior y son las primeras en organizarse. Ese contraste también quedaba patente en *El coraje del pueblo*, donde las mujeres deciden ir a la huelga del hambre sin esperar la colaboración de los varones a los que describen como “momias”.

La palabra e imagen de Domitila Chungara en *La doble jornada*¹³ se recoge en una entrevista realizada en una azotea. Chungara aparece en un plano medio de perfil y la entrevistadora Helena Solberg está fuera de campo. Por momentos el plano se abre para mostrarnos a Solberg y a Estela, la hija de Domitila que está asistiendo a la filmación (ver fig. 2). Solberg pregunta sobre la organización de las *palliris* (viudas de mineros que quedan sin ingresos y se ven obligadas a realizar peligrosos trabajos de extracción de mineral en los residuos de las bocaminas). Chungara aprovecha también para pedir un programa de becas que permita a las jóvenes de las minas cursar estudios superiores para poder romper el círculo de falta de oportunidades

en el que viven. Un corte de esta misma entrevista aparece al final del documental, siendo usado por las cineastas para reforzar su tesis central: las mujeres sufren doble explotación económica, así como todo tipo de discriminación (incluso por parte de los compañeros del sindicato) pero pueden cambiar su situación organizándose y luchando.

También se esfuerza Solberg en mostrar la otra cara de la moneda: el sacrificio en carne propia vinculado al hecho político de alzar la voz. En primer plano -siempre de perfil mirando a Solberg situada fuera de cámara- Chungara narra que su primer discurso público frente a una multitud fue el que, a pedido de sus compañeras, pronunció durante el entierro de las víctimas de la masacre de la noche de San Juan. Solberg muestra un particular interés en señalar -a través de la edición de la entrevista, destacando este hecho como epílogo del film- la relación directa entre el acto político de hablar en público y la represión posterior que sufrió, consistente en detenciones y torturas -Oscar Soria, el entrevistador del grupo Ukamau, no había mostrado interés en mostrar ese nexo, o Jorge Sanjinés optó por no incluirlo en el montaje final, y en *El coraje del pueblo*¹⁴ solo se aprecia a ver, al final de la película, a Chungara detenida con su hijita en un camión militar que se aleja.

En cualquier caso, Chungara no entrará en detalles en *La doble jornada*¹⁵ sobre las torturas sufridas a consecuencia de su liderazgo, y no narrará su experiencia traumática completa hasta que encuentre a la oyente adecuada, Moema Viezzer. Esta educadora brasileña dio a Chungara un espacio confiable amor y camaradería, que, como dirían Dori Laub y Shoshana Felman, la convirtió en la "copropietaria del evento traumático" (Felman y Laub, 1991: 57). Pero *La doble jornada*¹⁶ ya prefigura este momento. La alianza testimonial interclasista entre mujeres es la que permitió que el testimonio latinoamericano fuera —más que un género literario o transmediático— un proceso terapéutico-político continental.

FIGURA 2



Fotograma del documental *La doble jornada*. En la imagen, Domitila Barrios de Chungara, Helena Solberg y Estela Chungara Barrios, hija de Domitila, quien con tan solo dos años fue hecha presa con su madre tras la masacre de San Juan.

A través de *La doble jornada*,¹⁷ y su estreno mundial en la tribuna de la conferencia de naciones unidas en México, las mujeres de las minas bolivianas se convirtieron en uno de los rostros más visibles de las organizaciones de mujeres de las clases populares en Latinoamérica, y Chungara salió para siempre del anonimato, lo cual no la hizo cambiar mucho, pues se siguió dedicando a su triple jornada —trabajo reproductivo (cuidado de su numerosa familia), productivo (vendedora informal de salteñas) y comunitario (líder de las amas de casa)— como antes.

CINEASTAS-VIDEASTAS BOLIVIANAS TRABAJANDO JUNTAS: LA MUJER MINERA Y LA ORGANIZACIÓN (LILIANA DE LA QUINTANA, RAQUEL ROMERO Y BEATRIZ PALACIOS, 1986)

En los años ochenta, varias películas en distintos formatos muestran el trabajo político de la organización de amas de casa, destacan *Domitila, la mujer y la organización*¹⁸, realizada en 1980, en super-8, por Alfonso Gumucio Dagron para el Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, CIPCA. Esta película era complementada con un cuadernillo con el mismo nombre que mediante viñetas de Clovis Díaz ilustra la vida de Domitila y sus lecciones. También destaca el largometraje documental *Las Banderas del Amanecer*,¹⁹ que incluye algunas marchas llevadas a cabo por las mujeres de las minas, como parte del mosaico de movilizaciones populares recogidas en este monumental trabajo.

Beatriz Palacios, volvió del exilio en 1978 con un ambicioso proyecto de largometraje centrado en las cinco mujeres que iniciaron la huelga de hambre que terminó con la dictadura de Banzer en 1977: Luzmila Rojas de Pimentel, Aurora Villaroel de Lora, Nelly Colque de Paniagua, Angélica Romero de Flores y Domitila Barrios de Chungara. Este proyecto nunca se llevó a cabo precisamente porque el grupo Ukamau se embarcó en el rodaje de *Las Banderas del Amanecer* (Palacios, s.f.). Pero algunos años después, Palacios tuvo la oportunidad de co-realizar, junto a las jóvenes Liliana de la Quintana y Raquel Romero, el corto *La mujer minera y la organización*²⁰. Este proyecto es un ejercicio colaborativo entre tres compañeras en el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, cuya labor —como directoras, productoras, guionistas, gerentes de pequeñas productoras y líderes del gremio— fue significativa en el audiovisual boliviano, aunque ha sido eclipsada en los relatos historiográficos.²¹

*La mujer minera y la organización*²² es un video de ocho minutos que explica —a través de una voz *over* locutada por la periodista Amalia Pando— la historia del movimiento de amas de casa mineras, desde su fundación en 1961 hasta 1986. En el momento de su realización, la organización nacional de amas de casa era más fuerte que nunca, como se puede apreciar en el tono triunfalista de la pieza. Sin embargo, este período fue particularmente desafiante para las comunidades mineras. Aunque habían tenido éxito en resistir las dictaduras sucesivas, estaban desarmados frente al último ataque neoliberal, la llamada *relocalización*, promulgada en 1985 a través del Decreto 21.060, que condujo al cierre o privatización de dos tercios de las minas estatales con el consiguiente debilitamiento de las organizaciones sindicales basadas en ese modelo productivo.

Tras el decreto de relocalización, las mujeres se convirtieron en un elemento cohesivo aún más fundamental en sus comunidades, ya que una vez desaparecida la fuente del trabajo, los varones perdieron con frecuencia su identidad de clase. Sin embargo, las amas de casa proletarias fueron capaces de preservar su autoestima, dignidad y enfoque, porque su identidad política nunca se basó en el hecho de ser trabajadoras asalariadas. Así pues, continuaron apoyando sosteniendo la vida de sus familias y comunidades desplazadas con la misma convicción. Paradójicamente, el sistema capitalista, al negarse a contabilizar y reconocer como trabajo las labores de las mujeres en las esferas doméstica, comunitaria e informal, las inmunizó, hasta cierto punto, frente a la pérdida de identidad de clase, consecuencia de las estrategias neoliberales.

A pesar del Decreto 21.060, la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB) permaneció activa, pero se debilitó progresivamente. Solo en ese contexto particularmente desesperado, fue permitida la creación de una organización nacional de amas de casa por el liderazgo del sindicato minero. En enero de 1986 se funda el Comité Nacional de Amas de Casa Mineras (CONACMIN). Esta institución buscó desarrollar sus propias formas de organización, diferentes de las aprendidas en la FSTMB. En un folleto publicado en 1998 con la conclusión de su VI Ampliado Nacional, las dirigentes de la CONACMIN definen las prácticas del sindicalismo masculino como no transparentes y declaran que su organización trabaja para el cambio sistémico y la construcción de un sindicalismo más democrático²³ (Comité Nacional de Amas de Casa Mineras, 1998: 17).

*La mujer minera y la organización*²⁴ narra brevemente la historia del movimiento. Primero, contextualiza la extensiva participación de las mujeres bolivianas en las luchas sociales. Posteriormente, describe los eventos que desembocaron en la creación del Comité de Amas de Casa de Siglo XX, en 1961, a través de un montaje de imágenes de diversas fuentes. Tras esto, se utiliza un fragmento de la entrevista realizada a Domitila Chungara en una película anterior de Liliana de la Quintana y Alfredo Ovando, *Lucho, vives en el pueblo*²⁵, para explicar otro hito del movimiento, la huelga de hambre en 1977 que terminó con la dictadura de Hugo Banzer.²⁶ En esta entrevista Domitila Chungara aparece rejuvenecida, diez años después de su aparición en *La doble jornada*²⁷. Probablemente, porque pasó años en el exilio en Suecia, donde repararon sus dientes, perdidos durante la tortura. En los ochenta, Chungara es una figura conocida y respetada dentro y fuera de su país. Sin embargo, a excepción de la mejora física visible, nada parece haber cambiado en su discurso político. Enfatiza que, aunque ahora su triunfante huelga de hambre se considera un punto de inflexión en la historia boliviana, en ese momento muy pocas personas tenían fe en su iniciativa, y las amas de casa sufrieron un desprecio absoluto por parte de los líderes del sindicato.

Sin embargo, después de este triunfo inesperado frente al banzerismo, las amas de casa de Siglo XX comenzaron a ser percibidas como un ejemplo por mujeres de todos los sectores, y a ser imitadas por amas de casa de otros distritos mineros, quienes fundaron comités en todo el país. La voz *over* señala que la particularidad de estas organizaciones de mujeres es que, además de presentar demandas económicas concretas, tienen un objetivo revolucionario (tesis muy en la línea del pensamiento de Beatriz Palacios). Para ilustrar esta tendencia, las cineastas graban una conversación reconstruida entre dos miembros del Comité de Amas de Casa del centro minero Matilde. En un interesante encuadre, las dos líderes, sentadas en el interior de una vivienda, con el retrato del sacerdote jesuita Luis Espinal (asesinado en 1980) colgado en la pared, escenifican un diálogo en el que repiten discursos muy parecidos en forma y contenido a los expresados por las amas de casa mineras en films anteriores. A este diálogo se le superponen imágenes de marchas y movilizaciones de mujeres. La escena termina con doña Florcita afirmando que tarde o temprano el proletariado boliviano tomará el poder y que ellas están dispuestas a dar la vida para facilitar una vida mejor para sus hijos.

FIGURA 3.



Líderes del comité de amas de casa del centro minero Matilde.

Después de esta escena, la película da cuenta de las recientes movilizaciones en la ciudad de La Paz en 1985, con imágenes de los diez mil mineros que tomaron a las calles en una demostración de fuerza sin precedentes.

Apoyándose en estas imágenes, la voz *over* reitera que las mujeres desempeñaron un papel fundamental en la movilización —que fue una gigantesca performance política callejera. Además, esta movilización general favoreció la oportunidad para estas mujeres de salir de sus casas en regiones distantes, encontrarse y hermanarse, primero en los caminos y después en el espacio público urbano. Estos eventos, detonaron la creación de la tantas veces demandada (y negada por la dirigencia del sindicato) organización estatal de amas de casa mineras. Las cámaras se adentran en el primer ampliado nacional celebrado en La Paz, en 1986, que dio a luz al CONACMIN. Aquí escuchamos discursos realizados en un tono desesperado. Las mujeres de las minas se declaran en estado de emergencia y dispuestas a morir por la causa. Con ese mensaje, que prefigura el desastre para el sindicalismo minero que supone la relocalización, termina el cortometraje.

LA VIDA Y LA LUCHA SIGUEN TRAS LA RELOCALIZACIÓN: LA MUJER MINERA (SERIE REBELDÍAS, LILIANA DE LA QUINTANA, 1994)

El comienzo de la derrota del sindicalismo minero boliviano será retratado en *La marcha por la vida*, de Alfredo Ovando.²⁸ Ovando y Liliana De la Quintana filman durante años en distintas minas del territorio boliviano, y en 1994, De la Quintana realiza el episodio titulado *La Mujer Minera*²⁹, con el que voy a cerrar el repaso de las participaciones audiovisuales de las mujeres de las minas. Este video es parte de una serie llamada *Rebeldías*, compuesta por cuatro capítulos dedicados a mujeres bolivianas de diferentes sectores: mineras, mujeres de barrios populares, campesinas y mujeres de clase media. Esta serie —encargada a De la Quintana por el Centro para la Promoción de la Mujer "Gregoria Apaza" y financiada por una ONG canadiense— fue transmitida por televisión (Canal 9 ATB y Red Universitaria) y el capítulo dedicado a las mujeres campesinas ganó un premio en el 5º Festival Internacional de Cine de Pueblos Indígenas celebrado en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, en 1996.³⁰

El contexto de producción de este último estudio de caso es muy diferente del primero. *El coraje del pueblo* es una película militante que corresponde al espíritu epocal de los largos años sesenta. Más tarde, perdida la esperanza de un triunfo revolucionario —debido a los horrores de la Operación Cóndor, seguidos de la violencia económica sistemática resultante de la implementación de las doctrinas del Consenso de Washington— los cineastas se plantearán nuevas estrategias narrativas. El episodio *La mujer minera*³¹ toma un giro subjetivo. De la Quintana, realizadora y guionista, presenta una caracterización de la vida de las mujeres y los hombres de las minas a través de unas voces *over* que, en primera persona, imitando el formato testimonial, refieren aspectos de su vida laboral y privada, dándoles un contenido político. Los narradores describen en un tono íntimo sus sentimientos, y en el caso de la voz femenina se destaca el lamento por el trabajo no reconocido, la fatiga, el aislamiento, y el desprecio o la indiferencia de su esposo que gasta gran parte de su salario en alcohol. Una vez que se ha enmarcado la situación laboral y mental de esta ama de casa genérica, otra voz *over* femenina, también en primera persona, explica cómo, a través de la organización, las mujeres aisladas aprenden a tomar la palabra y encuentran en el colectivo la fuerza que finalmente le permitirá mejorar su situación.

Curiosamente, el tono íntimo de la voz *over* ficcional no parece coincidir con los testimonios de las mujeres mineras que aparecen dirigiéndose a las cámaras. El tono de las peroraciones en el material primario de los años noventa es muy similar al observado en décadas anteriores. Las amas de casa repiten un discurso político casi idéntico basado en un reclamo subyacente, el del derecho a la supervivencia: “Hemos venido aquí a reclamar lo que nos corresponde. ¿Hasta cuándo vamos a estar hambreado con esos míseros sueldos? Nuestras pulperías están totalmente vacías. Nuestros hijos están con los estómagos vacíos”.³² La similitud de los discursos a lo largo del tiempo se debe a que la situación de pobreza de las familias de los mineros incluso ha empeorado después de la relocalización.

La película destaca que la lucha de las amas de casa afectadas por la relocalización no ha cambiado sustancialmente desde que comenzaron sus primeras movilizaciones en 1961, porque sus condiciones materiales de vida siguen siendo insostenibles. Una mujer lo resume para la cámara: “Los niños de los relocalizados están caminando, lustrando calzados y pidiéndose pancito (...) Eso es dónde nos afecta más. Nosotras, como madres, sentimos la necesidad de pelear de frente contra el gobierno así sea que tenga que meternos bala”.³³ O esta otra declaración de una marchista:

La meta es llegar a La Paz para defender nuestras fuentes de trabajo y la soberanía de nuestro país. Ese es el derecho que nos corresponde a las amas de casa. Ellos sabían a lo que teníamos que llegar. Ellos no han pensado que la clase trabajadora está madurando, como la mujer, como el estudiante, como el universitario. En ese tren vamos a seguir luchando, pidiendo nuestras fuentes de trabajo.³⁴

El guion de Liliana de la Quintana también incluye características transversales del pensamiento político de las mujeres mineras. Por un lado, la memoria colectiva de la violencia contra las comunidades mineras a través de un repaso histórico que comienza en la masacre de Uncía en el año 1923. Por otro lado, la importancia de haber aprendido a hablar debido a la reiteración de la violencia, y cómo la represión estatal las llevó a asumir de alguna manera el liderazgo del movimiento sindical.

Una de las características más notables de *La mujer minera* es el rescate de los testimonios de dos de las fundadoras del Comité de Amas de Casa de Siglo XX: Gerónima (Jeroma) Jaldín (viuda del líder sindical Valerio Romero) y Alicia Chavarría (viuda del legendario líder maoísta Federico Escobar). Jaldín relata la hazaña de la *palliri* “más valiente”, María Barzola, asesinada en la masacre de Catavi en 1942, e inmortalizada en el prólogo de *El coraje del pueblo*. Chavarría cuenta como se fundó el Comité de Amas de Casa de Siglo XX, insistiendo el rechazo de los compañeros hombres quienes no querían que participaran en las asambleas y les decían “que las mujeres debían estar en la cocina”. Curiosamente, en esta pieza, Domitila Chungara aparece brevemente cocinando junto a sus hijos pequeños. Mientras recuenta la masacre de San Juan, corta una cebolla, en lo que parece un guiño irónico del montaje de De la Quintana, quien sugiere a través de la, ya mítica, figura de Chungara que la resistencia a las dictaduras, en Bolivia, surge en las cocinas. Años después el colectivo Mujeres Creando redactará su propuesta de *Constitución Política Feminista del Estado* “en una gran cocina mientras pelábamos las papas y los niños y niñas ayudaban con las arvejas” (Galindo, 2013: 181).

FIGURA 4.



Domitila Chungara cocinando mientras es entrevistada

Jaldín y Chavarría, a pesar de su avanzada edad, siguen mostrando una lúcida fidelidad a las ideas emancipadoras que las llevaron a fundar la organización.³⁵ Lo más llamativo de este episodio tardío, realizado en 1994, es la continuidad discursiva, performática y retórica de las mujeres que aparecen en pantalla, desde las fundadoras, como Jaldín y Chavarría, pasando por las consolidadoras, como Chungara, y las continuadoras anónimas, relocalizadas, habitantes de las periferias de las grandes ciudades. Es como si los principios básicos de su lucha permanecieran prácticamente invariados, debido a que las circunstancias externas son también invariablemente desafiantes para la supervivencia diaria. A estas mujeres, al contrario que a los varones, no les hace falta una identidad laboral específica para tener una fuerte identidad de clase y conocer su lugar de enunciación. A pesar del cierre de las minas estatales y la reubicación de los mineros y sus familias, las ideas y prácticas políticas creadas por las mujeres de Siglo XX han seguido vivas en las asociaciones de vecinos de esos barrios poblados por comunidades mineras relocalizadas y de ahí han permeado a los movimientos populares del país, hasta hoy.

CONCLUSIÓN: DESAFÍO Y RESISTENCIA VISUAL DE LAS TRABAJADORAS NO ASALARIADAS

Las amas de casa de las minas tenían como objetivo consolidar una imagen y reputación política de firme determinación y compromiso. A pesar de las diferentes mediaciones, a lo largo de las décadas, se auto-representan uniformemente como combatientes frente a la violencia económica, militar o de género. En estas representaciones, la victimización y la autocompasión no suelen estar presentes; y no precisan de fuerzas externas —superhéroes de ningún tipo— para salvarse. Repetidamente a lo largo de las décadas lanzan un mensaje a quien esté viendo y escuchando: se admiten vulnerables individualmente, pero también conocen la fuerza de su palabra, acción y organización colectiva. Saben lo que se juegan y están dispuestas a sacrificarse, incluso a perder la vida, en la lucha por la vida.

Este *ethos* es la base de una posición política efectiva frente a las condiciones de extrema miseria en las que se ven obligadas a llevar a cabo su trabajo como amas de casa y, por tanto, responsables del sostenimiento de la vida en las minas y, una vez relocalizadas, en los barrios periféricos de las grandes ciudades. La preocupación constante y la abrumadora carga de trabajo les dan el coraje para luchar. El lado positivo de esta aparente pérdida de miedo es la agencia lograda por un grupo social que parecía condenado por las estructuras patriarcales y capitalistas a un estado subalterno y, por lo tanto, como diría Spivak (1988), a la falta de voz. Pero, por el contrario, terminaron siendo el colectivo más vocal en la comunidad minera por ser más independientes y menos frágiles psicológicamente que los varones ante las amenazas y ataques en muy distintos frentes.

Esta es tan solo una primera aproximación al tema del cine de las amas de casa mineras. Se necesitan más investigaciones que aborden asuntos como la circulación de estos productos audiovisuales en diferentes esferas públicas. Por ejemplo, Helena Solberg afirma en entrevista a Julianne Burton que le consta la circulación de dos o tres copias de *La doble jornada*³⁶ en comunidades indígenas bolivianas, diez años después del estreno de la película (Burton, 1986: 91). Asimismo, sería interesante problematizar la aproximación de las amas de casa al fenómeno cinematográfico y su mediación. Esperemos que otras investigaciones profundicen en la significación e impacto de estos procesos y sus productos, así como en los contextos de producción, distribución y recepción.

Domitila Chungara tiene un gran protagonismo en las películas aquí abordadas; sin embargo, estas obras muestran a todo un movimiento de mujeres y nos permiten escuchar las múltiples voces de otras líderes y miembros de base de las organizaciones de amas de casa mineras, durante más de veinte años. Estas mujeres, que no poseían ni los medios de producción fílmicos ni tenían el conocimiento técnico audiovisual que les hubiera permitido hacer sus propias películas, son, sin embargo, coautoras de las películas pues, mediante la ejecución de performances de creación colectiva, depuradas tras muchos años de practicar la toma del espacio público, lograron ejercer control sobre las formas en que eran representadas. Así, a través de una alianza rentable con los cineastas, generaron unos instrumentos de comunicación política que les ayudaron a transmitir su mensaje a diferentes públicos. Estos proyectos cinematográficos muestran cómo, desde una lógica procesual, el formato audiovisual tiene características comunicativas notables para la narración testimonial comunitaria andina. Y cómo se puede escribir una historia del cine descolonizada, si hacemos el esfuerzo de buscar nuevas fuentes o de interpretar las canónicas con enfoques renovados, por ejemplo, al centrar la narrativa en los grupos subalternos participantes, dar valor a sus aportes ideológicos y reconocer la creatividad distribuida.

REFERENCIAS

- Acebey, D. y Barrios de Chungara, D. (1985). *¡Aquí también, Domitila!* México: Siglo XXI.
- Aimaretti, M. (2017). "El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos." *Cine Documental*, 16, 1-27.

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Burton, Julianne (1986). *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press.
- Catavi Tierra Querida (Blog). "Teatro Simón Patiño." [Recuperado 18/07/2017: <http://catavifreddy.blogspot.co.uk/2014/10/teatro-simon-i-patino.html>]
- Felman, S, y Laub D. (1991). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. United Kingdom: Taylor & Francis.
- Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres Creando.
- Greaves, T. C. (1986). "The Woman's Voice in Andean Labor Unions". *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, 15, 3-4; 355-76.
- Klein, H. (2003). *A Concise History of Bolivia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lagos, M. (comp.) (2006). *Nos hemos forjado así: Al rojo vivo y a puro golpe. Historias del Comité de Amas de Casa de Siglo XX*. La Paz: Plural Editores-Asociación Alicia "Por Mujeres Nuevas".
- McLagan, M. y McKee Y. (eds.) (2012). *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*. New York: Zone Books.
- Mestman, M. (2013). "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina." En M. Mestman y M. Varela (eds.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Nash, J. C. (1993). *We eat the mines and the mines eat us: Dependency and exploitation in Bolivian tin mines*. New York: Columbia University Press.
- Olcott, J. (2017). *International Woman's Year. The Greatest Consciousness-Raising Event in History*. New York: Oxford University Press.
- Oporto Ordóñez, L. (2016). "La Biblioteca Política de Jeroma Jaldín, Dirigente de las Amas de Casa Mineras". *Fuentes*, 10(46), 85-87.
- Palacios, B. (s.f). "El regreso". Archivo Fundación Grupo Ukamau, La Paz.
- Sanjinés, Jorge, Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica del cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Sanjinés, Javier. (1996). "Beyond Testimonial Discourse: New Popular Trends in Bolivia". En: G. Gugelberger (ed.). *The Real Thing*. Durham, London: Duke University Press.
- Seguí, I. (2016). "Cine-Testimonio: Saturnino Huilca, estrella del documental revolucionario peruano". *Cine Documental*, 13, 54-87.
- Spivak, G. (1988). *Can the subaltern speak?* Basingstoke: Macmillan.
- Viezzler, M. y Barrios de Chungara, D. (1977). *Si me permiten hablar: Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI.
- Vich, V. y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder: Herramientas Metodológicas*. Bogotá: Grupo Norma.
- Viezzler, M. (2003). *'Se me deixam falar...' Testemunho de Domitila Barrios de Chungara, uma mulher da Bolivia-25 anos depois*. Sao Paulo: Global.
- Viezzler, M., Dietz, J. y Tuchman, P. (1979). "El Comité de Amas de Casa de Siglo XX: An Organisational Experience of Bolivian Women". *Latin American Perspectives*, 6(3), 80-86.
- Williams, M. (2005). "I Kinda Prefer to be a Human Being': Roseanne Barr and Defining Working-Class Feminism and Authorship." *Spectator*, 25(2), 26-38.

NOTAS

1 Todas las traducciones son mías.

2 Rada, R. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1971). *El coraje del pueblo* [cinta cinematográfica]. Bolivia/Italia: Ukamau/RAI

- 3 Ver, por ejemplo, Gustavo Aprea (2015); Mariano Mestman (2013); e Isabel Seguí (2016).
- 4 En el post del blog “Catavi Tierra Querida” publicado en el ocho de octubre 2014 [Recuperado 11/10/2020: <http://catavifreddy.blogspot.co.uk/2014/10/teatro-simon-i-patino.html>], su autor comparte sus nostálgicas memorias sobre el teatro Simón Patiño, el cine de la mina de Siglo XX, que toma su nombre del fundador de la empresa. Recuerda haber visto *King Kong* (Edgar Wallace y Merian C. Cooper, 1933), *Tarzán, el hombre mono* (*Tarzan the Ape Man*, W. S. Van Dyke, 1932), *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968), *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973), *El bueno, el feo y el malo* (*The Good, the Bad, and the Ugly*, Sergio Leone, 1966), y todas las películas de Cantinflas. El bloguero explica también como el teatro estaba dividido entre preferencia (dónde se instalaban los oficinistas de la mina y sus familias) y luneta, dónde se sentaban los trabajadores. También afirma que la mayor parte de la audiencia era joven.
- 5 Rada, R. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1971). *El coraje del pueblo* [cinta cinematográfica]. Bolivia/Italia: Ukamau/RAI
- 6 Jordán N. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1966). *Ukamau* [cinta cinematográfica]. Bolivia: Instituto Cinematográfico Boliviano.
- 7 Rada, R. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1969). *Yawar Mallku* [cinta cinematográfica]. Bolivia: Grupo Ukamau.
- 8 Rada, R. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1971). *El coraje del pueblo* [cinta cinematográfica]. Bolivia/Italia: Ukamau/RAI
- 9 Rada, R. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1971). *El coraje del pueblo* [cinta cinematográfica]. Bolivia/Italia: Ukamau/RAI
- 10 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women’s Film Project.
- 11 Rada, R. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1971). *El coraje del pueblo* [cinta cinematográfica]. Bolivia/Italia: Ukamau/RAI
- 12 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women’s Film Project.
- 13 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women’s Film Project.
- 14 Rada, R. (productor) y Sanjinés, J. (director). (1971). *El coraje del pueblo* [cinta cinematográfica]. Bolivia/Italia: Ukamau/RAI
- 15 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women’s Film Project.
- 16 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women’s Film Project.
- 17 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women’s Film Project.
- 18 Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (productora) y Gumucio, A. (director). (1980). *Domitila: la mujer y la organización* [cinta cinematográfica]. Bolivia: CIPCA.
- 19 Palacios, B. (productora) y Palacios, B. y Sanjinés, J. (directores). (1983). *Las banderas del amanecer* [cinta cinematográfica]. Bolivia: Grupo Ukamau.
- 20 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L., Palacios, B. y Romero, R. (directoras). (1986). *La mujer minera y la organización* [video]. Bolivia: NICOBIS.
- 21 Su situación de invisibilidad ha empezado a ser corregida gracias la publicación de María Aimaretti (2017). Más recientemente, el proyecto de investigación colectivo “Mujeres/Cine Bolivia 1966-2020”, una iniciativa de *ImagenDocs* y el Festival de Cine Radical de La Paz, está también ofreciendo luz sobre estos hechos.
- 22 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L., Palacios, B. y Romero, R. (directoras). (1986). *La mujer minera y la organización* [video]. Bolivia: NICOBIS.
- 23 Comité Nacional de Amas de Casa Mineras (1998). *Nuestro VI Ampliado*. La Paz: Centro de Promoción Minera.
- 24 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L., Palacios, B. y Romero, R. (directoras). (1986). *La mujer minera y la organización* [video]. Bolivia: NICOBIS.
- 25 Gálvez, R. (productor) y Ovando, A. (director). (1983). *Lucho, vives en el pueblo* [video]. Bolivia: NICOBIS.
- 26 Agradezco esta indicación a María Aimaretti.
- 27 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women’s Film Project.
- 28 NICOBIS y Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi (productores) y Alem R. y Ovando, A (directores). (1986). *La marcha por la vida* [video]. Bolivia: NICOBIS/CCJW.
- 29 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L. (directora). (1994). *La mujer minera* [video], Serie “Rebeldías”. Bolivia: NICOBIS y Centro de Promoción de la Mujer ‘Gregoria Apaza’.

- 30 de la Quintana, Liliana, 1 de agosto 2017. *Serie rebeldías* [correo electrónico].
- 31 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L. (directora). (1994). *La mujer minera* [video]. Serie "Rebeldías". Bolivia: NICOBIS y Centro de Promoción de la Mujer 'Gregoria Apaza'.
- 32 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L., Palacios, B. y Romero, R. (directoras).(1986). *La mujer minera y la organización* [video]. Bolivia: NICOBIS.
- 33 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L., Palacios, B. y Romero, R. (directoras).(1986). *La mujer minera y la organización* [video]. Bolivia: NICOBIS.
- 34 NICOBIS (productora) y De la Quintana, L., Palacios, B. y Romero, R. (directoras).(1986). *La mujer minera y la organización* [video]. Bolivia: NICOBIS.
- 35 Para más información sobre Alicia Chavarría, Jeroma Jaldín y otras líderes del Comité de Amas de Casa de Siglo XX ver la compilación de María Lagos (2006) y de Luis Oporto Ordóñez (2016).
- 36 Stubbs, J. (productora) y Solberg, H. (directora). (1975). *La doble jornada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: International Women's Film Project.