



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

CINE DE LA EXPERIENCIA

**CONFIGURACIÓN DEL GÉNERO CINEMATOGRAFICO
DOCUMENTAL DESDE LA ARQUEOLOGIA DEL SABER DE MICHEL
FOUCAULT**

ESTUDIO DE CASO

**BOLIVIA: DIEZ DOCUMENTALISTAS DE TEMÁTICA SOCIAL
DEL FIN DE LAS DICTADURAS A LOS HIJOS DEL FIN DEL MUNDO**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

DIEGO AUGUSTO SALGADO BAUTISTA

TUTOR:

DR. VICENTE CASTELLANOS CERDA

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MÉXICO, D.F., MARZO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Presentación:	6
Introducción	8
Capítulo I	11
Teórico- metodológico	11
Configuración del género documental como objeto de estudio desde <i>La arqueología del saber</i>	11
Introducción:	11
Diseño metodológico	12
<i>Planteamiento del problema</i>	12
<i>Metodología</i>	14
<i>Hipótesis:</i>	17
<i>Técnicas de investigación:</i>	18
La configuración del género documental como objeto de estudio desde <i>La arqueología del saber</i> en fuentes bibliográficas	19
<i>Los documentalistas como participantes discursivos y comunidades interpretativas</i>	21
<i>El documental como tratamiento de documentos</i>	23
<i>Modalidades de producción y formas de comportamiento en el cine documental</i>	24
<i>La consolidación del género documental</i>	26
<i>Cine de la experiencia</i>	27
Especificidades del documental a partir de sus relaciones como objeto de discurso y dominios de análisis	29
<i>Vecindad</i>	29
<i>Semejanzas</i>	30
<i>Alejamientos</i>	32
Conclusiones: cine de la experiencia y arqueología del saber	33
Capítulo II	35
Contextos socioculturales de la producción de cine documental	35
Introducción:	36
Bolivia: primeras impresiones	38
Signos para la comprensión de un país complejo	41
Contextos	43
<i>Contexto geográfico: Los Andes y la selva</i>	43
Indeterminación: Bolivia y los pueblos indígenas	45
<i>Contexto sociopolítico contemporáneo</i>	48
Mundo indígena y cultura visual	52
<i>Contexto narrativo</i>	55
Ciclo Inca	56
Ciclo cristiano	56
<i>Contexto semántico</i>	57
Cultura como background	57
<i>El cine boliviano</i>	65
La segunda mitad del siglo XX	67
Conclusiones:	69
Capítulo III	72
Estudio de caso: Configuración del cine documental en Bolivia contemporánea	72
Introducción:	72
La muestra	73

Generaciones	75
<i>El análisis</i>	83
<i>Arqueología</i>	84
Configuración del cine documental en Bolivia	85
Superficies de emergencia - condiciones de existencia del género	85
<i>El fin de las dictaduras</i>	85
<i>Mela Márquez, Alfredo Ovando, Eduardo López y Carlos Mesa</i>	85
<u>Mela Márquez, el cine como vocación</u>	<u>85</u>
<u>Alfredo Ovando, exilio y documental</u>	<u>87</u>
<u>Eduardo López; documental y antropología: la construcción de un oficio</u>	<u>92</u>
<u>La emergencia de formas de comportamiento</u>	<u>92</u>
Carlos Mesa: historia, periodismo y televisión	97
<i>Crisis minera y neoliberalismo</i>	98
<i>María Galindo y mujeres creando</i>	99
<i>Franklin Gutierrez, CEFREC, cine desde el mundo indígena: rompiendo paradigmas</i>	101
<i>Demetrio Nina; un director indígena del CONACINE</i>	105
Los hijos del fin del mundo	107
<i>Mike Valverde, un boliviano formado en Cuba</i>	109
<i>Emiliano Longo, los hijos del fin del mundo</i>	109
<i>Geraldine Ovando, mamar el cine</i>	110
Instancias de delimitación y rejillas de especificación.....	112
<i>Semejanza y distancia</i>	116
Cine de la experiencia.....	118
<i>Técnicas de composición: el saber del documental</i>	118
<i>La tensión constructiva</i>	118
<i>La investigación para el diálogo</i>	119
<i>Las luchas personales en el documental</i>	120
<i>El documental como espacio de lucha</i>	123
<i>Nuevas formas de intervención</i>	126
<i>El rol de los hijos del fin del mundo</i>	128
<i>Nuevas funciones y modalidades del cine</i>	129
<i>La cámara y sus otras estrategias de aprendizaje</i>	130
<i>La adecuación creativa</i>	133
Conclusiones.....	134
Conclusiones generales:.....	136
Bibliografía	140
Hemerografía:	142
Infografía:.....	143
Anexos	144

COMPENDÍ QUE AQUEL JOVEN MAESTRO AL QUE DIOS LE HABÍA CONCEDIDO UN INCREÍBLE TALENTO, SE IMPACIENTABA, QUE QUERÍA PINTARME. PORQUE EL DIABÓLICO ANCIANO HABÍA CONSEGUIDO DESPERTAR EN ÉL LA SIGUIENTE IDEA DEMONÍACA: EN REALIDAD NO QUEREMOS PINTAR ALGO QUE CONOCEMOS CON TODA SU LUZ, SINO ALGO DESCONOCIDO Y EN PENUMBRA.

ORAN PAMUK, *ME LLAMO ROJO*.

Agradecimientos:

A mi madre Patricia por su apoyo incondicional y ejemplo de perseverancia

A mi padre Cuauhtémoc por su ejemplo en la búsqueda permanente del saber

A mis abuelas y abuelos por darme las raíces

A mis hermanos Cuauhtli y Gabriel por todo lo que compartimos

A mis sobrina Lorena por su joven ejemplo

A tod@s mis amigas y amigos, hermanos de vida por su amor y compañía

A Daniela Sol por su dedicada y generosa revisión del texto

A la UNAM a mis maestr@s y compañer@s del posgrado

Que todos los seres sean felices.

Presentación:

El cine documental, como objeto de estudio, involucra problemáticas de diversa índole. El género puede abordarse por las Ciencias de la Comunicación desde el proceso de producción, hasta el estudio de sus audiencias y su recepción.

Por mi vocación de realizador, forjada desde mi infancia, he centrado mi investigación en el ámbito de la producción, campo de estudio de donde parten mis inquietudes. La cámara de video llegó a mi casa cuando tenía nueve años (1991). Mi padre me enseñó lo básico y después ella se convirtió en instrumento para conocer mi barrio y entrevistar a los ancianos de mi familia extendida.

Mi inquietud por el género cinematográfico documental inició a mis 17 años, cuando filmaba caravanas artístico-estudiantiles vinculadas al movimiento *neozapatista* (1997). Después, participando y documentando en video el movimiento de huelga estudiantil en la UNAM, del que formé parte estando en el Colegio de Ciencias y Humanidades, y para el que realicé mi primer documental (2000)¹. Por aquellos años realizaba mis registros con una cámara de video compacta del popular formato V8.

Desde 1997 he asistido a diversos espacios de reflexión teórica y práctica en la producción de cine documental. Comencé con un curso de documental impartido por Carlos Mendoza en el CCH Sur, promovido por los activistas herederos del CEU².

Como tesis de licenciatura realicé un documental articulando trabajo teórico con experiencia práctica. A partir de este ejercicio, se desprendieron interrogantes que fueron planteadas en esta Tesis de Maestría. Durante el proceso fui definiendo las rutas que me conducirían a lo que hoy el lector tiene en sus manos.

Esta investigación ha sido posible gracias a la Beca Mixta otorgada por el estado mexicano a través del CONACyT, que me permitió desarrollar una estancia de investigación e intercambio académico en Bolivia en la Maestría en Estudios Críticos del desarrollo de la Unidad de posgrado (CIDES) de la Universidad Mayor de San Andrés, de septiembre de 2011 a febrero de 2012.

¹*Nuestros rostros, huelga en la UNAM* fue mi primer documental, producido en colectivo. Con él

² Consejo Estudiantil Universitario, organización que realizó la Huelga Estudiantil contra el cobro de cuotas en la UNAM, en 1987.

Durante los cinco meses y medio de estancia revisé las principales fuentes de información documental, asistí a los encuentros de la comunidad cinematográfica, consulté archivos personales, conocí las salas de exhibición y entrevisté en profundidad a 15 documentalistas bolivianos e informantes vinculados a la cadena de producción cinematográfica y de la cultura. Para esta tesis presento diez de estos fructíferos encuentros.

Mi trabajo en campo estuvo fuertemente inspirado por la etnografía. Posteriormente interpreté las entrevistas desde el enfoque planteado por Michel Foucault en *La arqueología del saber*.

A partir de estos dos métodos, la tesis se estructura de la siguiente manera:

1. En el Primer Capítulo, aplico sucintamente *La arqueología del saber* como enfoque para construir el cine documental como problema. Ahí se exponen y asocian las principales categorías con las que se indagan las continuidades y discontinuidades del género documental como concepto a partir de sus comunidades de practicantes y sus discursos fundacionales.
2. En el Segundo Capítulo, presento el resultado de mi trabajo en campo junto con una selección de fotos de mi estancia de investigación. Sitúo el cine documental en los contextos bolivianos, interpretando el contexto a partir de los siguientes enfoques y espacios: espacio geográfico, espacio socio político, espacio narrativo, espacio de producción de la imagen, espacio de producción del cine.
3. Finalmente, en el Tercer Capítulo, presento la interpretación de las entrevistas y el proceso a través del cual construí la muestra. Razono la división de los informantes en generaciones y aplico la metodología desplegada en el Primer Capítulo, pero ahora en los discursos recabados durante mi estancia de investigación.

A partir de dos métodos de investigación se realiza un estudio de caso.

Con *La arqueología del saber* rastreo la configuración inicial del documental como práctica cinematográfica y con la etnografía recojo datos de forma directa en Bolivia, para interpretarlos y pensarlos desde el marco teórico revisado.

¡Bienvenidos a bordo!

Introducción

El cine documental

América Latina. El cine documental de temática social ha encontrado un campo sobradamente fértil. En la última década, la producción de documentales ha crecido cuantitativa y cualitativamente³, dando lugar a un auge del género que se refleja en la efervescencia de festivales y encuentros del gremio en todo el continente.

El cine documental se abrió paso por vía de la necesidad en todo el continente. Obras como *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, o *La Hora de los hornos*, de Pino Solanas, se encuentran entre las piezas más destacadas, pero no hay movimiento social o reivindicación que no tenga a alguien trabajando en su registro audiovisual.

En la última década (2000- 2010) y con la llegada y popularización del video digital y la Internet, estamos en un ambiente de plena efervescencia. Sin embargo, el género adolece de un debate académico igual de intenso que el registrado en el ámbito de la producción.

Carlos Mendoza⁴, destacado documentalista y académico mexicano, señala en su libro *La invención de la verdad*:

En esos años (1999-2008), hay que subrayarlo, la elaboración teórica en torno al documental no fue muy abundante ni trajo demasiadas novedades- al menos la existente en nuestra lengua-, y la discusión en torno a esta clase de temas fue casi nula (Mendoza, 2008, p.13).

Si bien los documentalistas latinoamericanos se han ocupado de problematizar y reflexionar sobre su hacer, sus escritos carecen de categorías teóricas que nos permitan abordar los problemas contemporáneos de este ejercicio sistemáticamente.

³Los siguientes países de Latinoamérica cuentan con al menos un festival: México, Argentina, Brasil, Colombia: Ecuador, Bolivia y Perú.

⁴Estudió en el CUEC, UNAM; Fundador del Canal 6 de Julio, productora especializada en el cine documental político; tiene entre sus principales obras: *Crónica de un fraude* (1988), *Masacre de Acteal* (1998), *UNAM, memoria del caos* (1999) y más recientemente, *Aventuras en Foxilandia* (2005), *Teletirania* (2008) y *Democracia para imbéciles* (2012).

Esta investigación parte de inquietudes detectadas en el seno de las comunidades de documentalistas de las que he formado parte. Se ancla en el género cinematográfico documental como práctica cinematográfica y campo de conocimiento.

El *corpus* de la investigación está conformado por diez entrevistas en profundidad, con tres generaciones de documentalistas bolivianos.

Planteo la formulación del cine documental como problema desde *La arqueología del saber*, es decir, su conformación como sustantivo, práctica de producción y campo de conocimiento, el enfoque que uso en el análisis del *corpus*. Expongo y explico las categorías de análisis vinculándolas al cine documental.

En el Segundo Capítulo realizo un planteamiento del contexto sociocultural boliviano. Esto permitirá al lector comprender el análisis de las condiciones históricas y la relación de los documentalistas con su contexto

En el Tercer Capítulo examino las entrevistas a profundidad a partir de las categorías de análisis revisadas en el Primer Capítulo. Esta estrategia es aplicada en el cine documental boliviano contemporáneo, pero podría ser aplicable a otras realidades, lo que permite avanzar en una metodología de investigación pertinente para este tipo de cine.

Esta tesis integra dos metodologías:

a) La etnografía:

La observación directa, la entrevista en profundidad y el diario de campo, resultaron ser las técnicas más oportunas para obtener información actualizada e interpretarla en diálogo con mis interrogantes y formas de participación.

La etnografía, más allá de sus técnicas, con sus cuestionamientos tradicionales, se plantea ¿por qué estos informantes?, ¿Por qué yo? (Gubern, 2004, p.81), y me ayudó a tomar posición en campo y a comprender la importancia de los diversos niveles de interacción durante la recolección de datos.

b) *La arqueología del saber*

Foucault ve que en un primer nivel los objetos de discurso se organizan a partir de enunciados descriptivos, pero inmediatamente reconoce que en ellos se encuentran un conjunto de hipótesis sobre la vida, de elecciones éticas, de decisiones terapéuticas, de reglamentos institucionales, de modelos de enseñanza, todo ello en continuo desplazamiento (Foucault, 1970).

A partir de los testimonios de los documentalistas y con el documental como principal objeto de discurso, analizaré algunas hipótesis sobre la labor del documental, las elecciones éticas implicadas, las decisiones terapéuticas, los modelos de enseñanza que dan unidad al documental como conceptos u objeto del discurso.

Capítulo I

Teórico- metodológico

Configuración del género documental como objeto de estudio desde *La arqueología del saber*

Introducción:

En este capítulo expondré el enfoque y las categorías de análisis aportados por *La arqueología del saber* para el estudio del cine documental.

Para Foucault, “los enunciados diferentes en su forma, dispersos en el tiempo, constituyen un conjunto si se refieren a un solo y mismo objeto” (Foucault, 1970, p.47).

A partir de la relación del concepto de cine documental como una práctica discursiva que configuró un objeto de discurso, es decir, un sustantivo del que se habla y para el que se habla: un sujeto; en este capítulo revisaré los principales elementos constitutivos enunciados por los críticos del documental y documentalistas, vistos como una comunidad interpretativa.

Como propuesta metodológica, los enunciados que refieren al cine documental están organizados a partir de las categorías planteadas por Foucault en *La arqueología del saber*, particularmente en lo referido a *la formación de los objetos*, vinculados al tipo de relaciones que a un objeto de discurso se le atribuyen y lo describen en su especificidad.

La arqueología foucaultiana busca describir, en una determinada época, las formas regulares según las cuales se constituye el sujeto del enunciado (¿quién puede hablar?), su objeto (¿de qué?), sus maneras de decir (¿cómo?) (Castro, 2011, p. 23).

Hacer una arqueología del saber del documental implica describir quién puede hablar de él, de qué habla y las maneras de decirlo.

Diseño metodológico

Planteamiento del problema

La frase del documentalista inglés Jonh Grierson: “*Documental es una expresión torpe, pero dejémosle que se desarrolle*” (Grierson, R. 1934, Postulados del documental. Obtenida el 7 de enero de 2014, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>) fue infancia y destino.

El cine documental forma parte del repertorio de conceptos aparecidos en las primeras décadas del siglo XX, en el seno de comunidades de cineastas que buscaban definir un nuevo tipo de cine que se distinguía por entablar una nueva relación entre el autor y el público. Pero se continúa actualizando a partir del legado de sus principales figuras y escuelas (Ledo, 2004, p. 26).

Como concepto, el cine documental no ha sido definido por sus características formales, tampoco por su temática. Si se le quisiera atribuir una generalidad, ésta estaría dada por las relaciones y técnicas de realización: “filmación *in situ* y no uso de actores” (Salgado, 2008, p. 20):

Lo que nos invita a reconocer la orientación de Foucault es la medida en que nuestro objeto de estudio es construido y reconstruido por una serie de participantes discursivos o comunidades interpretativas (Nichols, 1997, p. 47).

Las características del cine documental como sustantivo se fueron configurando en un contexto histórico específico donde los realizadores fundadores enunciaron las relaciones y prácticas que formaban parte del concepto emergente, convirtiéndose en la primera comunidad enunciativa e interpretativa de este objeto de estudio.

Nichols, uno de los teóricos especializados y más leídos en cine documental, retomando a Foucault, señala dos aspectos constitutivos de un problema central para el género desde *La arqueología del saber*:

- a) El cine documental como un objeto de discurso: su aparición como sustantivo dentro de un contexto histórico específico.
- b) La importancia de los sujetos y las comunidades que lo han hecho aparecer y transformarse.

Estos problemas constitutivos dan pie a una estrategia de análisis centrada en qué se dice y quién lo dice, siendo ésta una estrategia pertinente para el cine documental, pues

su definición y campo de acción han sido dados históricamente por los sujetos y las comunidades que lo producen y estudian, a quienes llamaré *participantes discursivos* o *comunidades interpretativas*, como los nomina Nichols.

Después de su trabajo de investigación sobre *La locura*⁵, Foucault inició la sistematización de sus métodos de trabajo. El resultado fue la conformación de un método denominado *arqueología del saber*, dentro de la que la historia de un concepto va más allá de la revisión progresiva:

La historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado (Foucault, 1970, p.13).

El cine documental como concepto moderno, es complejo y está sujeto a diversos niveles de abstracción, campos de constitución y de validez. Se trata, además de un género determinado por una sucesión de reglas en uso, atravesado y marcado por diversos tipos de relaciones. Un concepto que se actualiza en tanto se redistribuye su conocimiento y su práctica.

Foucault advierte que las descripciones históricas se ordenan necesariamente a la actualidad del saber, se multiplican con sus transformaciones y no cesan de romper con ellas mismas (Foucault, 1970).

Foucault entiende por “saber”, las delimitaciones y las relaciones entre: 1) aquello de lo cual se puede hablar en una práctica discursiva (el dominio de los objetos); 2) el espacio en que el sujeto puede ubicarse para hablar de los objetos (posiciones subjetivas); 3) el

⁵ Para ejemplificar el enfoque de Foucault sobre los conceptos que estudia y la importancia que da al desarrollo y transformación de estos en el tiempo, sirva esta cita:

La enfermedad mental ha estado constituida por el conjunto de lo que ha sido dicho en el grupo de todos los enunciados que la nombraban, la recortaba, la describían, la explicaban, contaban sus desarrollos, indicaban sus diversas correlaciones, la juzgaban, y eventualmente le prestaban la palabra, articulando en su nombre discursos que debían pasar por ser los suyos. Pero hay más: ese conjunto de enunciados está lejos de referirse a un solo objeto, formado de una vez para siempre, y de conservarlo de manera indefinida como su horizonte de idealidad inagotable... (Foucault, 1970, p. 47).

campo de coordinación y subordinación de los enunciados en el que los conceptos aparecen, se definen se aplican y se transforman; 4) las posibilidades de utilización y de apropiación de los discursos (Castro, 2011, p. 363).

Desde este enfoque, la descripción que hago del cine documental constituye una actualización del *saber* del mismo, en tanto describe e interpreta:

- a) Aquello de lo que se habla en la práctica discursiva de los documentalistas
- b) Describe el espacio subjetivo desde el que se ubican al hablar de él
- c) La formas en que ordenan y subordinan sus enunciados, sus definiciones y transformaciones
- d) Las posibilidades de utilización y apropiación del discurso del documental.

Metodología

El planteamiento metodológico del que parto en el primer capítulo y al que regresaré en el tercero busca conocer las relaciones y condiciones de surgimiento y jerarquización del documental como objeto de discurso, primero en su configuración histórica inicial, y después en un estudio de caso: los documentalistas bolivianos contemporáneos.

Las condiciones para que surja un objeto de discurso, las condiciones históricas para que se pueda “decir de él algo”, y para que varias personas puedan decir de él cosas diferentes, las condiciones para que se inscriba en un dominio de parentesco con otros objetos, para que pueda establecer con ellos relaciones de semejanza, de vecindad, de alejamiento, de diferencia, de transformación, esas condiciones, como se ve, son numerosas y de importancia (Foucault, 1970, p.63).

Foucault señala la importancia que el contexto histórico y social tiene para que una palabra se convierta en objeto de discurso; además, presenta las líneas de análisis a revisar en las condiciones de surgimiento de un objeto tales como:

1. Dominios de parentesco con otros objetos.
2. Relaciones de semejanza
3. Relaciones de vecindad
4. Relaciones de alejamiento
5. Relaciones de diferencia
6. Relaciones de transformación

Estos dominios y relaciones se analizan a partir de los enunciados detectando especificidades que los participantes discursivos atribuyen al documental como objeto de discurso.

Adoptando esta propuesta metodológica, en este capítulo desarrollaré estas líneas de análisis que servirán como preguntas de investigación para poner énfasis en las relaciones del cine documental y las especificidades que las comunidades discursivas enuncian.

Los enunciados de los participantes discursivos son, desde *la arqueología del saber*, una práctica que refiere a un tipo de experiencia, en este caso la producción de cine documental.

La arqueología no es una disciplina interpretativa; no trata los documentos como signos de otra cosa, sino que los describe como prácticas. Por ello, no persigue establecer la transición continua e insensible que une todo discurso a lo que lo precede y a lo que lo sigue, sino su especificidad (Castro, 2011, p. 40).

Desde *La arqueología del saber*, el discurso es práctica, en este caso dentro del cine y para el cine, por lo que en la revisión incluiré textos de documentalistas, testimonios y trabajos teóricos, no necesariamente en una secuencia cronológica sino asociados por el objeto y las relaciones que abordan. El *corpus* tiene por unidad la relación que los enunciados guardan con el cine documental.

Objeto de estudio:

Enunciados de participantes discursivos (documentalistas y críticos del cine documental).

Objetivo:

Analizar las relaciones que el documental establece con otras actividades y campos de acción.

Preguntas de investigación:

1. ¿Quién puede hablar de cine documental?
2. ¿De qué habla cuando se habla de cine documental

3. ¿Cómo lo dice?
4. ¿Qué dominios de parentesco se atribuyen al cine documental dentro de esos enunciados?
5. ¿Qué relaciones de semejanza?
6. ¿Qué relaciones de vecindad?
7. ¿Qué relaciones de alejamiento?
8. ¿Qué relaciones de diferencia?
9. ¿Relaciones de transformación?

A partir de estas preguntas, interpretamos en ellas los siguientes dominios de análisis a los que refieren.

Dominios de análisis:

Para Foucault, la aparición de un objeto de discurso da cuenta de una experiencia donde es posible rastrear conocimientos y conductas en los siguientes tópicos o dominios de análisis.

a) Ética

Me referiré a la ética como las decisiones que el sujeto toma en su conducta para apearse y distanciarse del código moral. A partir de la obra de Foucault, la ética como dominio de análisis permite distinguir.

1. La sustancia ética: los actos, los deseos, las decisiones.
2. Los modos de sujeción: la manera en que el individuo establece su relación con la regla y se reconoce ligado a ella.
3. Las formas de elaboración del trabajo ético: se entiende que el sujeto despliega formas, estrategias y prácticas materiales para transformarse a sí mismo a partir de su relación con las reglas.
4. La teleología del sujeto moral, es decir, la manera en que la ética determina una forma de individuo; es decir, la forma que da a la subjetividad y cómo refleja sus objetivos (Foucault, 1984, p.32).

b) Política

En este dominio analizaré las relaciones y decisiones que los documentalistas toman en cuanto a las instituciones; y los ámbitos de poder, tanto institucionales como no institucionales, implicados en la producción cinematográfica.

c) Pedagogía

Este tópico corresponde al análisis de los componentes esenciales atribuidos a determinada disciplina, en este caso, el documental. Se revisa la forma en que los sujetos jerarquizan y califican las tareas propias de la producción del género y cómo y dónde las aprenden y transmiten.

d) Terapéutica

La terapéutica hace referencia a las técnicas y estrategias que los sujetos realizan para conservar o recuperar su salud. Desde la perspectiva foucaultiana, este ámbito de acción permite a los individuos reconocer su relación con las prácticas institucionales que diagnostican y definen la enfermedad. De esta forma se delimitan las prácticas saludables de las patológicas.

En relación con el espacio que ocupa el documental, se deben rastrear las prácticas que los documentalistas realizan para evitar el desgaste de equipo humano durante el proceso de producción.

Hipótesis:

a) El cine documental como objeto dentro del discurso, logra su configuración debido al complejo as de relaciones que ha logrado articular históricamente bajo su campo semántico.

b) Los documentos y testimonios de los participantes discursivos dan cuenta de una ética, política, pedagogía y terapéutica dentro de la práctica del cine documental, que se redistribuye de acuerdo a las comunidades interpretativas y participantes discursivos que actualizan su saber y que se materializa en prácticas tangibles.

c) La relación del cine documental con los documentos es semejante al tipo de relación propuesta por la *arqueología del saber*, en tanto interpreta los documentos como

práctica, no como evidencia de otra cosa, sino como elemento constitutivo de un nuevo discurso que actualiza el saber.

d) Al interpretar los enunciados de los participantes discursivos (documentalistas) del contexto boliviano, podremos conocer las especificidades de su ética, política, pedagogía y terapéutica dentro de su práctica cinematográfica.

Técnicas de investigación:

Revisión bibliográfica: Recopilación teórica base para la revisión de la configuración del género documental como objeto. Revisión bibliográfica sobre la historia del género, textos de críticos y realizadores.

Entrevistas: Durante mi estancia en campo y siguiendo postulados de la etnografía que expongo en el segundo capítulo, entrevisté a diez documentalistas bolivianos sobre su identidad, su relación con el documental, y las relaciones implicadas en la producción.

Revisión hemerográfica: Investigación en revistas especializadas mexicanas y bolivianas sobre el género.

Fuentes de consulta:

Bibliografía especializada.

Transcripciones de entrevistas.

Diario de campo.

Fuentes hemerográficas.

Fuentes de Internet.

La configuración del género documental como objeto de estudio desde *La arqueología del saber* en fuentes bibliográficas

La aparición del documental como sustantivo dentro del cine tiene una fecha cronológica. Existe una diferencia sustancial entre las primeras prácticas cinematográficas y lo que hoy conocemos como documental. Estas diferencias están indicadas por las nuevas relaciones y problemáticas que el nuevo tipo de film implica.

El cine empezó registrando la realidad, pero el documental no nació con el cine, como se suele inferir cuando se hace comenzar la historia de esta práctica con la salida de los obreros de la fábrica de los Lumière. El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que este servía para otra cosa, a saber, para contar historias. Para existir y pensarse, como categoría la no ficción debía antes tener enfrente a su “contrario”, el cine de ficción (Weinrichter, 2005, p.25).

El cine documental no existe *per se*, como Weinrichter enuncia. Su aparición como sustantivo está dada por su posibilidad de distinguirse del cine de ficción a través del pensamiento que se elabora en torno a él. El autor señala la importancia del cine de ficción como “contrario”.

En el texto fundacional *Postulados del documental*, Grierson señala:

Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo (Grierson, R. 1934, *Postulados del documental*. Obtenida el 7 de enero de 2014, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>).

El concepto cine documental, durante la segunda mitad del siglo XX, está referido a las nuevas relaciones dentro de la actividad cinematográfica que vinculan a sus autores con la vida real, entendiendo ésta, como aquello que sucede por fuera de los márgenes de la industria y sus campos de acción, el *set* de filmación y sus mecanismo institucionales. En la relación entre cine de estudio v/s cine *in situ* se encuentra uno de los juegos que más nutre al documental.

Respecto del trabajo de los primeros documentalistas y las relaciones implicadas que en este tipo de cine, Margarita Ledo apunta:

Otra vía posible tiene en cuenta el lugar, lo observable y lo verificable. Tiene en cuenta la puesta en relación de un autor y un público a través de un filme que ambos reconocen como documental. Tiene en cuenta, como parte de esta relación, estas cuestiones que van a permitir incorporar en el mismo proceso técnica y arte, arte y sociedad, arte e industria, y hasta arriesgarnos a usar la palabra creación como dialéctica entre autor, contexto y espectador, como ese enigma que atraviesa la idea y que se confunde en lo impenetrable de la percepción (Ledo, 2004, p. 27).

Ledo confirma la relevancia que las relaciones entabladas por este tipo de film implican en su configuración, de las cuales podemos distinguir:

- a) Dominios de parentesco: el documental es un proceso dentro del arte, la técnica y la industria.
- b) Relaciones de semejanza: el documental es arte en tanto está inscrito en la relación del autor con la obra.
- c) Relaciones de vecindad: el documental es vecino de lo observable y lo verificable.
- d) Relaciones de transformación: el documental forma parte de una dialéctica entre autor, contexto, y espectador que lo van transformando.

Hasta aquí se advierten las relaciones de mayor peso para la configuración de un nuevo género, a partir del reconocimiento y enunciación de sus características específicas.

Para Ledo, existen tres épocas cruciales para la actualización de la especificidad del documental y en todas, las relaciones enunciadas son cruciales:

Desde las tres épocas en las que el documental construyó su especificidad – los veinte, los sesenta, los noventa- el abordarlo como expresión y como producto de la industria cultural, como objeto de comunicación, las figuras del autor, el *medium*, y del espectador forman esa estructura que, si seguimos las consignas del periodo fundacional, es necesario dejar a la vista (Ledo, 2007, p. 22).

Desde su configuración inicial, el autor, el medio y el espectador han sido piezas clave, y el documental los coloca en una nueva relación.

Los documentalistas como participantes discursivos y comunidades interpretativas

Los primeros documentalistas dejaron claras señales de su intención por consolidar su práctica. Fundaron modos de producción, pero sobre todo pusieron énfasis en el conjunto de relaciones que pretendían transformar:

En 1939, Robert Flaherty sostiene:

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo⁶ (Flaherty, R., 1939, *Postulados del documental*. Obtenida el 7 de enero de 2014 de <http://comunicaciones.acantioquia.org/capacitacionc.html>).

Flaherty llama cine documental a aquel que no utiliza actores en su producción y es rodado *in situ* (Salgado, 2008), como una forma de relacionarse en un campo de acción imprevisible; además, destaca entre sus propósitos el entendimiento entre las personas de distinta latitud. En esta descripción subyace una ética en el proceso de producción que determinará la experiencia.

El documentalista también pone énfasis en la importancia de la selección de los hechos, descartando cualquier posibilidad de no intervención por parte del creador, echando por la borda toda pretensión objetiva, antepone un interés ético para la eficacia del discurso.

En el siguiente texto, fragmento de *La función del documental*, se subraya el papel social y los valores reivindicativos del género:

Nunca, como hoy, el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más rápido, más seguro para conseguir este fin es ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezara a darse cuenta tanto de la unidad como de la

variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el "extranjero", sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un "extranjero", sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismo deseos, un individuo en última instancia, digno de simpatía y de consideración” (Flaherty, R., 1939, *Postulados del documental*. Obtenida el 7 de enero de 2014 de <http://comunicaciones.acantioquia.org/capacitacionc.html>).

Con esto, Flaherty sienta las bases de un género que se entiende con amplia relación con el mundo histórico y social: como parte de sus compromisos fundacionales está el diálogo entre los mundos, moderno y primitivo, que él entiende en constante conflicto e intuye su intensificación.

Estoy firmemente convencido de que lo que nos hace falta es un gran desarrollo del tipo de film que acabo de describir, en el que estén suficientemente ilustrados los usos y costumbres de los hombres, sea cual sea el país y la raza a los que pertenezcan: una producción de esta clase no sólo presentaría un gran interés por su nota de autenticidad, sino que además tendría un valor incalculable a efectos de la mutua comprensión de los pueblos (Flaherty, 1929).

Flaherty rompe con el cine de entretenimiento poniendo énfasis en las relaciones del cine con lo social, lo que implica una nueva relación entre los cineastas.

Foucault anticipó la emergencia de rupturas frente a las corrientes hegemónicas de pensamiento y la necesidad de comprender los fenómenos, no desde sus continuidades, sino desde sus relaciones, enfoque necesario para el género documental, un género de rupturas.

En *La arqueología del saber* Foucault, señala:

Por debajo de las grandes continuidades de pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o de una mentalidad colectivas, por debajo del terco devenir de una ciencia que se encarniza en existir y en rematarse desde su comienzo, por debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de detectar las incidencias de las interrupciones. Interrupciones cuyo estatuto y naturaleza son muy diversos (Foucault, 1969, p.12).

El cine documental participa del espíritu de ruptura, en lo formal y en los procesos de producción en los que se implica. El género ha dado cuenta de las disidencias en diversos campos sociales y dentro de la industria cinematográfica.

El cine documental aparece como una ruptura que logra diferenciarse a través de una discontinuidad. *Nanook el esquimal* (1922) y *El hombre de la cámara* (1929) son films que rompen reglas al salir del foro, al no usar actores, al ser la mirada de un sujeto que sale del centro de los espacios del poder.

Con el sustantivo “documental” se describe un género caracterizado por su entrecruzamiento de prácticas, discursos y saberes, un género abierto marcado por la experiencia y voz de sus practicantes.

Jean Rouche y Edgar Morin en *Crónica de un verano* (1961) reafirman la ruta del género al cuestionar su lugar dentro de la producción del film y la relación que entablan con los protagonistas. Su influyente obra es una clara muestra de la importancia que juega el documentalista y su técnica en la composición del discurso.

El documental como un campo de prácticas que revela el conjunto de relaciones y campos de conocimiento, queda a la vista en su film donde se interrogan a sí mismo, relatando su entorno humano y los problemas de los individuos para comprenderse, a partir de una pregunta “¿es usted feliz?”.

El documental como tratamiento de documentos

Como proceso creativo y de producción de discurso cinematográfico, el cine documental es un mecanismo para interrogar documentos y hacerlos hablar.

“La historia y las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX privilegiaron el valor de los documentos, no por su calidad verídica incuestionable, sino por la interpretación que ofrecen” (Foucault, 1970).

El documental es cine que registra situaciones y documentos de cualquier especie que se convierten en documento fílmico. El documental es un tratamiento cinematográfico de los documentos, testimonios que interesan al público.

El documento no es el instrumento afortunado de una historia que fuese en sí misma y con pleno derecho *memoria*; la historia es cierta manera, para una sociedad, de dar estatuto y elaboración a una masa de documentos de la que no se separa (Foucault 1970, p.16).

Visto desde el enfoque de Foucault, el documental es una manera cinematográfica de dar estatuto y elaboración a documentos de los cuales no podemos separarnos. Podemos anticipar que esos documentos inquietan al autor, que interviene determinantemente en la jerarquización de la información dentro del film.

El cine documental es un discurso *compuesto* con documentos, testimonios y testigos, con evidencias que reinterpretan y actualizan el saber sobre determinado tema.

Al considerar al documento, no como una evidencia en sí, sino como un signo de un saber que requiere reinterpretarse y con ello actualizarse, es que el cine documental se configura como arqueología. Esta experiencia se traduce en una técnica que el documentalista irá consolidando en sus prácticas materiales, es decir, la investigación, el rastreo de informantes y situaciones, y la producción del film.

A través de las técnicas desarrolladas se define el tiempo de investigación implicado y el tratamiento de personajes, situaciones y documentos que se convertirán en discurso cinematográfico que reflejará la experiencia que el documental hace posible.

La forma en que se comporta quién realiza un documental, es decir, la relación que se establece con los sujetos protagonistas, se convierte conscientemente o no en un modo en que se produce y sustenta un punto de vista que juega un papel determinante en el resultado final.

Modalidades de producción y formas de comportamiento en el cine documental

Si el cine documental es el resultado de la experiencia del tratamiento de documentos, existen diversas rutas o modos de realizar la práctica. Nichols propone *las modalidades de producción* como el conjunto de variables que determinan importantes características formales del género, ya que en este los procesos de producción son experiencias determinantes en el estilo y la perspectiva desde la que se aborda la representación de la realidad.

Las modalidades de producción documental, por ejemplo, identifican las principales divisiones históricas y formales dentro de la base institucional y discursiva de forma que complementan los estudios de estilo pero basándolos al mismo tiempo en prácticas materiales (Nichols, 2001, p.53).

Estas modalidades de producción, basadas en prácticas materiales (expositivo, de observación, interactivo y reflexivo), son ampliamente rastreables y reconocidas: ofrecen una forma de clasificar los documentales, pues describen y conceptualizan características específicas del cine de no ficción.

Las modalidades pueden atravesar diferentes periodos y cinematografías nacionales: pueden empezar como un movimiento (parece ser que la modalidad expositiva empezó con John Grierson, la reflexiva con Dziga Vertov, la de observación con Flaherty y la interactiva con Jean Rouch y el National Film Board of Canada, pero la modalidad va más allá de un tiempo y lugar concretos, aportando nuevas variaciones en cuanto a estructura y contenido (Nichols, 2001, p. 54).

La carencia de recursos tecnológicos, al filmar predominantemente *in situ* y sin actores profesionales ha hecho del documental un género fecundo en la técnica, entendiendo ésta como el tratamiento que se le da a los documentos, y a las experiencias para su traducción al lenguaje cinematográfico.

El cine de ficción comercial cuenta con la tecnología y la fantasía como aliados naturales. El documental, como cine de los márgenes, con su mirada periférica ha hecho de las técnicas, de las mecánicas constructivas, importantes aliadas y cómplices en la búsqueda de nuevos medios de discurso transgresores de los modos habituales de percepción. Lo anterior le ha valido su posicionamiento y persistencia como obra contemporánea de la que se habla y por la que se habla.

David Ouviaña lo dice así:

Si el cine *mainstream* se refugia en la tecnología como un efecto de alto impacto, pero que procura preservar los modos habituales de la percepción, y termina confinando a los Films en el territorio del entretenimiento, ese otro cine de los márgenes hace un uso crítico de la tecnología y mantiene con ella una tensión productiva. ¿Cómo se posicionan las obras contemporáneas frente a la tradición estética, pero también, cuál es el uso no complaciente que las películas pueden hacer de las nuevas tecnologías? (Ouviaña, 2008, p. 41 en Russo et al., 2008).

El documental se mantiene como un objeto de discurso generador de otros modos no habituales de escritura y de percepción a través del conjunto de relaciones y campos de acción que abre, de la puesta en marcha de técnicas compositivas siempre actualizándose, por quienes hacen cine documental y lo definen.

La consolidación del género documental

La actividad cinematográfica de registro, la visita a otros paisajes, la exploración de circunstancias, *las vistas*, el cine de viajes, formaron gran parte del trabajo en los primeros años del cine. Se trata de piezas que fueron llamadas de distintas formas, pero cuyo estilo no prosperó, ni logró integrarse como género.

Hay que esperar, en efecto, a los años 20 para que el documental se materialice como una práctica distinta de las primitivas actualidades y a los años 30 para que se institucionalice, ya con una definida conciencia propia (Weinrichter, 2004, p. 27).

No podemos llamar documentales a los ejercicios previos, los primeros trabajos le dieron prácticas comunes, abrieron campos de acción, intentaron generar comportamientos, esbozaron clasificaciones, pero estuvieron muy lejos de las complejas propuestas enarboladas por Vertov, Flaherty y Grierson, quienes tenían conciencia del género que ejercían, encontraron validación y consolidaron comunidades de practicantes que les dieron mayor impulso en la segunda mitad del siglo XX.

Existe un consenso en el ámbito especializado del documental en señalar que es hasta 1926, con la película documental "*Nanook el esquimal*" de Roberth Flaherty cuando se inaugura el género.

Ni el énfasis en el exhibicionismo (del "cine de atracciones"), ni el énfasis en la recopilación de evidencia (documentación científica) proporcionan una base adecuada para el film documental. En estas tendencias tempranas seguimos careciendo de un sentido de la voz oratoria del cineasta. Si hubiera una vía lineal desde esas cualidades del cine primitivo hasta el documental, deberíamos esperar que el documental se desarrollase en paralelo a la ficción narrativa durante los años que van de 1900 a 1919, en vez de alcanzar un reconocimiento generalizado sólo a finales de los años veinte y principios de los treinta (Nichols 2001, p. 88).

Para Carlos Mendoza⁷, los fundadores del género estaban vinculados al romanticismo. En su libro *La invención de la verdad*, reflexiona sobre las influencias de los llamados padres del cine documental. Para él existe una relación directa entre el documental y la literatura a través del realismo y el romanticismo vigente en las primeras décadas del siglo XX:

¿Se puede afirmar que la obra de la visión de Grierson y Flaherty estaban influidas por el romanticismo?(...) Sí, en buena medida, por la importancia que otorgaron a la relación del hombre con la naturaleza y a la libertad personal; sí, por la conocida influencia que en ellos ejerció Rousseau, una figura de la ilustración que llevó a los románticos la admiración hacia el primitivismo del buen salvaje, al que – según Rousseau- la civilización terminaría por estropear, con Nanook; con los hombres de Arán, y con la pareja de adolescentes que protagonizan *Moana* (1926) (Mendoza, 2008, p. 23).

Cine de la experiencia

Al investigar el género documental como objeto desde *La arqueología del saber*, busco avanzar en el análisis no de la forma dentro del documental, sino de un conjunto de relaciones, comportamientos, clasificaciones, campos de acción y contextos a través de los cuales se configura un tipo de experiencia.

El concepto de experiencia recibe una elaboración propiamente foucaultiana: como forma histórica de subjetivación. En este sentido, “experiencia” y “pensamiento” terminan siendo equivalentes: “Por pensamiento entiendo lo que instaura en sus diferentes formas posibles, el juego de lo verdadero y de lo falso, y que, en consecuencia, constituye al ser humano como sujeto de conocimiento; lo que funda la aceptación o el rechazo de la regla y constituye al ser humano como sujeto social y jurídico; lo que instaura la relación consigo mismo y con los otros, y constituye al ser humano como sujeto ético” (Castro, (2011, p. 152 -cita a Foucault: 1980, p.579).

Al hablar de experiencia, Foucault refiere el proceso a través del cual el sujeto da forma al conjunto de reglas jurídicas y sociales donde entabla relación consigo mismo y con los otros produciendo una experiencia particular, es decir subjetiva.

⁷ Uno de los más importantes realizadores del cine documental de temática social en México, creador del canal 6 de julio, productora de cine documental independiente; académico en el CUEC de la UNAM.

Para Foucault, la sexualidad es un tipo de experiencia que se articula a partir de los campos de conocimiento y práctica, donde los sujetos van reconociéndose y conviviendo con sus reglas. En el tomo II de *Historia de la sexualidad*, el autor resume su objetivo así:

Se trataba en suma, de ver cómo en las sociedades occidentales modernas, se había ido conformando una “experiencia” por la que los individuos iban reconociéndose como sujetos de una “sexualidad”¹ abierta a dominios de conocimiento muy diversos y articulada con un sistema de reglas y de restricciones (Foucault, 1984, p.8).

Como hemos revisado, el *modus operandi* de los documentalistas también es producto de un tipo de experiencia que se conforma en determinados dominios de conocimiento; y es esta experiencia la que le permite estructurar un discurso cinematográfico. Sin la experiencia, el discurso cinematográfico del documental deja de participar del juego de lo verdadero y de lo falso, es por ello que la experiencia es un elemento sustancial del género que lo determina y que pudiera darle nombre con mayor precisión.

Como he expuesto, la aparición del cine documental como objeto de discurso y, por tanto, género cinematográfico está dada por la acumulación de una gama compleja de relaciones que configuran la experiencia de lo que conocemos como cine documental.

Hasta aquí, algunas de las relaciones, comportamientos, contextos y conceptos clave fundamentales en la configuración del documental como objeto de discurso en su proceso inicial de institucionalización. Señalaré ahora las relaciones del objeto para organizar la información en este capítulo bibliográfico y en el tercero, donde interpreto la información.

Especificidades del documental a partir de sus relaciones como objeto de discurso y dominios de análisis.

Vecindad

El documental es una práctica cinematográfica incluyente. El género ha hecho de su amplitud un poderoso aliado; convertido en la puerta de acceso al cine.

El documental es una práctica integradora y multidisciplinaria, puesto que un conjunto de materias convergen en ella... La influencia de la fotografía es indiscutible al igual que la del sonido; lo mismo sucede con la historia, una ciencia vinculada a la filosofía, que ofrece herramientas para explicar, en una cadena de sucesos, el mundo y el paso por él del ser humano para elaborar hipótesis, dimensionar e interpretar a profundidad los sucesos de que se ocupa. La vieja práctica de la exploración, muy cercana a lo que conocemos como investigación de campo y su influencia en los primeros filmes de no ficción tampoco despertó recelo alguno, así como las demás invitadas: pedagogía, sociología, política, geografía, biología y antropología, entre otras, una serie de ramas del saber que ponen al servicio del documentalista conocimientos y herramientas interpretativas o le proponen temas cuyo tratamiento documentan o encauzan (Mendoza, 2008, p.32).

El desarrollo histórico del documental ha comprobado su capacidad de vecindad e integración y en ella toda una beta de ensanchamiento y alimentación como lo describe Mendoza.

Como narración en calidad de testigo, el género documental comparte problemáticas transversales con otros géneros, tanto en sus modos de producción como en los sistemas de recepción.

Los cronistas, periodistas, foto-reporteros e historiadores tienen oficios semejantes y compatibles con el documental, incluso comparten audiencias.

Estas múltiples vecindades del documental, como género, le han permitido participar de diversos sistemas de recepción, casi siempre asociados a la información y la investigación, lo mismo en salas que aulas.

Semejanzas

La mimesis lograda por el cinematógrafo (neologismo compuesto por Kino: *movimiento y grafos: imagen*) como nuevo dispositivo de registro superó por mucho a la pintura y bajo el artificio de la velocidad de 16 o 18 cuadros por segundo, logró engañar al ojo para emular el movimiento que percibimos cotidianamente. Este impacto generado por la imagen es quizá el origen de la falsa idea que tomó al cine como “ventana al mundo”, o “ventana a la realidad”.

Las aproximaciones a lo real como material para el cinematógrafo acostumbran a encararlo desde *a priori* como objetividad, cuando no como “verdad”, y a sentar como principio la no intervención en la naturaleza de ese material referencial (Ledo, 2004, p.21).

Pero a más de cien años de la aparición del cinematógrafo, la objetividad como principio y naturaleza del cine ha sido echada por tierra y la pretensión de objetividad en el cine es más bien un lastre ideológico. En todas mis entrevistas con documentalistas, ninguno de ellos ha señalado pretender ser objetivo; por el contrario, se han mostrado críticos ante tal posibilidad.

Sin embargo, el cine documental aún no se desvincula del todo de esta noción primigenia positivista que atribuye a la imagen cinematográfica cualidades objetivas.

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más conjunta otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la construcción auténtica de una realidad social (Nichols, 2001, p.40).

La producción de cine documental encontró muy fácilmente relaciones de afinidad con disciplinas emergentes y en auge. Carlos Mendoza escribe:

El documental es una práctica integradora y multidisciplinaria, puesto que un conjunto de materias convergen en ella... La influencia de la fotografía es indiscutible al igual que la del sonido; lo mismo sucede con la historia, una ciencia vinculada a la filosofía, que ofrece herramientas para explicar, en una cadena de sucesos, el mundo y el paso por él del ser humano para elaborar hipótesis, dimensionar e interpretar a profundidad los sucesos de los que se ocupa (Mendoza, 2008, p. 31).

El texto Mendoza subraya la condición de vínculo e integración del documental, no sólo con técnicas de registro como el sonido o la fotografía, sino con disciplinas de larga tradición como la historia y la filosofía. Lo anterior dota al documental de configuración abierta a disciplinas y campos de acción que le permitirán mantener una constante actualización en los modos en que interpreta y reinterpreta el mundo.

Los principales indicadores de posición, o lugar ocupado, son el sonido y la imagen que se le transmiten al espectador... Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela, no sólo el mundo, sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quién la maneja (Nichols, 2001, p. 119).

El documentalista comparte campos de acción, contextos y relaciones con todo aquel personaje que pretendió dar cuenta *in situ* de algún hecho:

Todo cineasta de no ficción se desempeña durante el rodaje de sus películas, en esencia, con el mismo método que lo han hecho desde hace siglos los cronistas y después los reporteros. Situados cerca del suceso, conversando con protagonistas y testigos, viendo y oyendo lo que ocurre, procesando a través de los sentidos, es decir, escribiendo o filmando lo que sucede ante sus ojos y sus oídos, e intentando responder a las preguntas que dan sentido a este viejo oficio: qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué (Mendoza, 2008, p.30).

Las semejanzas que determinan sus relaciones y modos de producción, para Mendoza, cercanas al historiador y al periodista.

...la cosecha de información es el punto de partida y ambos relatos, basados en la historia o en la realidad, pueden ser plasmados; lo mismo como historias de lo inmediato o como parte de una obra perteneciente a una categoría superior. Se trata de materia prima, de breves reportajes o crónicas que, sumados a otros eslabones también basados en la observación de lo inmediato y depurados luego de una criba de la interpretación, se convertirán en historia o en película documental. No obstante, esa transformación no dependerá de las pretensiones de quien realice estos trabajos, ni del género o la materia invocada, sino de la capacidad que se tenga para profundizar, interpretar y estilizar el relato del tema que se trate (Mendoza, 2008, p.30).

Mendoza describe el proceso a través del cual el documentalista se relaciona, en primer lugar, con los sucesos que retrata, para posteriormente entrar en los problemas del tratamiento de la información. Pone énfasis en la importancia de la profundización,

asociada a la temporalidad, la interpretación y el estilo. Este proceso necesario en todos los documentales define su relación, distanciamiento y vecindad con otras disciplinas y campos de acción, y tiene como agente detonador la búsqueda de conocimiento o *epistefilia*, como Nichols le llama.

El realismo documental se alinea con una *epistefilia*, por así decirlo, un placer del conocimiento, que indica una forma de compromiso social. Este compromiso deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos. Se nos lleva a enfrentarnos a un tema, cuestión, situación o evento que lleva la marca de lo real, desde el punto de vista histórico. Al pretender nuestro interés, un documental tiene un efecto menos incendiario sobre nuestras fantasías eróticas y nuestro sentido de identidad sexual pero un efecto más intenso sobre nuestra imaginación social y nuestro sentido de la identidad cultural. El documental exige la elaboración de una epistemología y axiología, más que de una erótica (Nichols. 2001, p. 232).

Alejamientos

Tanto el documental, como el cine en general, no fue objeto de estudio formal sino hasta los últimos treinta años. El cine documental ha forjado su definición y tradición en su práctica, en su hacer y las reflexiones y problemas de la misma comunidad de practicantes:

Lo que ahora llamamos “estudios sobre cine” ha existido por escasos treinta años. A mediados de los sesenta, los cursos sobre cine resultaron ser atractivas opciones en el área de humanidades de las escuelas de educación media superior y en las universidades de Estados Unidos (Bordwell, 2009, p. 4).

A su vez, dentro del cine, el documental ha vivido una especie de marginación en el ámbito académico, debido a las diferencias sustanciales que su producción implica. Desde la formación de cineastas podemos detectar un tenso alejamiento del cine de ficción.

Sobre la experiencia de los estudiantes interesados en el documental en la London College of Printing, el académico Michael Chanan señala:

La mayoría de los que toman el curso optativo de documental, sin embargo, tienen un problema de identidad, porque quieren ser directores, pero sienten que no saben cómo

presentar sus ideas. A esto se agrega el problema de que la escritura de guiones de ficción tiene un montón de reglas y formatos establecidos a los que uno se tiene que adherir, no siendo este el caso con el documental. ¿Qué es un guión para documental?, ¿cuándo se necesita uno? (Chanan, 2003, p. 58).

Chanan señala una de las principales diferencias y la condición de alejamiento del documental frente a la ficción. La elaboración del guión y formatos implicados en la producción de documental tiene diferencias sustanciales frente a la ficción, lo que da pie a un problema de identidad en los estudiantes y practicantes, dado que en el mundo de la ficción el guión es el instrumento base para la creación y en el documental no se puede establecer cuál es el momento oportuno para su uso, como lo señala el académico.

Este distanciamiento formal es el origen de muchas tensiones que pueden ser rastreadas en diversas fuentes de información y dan pie a una diversidad de formatos de producción aún no institucionalizados que describen una de las distancias más importantes del documental.

Conclusiones: cine de la experiencia y arqueología del saber

La aparición del cine documental como objeto de discurso y género cinematográfico fue posible gracias a un as complejo de relaciones que configuran la experiencia y que permite un determinado tipo de subjetivación, instaurado a partir del juego de lo verdadero y de lo falso dentro del cine, con lo que se dio lugar pleno dentro del cine a un sujeto de conocimiento, que lo es en tanto tiene una experiencia.

La experiencia se configura a través de la técnica de composición del discurso, que guarda una relación dialéctica con la experiencia que conforma. En otras palabras, no hay documentalista sin las relaciones que hacen posible el documental, y son las relaciones que establece el documentalista las que hacen al género documental.

¿Cuáles son las especificidades del cine documental?

El natural impulso de narrar, profundizar e interpretar (Mendoza, 2008), la vocación por el conocimiento o saber, la *epistefilia* (Nichols, 1997), y la presencia de un autor en relación a su público (Ledo, 2007); elementos definitivos para el género como

mecanismo que produce experiencias, clasificaciones y comportamientos que lo hacen aparecer como objeto de discurso a partir de la segunda década del siglo XX.

Al investigar el género documental como objeto desde *La arqueología del saber*, enuncié las relaciones más importantes que lo configuran.

Expuse cómo es un conjunto de relaciones, comportamientos, clasificaciones, campos de acción y contextos los que definen su especificidad en relación al cine producido en estudio.

El documental es un tipo de experiencia dentro del cine, y esa experiencia hace posible la subjetividad del documentalista que permite rastrear dominios éticos, políticos, pedagógicos y terapéuticos.

Los documentalistas se reconocen a sí mismos a partir de contar con las relaciones fundamentales dentro de la práctica que configuran una experiencia, que es el núcleo del género:

- a) Autor - Documento
- b) Técnica compositiva - Medio
- c) Medio - Espectador

Estas relaciones que configuran un tipo de experiencia son el núcleo del género documental como objeto de discurso. No existe documental sin un autor que se relacione con un documento que jerarquiza y clasifica para un medio cinematográfico, pensando en un espectador. Esta experiencia es sólo posible a través del cine, y es ella la especificidad del género que defino como un cine de la experiencia.

El cine documental es un objeto de discurso que da cuenta de una experiencia dentro de la producción cinematográfica.

Capítulo II

Contextos socioculturales de la producción de cine documental en Bolivia



Ilustración 1: Indígenas Aymaras caminan frente a las puertas del Palacio Quemado, sede del poder presidencial.

Introducción:

La recopilación de información en campo ha sido una labor de larga tradición para los antropólogos, que han desarrollado en su oficio métodos y técnicas vitales para adentrarse en otra cultura.

Trabajar en campo supone introducirse en una cultura distinta a la propia, en algún grado; y para guiar este proceso, la etnografía me aportó la metodología necesaria para obtener la información que aquí presento.

El investigador obtiene información y la interpreta a partir de sus marcos de referencia, que lo guían en las decisiones contingentes de la investigación. Tiene como compañeros inseparables el diario de campo y una cierta dosis de intuición derivada de la experiencia.

Durante todo el proceso, el investigador y su bagaje conceptual juegan un papel preponderante en la recopilación de datos y en la profundización de la pesquisa. El investigador decide dónde profundiza la mirada.

Es desde el bagaje conceptual y de sentido común que se pueden aprehender realidades sociales, en el seno de una relación donde se van aprendiendo recíprocamente dos mundos culturales. Este proceso, que consiste en una deconstrucción de lo que se sabe de antemano y en una nueva construcción, vale tanto para el investigador como para el informante (Gubern, 2004, p. 78).

Como cualquier otro investigador, fue a través de mi bagaje cultural y sentido común que recopilé datos.

Para fortalecer la profundidad de mis entrevistas, mi trabajo en campo estuvo encaminado a aprehender el contexto cultural boliviano de producción del cine documental para facilitar mi encuentro con los realizadores, posicionarme en esa relación e interpretar la información recopilada.

Por mi formación e interés específico, puse especial interés en la producción de la imagen como problema con un enfoque histórico con referencias al escenario geográfico, político y social boliviano contemporáneo.

En este capítulo presento los contextos socioculturales que investigué a fin de lograr una mayor capacidad reflexiva e interpretativa frente a la información recopilada e interpretada en el tercer capítulo. Se trata de una exposición horizontal que pudiera parecer fragmentaria antes que jerárquica. Esto es así porque en el ámbito de la producción audiovisual las variables culturales, geográficas y políticas se entremezclan sin jerarquías determinantes.

En el capítulo introduzco el relato de experiencias y reflexiones personales que se desprenden de mi diario de campo y que ayudan a construir y deconstruir el conocimiento presentado. Presento el resultado final, pero también reflexiono sobre cómo llegué a él.

Mi estancia de investigación fue planeada con un año de anticipación en el que pude planear lo que yo llamo una *inmersión estratégica* a los ambientes de producción cinematográfica que por asociación profesional están integrados a todo el campo de producción cultural.

La *inmersión estratégica* tuvo como objetivo, no sólo conocer el medio social asociado al cine, sino buscar por diversos medios los otros contextos de producción de significado tales como el geográfico, histórico y narrativo.

Me interesé por la forma de vida boliviana, llevé cuenta de sus modos de habla, de los hechos políticos, y los debates internos de los bolivianos.

Durante mi estancia, viajé a cinco de los nueve departamentos del país para encontrarme con documentalistas y asistir a un encuentro del gremio.

Encontré un país caleidoscópico cuya explicación siempre implicaba imágenes y personajes de leyendas.

En el auge de la producción audiovisual, la cultura ha sido conceptualizada como un telón de fondo o *background*, como la define el sociólogo francés Michel Maffesoli (Maffesoli, 2000, p. 247). La cultura como una imagen cuyos significados están en juego simultáneamente en diversidad de planos. Se adviertan o no los planos están ahí jugando un papel.

Bajo esta perspectiva los contextos aquí presentados no están jerarquizados en importancia, sino como elementos o capas de una totalidad que permiten escudriñar el

escenario complejo en el que se produce documental en Bolivia. Es por ello que me he valido de metáforas y anécdotas para adentrar al lector en la cultura, prácticas y símbolos de la sociedad boliviana.

A partir de la información presentada en este capítulo el lector estará en mejores condiciones de comprender la red de significados, ritos y actores que aparecen en las historias de vida de los documentalistas y definiciones del documental en Bolivia.

En este capítulo presento una selección de imágenes que forman parte del texto, contribuyen a una comprensión más compleja del contexto de producción del documental.

El modelo de lectura de textos (desciframiento, decodificación) que sirvió como la “metáfora maestra” para la interpretación de diferentes fenómenos, cede ahora su protagonismo a modelos de recepción y de visualidad centrados en la “condición del espectador” (Brea, 2005, p. 64).

Como Brea señala, actualmente la decodificación no es más la metáfora maestra para interpretar una cultura: la imagen nos permite ser espectadores y experimentar nuestra recepción; con las fotografías aquí presentadas el lector podrá participar en la recepción de una visualidad cuya interpretación tiene por tarea.

Bolivia: primeras impresiones

Cuando en septiembre de 2011 llegué a la ciudad de La Paz, capital *de hecho*⁸ de Bolivia a casi 4000 metros sobre el nivel del mar, tuve la impresión de estar en un lugar donde conviven simultáneamente distintas épocas y formas de vida. La distribución del espacio público está definida a partir del siglo XVI, siglo de la conquista española.

⁸ En la conformación original del país, la ciudad de Sucre fue capital política de Bolivia. Sin embargo el papel de La Paz como nexo comercial entre Potosí y Cuzco, históricamente determinó su protagonismo y terminó por desplazarla con la decadencia de Potosí como centro minero (Thomson, 2006) En 2008 la definición legal de la capital generó serios conflictos políticos y sociales.

Como en cualquier ciudad del mundo actual, la producción y reproducción de imágenes y signos juega un papel protagónico en la esfera pública. Las relaciones económicas y sociales se expresan en las imágenes que se producen e intercambian.

Comencé a conocer y reconocer en el lenguaje visual urbano el soporte de la historia y actualidad del país.

En las calles de La Paz conviven signos del mundo indígena, mundo colonial, y mundo contemporáneo. Símbolos e identidades en constante fusión y reposicionamiento. Es fácil advertir la identidad indígena con fuerza renovada, retomando y resignificando espacios y objetos en murales urbanos y espacios publicitarios. Todo está ahí, todo transformándose.



Ilustración 2: Arquitectura ecléctica y anuncio de hamburguesa al estilo boliviano. Plaza del estudiante, La Paz. En Bolivia no opera McDonalds.

La Paz combina diversas etapas constructivas: edificios coloniales conviven con tradicionales mercados indígenas, preludio de un país cuyas fronteras son inciertas.

Bolivia compleja y ecléctica, su última constitución aprobada en 2009⁹ la define como: Estado Plurinacional de Bolivia.

Recién llegado a las alturas de La Paz mis anfitriones me previnieron del *Sorochi*¹⁰ o mal de altura. La disminución de oxígeno disponible en el ambiente tiene diversos efectos sobre las personas; a mí sólo me pareció encontrarme en un ambiente más denso, donde el viento frío y las montañas impactaban mi ánimo.

Comencé a concretar encuentros con mis informantes, con la fuerza física disminuida a causa de la inesperada fatiga que me causaba caminar por La Paz.

Eduardo López fue uno de los documentalistas más referidos en mis pesquisas. Una mañana de domingo llamé por teléfono a su casa y amablemente me recibió. Al verme con un semblante desconcertado y muy agitado por subir las escaleras de su edificio, inmediatamente se aprestó a prepararme un té de hoja de coca, y mientras lo bebía me explicó los efectos del *Sorochi*.

Antropólogo y documentalista (documentalero¹¹, como él se autodefine) formado en México, fue para mí un guía fundamental para profundizar la mirada en un país nuevo. Cineasta y antropólogo, me explicó Bolivia poniendo énfasis en la estructura urbana de La Paz como metáfora, lo que me fue de gran utilidad, pues da cuenta de las relaciones sociales históricas, su vigencia y contradicción.

⁹ La constitución que la define como Estado Plurinacional fue aprobada por referéndum en enero de 2009, después de una severa crisis política. En 2008 el presidente Evo Morales estuvo impedido para aterrizar en cinco de siete departamentos del país conocidos como la media luna.

¹⁰ *Sorochi*, vocablo aymara utilizado para referirse a los malestares que un visitante puede sentir al llegar a La Paz o al Altiplano (casi 4000 metros sobre el nivel del mar). Los padecimientos tienen su fase crítica en los primeros diez días, pero pueden perdurar incluso por años. Sus principales síntomas son dolor de cabeza, sueño, mareo y otros derivados de la disminución de oxígeno disponible en el ambiente.

¹¹ El término *documentalero* pone acento en el oficio, tal como un panadero hace panes, un zapatero zapatos. El *documentalero* tiene el oficio de hacer documentales (el tema se amplía en el tercer capítulo).

Signos para la comprensión de un país complejo

La ciudad de La Paz tiene en su estructura urbana una metáfora de la conformación social del país andino. La sociedad boliviana está estructurada socialmente a partir de la confrontación de dos culturas y civilizaciones (Cusicanqui, 2010).

El accidentado valle conocido en *aymara* como *Chuquiyapu marka*, fue formado por escurrimientos de agua y es partido en dos por el río *Choqueyapu*. Esta división natural fue aprovechada para dividir la urbe, dejando de un lado a los indígenas y en el otro a los colonizadores.



Ilustración 3: Vista del valle de *Chuquiyapu marka*, La Paz, Bolivia.

Los barrios indígenas quedaron al poniente, detrás del convento de San Francisco, del otro lado en el oriente se construyó la ciudad de españoles con su plaza de armas denominada en el periodo republicano: La Plaza Murillo.

Plaza Murillo continúa siendo espacio reservado para el poder hegemónico. Aún hoy se niega el acceso a los movimientos sociales, lo que ha generado amplios reclamos en contra del presidente Evo Morales, que conserva así uno de los símbolos de poder primero del colonialismo y hoy del presidencialismo autoritario.



Ilustración 4: Plaza Murillo, sede de los poderes; espacio de uso exclusivo del poder hegemónico.

La construcción colonial más importante al poniente indígena es el convento de San Francisco, cuyos religiosos, como en otros países latinoamericanos, fueron un puente cultural entre los conquistadores y colonizadores asentados al oriente del río y la población indígena aymara. La relación entre conquistadores y pueblos autóctonos será una de las constantes en la construcción de la sociedad boliviana.

El atrio del convento de San Francisco es un escenario siempre abierto para los movimientos sociales. La oposición organizada se da cita históricamente en ese espacio. Las marchas indígenas han ocupado el atrio en innumerables ocasiones en su lucha por reconocimiento y respeto.

Las relaciones entre indígenas y colonizadores son un eje para comprender la configuración social y visual del país, lo que prevalece y lo que ha cambiado, los actores, temas y problemas derivados de la conquista.

Contextos

Contexto geográfico: Los Andes y la selva

El territorio de Bolivia es partido en dos por la cadena montañosa más importante de Sudamérica: Los Andes, la cordillera define dramáticamente la geografía estructurando regiones y pisos ecológicos diversos. “El 67% del territorio boliviano es llano y selva” (McFarren, 1992), lo que históricamente complica la integración del país.

Al oriente, detrás de los Andes, se encuentran extensos llanos selváticos de difícil acceso. Caracterizados por su alta biodiversidad, ahí habitan varias etnias indígenas cuya cultura está estrechamente relacionada con la selva; de ellas se da cuenta como *indígenas de tierras bajas* en forma genérica. Estas *tierras bajas* no pudieron ser dominadas por el imperio inca, ni por el imperio español: hasta mediados del siglo XX se mantuvieron expediciones de exploración, evangelización y colonización. Esta extensa región forma parte del sistema ecológico del Amazonas, colinda al norte con Perú, al este con Brasil y al sureste con Paraguay.

Actualmente las importantes reservas naturales ubicadas en reservas naturales en territorio boliviano poseen un fuerte potencial geoestratégico. Las reservas naturales bolivianas son habitadas por etnias indígenas que defienden sus formas de vida.

La posible explotación de los parques naturales impulsada a través de un proyecto carretero por el gobierno de Morales en 2012¹² ha sido motivo de profunda polarización en la sociedad boliviana y ha revivido la disputa de los pueblos indígenas frente al estado nación, que necesita recursos para subsistir como poder hegemónico. Un amplio sector de la sociedad boliviana, preocupada por la conservación de los ecosistemas y las formas de vida de los pueblos indígenas, se opone a la explotación en zonas de reserva natural.

En el occidente, al otro lado de los Andes, el altiplano boliviano o meseta del *Collao* -a una altitud media de 3,600 metros sobre el nivel del mar- está delimitado por los grandes nevados de la cordillera real, con lagos y salares al centro. “Es ocupada por

¹² El proyecto carretero que atraviesa el Parque Natural Isidoro Secure ha sido propuesto y defendido por el gobierno de Evo Morales, a pesar de contradecir su discurso sobre el respeto a *Pachamama* (madre tierra) y generar una importante oposición de sus otrora simpatizantes.

los Aymaras¹³ y Quechuás, y fue escenario de importantes civilizaciones dentro de las que destaca la cultura Tiahuanacu presente en el altiplano desde 1500 a.c.” (Macfarren, 1994).

El altiplano boliviano, conocido en tiempos de la colonia como El alto Perú, ha sido el espacio protagónico en la construcción del país, pues en él se encuentran las concentraciones humanas más grandes y es la zona de mayor explotación minera.

Bolivia es un país de fuertes asimetrías sociales. Ha sido históricamente un espacio de refugio de las etnias indígenas, pero también es escenario de la explotación más agresiva: la minería.

Actualmente el territorio boliviano es fundamental en la integración económica sudamericana por estar ubicado justo al centro de Sudamérica, haciendo frontera con Argentina, Paraguay, Chile, Brasil y Perú.

En el horizonte socio político sudamericano podemos ver a Argentina y Brasil con una fuerte industria y economías en auge, Venezuela con el socialismo del siglo XXI y la reserva más importante de gas y petróleo de la región, impulsando políticas sociales incluyentes. En Ecuador, Perú, Nicaragua, y El Salvador los partidos de la oligarquía fueron derrotados en cerradas disputas. Cuba, por su parte, continúa como punto de origen y formación de médicos, estrategas en ingeniería social, artistas y cineastas.

¹³ “Se puede concebir lo Aymara como grupo étnico, pero también como una formación política, una totalidad estructural en la cual un conjunto de relaciones de poder se articulan principalmente a partir del periodo colonial” (Thomson, 2006).



Ilustración 4: Vista satelital de Bolivia. Google Maps.

Indeterminación: Bolivia y los pueblos indígenas

Bolivia padece desde su origen la indeterminación territorial e identitaria. Su actual territorio fue en la colonia española un espacio poco explorado y en constante disputa entre el virreinato del Perú y La Plata. De lo anterior da cuenta el célebre historiador José Luis Roca, que define a Bolivia desde su indeterminación cuando titula el libro que narra su historia como: *Ni con Lima, Ni con Buenos Aires. La formación del Estado Nacional en Charcas*, haciendo alusión al conflicto de pertenencia que dio origen al actual estado (Roca, 2007).

La colonia española desarrolló un modelo colonizador extractivista¹⁴, que tuvo en la ciudad de Potosí su clímax y sirvió de modelo al sistema de explotación global que daba inicio.

La explotación de las minas de Potosí supuso la primera acumulación de capital del periodo moderno, precedente y modelo de la mundialización actual. En Potosí la sobreabundancia de riqueza se acentó en la *mita*, una ordenación esclavista por la que las poblaciones indígenas trabajaban en condiciones infrahumanas (Creisher Alice, 2010, p.2).

Los pueblos indígenas han sido la fuente de mano de obra de la explotación minera, en la colonia se estableció un proceso de administración basado en los acuerdos previos del imperio inca con los cacicazgos indígenas locales, manteniendo el orden social prehispánico, mientras se establecía y consolidaba el nuevo orden colonial. “Esto devino en un complejo proceso social donde fue posible la negociación y el asedio al proyecto civilizatorio occidental” (Thomson, 2006). La adaptación, la resistencia y la negociación identitaria y territorial son la constante en las relaciones sociales en Bolivia.

Desde el punto de vista español, el intermediario más importante –el cacique o gobernador comunal indígena- se identificaba legalmente con la república indígena, efectivamente subordinada, aunque a la vez era reconocido como un noble, con los honores y privilegios correspondientes a su rango. Los miembros de la comunidad reconocían el respaldo gozado por el cacique por parte del estado colonial y, al mismo tiempo esperaban que el cacique cumpliera con ciertas normas tradicionales de los señores aymaras o mallkus (Thomson, 2006, p. 34).

¹⁴ Modelo económico basado en la explotación intensiva de recursos naturales que no genera desarrollo económico.



Ilustración 5: Mural del grupo Apacheta, pintado en calles centrales de La Paz, que representa los sistemas de explotación económica y los procesos sociales de resistencia. A la izquierda vemos las minas, al centro el atrio del convento de San Francisco, espacio histórico de concentración popular, seguido de una marcha indígena por la carretera; en el extremo derecho vemos el edificio central de la Universidad Mayor de San Andrés y una marcha en defensa del gas como recurso nacional.

Como en otras latitudes del mundo, a finales del siglo XVIII en el territorio actualmente boliviano, se suscitó un gran levantamiento social en contra del orden colonial sustentando demandas propias que se convertirían en capital simbólico de todos los movimientos emancipatorios que le siguieron.

Fue un movimiento en contra del dominio colonial y en pro de la autodeterminación, pero a diferencia de otras revoluciones, en este movimiento fueron sujetos políticos nativos de las Américas los que formaron el cuerpo de combatientes, asumieron posiciones de liderazgo y definieron los términos de la lucha (Thomson, 2006, p. 9).

En sus luchas de resistencia, los pueblos indígenas han vislumbrado conceptos y formas de gobierno originales que persisten y se han convertido en demandas.

Sobre el protagonismo de los pueblos indígenas en las grandes transformaciones en el país, el documentalista Eduardo López explica:

Los Ayllus¹⁵ negociaron su propia existencia con el estado colonial y con el estado republicano, y esto ha sucedido de una y otra manera en América Latina donde los pueblos indígenas deciden persistir en condiciones adversas, pero deciden persistir.

Lo que ocurre hoy en día es una enorme recolocación, una enorme reubicación de escenarios sobre este tema. Los movimientos indígenas dejan de ser simplemente movimientos indígenas, se convierten en movimientos sociales, capaces de definir territorios de poder y renegociar definitivamente la formación de los poderes del estado y de la sociedad en términos contemporáneos; y de esto te da cuenta en términos muy cerrados, muy cortos, las ocho marchas indígenas y eso es muy importante, porque son 34 minorías o 30 minorías étnicas las que logran un cambio general del escenario político al demandar una nueva constitución política del estado (Eduardo López, entrevista personal, Septiembre 2011).

Comprender los ejercicios de poder de los pueblos indígenas al margen del estado liberal nos ayudará a entender características específicas en la producción cinematográfica.

Contexto sociopolítico contemporáneo

En Bolivia muchas cosas son difíciles de entender y explicar, porque es un país que no termina de conformarse como tal, que tiene una sociedad abigarrada y compleja, donde conviven mal y conviven diversas clases sociales con diferentes y particulares pactos sociales, donde habitan más de 30 naciones en diferentes pisos ecológicos; un país que ha vivido casi toda su historia sumergido en diferentes crisis (Loayza, 2008, p. 189).

La última década (2003-2013) ha sido de profunda intensidad política y social¹⁶. Los bolivianos aun están asimilando los últimos años, donde pasaron de una fuerte crisis

¹⁵ Espacio de organización comunitaria indígena aymara.

¹⁶ 2003: El presidente neoliberal Gonzalo Sánchez de Lozada. “Goni”, huye a E.U. en medio de enfrentamientos entre el ejército y la policía y una grave crisis política y social. Asume el cargo el Vicepresidente Carlos Mesa, historiador y periodista, que institucionaliza el referéndum abriendo la puerta a importantes reformas. Los movimientos sociales, campesinos, cocaleros, e indígenas marcarán el rumbo de los años siguientes con la coca y la tierra como bandera. 2006: Evo Morales Ayma es investido presidente en Tiwanaku, en un ritual en el que recibe el bastón del mando indígena. El 1 de mayo, con las

institucional, a la aprobación por referéndum de una nueva constitución que le cambió el nombre al país y le dio estabilidad; dejaron de ser república para convertirse en un estado plurinacional.

Los bolivianos, a partir de 2003, cosecharon largas décadas de procesos sociales de organización y resistencia en lo que algunos periodistas denominaron *el fin de la partidocracia neoliberal*.

Al respecto, el historiador, documentalista y ex presidente Carlos Mesa opina:

El hecho de que un presidente indígena haya llegado al gobierno en Bolivia es un hecho histórico muy significativo que yo aplaudo; no necesariamente coincido con la forma de gobernar, pero creo que el tener un gobierno indígena, el haber cambiado y desplazado a las elites políticas ha sido un paso interesante y positivo. La nueva constitución tiene sus problemas, yo creo que conceptualmente comparto algunos de los puntos y filosóficamente, pero creo que es maximalista, contradictoria, tiene una serie de defectos muy graves y no sé si sea de fácil aplicación, el gobierno tiene una tendencia autoritaria que yo no comparto y no respeta los derechos humanos, cosa que para mí es crucial, por lo tanto tengo diferencias de fondo con el gobierno, sin dejar de reconocer que se han producido cambios importantes a los que yo mismo contribuí cuando fui presidente (Carlos Mesa, entrevista personal, enero 2012).

Aunque se pueden establecer muchos matices y contradicciones, la entrada de Evo Morales le significó a amplios márgenes de la población un avance principalmente en el reconocimiento de los pueblos indígenas.

La llegada de Evo Morales a la presidencia, a quien algunos ven como indígena y otros no, ha chocado con estructuras conservadoras que han reaccionado estableciendo una férrea oposición.

En otros casos hay posturas críticas que evidencian las contradicciones del gobierno.

fuerzas armadas, Evo Morales toma los yacimientos petrolíferos, comprando las acciones de las trasnacionales. 2007: Enfrentamiento racial en Cochabamba. 2008: Bolivia expulsa al embajador de los E.U., en el Departamento de Pando, donde tiene lugar otra masacre con tintes raciales y mueren trece campesinos. 2009: Después de un largo proceso y de derrotar a la derecha radical vía referéndum, el presidente Morales promulga una nueva constitución del Estado que desaparece a Bolivia como república y la convierte en estado plurinacional.

La activista y documentalista María Galindo sostiene:

Cuando ha subido el gobierno del MAS¹⁷, lo que han hecho es cambiar de polera¹⁸. Y hacer, quitarse el terno¹⁹ azul de la derecha y ponerse el jeans, o el aguayo²⁰ de la izquierda indigenista y son la misma gente y su criterio es liberal. Eso es lo que han metido en el proceso constituyente, porque el proceso constituyente ha sido un proceso donde la participación popular no ha estado, sino que han sido las ONGs quienes han traducido esa visión. Entonces en Bolivia esa tecnocracia, yo no sé si van a ir perdiendo poder, pero tiene mucho poder, porque tiene muchas fuentes de financiamiento y en este momento como esa tecnocracia de ser neoliberal se ha transformado a ser afín al gobierno del MAS²¹, sigue teniendo espacios de poder y siguen con los criterios liberales (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2013).

Además de la continuidad de criterios liberales, otras problemáticas heredadas del periodo colonial han continuado y se han agravado durante el gobierno del Movimiento al Socialismo.

El racismo y el eurocentrismo característico de las élites que ejercieron el poder tanto en el periodo colonial como en el periodo republicano persisten y han marcado las dinámicas y conflictos culturales en el país, entre la hibridación, la resistencia y la adaptación.

Con la llegada de Evo Morales Ayma a la presidencia de la entonces República de Bolivia en 2005, el racismo y otros conflictos sociales se visibilizaron crudamente en hechos donde la población mestiza agredió violentamente a grupos indígenas simpatizantes del presidente Aymara, con el grito: “¡Cholo²² de mierda!”.

Se revivieron así episodios de escarmiento público que hicieron recordar el mítico descuartizamiento de *Tupac Katari*:

En sus dos fases el cerco a La Paz duró un total de 184 días. Sólo a finales de 1781, y con dificultades, las tropas realistas contrainsurgentes enviadas desde Bueno Aires consiguieron finalmente levantar el cerco y someter a sus principales fuerzas

¹⁷ Movimiento al Socialismo, partido del que Morales fue candidato y desde el que apuntala su gobierno.

¹⁸ Playera.

¹⁹ Traje sastre.

²⁰ Tejido tradicional aymara.

²² Palabra de uso genérico para referirse a la población indígena de La Paz en el habla coloquial. El gobierno de Morales la calificó como discriminatoria.

insurgentes. Katari fue capturado y descuartizado en una ceremonia brutal, llevada a cabo en nombre de dios y del rey de España, ante una congregación masiva de aturdidos indios de toda la región circunlacustre (Thompson, 2007, p. 6).

El odio al indígena sublevado y la necesidad de infringirle un castigo ejemplar parece haber revivido en el contexto del gobierno de Evo Morales, un fenómeno poco conocido fuera de Bolivia.

No se habla de racismo y sin embargo en tiempos muy recientes hemos atestiguado estallidos racistas colectivos, en enero de 2007 en Cochabamba, o en mayo de 2008 en Sucre, que a primera vista resultan inexplicables. Yo creo que desnudan las formas escondidas, soterradas, de los conflictos culturales que acarreamos, y que no podemos racionalizar (Rivera, 2010, p. 32).

Aunque en los medios masivos internacionales y para algunos activistas Bolivia se haya convertido en el modelo a seguir, la sociedad boliviana sigue padeciendo conflictos y contradicciones heredados del periodo colonial, como el racismo.

A pesar del racismo interno practicado hacia los pueblos indígenas, los regímenes políticos posteriores a la colonia se vieron en la necesidad de incorporar y gradualmente apropiarse de elementos indígenas en la construcción de una cultura nacional.

Frente al colonialismo y su alfabeto, los pueblos indígenas y sus culturas originarias han hecho de la danza, los rituales y la imagen en diversos soportes su espacio de reproducción, resistencia y autoafirmación.

Las imágenes han podido decir lo que los discursos oficiales han ocultado.

Las imágenes nos ofrecen interpretación y narrativas que desde siglos precoloniales iluminan ese transcurso social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad (Rivera, 2010, p. 32).

Mundo indígena y cultura visual

Entre 1612 y 1615 el cacique indígena Waman Puma de Ayala envía una carta dirigida al rey de España donde busca explicar las características de su sociedad y el impacto catastrófico de la colonización española, dicha carta tiene la particularidad de estar formada por casi cuatrocientos dibujos a tinta, ilustrativo sobre la importancia de la imagen para las culturas originarias.

La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, en su análisis sobre este documento histórico descubierto en Copenhague a principios del siglo XX, reflexiona sobre las implicaciones de la cultura visual indígena en la sociedad boliviana.

Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria que se inició en nuestro espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan sino encubren y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvo que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad (Rivera, 2010, p.32).

Para los pueblos indígenas bolivianos, la sabiduría y las leyes están representadas primordialmente en imágenes y ritos, mismos que llegan a estructurar la actividad económica.

La participación y el significado de los ritos y festividades donde la imagen es protagonista, tienen fuertes lazos con el mundo de la vida. Los chamanes indígenas son un baluarte dentro de las comunidades, un libro vivo. Lo que hoy llamamos lenguaje audiovisual ha sido el medio autóctono de expresión y continúa articulando y representando diversas áreas del mundo de la vida en la Bolivia actual.

Cada año el carnaval de Oruro²³, el más grande de Bolivia, actualiza la importancia de las danzas y la música. Miles de bolivianos preparan sus trajes y sus danzas, expresando ahí sus saberes y visiones.

El carnaval de imágenes indígenas en fusión con el proyecto colonial, fuente natural donde abreva el cine boliviano. La relación del saber y forma de vida indígena con la sociedad occidental es un eje de reflexión y producción obligado para la comunidad de cineastas bolivianos.

La afinidad indígena por la representación escénica y la producción visual ha sido aprovechada en la producción del cine boliviano y es rastreable en todo el espectro cultural como se describe a continuación.

En *La nación clandestina*, película dirigida por Jorge Sanjinés²⁴, un indígena regresa a su comunidad para redimir su vida después de perder su identidad en la ciudad y colaborar con la dictadura. Reynaldo Yujra, protagonista del filme, al recordar su trabajo, dice:

Yo no he sido actor, ni he estudiado académicamente, así no. Yo creo que yo me he considerado como intérprete de la realidad en la sociedad boliviana, no como actor.

El guión, las cosas que tocaban sobre el personaje me ha dado más interés para que quizás a través mío puedan entender los problemas que están pasando. Por eso tuve interés en hacer esta película (En el camino de nuestra imagen, CEFREC, 2011, p. 85).

Sanjinés como director y el grupo *Ukamau* como productora, son los pilares de una forma de entender y producir el cine que ha marcado la trayectoria del cine boliviano. Cine junto al pueblo

²³ Multitudinario Carnaval de la ciudad de Oruro, ciudad minera, donde el tío, el diablo, es el protagonista. Destaca por sus danzas indígenas y multitudinarias. Sus participantes portan atuendos ricamente elaborados. En 2001 fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. *La economía del diablo* es un documental de Eduardo López donde se describe el Carnaval una importante actividad económica en la región, una industria cultural bajo el signo latinoamericano.

²⁴ Jorge Sanjinés, uno de los cineastas más influyentes en la segunda mitad del siglo XX, desarrolló estrategias de producción donde las comunidades indígenas formaban parte de los procesos de producción.



Ilustración 6: Estatua cristiana de bienvenida al sitio sagrado de Copacabana en el lago Titicaca. Se anuncia el trabajo de los *yatiris*, chamanes andinos, quienes *Challan* (bendicen) objetos en miniatura que representan los deseos de los peregrinos que llegan al santuario.



Ilustración 7: Los liderazgos indígenas y su iconografía son importantes en el horizonte cultural.
Escultura de Francisco Tito Yupanqui, modelador de la Virgen de Copacabana.

Contexto narrativo

...las culturas conquistadoras añaden o sustituyen contenidos en el orden divino y como consecuencia justifican la alteración de las relaciones de poder anteriores y la imposición de un nuevo orden social (Salles-Resse, 2008, p. 51).

Verónica Salles-Resse advierte los entrecruzamientos entre la narrativa, el orden social y la producción de imágenes. Señalando el papel de las culturas conquistadoras, pone énfasis en las relaciones de poder que se reflejan en los contenidos narrativos.

Salles-Resse propone tres ciclos narrativos en su estudio sobre lo divino en el Lago Titicaca, Bolivia: el *ciclo kolla*, *ciclo inca* y *ciclo cristiano*. Yo los abordo aquí desde la perspectiva sociopolítica, sumando el ciclo contemporáneo, donde reflexiono sobre el contexto actual en términos de producción de la imagen y comunicación.

Los ciclos narrativos nos permiten comprender las relaciones sociopolíticas que rodean la producción y significación de la imagen, nos introducen también al universo del significado, la historia paralela de los símbolos y su papel en la historia de una sociedad.

Ciclo Inca

Los Kollas vistos por los Incas:

El imperio Inca denominó *Kollasuyo* al altiplano boliviano y parte del actual territorio chileno, esto debido a que el señorío *Kolla* era el más importante en el cuarto sur del territorio inca (Salles-Resse, 2008).

La denominación *Kolla* sigue vigente y dota de identidad a los habitantes del altiplano que se autodenominan *Collas*, en oposición a los *Cambas*, habitantes del occidente boliviano.

El imperio Inca estableció grandes redes de caminos y rigió la vida social con un calendario ritual milenario fuertemente vinculado al ciclo agrícola (Cusicanqui, 2010)

De este ciclo narrativo se desprende el orden cosmogónico de los pueblos indígenas, actualmente retomado por movimientos sociales y comunidades indígenas.

Ciclo cristiano

Al momento de la llegada de los españoles, el territorio boliviano estaba administrado y estructurado por el imperio Inca. Con la caída del Imperio Inca en manos del emergente imperio español, fue instalado un sistema económico basado en la organización social indígena. Se mantuvieron cargos y linajes autóctonos para lograr la extracción de materias primas como la plata. En lo político, la conquista española subordinó a las élites sin trastocar mayormente el sistema de cargos (Thompson, 2006).

La colonia española usó el trabajo comunitario obligatorio. “*La mita* fue el sistema a través del cual las comunidades estaban obligadas a dotar determinado número de trabajadores para la explotación minera, principalmente en el cerro rico del Potosí” (Schwartzberg, 2010).

En el siglo XVII, apenas cien años después de su descubrimiento y conquista, Potosí era una de las ciudades más importantes del planeta y su población era mayor que Londres

o París. Del cerro rico se extraían plata y otros metales que circulaban por todo el globo y servían para sufragar las guerras de los Austrias en Europa, y para pagar los cuantiosos prestamos de los banqueros alemanes y genoveses. La explotación de las minas del Potosí supuso la primera acumulación de capital del periodo moderno precedente y modelo de la mundialización actual. En Potosí, la abundancia de riqueza se asentó en la *mita*, una ordenación esclavista por la que las poblaciones indígenas trabajan en condiciones infrahumanas (Manuel J. Borja. 2008, P.2).

La conquista española es el hito más importante en la historia de Bolivia, toda vez que significó el inicio de la relación de dominación para la explotación intensiva. Este modelo de sociedad basado en la extracción intensiva de materia prima y poco desarrollo social se mantuvo en la era independiente y ha sido el escenario de las relaciones sociales en Bolivia y por extensión de la producción de imágenes y narrativas.

La mitología y técnicas occidentales aparecen para protagonizar los espacios hegemónicos; lo autóctono despliega diversas formas de resistencia y asimilación.

Contexto semántico

Cultura como background

Se trata de otra manera de designar la cultura, no por las grandes obras que la constituyen, sino por ese sustrato, ese *background* en el cual todos están inmersos sin prestar atención. En el fondo está lo que se absorbe con la leche materna, y lo que nos impregna la educación... (Maffesoli. 2000 p. 248).

Desde esta perspectiva, la cultura es un fondo siempre actuante y significativa, en constante contradicción y transformación. Con el término *background* se alude al poder de la imagen y sus significados simultáneos. Se busca percibir por planos, por capas, pudiendo observar los detalles según sea el interés y la sensibilidad de quién observa.

En ese sentido y para continuar ampliando el concepto de cultura. Eduardo A, Vizer escribe:

Cultura es la ropa, los artefactos que usamos, el lenguaje (los lenguajes) por medio de los cuales establecemos todas las relaciones, los acuerdos, los encuentros y los desencuentros con los otros. Es también ese mundo humano extraño y lejano en el que no hemos vivido; el mundo de la historia, de otros pueblos, de monumentos, edificios y mobiliario, de cuadros, de fotografías, de símbolos, de ceremonias y de signos y

lenguajes que, aunque no los entendamos, sabemos o intuimos que constituyen otros universos de sentido. Además de todo lo que existe, está presente una percepción de *vacío, de misterio*. ¿Qué habrá detrás de lo que se manifiesta en la realidad “objetiva”, o más allá de todo lo que hemos descripto?, ¿Qué habrá después (de la muerte)?, ¿Qué hay en el futuro? En el mundo de la vida, las certidumbres son frágiles (esa “insoponible levedad del ser”, en términos de Kundera) (Vizer, E. Raíces de la comunicación: Mundo de la vida y praxis social. Obtenida el 9 de enero de 2013

en:http://www.sisman.utm.edu.ec/libros/FACULTAD%20DE%20CIENCIAS%20HUMANÍSTICAS%20Y%20SOCIALES/CARRERA%20DE%20BIBLIOTECOLOGÍA%20Y%20CIENCIAS%20DE%20LA%20INFORMACIÓN/09/comunicacion%20social/vizer_tramainvisible.pdf).

Para indagar la cultura boliviana me vi obligado a hacer un recorrido de lo práctico a lo trascendente, y así poner las dudas propias de por medio y regresar después con descubrimientos.

La cultura como telón de fondo, como conjunto de imágenes, de significados propios y colectivos.



Ilustración 8: Licencia de conducir emitida por Ekeko, deidad del altiplano boliviano, a quienes se le atribuye la abundancia como don.



Ilustración 9: El grupo boliviano-mexicano: Traes flash?? se presenta en el "etno café" en La Paz.

Bolivia es parte del intenso intercambio cultural global, en constante movimiento y reconfiguración. No es Bolivia un país utópico con presidente indígena; se trata de una sociedad cuyas identidades se reacomodan de acuerdo a múltiples factores, de cara a procesos sociales largos, de sometimiento y redención, en contacto con su pasado ancestral y en diálogo global.



Ilustración 10: Diversos anuncios en un cine de La Paz, una convocatoria a un concierto religioso, el show de un famoso cómico, y el anuncio de una conferencia del coaching Javier García D, titulada: La fuerza del amor.

Los significados en la organización social están contruidos a partir de imágenes y narrativas históricamente repetidas. La conquista, el mestizaje y la resistencia cultural son los temas más importantes a partir del siglo XVI. Estas relaciones articulan una red de significados. Las fusiones iconoclásticas dan cuenta del complejo proceso de amalgamamiento de un basto acervo de representaciones y formas de producir la imagen.

La imagen es expresión y síntesis de los procesos sociales y su devenir híbrido, la voz de los sometidos se expresa en el manejo que hacen de los signos impuestos.

Las pinturas coloniales de Caquiaviri o Calamarca respondían a la doctrina eclesiástica del momento y su función era pedagógica, pero la intervención en el lenguaje pictórico, importado desde la metrópolis, permitía la inversión de las estructuras sociales. Los santos y vírgenes eran reactualizados en las fiestas y ritos indígenas, fomentando así una religiosidad híbrida cuya función era al proyecto colonizador (Borja-Villel, 2010, p. 2).

De forma reiterada, los sometidos encontrarán en la producción de imágenes y narrativas la oportunidad de generar nuevos significados. Tanto en la colonia como en

la actualidad, destacando el uso y actualización de los significados y símbolos portadores de poder. Por ejemplo, el indio Yupanqui en un contexto de conquista soñó a la virgen de Copacabana y esculpió su imagen en repetidas ocasiones, apropiándose no sólo de una imagen, sino también de una técnica artística como la escultura.



Ilustración 11: Puerta de fachada del templo de la Virgen de Copacabana (la Virgen más importante en Bolivia). Aquí vemos representado el sueño del indio Yupanqui, quien inspirado por una experiencia onírica labró varios ejemplares, hasta que logró la Virgen con la que quedó satisfecho. Copacabana es, desde tiempos inmemoriales, un importante centro de culto. Copacabana, Bolivia.



Ilustración 12: *Graffiti* callejero del grupo feminista *Mujeres Creando*, en el que se lee: “No quiero ser la madre de Dios, de ese Dios blanco, civilizado y conquistador. Mujeres creando”. Este tipo de *grafitti* es muy común en las calles de La Paz.

Los sueños y los espíritus pueblan el imaginario y cotidianidad con fiestas y carnavales. Se puede, a través del rito y la imagen, profundizar mucho más para explicarse el orden y distribución de los sujetos.



Ilustración 13: Mural del grupo *Apacheta*, en la avenida central de La Paz. En el extremo superior derecho vemos el cerro rico del Potosí del que descenden los indígenas cargados de oro que depositarán en el sótano de la casa de moneda de la ciudad del Potosí. Arriba, reflejada desde un cuerpo de agua que podría ser el lago Titicaca, una indígena llora.



Ilustración 14: La fiesta de Alasitas convoca a bolivianos de todas las clases sociales para sahumar miniaturas de necesidades básicas como salud, trabajo, pareja, con el objetivo de ver realizada su petición.



Ilustración 15: *Ñatitas*, cráneos humanos reverenciados como tradición popular boliviana, heredada de tiempos precolombinos.

La última década de transformaciones políticas y reajustes identitarios donde *la Pachamama*, la madre tierra está en centro del discurso, ha provocado un flujo de personas que retornan o visitan Bolivia para desarrollar técnicas alternativas de sanación y organización social alternativa: permacultura, economía, solidaria, etc. Personas que

han cosechado los conocimientos emergentes y en reproducción desde la segunda mitad del siglo XX.

El sujeto y la reconstrucción de la relación con la tierra es su centro. La revaloración de la experiencia vital desde espacios de acción emotivos en búsqueda de construir comunidades, donde el encuentro consigo mismo y con el otro es el objetivo final, también coexisten en el país comunidades muy alejadas del intercambio global.

Al ensanchamiento cultural propio de finales del siglo XX, Bolivia sumó una década de cambios de paradigmas con una nueva constitución, buscando reconfigurar su relación al interior y logrando posicionarse en el exterior. La sociedad boliviana está claramente en un proceso de asimilación donde la cultura juega un papel importante.

En La Paz encontré lo que Scott Lash llama zonas vivas silvestres:

Las zonas vivas y silvestres suelen estar situadas en torno de universidades, escuelas de arte, cines y restaurantes alternativos, locales de danza y música pop de vanguardia y lugares similares... Los flujos -y en especial las ideas e imágenes- son más fugaces, contingentes e impredecibles; la mezcla demográfica es más multiétnica y la formación de la identidad, mucho menos estable (Lash, 2005, p. 64).

El cine boliviano

Para la última década del siglo XIX en que se inscribe la llegada del cinematógrafo a Bolivia, los centros urbanos son pocos y la división entre indígenas y descendientes de colonizadores occidentales prevalece.

El cine se convertirá en un instrumento de exploración de la cultura indígena. Las generaciones de cineastas bolivianos, como veremos en el tercer capítulo, desarrollaron estrategias de producción para construir junto a las comunidades obras cinematográficas memorables, explotando las fiestas, las danzas y los ritos bolivianos que juegan un papel muy importante dentro de la sociedad.

Al hablar del sentido de la fiesta dentro de la sociedad boliviana, la cineasta Mela Márquez me comentó:

La fiesta es un rito que se organiza con mucho tiempo. Son semanas que se preparan y se preparan hasta que explota en su gran magnitud. La fiesta tiene un sentido catártico, amoroso, es libación, es comida. Ellos estaban muy enojados que no haya puesto esta

fiesta de cada uno de los grupos, que comen y farrean y ahí salen los amoríos y se pintan con sangre. Es muy fuerte (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Las primeras exhibiciones cinematográficas se realizaron en el Teatro Municipal de la ciudad de La Paz en 1897. “En esta primera etapa este es el escenario de los primeros estrenos” (Susk, 2009, p. 9).

Es hasta 1904 donde, de acuerdo a los datos de la cinemateca boliviana, se realizan las primeras filmaciones que, como en otros casos, se ocupan de retratar a los personajes de la élite paceña. “*Retratos de Personajes Históricos y de actualidad*” es el título de la primera “vista” registrada.

La instalación del Congreso Nacional es quizá el primer acontecimiento político cuyo registro cinematográfico fue exhibido. Hacia 1907 el “*Biógrafo olímpico*”, una compañía trashumante filma y exhibe las vistas de dicho acontecimiento.

Las “*vistas*” continuaron siendo la única producción cinematográfica en Bolivia en las primeras dos décadas. Los primeros cineastas bolivianos, Luis Castillo y J. Goytisolo iniciaron sus registros hacia 1912.

Dentro de las películas de la etapa silente destaca *Wara Wara (1929)*, por el tamaño de su producción y por abordar la conquista como hecho dramático.

“En las primeras décadas la producción cinematográfica es realizada por las élites urbanas y sobre todo artistas” (Susk, 1997).

La aparición del cine sonoro con su respectiva renovación tecnológica generó una suspensión en la producción del cine boliviano.

La nueva tecnología del sonoro inviabilizaba las empresas artesanales locales donde se efectuaba todo el proceso de revelado y montaje. En esas circunstancias, la precariedad del cine boliviano, efecto en última instancia de la dependencia global del país, lo condenó a un prolongado mutismo que sólo quebraría una buena docena de años después (Susz, 1997, p. 8).

Durante la segunda década y particularmente a partir de 1970, el cine boliviano se adentra explorando modalidades de producción vinculadas a comunidades, representaciones y vivencias de los pueblos indígenas con tendencia clara a depositar su cultura en expresiones intangibles como la danza y en lenguajes no alfabéticos.

La segunda mitad del siglo XX

La inexistencia de una política gubernamental clara hacia el cine ha dado como resultado que actualmente no exista una escuela de cine pública, vinculada al Estado o alguna institución descentralizada: una universidad como suele suceder en otros países.

La revolución de 1952 emprendió la única iniciativa creando el Instituto Cinematográfico Boliviano que sin una voluntad política clara se convirtió en una productora orientada a la promoción gubernamental, no sin antes lograr algunas películas bajo la dirección del documentalista más destacado de la primera mitad del siglo XX. Jorge Ruíz, a quien se debe el documental más emblemático y representativo de la época: *Vuelve Sebastiana (1953)*, película ganadora en 1956 del primer premio en el Festival SODRE en Montevideo, Uruguay.

Esto no quiere decir que no existan o no hayan existido diversas iniciativas de formación de cineastas. Están articuladas por actores diversos: la iglesia, institución colonial polifacética aparece en varias de ellas.

La revolución cubana y su clara política latinoamericanista es el otro factor de cambio y alimentación del cine boliviano. Los cineastas formados en Cuba, sus festivales cinematográficos, dieron y dan actualmente fuerte impulso al cine boliviano como agentes de cambio y renovación con propuestas de producción adecuadas a la realidad social y financiera del país sudamericano. Muchas historias de producción tienen a Cuba como punto de partida o de intersección.

Los jesuitas y Luis Espinal son otro referente insoslayable. Al respecto, Carlos Mesa comenta:

Espinal fue una figura fundamental para popularizar la crítica de cine. Él llegó a Bolivia en 1968. No es que no hubiera crítica antes que él, por supuesto que había crítica, pero Espinal se convirtió en un referente fundamental, y durante toda la vida boliviana de él entre 1968 y 1980, cuando lo asesinaron, las columnas semanales en el periódico presencia sobre cine, la crítica del cine era un referente fundamental. Como crítico de cine, creo yo, es el más importante que ha tenido Bolivia. Luego ha sido un gran formador de conocimiento sobre el cine, tanto en cátedra universitaria, como en el cine club luminaria. Él era un cineclubista, una persona que era un gran animador de los debates y de la lectura del cine. Escribió una serie de cuadernos cinematográficos muy

pequeños, pero muy útiles, de gran difusión en su momento, de formación sobre el guión cinematográfico, lectura de la imagen, visión crítica sobre la estructura del cine, y luego publicó dos pequeños tomos de una historia abreviada de historia universal, de difusión más importante que se publicó al final de su vida (Carlos Mesa, entrevista personal, enero 2012).

Los cineastas se han formado con los jesuitas, en Cuba o en talleres. Carlos Mesa, ex presidente, productor y estudioso de la producción cinematográfica boliviana describe los espacios de formación:

Yo recuerdo que cuando yo estaba en la Universidad Mayor de San Andrés, se creó el taller de cine de la Universidad Mayor de San Andrés, que dirigía Paolo Agasi. Yo fui profesor en ese momento. La Universidad Católica, en los años 60, llevó adelante cursos sobre cine, pero como tú bien dices, no hay una carrera de cine como la hay en otros países, entonces los cineastas bolivianos se han formado de manera autodidacta, con esta aproximación de cosas más bien salpicadas, con experiencias o estudios fuera de Bolivia, muchos se han formado o en Estados Unidos o en Cuba -que creo que la mayor parte tienen esos dos orígenes de formación- y luego a partir de concursos que se realizaron en la década de los años 60. Yo creo que un concurso muy importante para la formación de la experiencia cinematográfica fue el concurso Condor de Plata, que luego se llamó Amalia de Gayardo, pero te diría que poco más. Uno de los problemas del cine boliviano, que hoy día lo estamos viendo, es la falta de una escuela de guiones, la falta de una formación de actores, de un sentido integral de lo que es la obra cinematográfica y las obras -ahora que tenemos el acceso a medios más baratos- dejan bastante que desear. Tenemos una producción mucho más intensa, pero de mucha menos calidad (Carlos Mesa, entrevista personal, enero 2012).

En ese entorno, el proyecto de la Cinemateca boliviana fue impulsado en la segunda mitad del siglo XX por jóvenes interesados en el tema, y ha sido el principal espacio de preservación, debate y actualización de la cultura cinematográfica. Sobre el origen e importancia de la cinemateca, su directora en 2012 describe:

Era fundamental para un país, cualquiera que fuese, Bolivia por supuesto, el contar con un archivo nacional de imágenes en movimiento que recuperase el importante patrimonio cinematográfico que el país tenía. Esta era una idea que se empezó a plantear en los años 50, pero que nunca se había concretado, y nosotros en 1976 contamos con el apoyo de la alcaldía de la Paz, que fue un impulsor muy importante: el Cine 16 de julio, que era de los curas salesianos que respaldó también, porque quién lo

dirigía entonces era una persona con gran sensibilidad y eso nos permitió crear la Cinemateca, y a partir de su creación establecer una recuperación progresiva del cine, cosa que logramos de manera muy importante. Hoy día la Cinemateca debe tener entre un 75 y un 80 % de la totalidad del cine hecho antes del año 2000; ya lo nuevo no te puedo decir porque no estoy muy al tanto, pero hemos recuperado una parte muy significativa del pasado cinematográfico y de video del país (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Como Márquez describe, la cinemateca ha sido el espacio que ha permitido preservar, valorar y difundir el acervo audiovisual boliviano.

En las últimas dos décadas, los indígenas como sujetos han puesto en marcha con éxito un ambicioso plan indígena de comunicación encabezado por Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), dando lugar a importantes experiencias de producción audiovisual rompiendo con códigos y géneros del cine occidental retomando formas de organización indígena e historias autóctonas.

De ambos ámbitos de producción cinematográfica participan los documentalistas que he entrevistado, cuyos testimonios presento en el Tercer Capítulo.

Conclusiones:

El escenario geográfico Boliviano, por su variabilidad de alturas y grandes llanos selváticos, ha determinado la diversidad étnica e indeterminación en la identidad del país.

La conquista y colonia es el proceso histórico más importante, pues fue a través de él cómo se negociaron y establecieron las relaciones de poder y significados de las imágenes.

El orden colonial negoció su existencia con los pueblos indígenas, quienes decidieron resistir en condiciones adversas y protagonizaron movimientos sociales, desde entonces y hasta hoy, emancipadores con conceptos y formas de organización propias. Dentro de los que destacan los movimientos de finales del siglo XVIII de donde se nutren los subsecuentes.

El discurso hegemónico oculta realidades y contradicciones que las imágenes muestran. La imagen ofrece narrativas e interpretaciones de lo social, que en algunos casos tienen origen en tiempos precoloniales.

Las narrativas bolivianas pueden comprenderse a partir de grandes ciclos narrativos. En ellas se observan entrecruzamientos del orden social y la producción de imágenes.

Salles-Resse propone el ciclo Kolla, el ciclo Inca y el ciclo Cristiano.

La noción de cultura como *background* denota las redes de significación y capas de la imagen que se entrecruzan en el horizonte actual.

Los indígenas como sometidos en el procesos de conquista y aún en el periodo independiente, han desarrollado estrategias de resistencia cultural reflejadas en la producción de imágenes sincréticas, como la Virgen de Copacabana, o integrando ritos a la vida cotidiana e institucional como la Challa.

El gobierno del MAS, encabezado por Evo Morales, ha tenido como su principal factor positivo el revalorar lo indígena al interior de la sociedad boliviana. Pero de acuerdo a sus críticos, ha heredado la misma estructura autoritaria del presidencialismo neoliberal.

En la última década, el racismo ha cobrado fuerza como reacción al empoderamiento de lo indígena, indicativo de la vigencia de los conflictos derivados del colonialismo.

La formación de los cineastas bolivianos se ha dado en el exterior del país o en talleres impulsados por grupos religiosos y colectivos de cineastas y académicos.

El cine boliviano ha retratado los conflictos de identidad y narrativas de la sociedad destacando los conflictos derivados de las relaciones coloniales.

El cine boliviano está caracterizado por representar, sintetizar y discutir una y otra vez la problemática relación entre mundo indígena, mundo colonial y sus efectos en la conformación de la identidad del país. El recorrido histórico da cuenta de un cine que se ocupa de las distancias, proximidades y tensiones con lo indígena: *La profecía del lago* (1925), *Wara, Wara* (1929), *Vuelve Sebastiana* (Ruiz, 1953), *Mi socio* (Agazzi,

1982) *La nación clandestina* (Sanjinés, 1989), *Cuestión de fe* (Loaiza,1995), *Sayari* (Márquez, 1995), *Inalmama* (López, 2010), son claro ejemplo de la continuidad de un tema que es definitivo en el ámbito de la producción visual.

Bolivia y sus ciudades participan del diálogo cultural global y sus dinámicas de producción cultural dentro de las que se inscribe la producción de cine documental, fenómeno que se analiza en el siguiente capítulo con los anteriores contextos como *background*.

Capítulo III

Estudio de caso: Configuración del cine documental en Bolivia contemporánea

Introducción:

A partir del marco teórico y la metodología presentada en el primer capítulo, analizo enunciados de diez entrevistas con documentalistas de tres generaciones.

Como participantes discursivos los documentalistas conforman una comunidad interpretativa que enuncia las relaciones y especificidades del documental en el caso boliviano.

Como en *la arqueología del saber* propuesta por Foucault en esta muestra se podrán encontrar: Descripciones cualitativas, relatos biográficos, señalamientos, interpretación y análisis de signos, razonamientos por analogía, deducción, estimaciones estadísticas y otras muchas formas de enunciados (Foucault, 1970).

En los enunciados seleccionados analizo e interpreto las relaciones del documental con otros objetos del lenguaje, vinculándolo a los dominios de análisis planteados por Foucault, a saber:

- a) Ético
- b) Político
- c) Pedagógico
- d) Terapéutico

El capítulo comienza con el razonamiento del proceso de construcción de la muestra recabada durante mi inmersión estratégica en Bolivia a partir del desarrollo del trabajo en campo con técnicas etnográficas.

La muestra

Las entrevistas de las que se desprende la información que aquí presento, se realizaron desde septiembre de 2011 a febrero de 2012. Partí de un cuestionario base, inspirado en mis inquietudes como documentalista y diseñado previo a la estancia.

Llegué a La Paz en septiembre de 2011 con contactos en la Universidad Mayor de San Andrés y una primera amistad que me orientó en los trabajos de acondicionamiento, que me tomaron diez días.

La Paz es la ciudad con mayor actividad cinematográfica del país. En ella desarrollé la mayor parte de contactos, con viajes estratégicos al interior del país en busca de informantes o a eventos del gremio.

El proceso a través del cual el investigador va encontrando informantes que llevan a mucha más información a través de nuevos informantes es llamado *Bola de nieve* (Gubern, 2004). Una vez logrado el primer contacto, fue apareciendo la comunidad cinematográfica, a través de la que pude contactar a importantes figuras, no sólo del gremio, sino activistas o profesionistas en cuya amplia labor se inscribe el desarrollo de películas documentales.

Como la etnografía propone, el informante es portador y constructor de la cultura (Gubern, 2004). Los documentalistas participan como un vínculo vivo con la cultura en tanto intérpretes e interpretantes.

Durante la estancia, aproveché los elementos espontáneos y circunstanciales, no estuve sino dedicado a investigar el escenario cultural y la cadena de producción cinematográfica. Obtuve entrevistas de muy diversas formas.

Al ex presidente, historiador y documentalista Carlos Mesa lo conocí una tarde en que, caminando por la calle, advertí al interior de un restaurant su presencia. Estaba sentado encabezando una reunión. Entré, lo interrumpí, me presenté y logré una entrevista casi de inmediato, pues él viaja constantemente y partía en un par de días.

Los documentalistas me guiaron en la construcción de la muestra. Me ilustraron también en el conocimiento e interpretación del horizonte cultural. Durante las entrevistas, los informantes asumieron que yo debía comprender el contexto histórico y

cultural del país, desarrollaron para mí estrategias didácticas, en la mayoría de los casos, vinculada con la imagen.

Busqué amplitud de ideologías en la muestra, la condición para estar en ella era tener realizada una película documental y ser referido por el gremio.

Con las propuestas y recomendaciones de los *informantes discursivos* (documentalistas) y las condiciones de acceso, fui conformando una ruta para la recopilación de la muestra y una ruta de inmersión a la cultura boliviana.

Los documentalistas me indicaron rutas, tiempos pertinentes para viajar, lugares y significados.

Todas las entrevistas se desarrollaron en el estudio de los documentalistas bajo previa cita, en ocasiones rebasando los 90 minutos y entrando en detalles de la vida privada y su relación con el oficio.

Días previos a los encuentros, revisé una o más películas realizadas por los entrevistados. Estas entrevistas en profundidad indagan las condiciones de formación de los cineastas, sus experiencias de producción más importantes y reflexiones sobre las relaciones y decisiones en los procesos de producción del cine documental.

Durante mi trabajo en campo inicié partiendo de un modelo original de entrevista, pero comenzó a suceder una charla en la que los documentalistas reflexionaban libremente, entrelazaban temas, situaciones. Comprendí que ese era el tipo de encuentro al que ellos pertenecían. Estaba entrevistando a entrevistadores, investigadores de temas y biografías. Ellos mismos se formulaban preguntas o profundizaban en temas.

Modelé los encuentros para centrarlos en los siguientes ejes:

- a) Historia de vida
- b) Formación
- c) Relación con los contextos políticos, históricos, y de la imagen
- d) Jerarquización del documental en su ejercicio profesional
- e) Relaciones sociales entabladas en sus procesos de producción audiovisual

Para concertar las entrevistas, fue favorable mi nacionalidad mexicana y pertenencia a la UNAM. Lo anterior generó un ambiente de confianza y disposición en gran medida por el prestigio de la universidad y los nexos culturales con México.

México, para los cineastas bolivianos, es, en no pocos casos, un país de formación profesional y referente obligado en la cultura hispanoamericana. Los bolivianos y mexicanos compartimos una fuerte presencia indígena en nuestra sociedad.

Los documentalistas mostraron mucho entusiasmo en compartir sus experiencias y posiciones políticas; les sorprendió el interés de un mexicano por viajar al sur del continente.

La estancia me ayudó a observar rasgos estructurales compartidos por ambos países.



Ilustración 16: Niña aymara con llamita en la isla del sol del lago Titicaca.

Generaciones

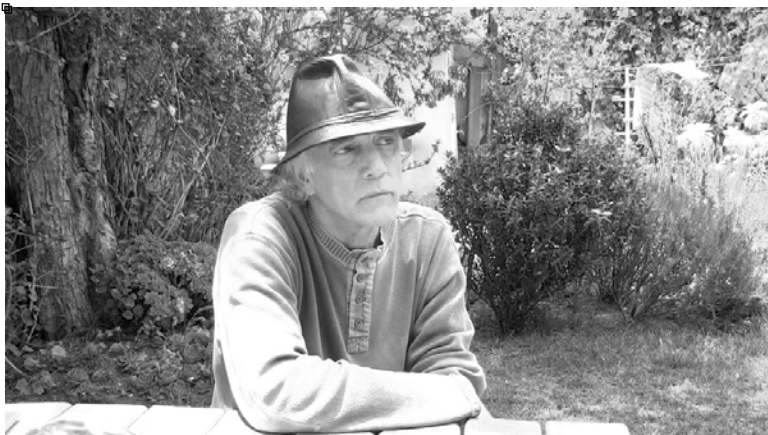
Durante la conformación de la muestra, advertí la necesidad de dividir a los informantes por generaciones ante el evidente sesgo que su biografía y su relación con el contexto histórico suponía.

Me referiré a una generación como un grupo de documentalistas que compartieran un ambiente tecnológico y político en el que se formaron y desarrollaron profesionalmente. Revisar las características de una generación permite conocer las características de la transmisión cultural y política, de las narrativas, formas de vida y sensibilidades (Berardi, 2008).

Para su análisis, divido la muestra en tres generaciones:

El fin de las dictaduras: esta generación se formó a en la década de los 70 y 80, vivió diferentes dictaduras y la transición a la democracia electoral. Sus miembros iniciaron realizando cine en soportes fotoquímicos. Continúan activos con soportes digitales. En algunos casos han ocupado cargos de dirección y coordinación en instituciones vinculadas al cine.

La muestra de la generación signada por *El fin de las dictaduras*, esta conformada por los siguientes cineastas:



a) Eduardo López (1955):

Estudió filosofía en Bolivia la carrera de Antropología social en la ENAH y Cine en el CUEC de la UNAM, México. Salió de Bolivia dentro de un contexto de represión. Es uno de los documentalistas más referidos en mi pesquisa. *Inalmama*, (hoja de coca) *sagrada y profana* (2010) es su más reciente película documental. Fue director del Consejo Nacional de Cine (CONACINE) y ha estado vinculado al desarrollo de la Cinemateca boliviana.



b) Mela Márquez (1963)

Su formación comenzó en los talleres de cine del grupo *Ukamau*, en condiciones cuasi clandestinas debido a la última dictadura en Bolivia. Márquez obtuvo una beca para estudiar cine en el Centro Experimental de Cinematografía en Italia²⁵, donde se especializó en área de montaje cinematográfico. *Sayari* (1995) es su ópera prima, documental que retrata el *Tinku*: fiesta indígena del norte de Potosí. En 2012 dirigía la Cinemateca boliviana.



d) Alfredo Ovando (1955)

Formado en los talleres de la Universidad Mayor de San Andrés y el grupo *Ukamau* en condiciones de cuasi clandestinidad. Hijo del ex presidente nacionalista Alfredo Ovando, se vio obligado a huir a España. Decidió regresar para producir cine a inicios

²⁵ Fundada en 1935, es la escuela de cine más importante en Italia. Los estudiantes hacen uso de cine de 35 milímetros por tres años, en un espacio altamente equipado.

de los 80. Fundó la productora *Nicobis* desde la que ha desarrollado una vasta producción de cine documental en colaboración con su compañera Liliana de la Quintana. A finales de los 90 estudió Antropología en la ENAH, México. Actualmente *Nicobis* produce para la televisión abierta *Programas inteligentes con adolescentes*, una cápsula noticiosa con la participación de adolescentes que propone un innovador formato.



e) Carlos D. Mesa Gisbert (1953)

Historiador y periodista. Impulsor de la Cinemateca boliviana, de la que fue su director. Ocupó la presidencia de la república de forma interina en 2005 durante la severa crisis social que caracterizó ese año, impulsó el referéndum como método de decisión nacional, posterior a ello se vio obligado a renunciar. Regresó a sus anteriores actividades y produjo junto a Mario Espinoza la serie documental histórica más completa y popular: *Bolivia Siglo XX*.

Crisis minera y neoliberalismo: esta generación está marcada por la severa crisis económica y social provocada por el cierre de centros mineros en la década de los 80 producto del ajuste neoliberal, a raíz de ello la economía informal se disparó y los organismos de cooperación internacional intervinieron en las políticas públicas bolivianas.

En el horizonte tecnológico, la aparición del video como soporte electromagnético (*videotape*), posibilitó la práctica cinematográfica y la expansión del recurso audiovisual a otros espacios de la sociedad, como los indígenas, mineros, y otros que se había mantenido tradicionalmente marginados. Los siguientes documentalistas integran la muestra:



f) Franklin Gutiérrez

Hijo de un líder minero desplazado después del cierre de minas y la represión a los sindicatos, creció en un barrio de mineros reubicados en El Alto (zona conurbada de La Paz). Es pedagogo por formación, responsable del área de capacitación del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC). Dicho centro es uno de los espacios de mayor producción de cine indígena en Bolivia, junto con las organizaciones sociales más importantes. CEFREC ha desarrollado métodos propios para producir audiovisuales aplicando nuevos métodos pedagógicos.



g) María Galindo (1964)

Comunicóloga, activista feminista, artista y periodista. Junto con el colectivo *Mujeres Creando*, ha desarrollado importantes proyectos de comunicación y denuncia dentro de los que se encuentran películas documentales de un lenguaje audiovisual eficiente e impactante que revisa los temas de género. Es una voz crítica del gobierno actual y su partido.



h) Demetrio Nina (1977)

Cineasta indígena originario del centro minero de Camí, Cochabamba. Inició prácticas de comunicación con Los Salesianos de Don Bosco. Comunicólogo y productor, tuvo una trayectoria destacada que le valió para ser designado director ejecutivo del Consejo Nacional del Cine (2011), donde desarrolló

una política pragmática en busca de la descentralización. Fue removido del cargo en 2012.

Los hijos del fin del mundo: Nacidos a finales de los 70 y principios de los 80, esta generación esta marcada por la aparición del internet, la crisis ambiental, y la irrupción de las demandas indígenas en la sociedad boliviana.

Su principal herramienta ha sido el video digital y su continuo desarrollo de dispositivos cada vez más eficaces, compactos y accesibles.

□



i) Geraldine Ovando (1982)

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana (México) y la carrera de cine en la Universidad Católica (Bolivia), hija del documentalista Alfredo Ovando y de la productora Liliana de la Quintana. Geraldine, junto con su pareja, Emiliano Longo, emprendió un ambicioso proyecto de película documental: *Los hijos del fin del mundo*, que registra proyectos de desarrollo alternativo en tres continentes. Es directora de la productora *Nicobis*.



j) Emiliano Longo (1975)

Forma parte de la única generación de licenciatura en cine en la Universidad Católica. Desarrolla *Los hijos del fin del mundo*, cuyo rodaje lo llevó junto con su pareja, Geraldine Ovando, a países como Egipto e India entre otros. Actualmente realiza en la productora *Nicobis* el noticiario juvenil PICA (Programas Inteligentes con Adolescentes).



k) Miguel (Mike) Valverde

Egresado de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, (EICTV), Cuba. Ha desarrollado métodos de producción donde las comunidades dan soporte material a la película, rompiendo con los esquemas narrativos y de producción comercial. Fue protagonista de una de las películas contemporáneas más populares en Bolivia: *Quién mato a la Llamita blanca* (2006).



Diego Mondaca (1979)

Formado en la Escuela internacional de Cine y TV de San Antonio de los baños (Cuba), es uno de los documentalistas bolivianos más vinculados con el circuito internacional del documental, donde ha obtenido importantes premios por su destacada opera prima: *La chirola* (2008).

El análisis

En este capítulo, analizo los testimonios obtenidos que dan cuenta de las experiencias y contextos que originan la práctica cinematográfica. Las configuraciones del género documental como objeto de discurso en el contexto que se describe, es decir:

- a) las relaciones que entablan los documentalistas,
- b) los comportamientos que le atribuyen al documental
- c) las clasificaciones que establecen y
- d) los campos de acción de los que participan.

Señalaré las pautas de organización y subordinación que se manifiestan al hablar de la práctica cinematográfica.

En un apartado final reflexionaré sobre la praxis del documental, los discursos en el proceso de producción del documental, esto es: la técnica de composición y el *cine de la experiencia* que de ello resulta.

Como se señala en el Primer Capítulo, el análisis busca llegar a los siguientes dominios: ética, política, pedagogía y terapéutica. Punto de análisis final en la *arqueología del saber*.

Arqueología

En *La arqueología del saber*, Foucault sustituye la noción de episteme, primero por la de dispositivo y finalmente por la de práctica; así el análisis comenzará a entrelazarse cada vez más con el análisis de lo no discursivo (Castro, 2011).

En el análisis planteado por Foucault los aspectos no discursivos forman parte del horizonte a analizar. Por lo anterior, estaré señalando aspectos no discursivos que rodean tanto la enunciación de los documentalistas como la producción cinematográfica. Es decir, haré referencia a la cultura visual.

En este primer apartado analizo los enunciados de los documentalistas referidos al contexto histórico (a priori histórico) que hace posible su práctica cinematográfica.

A partir de aquí escucharemos hablar a los documentalistas; del documental, desde el documental y a través del documental.

Configuración del cine documental en Bolivia

Superficies de emergencia - condiciones de existencia del género

El fin de las dictaduras

Mela Márquez, Alfredo Ovando, Eduardo López y Carlos Mesa

Lo primero que me propuse indagar fue el contexto y las experiencias que acercaron a los realizadores a la práctica del cine documental, es decir, desde dónde y a través de qué se hace posible la aparición del cine documental como experiencia práctica y como objeto de discurso. ¿Qué relaciones?, ¿Qué comportamientos?, ¿Qué campos de acción?; *superficies de emergencia*.

Mela Márquez, el cine como vocación

Mela Márquez tuvo desde temprana edad contacto con los integrantes de la productora *Ukamau*, como se advierte en el siguiente testimonio. Las condiciones que posibilitan su vocación por la práctica cinematográfica tienen que ver con la semejanza del cine como relato. Son inicialmente estas experiencias las que se convierten en motivaciones estéticas y éticas.

Mela Márquez:

Mi pasión por el cine nace desde muy pequeña, una relación familiar muy estrecha con una persona maravillosa que fue don Oscar Soria²⁶ Gamarra, él fue un gran guionista boliviano que acompañó en la mayoría de las películas a Jorge Sanjinés y él era un amigo muy querido de un tío mío: Ricardo Rada Laguna, primo hermano de mi padre, que él fue el productor de las primeras películas de Jorge Sanjinés.

Dentro de ese ambiente en que venía este señor, contaba aventuras, metían y sacaban cosas, llevaban cartas. Era un grupo de gente. Yo era muy pequeña y entonces empezó a frecuentar mi casa Oscar Soria. Él era un verdadero *cuenta historias*, un narrador, un tipo maravilloso que le encantaban los dulces, le encantaban las masas²⁷ y mi madre hacía queques y mientras él narraba todas las aventuras que tenía, por ejemplo, hablaba de una película que se iba a llamar: *Las historias de la noche de San Juan*, pero finalmente se llama *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés, y él cuenta como él iba recogiendo las historias de la masacre de San Juan de 1964 durante el gobierno de

²⁶ En 1998, el director de cine italo-boliviano Paolo Agazzi introduce un personaje llamado Oscar en su película *El día que murió el silencio*, en memoria de este guionista boliviano.

²⁷ Pastelillos.

Barrientos, pero él cuenta cómo va recogiendo y cuenta cómo esas gentes que habían sufrido esa masacre, le contaban a él y él iba viajando por los pueblos (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Márquez refiere, por un lado, su interés por las historias del Cacho Soria como práctica discursiva, pero también las prácticas no discursivas que lo rodean, como llevar y traer cartas, “meter y sacar cosas”, en este caso referidas al proceso de producción en campo. Márquez da importancia a las relaciones familiares a las que debe su temprana cercanía con la práctica del cine.

La narración de historias recopiladas en campo y referidas a hechos históricos, asociado a las prácticas de producción, se convierte en experiencias que vinculan a Márquez al cine, pero desde el dominio ético, los actos y las decisiones forman parte de relaciones sociales y prácticas materiales que entablan una relación con las reglas establecidas. A partir de este juego de reglas Márquez es determinada como individuo al buscar un cine vinculado con temáticas sociales.

Márquez atribuye a Soria su ingreso al cine, pero a un cine caracterizado por una postura política que se pone en práctica a través del proceso de producción. Márquez reconoce en el cine la posibilidad de construir una subjetividad dentro de la actividad en la que se reconoce como sujeto ético:

Todas esas historias, toda esta persona maravillosa que me lleva a pensar en el cine, pero la aventura del cine, no de la alfombra roja, no del glamour, sino esta aventura que eran esos personajes que veía yo retratada en Oscar Soria, en Ricardo, que iban a dormir meses cerca del lago²⁸, donde filmaron *Yahuarmalku*, y donde llevaban *sleeping*. Vivían en una permanente guerra, en una permanente ida de día de campo: a la guerrilla; eran personajes míticos aventurero como *Indiana Jones*, obviamente, al estilo boliviano. Me lleva al cine la enorme humanidad que tenía Cacho: era una persona que, mientras lo mirabas a los ojos, había un mundo que descubrías. Como cuando uno mira a Papá Noé, el Cacho era eso, era ese personaje que me contaba miles de historias y me acuerdo que las movía, era realmente un personaje mítico y es por él que entré al cine (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

²⁸ El lago Titicaca, a cuatro mil metros sobre el nivel del mar, es el área de ocupación humana más antigua en la región y es escenario de los sitios religiosos más importante para las culturas del altiplano boliviano y el sur del Perú.

La oralidad como fuente de inspiración y el trabajo en campo como experiencia, sustancial en la cinematográfica de Márquez, es una característica configurada desde sus primeros contactos con el cine, donde ella reconoce en el cine un espacio de elaboración ética con implicaciones políticas.

Mela continúa:

Me atrapa esta forma de hacer esa cosa que hacían, que iban a buscar cosas. Los años 70 y 80 fue el momento que yo ingresé a ser parte de un pequeño taller que hizo el grupo *Ukamau* y que llevaba el mismo nombre. Después se dividió el grupo *Ukamau*, que era Jorge Sanjinés (JS) con la productora *Ukamau*: Cacho Soria, Antonio Iguino, Paolo Agasi. Se volvió productora y Jorge se quedó con el grupo *Ukamau*. Se quebró y en ese momento hay un golpe de Estado en Bolivia; yo estaba saliendo bachiller y fundan este taller durante el golpe de Estado para formar jóvenes; yo estaba en pleno deseo de hacer.

La presencia del grupo *Ukamau*, como productora, y de Jorge Sanjinés como director, es determinante en esta primera generación, se convierte en un punto de referencia importante en el cine boliviano, se esté cerca o lejos de ellos. Su forma de hacer cine es abiertamente una propuesta política: se inscribe en los movimientos sociales para desarrollar estrategias de producción con fuerte vínculo a las comunidades. Sanjinés le llama *Cine junto al pueblo*.

Por otro lado, en el testimonio se observan las condiciones políticas del país como referente obligado en el cine de aquellos años. La práctica cinematográfica se asocia a un combate, a un estado de guerrilla, tanto por la forma de hacer el cine como por los discursos imperantes: *Un cine al lado del pueblo*. Son los años posteriores a la muerte del Che en territorio boliviano. Son los años de la guerra de guerrillas.

Alfredo Ovando, exilio y documental

Alfredo Ovando, a quien su familia apoda cariñosamente como *Bis*, hijo del general y ex presidente Alfredo Ovando, refiere el inicio de su práctica cinematográfica en un contexto político de dictadura:

En 1979 entré a un taller de cine que se dictó por primera vez en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). La UMSA en esa época que habíamos estado saliendo de las

dictaduras. Banzer había estado hasta el 78, y todavía había refilos de dictadura hasta el 79. La UMSA, la principal universidad de La Paz, abre sus puertas y entonces dice: vamos a hacer extensión universitaria, vamos a abrir a otras ramas que no son necesariamente las que estamos impartiendo aquí en la universidad y que requieren sí de una capacitación más corta, más pequeña, pero que sí es importante hacerla. Se abre hacia la música, se abre hacia el teatro, la danza, el cine, abriendo un poco este espectro es ahí que encuentro ese taller de cine, que se abre ese espacio para capacitarme y descubrir que el cine no está tan lejano, tan lejos de como yo lo pensaba inicialmente.

Era posible que con una camarita super 8 se pudiera hacer una película. Descubrir eso es realmente encontrar herramientas. Cine y video; uno o dos años más tarde en el campo del video las posibilidades expresivas en este campo audiovisual.

Ese taller es un gran empujón para meternos de cabeza y ver que esto se une a esta realidad de la que estamos viviendo. (Alfredo Ovando, Entrevista personal, Octubre 2011)

Ovando destaca el momento de apertura académica en la UMSA a finales de los 70, y la aparición de dispositivos al alcance, cámaras y formatos de cine más ligeros; esto indica un momento de legitimidad para el cine y de posibilidad, inmediatamente Ovando refiere las condiciones políticas de dictadura que limitaron dicha práctica.

La producción cinematográfica gana legitimidad y se convierte en un campo de acción, cambio y oportunidad asociado directamente a otras experiencias como la danza y la música.

El cine y las artes se inscriben en un campo de acción creativa en emergencia mundial durante esas décadas y en un estamento antagónico al poder militar que limita la práctica cinematográfica. Aquí observamos el acercamiento del cine con las formas pedagógicas de las artes, donde se le integra.

Ovando señala lo importante que fue la aparición del video para desarrollar la práctica. Pone acento en el horizonte tecnológico y su relación con los fenómenos políticos y sociales.

Yo venía de España, estuve viviendo diez años en ese país, y ahí estuve viviendo el franquismo, la gran dictadura del franquismo en España, pero también viví la muerte de Franco, el cambio que se estaba produciendo y toda esta fuerza de energía que surgía a partir de la muerte del dictador y el abrirse nuevas posibilidades. Entonces había una

efervescencia que yo creo que la traigo a Bolivia y aquí veo que se comparte y hay mucha fuerza porque también se está saliendo de una dictadura. Llego de allá, se sale de otra dictadura, entonces hay una fuerza, y es una fuerza que había en la universidad: cine, música, buscando nuevos lenguajes, nuevas cosas.

Buscando qué iba a hacer con una cámara, ¿para qué nos va a servir? Con una gran fuerza. Y ahí es donde se une la tecnología con el pensamiento y las fuerzas y las ganas que uno tiene de contribuir en esa vivencia de cambio que se está produciendo en el país (Alfredo Ovando, Entrevista personal, Octubre 2011).

Las condiciones históricas que Ovando refiere, “*fin de las dictaduras*” “*toda una fuerza de energía*” hacen referencia a modos de comportamiento que abren campos de acción contrahegemónicos dentro de las que se inscribe el cine.

Estas nuevas experiencias posibles, la producción en talleres, la producción de discursos, transformaron pautas de comportamiento y relaciones con instituciones, fueron determinantes para la construcción de modos de sujeción ética.

Para Foucault, las prácticas discursivas no son simplemente modos de fabricar discursos. “Estas prácticas toman cuerpo en el conjunto de técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión, difusión y en las formas pedagógicas que las imponen y las mantienen” (Castro, 2011).

En el testimonio de los documentalistas estaremos observando el cine como una práctica discursiva. Esta se hace posible y experimentable a través del desarrollo de esquemas de comportamientos dentro y en oposición a las instituciones, experimentando nuevas formas de difusión y pedagogía: un cine basado en la experiencia que se desarrolla en el proceso de producir.

Ovando, al mencionar el ambiente político y el escenario institucional en el que se da el taller del grupo *Ukamau*, describe las relaciones que una práctica discursiva como el cine establece con las instituciones y las redes de poder.

Para esta generación, el aprender a producir cine implicó introducirse en la acción política, convirtiéndolos en actores y lanzándolos al campo de la cultura visual. Para esta primera generación, el hacer cine implicaba entrar a los dominios de la política y, por tanto, reconocerse como sujetos políticos.

Ovando, inmediatamente refiere la represión de la que es objeto dicha práctica pedagógica en poco tiempo;

Aunque poquitos años después, en el propio taller de cine de la UMSA, hemos vivido el golpe de García Mesa y a partir de esos una nueva tranca²⁹, nueva situación, nueva represión con respecto que ha habido con todo eso.

Toda esa efervescencia fue cortada de raíz, dejó de existir el taller de cine y música; todo eso se cerró absolutamente, y ahí empecé a vivir, vivimos la clandestinidad, la lucha contra la dictadura para tratar de cambiar y volver a ese nuevo sistema que nos saque de la dictadura (Alfredo Ovando, Entrevista personal, Octubre 2011).

La oposición a las dictaduras se convierte en un elemento que da unidad al cine boliviano en la segunda mitad del siglo XX como práctica discursiva y campo de acción política.

No hay de un lado discurso y del otro poder, opuestos entre sí. Los discursos son elementos o bloques de tácticas en el campo de las relaciones de fuerza. (Castro, 2011)

Podemos observar en esta generación cómo la producción de discurso cinematográfico articula bloques en la lucha por el poder político. Esta generación después de décadas ocupa importantes espacios de poder donde ha desarrollado ideas aprendidas en su formación.

La pedagogía del cine es para esta generación el desarrollo de estrategias contra-hegemónicas directamente vinculadas con un accionar político.

La práctica del cine genera esquemas de comportamiento que desafían el orden establecido de facto, dado el ambiente político de dictadura. Además es el espacio donde se efectúa la transmisión cultural de una generación de cineastas a otra.

Mela Márquez apunta:

Ese taller se imparte en la productora *Ukamau*, en la (calle) Juan José Pérez, que era un estudio que tenía Antonio Iguino, pero que ya había formado grupo con Cacho Soria, Antonio Iguino, Paolo Agasi, que venían de hacer *Mi socio (1981)*³⁰; estaba Daniel

²⁹ Obstáculo, en el habla boliviana.

³⁰ Película que describe, a través de la relación de un chofer y su ayudante (mi socio,) la dicotomía identitaria en Bolivia entre *Collas* (bolivianos de occidente) y *Cambas* (bolivianos de oriente).

Calet y también estaba Raquel Romero que eran, digamos, un grupo de gente que forman parte de ese taller y lo empiezan. Habían hecho un taller en 80, con Luis Espinal³¹ en la UMSA. Y lo quisieron repetir, pero como había prohibición de reunión porque había el golpe de García Mesa y era prohibido reunirse, nos juntábamos casi clandestinamente para hacer este taller, y bueno ahí habían muchas personas que hoy hacen el documental. Bis Ovando, su esposa (Liliana de la Quintana), Laute Gums, estaban poco de gente que hoy hace periodismo, María Luisa Mercado, ya venía de hacer para *Ukamau* y de ahí yo decido que mi vida es el cine, directamente y me voy a Europa.

Mela Márquez, quien cursó el taller del grupo *Ukamau* junto a Ovando a finales de los 70 describe *las superficies de emergencia*, el contexto social y relaciones personales que hacen posible el aprendizaje del cine como desarrollo de estrategias para la producción de cine, pero también para la construcción de tácticas en el campo de las relaciones de poder.

La referencia a cineastas específicos hace visible la importancia que las trayectorias profesionales y las relaciones personales tiene en su proceso de formación y cómo estas se convierten en referente ético. Podemos decir que el taller del grupo *Ukamau* se convierte en un espacio de elaboración ética. Ahí se ponen en juego las reglas en lo campos de acción en que el cine participa.

Márquez describe, dentro del contexto político, prácticas no discursivas que van a forzar directamente la aparición de estrategias pedagógicas y políticas que forman toda una generación de documentalistas y periodistas.

En la generación que se forma al final de las dictaduras, el cine se convierte en una puerta de entrada a prácticas de discurso en oposición al poder. El resultado es la jerarquización de las temáticas dentro del cine, buscando un cine “*que hablara de cosas importantes*” identificadas por su cercanía, oposición o semejanza con la mirada social y política, este interés por el mundo social adquiere un sentido constitutivo de la práctica.

³¹ Luis Espinal: religioso Jesuita nacionalizado Boliviano; después de desempeñarse como productor de televisión en España, migró a Bolivia donde participó en la producción de diversos medios de comunicación. Su trabajo académico en el ámbito cinematográfico dio impulso al cine y está caracterizado por una clara postura política.

La dinámica del taller era, algunos habían hecho el taller del 80 y querían hacer una segunda experiencia, ese taller marca mucho, era una época muy fuerte, fue uno de los golpes más cruentos, donde matan a Marcelo Quiroga Santacruz, era la dictadura más férrea, donde masacran gente, desaparecen, era un poco con la onda de toda América Latina. Pinochet y los militares en Argentina, con la onda muy pesada. Era un grupo de gente que digamos era de izquierda en ese momento, las vías después cambian, la izquierda en América Latina es muy variada, pero digamos que había un valor muy importante que era hablar de temas muy trascendentes y formar gente que pueda representar la realidad. No había un poco esa cosa de la formación del cine por el cine, sino era una necesidad. Yo creo que marcaron gente con mucha trayectoria, que tenía mucho rigor, que había venido haciendo cine y que había marcado una época del cine boliviano (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

En el contexto de dictadura, el cine es una forma de comportamiento que agrupa a diversos “*digamos de izquierda*”. De ahí se señala como objetivo hablar de lo que se considera importante en clara alusión al proceso político que vivía Sudamérica.

“No había esa cosa de la formación del cine por el cine, sino que era una necesidad”. En esta oración se destaca el vínculo político del cine con lo social, un aspecto que habrá de contrastar con lo expresado en la generación más joven a la que denomino *los hijos del fin del mundo*.

Hasta aquí la generación del fin de las dictaduras ha mostrado cómo el Taller del grupo *Ukamau* es el espacio más importante de formación, no sólo de formas de producir discurso, sino de desarrollar tácticas en el campo de las relaciones de poder. Las inquietudes de esta generación los llevó a buscar espacios de formación fuera de su país como en el caso del siguiente informante.

Eduardo López; documental y antropología: la construcción de un oficio

La emergencia de formas de comportamiento

Las condiciones en que el cine aparece en la trayectoria de Eduardo López están relacionadas con el golpe de Estado, pero se concretan a través del exilio y posterior acceso a comunidades y disciplinas en México.

Bolivia fue después de infancia y de una adolescencia en Brasil. Los retornos a Bolivia fueron tajantes en todo sentido. Para empezar la salida a México tenía tintes de

alejamiento, primero, de la dictadura militar con cierto riesgo y después ya fue francamente difícil convivir en aquel ambiente de dictadura. Yo me involucré mucho en México.

La tenía clara, quería Antropología, quería Cine, casi desde que me acuerdo, no ha sido difícil y en México la suerte es que habían las dos posibilidades: las dos carreras, las dos bandas de gentes que hacían posible una formación muy buscada, no fácil, pero con mucha coherencia lógica en eso.

Yo nunca leí nada sobre antropología visual y siempre hice aquello. Y justamente ahora, ya viejo, empiezo a revisar textos y a ver la historia como una serie de gentes se loquearon con esta conjugación de saberes entre la antropología crítica y un registro documental con las diferentes orientaciones, pero para mí fue un hecho muy seguro, como seguro estaba que no iba a poder vivir de ello (Eduardo López, entrevista personal, Septiembre 2011).

La historia de Eduardo López visibiliza el papel que México ha jugado en el desarrollo del cine boliviano. La consolidación de instituciones y comunidades en México³² ha posibilitado la formación de cineastas latinoamericanos que difunden comportamientos útiles en la práctica cinematográfica.

López estudió antropología social en la ENAH y cine en el CUEC de la UNAM. Refiere con emotividad la importancia de las comunidades de practicantes para su formación, “*las dos bandas de gentes*” que hicieron posible su formación. Esto ilustra el papel que las comunidades de practicantes desempeñan en la conformación de esquemas de comportamiento y prácticas producción.

La trayectoria de López ilustra la relación que la práctica del cine ha generado con otras disciplinas sociales, con sus esquemas de comportamiento y tipos de transmisión de conocimiento.

Cineasta y antropólogo, López señala “*la imposibilidad de vivir de dicho ejercicio*”. Con esto hace referencia a la tensión económica que caracteriza la producción del documental latinoamericano, una realidad que tienen que resolver los realizadores.

³² UNAM, CUEC, ENAH.

La dificultad financiera en la ejecución de proyectos incide directamente en la sustancia ética, los actos, los deseos, las decisiones. La decisión de hacer del documental una forma de vida obliga al sujeto a entablar un juego de estrategias y prácticas que configuran la ejecución del proyecto. Podemos llamarle formas de comportamiento.

López visibiliza las prácticas no discursivas, formas de comportamiento, necesarias para producir el documental nominándolas como *oficio*. Ahí circunscribe una serie de estrategias en constante construcción, procesos cognitivos que hacen posible la producción del documental, no como una disciplina, sino como un oficio.

Es un tema de oficio, porque la convicción la puedes tener, pero el oficio se construye, es un proceso cognitivo, es un proceso muy dinámico, muy cabrón, porque hay momentos donde no la haces... y no la hago, no la hice y fue difícil.

Entonces la construcción de ese oficio, obviamente, es un tema de convicción, pero ya en el llano y de a pie es una construcción difícil y creo que en ningún momento yo podría decir que ya completé el oficio y el conocimiento o soy un *documentalero* antropólogo con la solidez que yo quisiera tener.

Siempre siento que cada proyecto que cada documental, cada ficción también, pero con mirada documental etc., es volver a empezar, es siempre un inicio (Eduardo López, entrevista personal, Septiembre 2011).

En las declaraciones anteriores, el participante discursivo enfatiza el carácter inestable de la práctica al señalar lo incompleto de su formación. Alude al fracaso como una experiencia difícil y parte del oficio: “porque hay momento donde no la haces...”

López describe la conjunción de actividades y habilidades en la producción como un oficio y esto lo atribuye al inicio permanente de proyectos.

El oficio se convierte en los patrones de comportamiento y campos de acción en los que el sujeto se reconoce como documentalista; para López, *documentalero*.

Ante la pregunta ¿cuándo descubre que este es tu oficio?, López responde:

¿Cuándo?, yo creo que fue en “*Florecer en la siembra*”, un primer documental que hicimos con Nestor Agramont que ya fue un parteaguas, porque la repercusión que tuvo el documental y el desate de fuerzas culturales en una comunidad aymara fue notable e

impresionante. Entonces, ahí yo dije que el oficio se consolida porque tiene sentido y el sentido está en que lo que tú hagas; y lo que yo hacía tenía un fortísimo asidero en el colectivo con el cual trabajamos el documental. Fue un proceso muy dinámico, muy fuerte, muy participativo y en esa nos mantuvimos con Nestor Agramont y con otras gentes. Nestor ya murió prematuramente, pero fue un momento además compartido con varias experiencias en el mundo, en América Latina, en el África etc., donde un documental de autor, de creación, iba a volver a posicionarse en los combates por la comunicación intercultural (Eduardo López, entrevista personal, Septiembre 2011).

López describe el documental como un *oficio* cuyo sostenimiento económico es casi imposible, pero respaldado a partir de su sentido como práctica cultural colectiva, que desata fuerzas culturales. López establece *el sentido del documental* en lo colectivo como el elemento más importante para la aparición de su práctica de su oficio: *documentalero*.

Documentalero, como el carpintero, como el zapatero. Así describe López los procesos cognitivos del documental en permanente construcción. Las relaciones, los vínculos personales en el equipo, los campos de acción, las comunidades, y los modos de comportamiento

El participante discursivo describe los modos a través de los cuales desarrolla su subjetividad y las inscribe en el contexto cultural de la época, esto confirma la existencia de la comunidad interpretativa en torno al documental y otras formas de producción.

En el testimonio de López aparece una de las características fundacionales del género: el diálogo intercultural, un propósito hoy en boga, pero que el documental anticipó desde su fundación con Flaherty, como lo vimos en el Capítulo I.

En los 70 y 80, ahora sí ya se escribió y se teorizó muchísimo sobre interculturalidad y los temas de diversidad cultural en un sentido político. Ya forman parte de los estatutos de la UNESCO, pero en ese tiempo no, en ese tiempo el combate y los combates por una comunicación innovadora con nuevas tecnologías y para mí, con un fortísimo sentido de antropología visual, pero de intervención, no de registro museográfico o etnográfico.

Hay que decir que la tesis que yo hice era una tesis sumamente provocadora en su momento. Porque era una tesis de antropología política que denunciaba las

construcciones ilusorias de las comunidades, en ese caso, formadas desde el estado o impuestas desde un poder separado de la sociedad.

Mi camino era, desde ya, encontrar comunidades reales, interpretarlas como fuerzas de lo político real y encontrar en ellas construcciones identitarias y construcciones simbólicas que son procesos profundos continuos y que nada tienen que ver con la visión que también imperó durante mucho tiempo de identidades en transición o identidades arcaicas modernas o identidades sincréticas. A mí me tenía bastante sin cuidado, me parecía de una pobreza absoluta y encontraba yo en los procesos étnicos sociales colectivos comunitarios que lo cultural era la base de lo político no enajenado. Para mí, el trabajo en documental y en antropología iba ahí, tocaba aquello (Eduardo López, entrevista personal, Septiembre 2011).

Podemos advertir, en lo enunciado por López, el proceso de construcción de una práctica cinematográfica con claro posicionamiento político crítico en el campo de acción profesional y en académico.

López critica los esquemas de comportamiento de otras prácticas de registro, como la museográfica o etnográfica. Distingue al documental a partir de asumir la intervención que una producción cinematográfica supone.

La sustancia ética, los actos, los deseos, las decisiones se enmarcan en la convicción de producir cine buscando lo político no enajenado y como parte de un combate por la comunicación intercultural. Claros modos de sujeción a las reglas en diversos campos de acción.

Observaremos cómo la relación con los sujetos con el colectivo es quizá una de las relaciones de mayor relevancia en la configuración del documental.

La conformación del cine documental está dada por la oposición a otras prácticas calificadas como categorías “pobres”, como “identidades en transición” o “identidades modernas o sincréticas”.

Para López, el documental adquiere valor por su búsqueda de lo político no enajenado ubicable en los procesos sociales colectivos comunitarios, donde lo cultural es la base de lo político. Aunque está enunciado de otra forma, López comparte con Mela Márquez el vínculo de la práctica cinematográfica con lo social como la sustancia ética de mayor jerarquía a partir de lo que se juega un modo de sujeción. Es decir, el

documental aparece como proceso de búsqueda de lo cultural como base de lo político no enajenado y a partir de ahí se actúa, decide y desea en su producción.

El testimonio de López es útil en la descripción de las superficies de emergencia en Bolivia, y su relación con otras disciplinas.

Carlos Mesa: historia, periodismo y televisión

Sobre las condiciones personales (subjetivas) en que emerge su práctica del cine documental, el historiador, periodista y ex presidente Carlos Mesa inicia señalando campos de acción y disciplinas en los que inició desempeñándose:

¿Cómo llega al cine documental?

Es una combinación que tiene que ver con el hecho de que yo hago dos cosas, soy historiador y he hecho periodismo durante un cuarto de siglo.

Cuando pudimos tener nuestra propia productora de televisión primero, y después un canal de televisión, las opciones de hacer un programa que tuviera una característica distinta a lo que se había hecho en el pasado referido a la historia del país fueron muy altas y el punto de partida fue un programa que creó Mario Espinoza que se llamaba *Detrás de las noticias*. Ese programa originalmente tenía más bien que ver con visiones, digamos, por segmentos, tanto del presente de la coyuntura política como de algunos recuentos históricos recientes, digamos, si hablabas tú de la posesión del Presidente, hacías un recuento histórico de lo que habían sido las posesiones presidenciales.

Poco a poco el programa fue encaminándose a un enfoque fundamentalmente histórico, pero *Detrás de las noticias* fue el punto de partida que no tenía como objetivo una construcción del tema del siglo XX en la historia del país, con el paso del tiempo giró radicalmente y dentro de la fase primera; te estoy hablando de los años 90, 91, 94. Hicimos, unos diez o doce programas. El más importante y recordado, la historia de la guerra del Chaco en dos capítulos, y algo más significativo, uno de los programas detrás de las noticias ganó el premio de periodismo rey de España. Se llamó *¿por qué Paz Zamora?*, y era un análisis del gobierno y de la acusación de estar vinculado con el narcotráfico. Luego el tema se fue diluyendo y hoy podríamos discutir lo que significó. Pero ese programa que hicimos de urgencia, que lo resolvimos en 48 horas, desde el momento en que surgió la decisión de Paz Zamora de retirarse de la política, hasta que ese programa salió al aire. Pasaron 48 horas, un programa que lo presentamos al premio rey de España y ganó en 1994.

Y luego, a partir de ese éxito, viene un giro que fue en la década posterior, después de que yo fui presidente volvimos a trabajar con Mario y construimos la serie *Bolivia siglo XX*, que sí explícitamente es una historia secuencial de todo el siglo XX boliviano en un total de 24 programas.

Mesa describe el proceso que dio origen a la serie de documentales más popular en Bolivia: *Bolivia siglo XX*. Durante mi estancia de investigación pude constatar su presencia en todos los puntos de venta de películas legales e ilegales.

Su testimonio da cuenta de la aparición del documental como un género resultado del proceso de profundización en la investigación en un campo de acción específico: la producción televisiva.

Mesa señala cómo en un principio se trata solamente de explicar a profundidad las noticias de actualidad, y ve como caso paradigmático la producción de un programa ganador del premio rey de España.

La práctica del documental es para Mesa un proceso de investigación y tratamiento de la historia como disciplina. El trabajo de Mesa está fuertemente determinado por la televisión como espacio de acción, una importante diferencia con Márquez, Ovando y López.

Crisis minera y neoliberalismo

La popularización del video en la década de los 80 coincidió en Bolivia con los años de una fuerte crisis económica que convulsionó la estructura social del país, basada como hemos visto, en un modelo extractivista minero.

Como respuesta a la crisis, la sociedad respondió generando organizaciones que rescataron el sentido de la participación comunitaria. A partir de este contexto de crisis económica y social a finales de los 80 y principios de los 90 se articulan nuevos espacios que habrán de generar nuevas formas de configurar la comunicación y el cine.

María Galindo y las mujeres creando

Una de las organizaciones más representativas de esta etapa, es el colectivo *Mujeres creando*, cuya voz más visible es la activista María Galindo, que explica el momento de crisis en el que consolida su posicionamiento y visión:

Nosotras nacimos en 1992, en esas épocas y esto es importante que te lo cuente. En esas épocas en Bolivia ya estaba consolidado el modelo neoliberal, que básicamente para América Latina significa la aplicación del ajuste estructural, que es privatización de las empresas estatales, gran desempleo... En ese momento, pasa algo muy interesante en Bolivia y es que entra en crisis el modelo del obrero que tiene un salario, que tiene un trabajo, que tiene una seguridad social y que tiene una familia, que aunque en condiciones de mucha pobreza, pero él es el proveedor. Esa figura masculina entra en una crisis total, cuando entra en crisis el modelo neoliberal. Y frente a esa crisis, de forma masiva, no por instrucción del feminismo, no derivado del feminismo, derivado de un proceso histórico distinto, las mujeres rompen la dicotomía público-privado, toman las calles, convierten las calles en un espacio doméstico. La proveedora principal, se convierte la mujer en la calle dentro de la economía informal se convierte en la proveedora principal, y ese es un proceso que se da desde el 85 para adelante (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2012).

Galindo hace una descripción de cómo los ajustes macroeconómicos influyeron en las relaciones personales. Su obra está caracterizada por un abordaje de las relaciones de poder entre individuos. A partir de su postura política estructurada por la lucha feminista contra el patriarcado, Galindo analiza constantemente la sustancia ética de los hechos políticos.

Galindo, como sujeto, está determinada por los posicionamientos que asume. Se trata de una intelectual que enfoca su atención en aspectos cotidianos invisibilizados. Cuando le pregunté por sus primeros años de vida, esto fue lo que enunció:

No hay nada nuevo que descubrir, vengo de una familia católica, racista, clasista, conservadora, ortodoxa, disciplinadora, autoritaria, homofóbica, como la tuya seguramente, o la de cualquiera de ustedes y claro que me he rebelado siempre, y creo que es una cosa que está en todas nosotras y nosotros, no es que yo tenga la epopeya que contar (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2012).

Así Galindo comienza por diagnosticar las instituciones que la han marcado, asume una posición clara como sujeto.

El trabajo de Galindo destaca por el distanciamiento y crítica constante, tanto del Estado como de los espacios de producción cinematográfica.

Su producción cinematográfica, como a continuación lo enuncia, tiene como punto de partida la necesidad de dar a conocer el trabajo de su colectivo, y en el proceso ha innovado en sus formas de comportamiento y participación en los campos de acción convencionales del cine, llegando a producir un largometraje financiado por el programa Ibermedia.

El primer momento en que yo me doy cuenta que necesitamos una cámara como movimiento y que necesitamos construir, ya no sólo nuestra propia voz, sino nuestra propia imagen, pero no imagen en el sentido de *marketing*, sino imagen en el sentido de nuestro cuerpo, nuestro autorretrato. Ahí es cuando *Mujeres Creando* nace, en 1992.

Nosotras siempre teníamos la vocación de tomar la calle; tomábamos la calle con *grafittis* y con acciones muy metafóricas, que contenían siempre una forma de poesía, una forma de lenguaje que combinaba muchas cosas: lo cotidiano, los colores, y que salían, por supuesto, fuera de la consigna izquierdista aburrida, repetitiva.

Salían del lenguaje masculino, y la forma como nos retrataban los medios de comunicación, lo que nosotras hacíamos en la calle, era ni una caricatura, era patético, era horroroso. Era la distorsión por la distorsión, prácticamente nos usaron muchos años los medios de comunicación para burlarse de nosotras.

Sin embargo, para nosotras la toma de la calle, las acciones, siempre fueron muy importantes, más allá de la traducción perversa que hacían los medios sobre nosotras, sobre nuestros cuerpos, sobre nuestras palabras. En ese contexto es que yo dije: “no, esto que estamos haciendo es muy bello y necesitamos producir la propia imagen de lo que estamos haciendo, que no es simplemente la recolección documental”. Tuvimos una suerte. Pero también una alevosía. No tengo formación académica en cine, para nada.

Un canal de televisión, por razones simplemente de *marketing*, nos invitó a hacer un programa de televisión por ocho semanas. Nosotras pusimos las condiciones, no nos pagaron ni un peso.

Nuestras condiciones eran que el programa de TV tenía que ser grabado en la calle, y que nosotras íbamos a dirigir al camarógrafo. Fue toda una pelea porque el camarógrafo no quería ser dirigido por nosotras, pero además el canal estaba bastante abierto y

además nos dijeron ocho semanas y nada más (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2012).

La producción audiovisual que evolucionará a documental se origina como una respuesta necesaria a la producción televisiva diagnosticada como un campo de acción de comportamientos enajenantes de los sujetos sociales.

La televisión comercial es vista claramente como antagónica a los intereses del colectivo principalmente por las representaciones que generan.

La producción audiovisual no es fin, sino una respuesta, un medio de contra ataque. Se incursiona en un campo de acción acotado, lo cual se busca cambiar con formas de comportamiento antagónicas, filmar en la calle, dirigir al camarógrafo.

Galindo negocia la representación de su colectivo en la Televisión a partir de incidir en los comportamientos dentro de la producción, y al hacerlo introduce sus formas de comportamiento. Galindo busca abiertamente cuestionar la ética dentro de la TV como producción. También define técnicas y estrategias para posicionarse en las relaciones de poder.

Existe, en la primera experiencia señalada, una negociación entre la televisora y el colectivo *Mujeres Creando*. Las prácticas discursivas del colectivo se materializan en comportamientos que representan posicionamientos éticos antagónicos a la producción comercial, aunque se usan las formas de transmisión masiva.

Cuando más adelante revisemos las características que Galindo ve necesarias en el documental, podremos profundizar en el tipo de relaciones y comportamientos que inspiran sus planteamientos y modos de comportamiento en la realización.

Franklin Gutierrez, CEFREC, cine desde el mundo indígena: rompiendo paradigmas

El Centro de capacitación cinematográfica (CEFREC) está llevando adelante toda una estrategia de producción de habilidades técnicas y narrativas para formar principalmente a las comunidades indígenas para la producción del cine. Lentamente han abandonado las formas tradicionales de producción cinematográfica para crear estrategias de producción propias, cuestionando los procesos tradicionales de enseñanza del cine, los géneros, las relaciones en la producción.

El testimonio del director de capacitación Franklin Gutierrez, aparece aquí para dar cuenta del trabajo de CEFREC. Franklin habla como integrante de un colectivo, no se trata del documentalista como sujeto, sino como integrante de una comunidad, responsable de ciertos procesos. El cine como producto colectivo en esta generación aparece en ascenso.

En CEFREC los linderos de los géneros y los esquemas clásicos de la producción se desdibujan dando lugar a campos en construcción, nuevos esquemas de acción para la producción y nuevas formas de elaboración del trabajo ético, es decir, prácticas materiales para transformarse a sí mismo.

Mi nombre es Franklin Gutiérrez. Soy pedagogo de profesión y no he estudiado cine, pero hago cine, video y me dedico a ese asunto. Yo tengo origen obrero, obrero indígena. Mi papá era minero y nos hemos venido de las minas, cuando era muy pequeño mi papá era dirigente sindical y en la época en que entró la dictadura los dirigentes grandes salieron exiliados y los medios salieron a la ciudad.

Vivo, desde entonces, en El Alto. He crecido en el Alto, es un barrio, una zona bastante popular, es una ciudad indígena y está construida por la migración. En los años 80 mi barrio era un barrio de mineros relocalizados³³, y ahí los hijos de los mineros no tenemos nada y empezamos a buscar mecanismos para indagar alternativas en las salidas, espacios de encuentro, de reflexión, siempre desde una perspectiva política; ahí descubrimos el video como una herramienta útil para generar estos procesos de diálogo, de encuentro, de búsqueda de alternativas. Primero, en una lógica de usar el video visionándolo, hacíamos video foros, nos prestaban el salón de la parroquia y ahí se hacían las proyecciones. Buscábamos material alternativo, cine alternativo. Usábamos el beta, las cintas y no había mucho material alternativo.

Cuando empezamos a buscar cine latinoamericano, un poco más difícil y para buscar cine boliviano peor. Ahí tuvimos contacto con la gente del nuevo cine y video boliviano que en esa época estaba bastante bien organizada y nos conocemos con gente como Iván Sanjinés que es el director de CEFREC, con Francisco Cajías, gente joven que había empezado a incursionar en el uso del audiovisual, pero sobre todo ya con video. Son gente de cine que empezó a usar el video por el tema del acceso y el costo.

³³ El cierre de centros mineros en la década de los 80 generó el fenómeno de la “relocalización” eufemismo usado por el gobierno para desplazar a los mineros sin empleo a las zonas suburbanas de La Paz.

Tiempo después se nos dio la necesidad de también generar nuestra propia mirada, nuestra propia visión de la realidad y ahí empezamos a buscar espacios alternativos para formación. En esa época aquí no existía una escuela de cine, toda la gente que había estudiado cine lo hizo fuera. Había un espacio que se llamaba CINCA, el Centro Integrado de Medios de Comunicación Alternativa que ya no existe más y que hacía cursos alternativos. Tuvimos un primer curso y luego ya tuvimos el contacto con CEFREC y ahí es mi antecedente en el cine (Franklin Gutiérrez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Franklin distingue su profesión: “soy pedagogo”, del cine como oficio, “lo que hago”, marcando así una relación no institucional con los campos de acción del cine. Con esa actitud pone distancia de la figura del cineasta como autor. Inmediatamente menciona su origen minero y el papel de su padre como dirigente sindical, remitiéndonos a las formas de comportamiento y estrategias políticas de ambos estamentos sociales en oposición a aquellos que sí se formaron en el cine.

El contexto social donde se desarrolla su experiencia determina los esquemas de comportamiento a través de los que se vincula con el cine. En primer lugar, las comunidades de obreros desplazados y en segundo, quienes no estudiaron cine y hacen cine.

En su testimonio de nueva cuenta, el cine y el video aparecen como soportes de una práctica discursiva: el diálogo como forma de elaboración del trabajo ético.

El diálogo aparece como sustento ético y modo de sujeción en tanto se busca el diálogo como la estrategia para relacionarse con las reglas. El documental y el diálogo nuevamente se asocian.

La descripción abarca los soportes técnicos (beta, VHS) usados en su etapa de acercamiento, como esto lo lleva a entrar en contacto con el CEFREC dirigido por Iván Sanjinés, hijo del destacado cineasta Jorge Sanjinés.

Este caso particular nos permite observar el proceso evolutivo de las relaciones, los comportamientos y campos de acción entre Sanjinés hijo y Sanjinés padre, de una generación a otra.

Hay una clara continuidad y maduración de las formas y objetivos del cine boliviano, del cine junto al pueblo, de Jorge Sanjinés en CEFREC, se pasa a un cine hecho por el pueblo.

Mientras Jorge Sanjinés realizó cine acompañado por las comunidades, su hijo Iván ha transferido las herramientas del cine a las comunidades. Se pasó de un cine de temática indígena, a un cine hecho por indígenas.

Organización de la producción desde la comunidad, nuevos sujetos

El cineasta como autor es desplazado por el proceso de transferir herramientas a un colectivo, a la comunidad. Esto abre toda una serie de nuevos comportamientos en el proceso de producción y configuración de los géneros.

Franklin enuncia la necesidad de generar una mirada propia desde una perspectiva política, la necesidad antecede al género o formato. Esto es relevante, pues se opone a las formas tradicionales de aprendizaje del audiovisual, donde las reglas de los géneros determinan el curso del aprendizaje.

La práctica del cine está, para Franklin, profundamente desarrollada a partir de la perspectiva histórica, dentro de la que se ubica y a través de la que se asocia a sistemas de transmisión y organización (indígena- hijo de obreros relocalizados).

Esta jerarquización de lo colectivo por encima de lo individual cambia las dinámicas de organización y constituye una nueva forma de relacionarse con las reglas internas de la producción cinematográfica, pone en diálogo la producción cinematográfica con otras formas de saber.

Los integrantes del CEFREC se están cuestionando pautas de organización dentro de la producción del cine, es decir, modos de comportamiento y están construyendo nuevas modalidades de producción.

Bolivia, históricamente dentro del país, el movimiento más revolucionario, más fuerte siempre ha sido el movimiento obrero, minero, indígena. Este país es minero por excelencia; la federación de mineros siempre fue la vanguardia del movimiento social y político. Esa es una herencia que hemos tenido los hijos de los mineros que nos ha convocado, no para hacer lo que usualmente hacen los jóvenes sino para abrir espacios de diálogo, de reflexión sobre quienes somos, qué hacemos, a dónde queremos ir.

El centro cultural ha tenido una huella en el Alto. Fuimos los primeros que abrimos este tipo de espacios, teníamos el taller de audiovisual y también teníamos un taller de música tradicional, hacíamos seminarios culturales sin un centavo. Siempre en una relación de motivar a gente amiga comprometida a que nos eche una mano. Esa es mi lado de la historia.

El otro lado de la historia es Iván Sanjinés, es el director actual de CEFREC. Él ha tenido una serie de experiencia que tienen que ver con la tradición de un cine comprometido, un cine político. Su papá es Jorge Sanjinés y luego él mismo ha estado trabajando muchísimo en espacios de transferencia de tecnología, capacitando a mujeres, a jóvenes indígenas, mineros. Él fue mi profesor y tuvimos el encuentro y en esa relación me enganché con CEFREC y ahora ya enseño y hago audiovisual (Franklin Gutiérrez, Entrevista personal, noviembre 2011).

El contexto socio-histórico es, en sus enunciados, el punto de partida de su práctica cinematográfica. La aguda crisis de los 80 y 90 es la superficie de emergencia desde donde se busca generar espacios de diálogo para su comunidad donde el cine se convierte en herramienta.

La práctica cinematográfica es válida a partir del diálogo que posibilita, como reducto político ante el desplazamiento y el exilio.

El video hizo posible que otros segmentos sociales, como obreros e indígenas participaran en la construcción de su propia representación, abriendo nuevos modos de comportamiento, clasificaciones y campos de acción alternativos.

Vemos cómo para la segunda generación el cine ya no sólo es un proceso de búsqueda de lo cultural no enajenado, sino una vía para su posible construcción.

Demetrio Nina; un director indígena del CONACINE

Demetrio Nina, indígena quechua, dirigía en 2012 el Consejo Nacional del Cine (CONACINE). El documental aparece en su experiencia de vida en un contexto donde el video hace posible una diversidad de prácticas comunicativas:

Mi nombre es Demetrio Nina, nacido en Cami, un centro minero en la provincia de Opaya en las montañas del departamento de Cochabamba. En Cami existe una radio y un canal de televisión de los Salesianos de Don Bosco. Es ahí donde yo inicio durante la

etapa de la secundaria, en el colegio, el trabajo de radio como productor de noticias, de presentador y también realizando algunos noticieros. Hacía también documentales audiovisuales en algunas provincias recuperando algunas tradiciones. De ese modo, una vez que fui al cuartel el año 1996. En 1997 ya me invitan para trabajar en *Videas Producciones*, que es una productora en la ciudad de Santa Cruz, fue una de las productoras más grandes de Bolivia y de Latinoamérica porque en los años 90 la tecnología en producción en documentales era Betacam SP, que era un formato estándar muy profesional, donde se realizaron películas, documentales, campañas de música con videoclips, series para televisión.

Es ahí donde aprendí de manera autodidacta y en la práctica el tema audiovisual y paralelamente estudié comunicación en la universidad pública, en la Universidad Gabriel René Moreno. Dentro de las producciones ya independiente cuento con un largometraje denominado *Autonomía*, documentales históricos, de líderes aymaras como Bartolina Sisa, Santos Marcatola y también algunos cortometrajes y video clips.

Nina cierra la muestra de la década de la crisis. Su origen indígena y la importancia de ello están referido por su lugar de nacimiento como primer enunciado. Su inmersión a los medios de comunicación como campo de acción está inscrita en un espacio originado por religiosos, característica común ante la falta de inversión estatal en ese campo y la presencia de católicos influidos por la teología de la liberación.

Su enunciación del documental como género está precedido por otros géneros periodísticos, dando menor jerarquía al documental.

En el momento de la entrevista, Demetrio Nina era director ejecutivo del Consejo Nacional de Cinematografía, señal inequívoca de las transformaciones políticas en Bolivia, donde tradicionalmente los puestos directivos del cine fueron ocupados por mestizos urbanos. Sin embargo su presencia era meramente simbólica, pues no existía en ese momento ninguna iniciativa estatal orientada a cambiar el panorama cinematográfico y el CONACINE se encontraba prácticamente sin fondos para financiar producciones.

Los hijos del fin del mundo

Esta generación tiene el mayor número de cineastas con formación académica. Su formación en cine estuvo dada en algunos casos, por la salida del país, pero destaca también una primera generación formada en cine a través de una experiencia académica *sui generis* llevada a cabo por la Universidad Católica de Bolivia que impulsó un programa de Licenciatura en Cine con una sola generación.

Diego Mondaca

Diego Mondaca, formado en Cuba explica:

Va a ser complicado dilucidar cómo es que llegué (al documental). Yo estudié primero biología, luego comencé a escribir. Nace cuando yo tuve que hacer una entrevista a Jorge Sanjinés. Yo le hice una entrevista y mi afán únicamente era tener un testimonio de él para armar una entrevista para el medio que yo escribía, y es ahí, nos conocíamos de tiempo, y al final me cuestiona el porqué yo no me animaría a hacer cine

“¿Por qué tú, Diego, no te animas a hacer cine?” Yo nunca había pensado ni el cine, ni el documental como algo cercano a mí. Nunca lo había imaginado. Todavía lo estoy dudando. Es ahí donde nace, porque me pica la curiosidad de en qué sentido puede servirme a mí, dónde puedo ubicarme yo en el documental y en el audiovisual en general. Nace una preocupación en adaptar el registro audiovisual a mis experiencias, a mis inquietudes, a mis búsquedas en algún sentido.

Luego de esto, yo voy a estudiar a la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV). Hice la postulación, me aceptaron, postulé para cine documental: me aceptaron, me fui.

Nosotros tuvimos dos becas, la beca de Ibermedia y la de la cooperación suiza. Eso me ayudó a palear todos los estudios, no es que sea una escuela especialmente cara, pero si es cara en comparación con los gastos de Bolivia.

Estudio los tres años en Cuba, al tercer año presento mi tesis que es “*La chirola*”, la tesis que es de mis compañeros de escuela, cada quién en su especialidad: Andrés en su especialidad de fotografía, Rubén en sonido, y yo en dirección (Diego Mondaca, Entrevista personal, octubre de 2011).

El acceso a la formación en cine ha cambiado para esta generación. “Aplicué, me aceptaron, me fui”, enuncia Mondaca para señalar el inicio de una experiencia que generaciones atrás era impensable.

Esto dista mucho de la primera generación donde el acercamiento al cine estaba dado en condiciones de clandestinidad. Paradójicamente, es Jorge Sanjinés quien se lo sugiere. El contexto social ha cambiado, pero las relaciones y los comportamientos que inspiran guardan continuidad.

Mondaca ilustra las características de una generación que ha aprovechado las facilidades de un mundo globalizado: becas disponibles para ir a estudiar en el exterior.

La inmersión en la práctica del cine es producto de una duda personal que aún continúa. No aparece como una respuesta al conjunto de relaciones, a los comportamientos que se desean, sino como una duda personal, así Mondaca toma distancia de lo colectivo para enfocar al sujeto.

La superficie de aparición del cine como práctica cambia y los modos de sujeción y de elaboración ética también.

La mediación de una formación académica parece incidir directamente en que desde un inicio el género determine la trayectoria profesional y las relaciones y campos de acción a los que se introduce el sujeto. Mondaca postula y es aceptado en una especialidad.

La chirola, ópera prima de Mondaca, es un documental que se ocupa del encierro como experiencia subjetiva. Mondaca dice respecto de este trabajo:

La chirola trata de Pedro Cajías, es un ex convicto, ex preso de la cárcel, y lo que nosotros hacemos es una comparación entre lo que él llama la libertad adentro y la libertad afuera: estar encerrado adentro y estar encerrado afuera. Él va construyendo una suerte de filosofía de lo que significan esos dos espacios y edifica sus símiles, desde que punto es más complicado vivir afuera que estar adentro. Como esos espacios punitivos son un reflejo bastante claro. Una imagen especular muy clara de lo que es la sociedad (Diego Mondaca, Entrevista personal, octubre de 2011).

La temática se distancia de las problemáticas clásicas de los documentalistas bolivianos y es claramente influida por debate contemporáneos alusivos a las condiciones del sujeto frente a las instituciones que buscan disciplinarlo. Otra vez, lo planteado por Foucault encuentra resonancia.

Mike Valverde, un boliviano formado en Cuba

Otro boliviano formado en Cuba habla sobre su acercamiento al cine, su formación:

Yo he estudiado cine, no por estar de moda, sino porque creo que es la manera en que me puedo expresar libremente, y puedo incluso involucrar más cosas, poner actores, músicos y crear realidades, para también asemejar otras realidades con los seres humanos. Esas cosas que todavía siguen siendo románticas en el cine.

El cine que me cautiva mucho, el cine después de Jim Morrison, después del Che, este cine de Werner Fassbinder con toda una idea sobre la cultura de su país, sobre la sociedad de su país, después de haber sido un nieto de la segunda guerra mundial y demás... (creo que está llorando mi guagua, ¿o no?³⁴).

Lo que ha influido mucho en esa escuela, es que hemos ido a estudiar en que estaba bien jodido esta cuestión del periodo especial, y Fidel Castro y la revolución, fue muy interesante porque fue en la escuela misma. Es una escuela que siempre ha estado recibiendo donaciones, tenía una tecnología, en un principio, súper moderna, todo lo que es una escuela de cine: estudios de sonido, de iluminación, tenía espacios para vestuario, un montón de cosas, todo lo que se necesita para producir en televisión (Miguel Valverde, Entrevista personal, enero 2012).

El contexto político y social en el que esta generación se involucra con los campos de acción del cine y sus comportamientos es diametralmente opuesto a la generación que se formó en el fin de las dictaduras.

Valverde señala el contexto social que rodea su formación en Cuba ante la caída de la URSS, la carencia económica en el contexto de crisis en Cuba. Valverde refiere su distanciamiento del cine como moda y los comportamientos que esto puede determinar.

El trabajo de Valverde señala las condiciones técnicas que lo rodearon, iluminación y espacios para vestuario. Describe así los campos de acción y las estrategias pedagógicas en las que se forma.

Emiliano Longo, los hijos del fin del mundo

Contemporáneo de Valverde, Longo se formó con la única generación de cineastas egresados de la Universidad Católica:

³⁴ Durante la entrevista, Mike cuidó de su bebe (Guagua).

Siempre quise hacer cine, jamás en mi vida pensé en hacer documental, siempre quería hacer ficción y creía que el cine y la televisión se reducían a la ficción.

Pero me tocó una linda experiencia hace cinco años: hicimos un viaje artístico en el país. Con un bus, como la caravana Arcoiris por el mundo. Y como yo era el único que manejaba las cámaras, me tocó hacer el documental y ahí empecé a entender la lógica, el sentido y el poder del documental.

Porque a cada lado donde llegábamos había lindas historias, personajes y empecé a entender esto del documental, esto que tiene el documentalista, que la realidad supera la ficción y que es mucho más entretenida muchas veces y que hay mucha más narrativa en lo que sucede en la realidad. Para mí fue esa revelación y me encantó encontrar esa herramienta y de ahí llevo diez y pico haciendo documental.

Ya había estudiado comunicación, pero no me interesaba nada el documental, ni lo había visto (Emiliano Longo, Entrevista personal, enero 2012).

En el caso de Longo, el acercamiento al documental, la superficie de emergencia, se origina en su relación con la tecnología. Es esta la que lo pone en los campos de acción propios del documental a partir de los cuales descubre los comportamientos propios del trabajo en campo, lo que define como una linda experiencia.

En esta generación formada académicamente, la distancia o cercanía con el documental está influida fuertemente por su adscripción académica, con sus comportamientos sistematizados. Hay clara orientación al documental en Mondaca y un distanciamiento en Longo, quien descubre las posibilidades del género por encontrarse en el campo propicio.

La generación de Longo, heredera del persistente cine boliviano, ha tenido la doble tarea de continuar su camino y al mismo tiempo plantearse sus propios horizontes, resolver las tensiones propias del oficio, los retos actuales. En el siguiente testimonio podemos indagar sobre ello.

Geraldine Ovando, mamar el cine

Geraldine, nacida a inicios de los 80, es integrante de una familia de documentalistas e hijos dedicados al cine; una familia de película, como les han denominado. En su testimonio recocemos, por una parte, la continuación de modos de comportamiento heredados de la familia con la formación académica en el medio.

Esta generación cosecha diversos esfuerzos del gremio por lograr condiciones de formación favorables para sus continuadores. Sobre su inmersión en el cine, Geraldine enuncia:

Creo que ha sido algo que he mamado desde que era chiquitita. Como mi padre es documentalista, siempre he estado imbuida en esto y que nunca me he cuestionado mi rol como documentalista o directora de cine, ha sido como algo muy innato para mí. Cuando decidí empezar a estudiar cine, fue porque amaba la fotografía. A partir de ahí fue que recién me empecé a meter en esto.

Mi padre nunca me dijo toma una cámara, me empecé a meter porque me encantó la fotografía y de ahí entré a estudiar comunicación. Porque dije: bueno, qué es lo más cercano a lo que me pueda dedicar a la fotografía: comunicación; y me fui a México a estudiar y ahí me acerqué un poco más al cine y del cine estaba el documental a la mano, nunca separé dos ramas. Si hago ficción no hago documental. Estaba el cine y las dos estaban ahí presentes y nunca vi el documental ajeno, porque era algo que siempre he visto, mi papá trabajaba en ello.

El documental ha sido parte siempre de mi vida (Geraldine Ovando, Entrevista personal, enero 2012).

Con esta última afirmación, reconocemos una generación que ha crecido con mayor acceso los dispositivos tecnológicos.

Geraldine personifica también la evolución generacional en las inquietudes que guían el trabajo de los documentalistas, los temas. Su pertenencia a una familia de documentalistas permite suponer que detrás de la afirmación “es algo que he mamado” están los comportamientos, las relaciones y los campos de acción en los que creció, propios de la actividad del documental, donde ser directora o documentalista fue parte de su construcción como sujeto.

Al hablar de su relación con el cine de generaciones anteriores, Geraldine enuncia las rupturas y continuidades.

Geraldine Ovando

Creo aquí también que hay dos rupturas: el cine de Sanjinés ha marcado muy fuerte a Bolivia y era un cine muy social, muy de denuncia, entonces las nuevas generaciones

han querido romper mucho con eso, es decir, ya no acercarnos más a lo social, ya no hablar por los pueblos indígenas, ya no hablar por los movimientos sociales, sino hablar por uno, y por tu realidad y tus conflictos y lo que tú tienes. Es como dos líneas que están muy claras, vas a ver los nuevos realizadores casi no hacen cine social, o mucho documental de denuncia o social, sino mucho más específico de cosas (Geraldine Ovando, Entrevista personal, enero 2012).

Geraldine da cuenta del proceso evolutivo en la forma en que se configuran los cineastas jóvenes y sus particularidades frente a generaciones anteriores.

Advertimos que la profesionalización en su formación ha determinado un distanciamiento de las reivindicaciones políticas dentro del cine, que han sido desplazadas por reivindicaciones artísticas. La generación de los hijos del fin del mundo ya no busca hablar en nombre de actores sociales sino buscar su propia voz.

El rompimiento generacional necesario está reforzado por los procesos de globalización, que plantea la emergencia de nuevas temáticas dentro de las que encontramos la problemática ambiental.

Instancias de delimitación y rejillas de especificación

¿Qué es el cine documental para los realizadores bolivianos? ¿Qué especificidades encontramos? ¿Qué elementos le atribuyen? ¿Qué relaciones? ¿Qué campos de acción abarcan? ¿Qué cuestionamientos?

Como ya he mencionado, más allá de buscar describir una morfología del documental, me interesa acercarme a su dinámica como objeto de discurso, ya que este enfoque me permite indagar en las relaciones establecidas entre los practicantes y las instituciones, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificación y las problemáticas éticas que se derivan, así como relaciones que establece con otros objetos. Esto permite dibujar una trama donde se yuxtaponen y describen diferencias y semejanzas.

Ante la pregunta expresa: ¿qué es el cine documental? Los realizadores reflexionan y analizan lo que sigue:

Alfredo Ovando:

Para mí, el documental es una vía para acercar dos mundos. En este caso, en Bolivia, tan antagónicos, el mundo rural y el mundo urbano, tan desconocidos en cierta forma.

El documental yo lo utilizo precisamente por eso, porque además tiene una gran riqueza y hay que saber descubrir, hay que saber mirar, acercarse, anticiparse también en el trabajo documental. Todas esas son características que uno tiene que ir descubriendo e ir previendo con mucha anticipación. También las cosas que pueden ir sucediendo para ser partes desde dentro y no desde fuera, de determinados sucesos que pueden o que van a suceder. Creo que un documentalista debe intentar tener una visión muy amplia para reflejar determinadas realidades, pero siempre con un criterio de anticipación.

Uno puede ver que algo va bullir, es como un volcán que a veces lo sientes hervir por debajo y entonces tienes que saber en el momento que salirte, en el momento que entrar, en el momento que poner de un lado, poner para ver brotar realmente esa llama, esa braza, y ser testigo y ser parte de todo eso, obviamente sin quemarte, poder estar dentro de toda esa vivencia tan profunda que también permite el documental (Alfredo Ovando, Entrevista personal, Octubre 2011).

Ovando caracteriza el género como una vía de comunicación, de mundos desconocidos; el objetivo de los fundadores del género re aparece.

Reconoce como característica o comportamiento la anticipación y el descubrimiento. “El ser parte” e “ir descubriendo” señala la experiencia como resultado del proceso de mirar, pero también de aprender a distanciarse.

Califica el documental como una vivencia profunda cuyo riesgo es quemarse. Yuxtapone la experiencia de la producción al hecho sensorial subjetivo, lo cuál describe el papel que la subjetividad tiene en este tipo de cine.

Ovando subraya el papel que la experiencia tiene para el documental como práctica: poder estar dentro de esa vivencia.

López describe el carácter del documental como un producto no signado por la urgencia, y su distancia de los poderes que determinan su producto final, con ello pone el acento en el proceso de investigación

Eduardo López:

Yo creo que lo que signa el tema del oficio es asumir que cada filmación y cada documental, cada proyecto, cada construcción audiovisual, cinematográfica o nuevas tecnologías, requería de un esfuerzo no signado por la urgencia del reportaje, no signado por la urgencia del documental, por encargo de una institución o no signado por ninguna sumisión a poderes que determinen el producto final, entonces ahí reside la dureza del oficio.

Yo creo, sinceramente, que esa es la clave, porque si asumes que tú vas a construir o restituir un proceso, recrear un proceso o provocar un proceso que nos hable de aquello, etc., eso significa un proceso de enorme, una práctica de enorme generación de complicidades con los actores culturales, obviamente colectivos, individuales, comunitarios, con en este caso, siempre con fuertes dosis de identidad étnica cultural diferenciada, que obviamente están inscritos en una red de intercambios, de relaciones de poder en la cual construyen sus propios procesos. Entonces meterte ahí significa un tiempo que no es un tiempo reconocido por la producción normal de documental siempre te vas mucho más allá, siempre es imprevisible de alguna manera el tiempo de comunicación previa con las colectividades o sujetos o caracteres que tu vas a ir trabajando, en esa complicidad. El tiempo de ese documental, el tiempo de ese trabajo es un tiempo otro, no es un tiempo comercial, ni normal y mucho menos, no es un tiempo fácil de ser financiado. Hoy en día, desarrollo de proyectos es un financiamiento es muy específico y corto y rodaje y post producciones siempre están signados por otro tipo de presiones, etc. (Eduardo López, entrevista personal, Septiembre 2011).

Identificamos en el testimonio de López varios de los elementos sustanciales de la práctica del cine documental: en primer lugar, el espacio de indeterminación y dificultad características de la práctica del oficio.

Pone el acento en las relaciones que se establecen al referir la generación de complicidades con los actores culturales, lo que sumerge al documentalista en temporalidades distintas a los procesos de producción.

López hace una distinción importante entre la convicción y el oficio al que define como un proceso cognitivo poniendo énfasis en el fracaso que implica este aprendizaje. Esto visibiliza uno de los problemas fundamentales en la práctica del

documental: el desarrollo de habilidades para responder a problemas cambiantes en un campo de acción cuyas características se descubren a la par.

A la producción de documental se le atribuyen efectos: las fuerzas culturales que desata.

Para Mela Márquez, el documental es punto de vista e interpretación, lo que nos remite a la experiencia como producto del documental al documental como cine de la experiencia.

Mela Márquez:

Yo amo a *Joris Ivens*³⁵, Nicolás Filibert.

El trabajo del documental, yo considero que entre la ficción y el documental, es un trabajo mucho más difícil y creativo, porque tú de una realidad cotidiana, a parte de buscar la profundidad, que tienes que buscarla tú, no te la va a dar la realidad, tienes que ir al encuentro y tiene que ser creativo. Yo creo que ese es el reto de un cineasta: hacer de la realidad algo profundo y creativo. Ese es el documental y no tiene diferencia con la ficción de ser creativo o no, hay formas de contar, hay formas de ver (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Para definir el documental, Márquez habla del proceso de producción. Un género que se define a partir del proceso de producción. Entonces enuncia la necesidad de ir al encuentro, para hacer de la realidad algo creativo y profundo. Ese *ir al encuentro* puede interpretarse como las formas de comportamiento a las que se obliga el cineasta al salir del estudio y encontrarse con sujetos y comunidades.

Márquez señala la profundidad como una característica fundamental del género, la profundidad es una experiencia.

La diferencia entre documental y la ficción no está dada por la presencia o no de creatividad, sino por el encuentro y la profundidad producto de ese encuentro.

Márquez hace alusión a los comportamientos y estrategias creativas para abordar un problema: la experiencia personal que le ha representado la producción de sus películas. En su caso, *Sayari* (1995), su ópera prima, es el documental cuya experiencia

³⁵ Realizador holandés (1898- 1989).

de producción le permitió conocer y reconocer Bolivia después de salir a estudiar a Italia. De esa experiencia comenta:

Toda la poesía en mi película es sumamente importante, yo no lo veo: no existe *Sayari* sin mí. La estructura poética que es hecha para la película, me encanta cómo está hablada, contada, y la música lo mismo, y la cámara lo mismo y la gente. Entonces todo tiene que ver con todo y ese es un trabajo creativo. Tú tienes que juntar los hilos como un tejido y ese es el desafío de hacer un documental, sino de otra manera es un reportaje, sales a la calle y filmas lo que hay y cuál es el problema.

Es el punto de vista, es el modo como lo cuentas, es el modo como lo ves, es el modo como lo interpretas, además era muy fácil en Tinku hacer algo muy violento, tal vez con mucho más acción. Mi película, si quieres saber. puede ser aburrida, no sabes donde llegan, pero es así... corren siete horas.

El lento proceso de composición técnica del documental es descrito por Márquez como un tejido, un proceso de composición personal, de estructuración, de recreación de lo que la mirada del autor a través de sus estrategias logra profundizar.

Podemos advertir cómo el documental como género está fuertemente determinado por las experiencias de los documentalistas quienes en su práctica del género han superado dicotomías ficticias, para innovar conductas en la producción y campos de acción en los que es necesario incursionar.

Diego Mondaca ejemplifica cómo en la práctica el documental comparte lenguajes y procesos con lo que conocemos en la ficción.

Semejanza y distancia

A mi entender, el documental tiene una separación en principio por formato, para cuestiones de formato. El documental se hacía en un tipo de escaño de producción, pero las exigencias y las posibilidades son las mismas, tienen caminos diferentes, pero sus fines son comunes, el lenguaje audiovisual engloba esto. No hay un lenguaje para documental y uno para ficción, es un lenguaje audiovisual en general; es muy válido apoyarse en referencias de ficción o seguir las referencias de documental, esa línea que existe o la que quieren inventar o poner, o seguir manteniendo algunos entre qué es ficción y qué es documental, pues todo sería una ficción (Diego Mondaca, Entrevista personal, octubre de 2011).

Mondaca señala semejanzas y alejamientos. Por un lado, apunta como realizador la unidad del lenguaje audiovisual independientemente del género, sin dejar de ver que el documental como práctica se ha constituido en un escaño de la producción, un campo de acción por sí mismo, pero con fines comunes. Desde el plano del lenguaje audiovisual y la realización, Mondaca sólo ve ficción.

Al final, todo lo estás manipulando, manipulas muchas veces, al final todo sigue siendo una invención. Ya no es la realidad que registraste, ya no es la realidad que miraste, ya no es la realidad que pretendías, Eso ha mudado en función de que tu has construido una relación con esa realidad, esa realidad dejó de ser para ser un producto tuyo, en ese sentido ya no existe una realidad como tal.

¿Qué necesidad realísticamente tiene el documental o el documentalista de captar la realidad?, ¿por qué? , ¿por qué esa necesidad de ceñirse a una verdad, si la verdad sabemos su relatividad?. Esas *encorsetamientos* hacia el documental son perjudiciales y ciertamente muy absurdos para pensar en ellos (Diego Mondaca, Entrevista personal, octubre de 2011).

Mondaca enuncia como un absurdo el buscar ceñirse a la verdad, a la realidad pretendida. Como Galindo pone el acento en la relación del creador, asume que la realidad desaparece al ser abordada para convertirse en un producto.

Mondaca ve la creatividad asociada históricamente al campo de acción del documental.

La creatividad siempre ha nacido más del documental, antes que de la ficción. El documental ha propuesto, no solamente nuevas formas de lenguaje, nuevas formas de acercarse, ha propuesto nuevas formas de producción; las facilidades de producción técnicas, el desarrollo de las cámaras de video, el desarrollo de equipo más reducidos vienen por una exigencia técnica y de producción que es del documental.

Para mí, el documental aporta mucho más de la ficción y dice muchas más cosas. La única diferencia, si es que existe, si nos apretamos en esto, para mí la realización del documental exige mucha más ética o una ética mucho más clara ante lo que esta tratando que la ficción. Porque tú estás tratando con personas reales y no con actores. El documental tiene más sensibilidad en ese punto. Si hay una cuestión que determine ciertas vías, es esa (Diego Mondaca, Entrevista personal, octubre de 2011).

Después de señalar el lenguaje cinematográfico como resultado de la manipulación que al registrar la realidad la desvanece, Mondaca propone que la única diferencia con la

ficción estriba en la relación con los sujetos participantes. El registro *in situ* y el no uso de actores, características fundacionales señaladas del documental, parecen dar origen a una de las características emblemáticas del género.

Por otro lado, señala la importancia del documental en el ensanchamiento de las técnicas de producción y encuentra entre una de las más importantes diferencias entre la ficción y el documental la importancia de la ética, por el trabajo con sujetos y no con actores. Mondaca ve en esa diferencia la determinación de un modo de comportamiento que distingue el género. Coincide con lo que diversos autores, como Nicholls, han señalado.

Cine de la experiencia

Técnicas de composición: el saber del documental

Foucault entiende por *saber* las delimitaciones y las relaciones entre: 1) aquello de lo cual se puede hablar en una práctica discursiva (el dominio de los objetos); 2) El espacio en el que el sujeto puede ubicarse para hablar de los objetos (posiciones subjetivas); 3) el campo de coordinación y de subordinación de los enunciados en el que los conceptos aparecen, se definen y se transforman; 4) las posibilidades de utilización y de apropiación de los discursos (Castro, 2011, p. 363).

Hasta aquí se ha avanzado en el saber de la experiencia de la producción, en tanto se ha revisado lo que se ha podido hablar en relación con el documental como objeto de discurso; también interpretamos los espacios a partir de los cuales los sujetos hablan y visibilizamos las coordinaciones y subordinaciones de los conceptos.

En este apartado analizaré la experiencia del documental poniendo atención a las técnicas de composición del documental como el discurso, es decir, las prácticas materiales e intelectuales y las relaciones que las configuran.

La tensión constructiva

Las dificultades para financiar la producción, la amplitud y complejidad de los fenómenos que se abordan y las complejas relaciones con el poder hacen que el trabajo del documentalista se encuentre durante todo el proceso en constante tensión y construcción.

En este apartado revisaré las relaciones y campos de acción: experiencias que los documentalistas enunciaron dentro del proceso de realización. A estas actividades les

llamo técnicas de composición, debido a que las decisiones que los realizadores van tomando definen el resultado del film como un cine basado en la experiencia.

Las entrevistas que aquí presento dan luz sobre *el saber* del cine documental boliviano en tanto nos describen y analizan lo que se habla y lo que se puede hablar del cine documental como práctica discursiva. A través de sus enunciaciones se reconocen los conceptos que aparecen, sus transformaciones y la utilización y apropiación de los conceptos del cine en la realidad boliviana.

Como hemos visto a través de los documentalistas, el cine documental en Bolivia se distingue, es específico, por su proceso de producción y modos de comportamiento donde se ejerce una ética.

Hablar de cine documental en Bolivia es hablar de la construcción de un oficio cuyos materiales de trabajo y condiciones obligan a la conformación de un comportamiento caracterizado por el constante análisis de su modos de comportamiento en el proceso de producción.

La investigación para el diálogo

Alfredo Ovando nos introduce a las habilidades en la producción del documental, esto nos remite a la utilización y apropiación de la investigación en el proceso de producción. Sobre sus habilidades personales para la realización del documental, Ovando enuncia:

Hay muchas cosas que hay que pulir, debido a que también entre muchas otras cosas, soy un ser urbano y por tanto en mi educación soy muy diferente de la gente del campo, del indígena que tiene otra forma de ser, pero también tiene diferentes formas de ser de acuerdo a las diferentes regiones. También hay que conocer esas regiones, esa forma de ser. Un poco conocer su cultura previamente antes de poder ingresar. Empaparte siempre en investigación, ese es uno de los parámetros fundamentales que yo también lo tomo y siempre lo recomiendo como una de las etapas fundamentales, investigar, conocer, profundizar a lo que uno quiere trabajar, es decir, al entrar a un tema uno tiene que conocerlo y tiene que ir a vivir con todo ese conocimiento previo para no caerse en un hueco que se te puede abrir en medio. Ese conocimiento previo es lo que te va a permitir tener un diálogo, que te escuchen, que acepten lo que tú estás hablando, aunque no hables su idioma, aunque no te vistas como ellos, aunque no tengas el acento y sus

características, si dominas algunas cosas de su cultura previamente puedes generar un diálogo, mostrar que hay un interés en ellos y al mostrar que hay interés se te van abriendo las puertas (Alfredo Ovando, Entrevista personal, Octubre 2011).

Ovando subraya la investigación como la base del inicio de su trabajo, como parte sustancial de la técnica para el diálogo, señalando los peligros que implica no hacer una investigación oportuna

Siempre busco alianzas con productores de campo que sí dominen los dos idiomas, que entiendan, que me entiendan. Me interesa mucho que me entiendan, qué es lo que quiero y que sean personas que puedan ser intermediarios entre mi búsqueda y la búsqueda de la comunidad.

En ambas cosas debe haber un interés para que ambos saquemos un beneficio del trabajo que se va realizando, esas personas intermediarias son fundamentales para realizar este trabajo (Alfredo Ovando, Entrevista personal, Octubre 2011).

Ovando sistematiza las formas de comportamiento que a lo largo de su carrera le han permitido desempeñar su labor como documentalista. El saber del documental pasa por la comprensión de las relaciones necesarias para la producción en campo. Las relaciones que se entablan son señaladas por Ovando como el primer paso para un diálogo oportuno.

Las luchas personales en el documental

Mela Márquez regresó de Italia para producir *Sayari* (1995), un documental que retrata el Tinku, fiesta indígena donde de forma ritual se realizan enfrentamientos físicos entre comunidades.

La elección del tema da cuenta de un conflicto personal, que a su vez es reflejo de un conflicto social en Bolivia, la relación entre la población mestiza y las culturas indígenas. En el proceso de producción de este documental podemos observar la importancia que en el proceso de composición tienen las experiencias, muchas veces imprevistas.

Una vez me preguntaron en Venecia por qué hiciste esa película... Yo dije que para mí es un *Tinku* personal: un reencuentro, son realidades tan opuestas entre lo que yo iba a hacer en Italia, entre lo que yo he recibido.

Podría pensar en un modo de hacer cine de otra manera, dado que ya estaba ahí, que ya tenía un currículo ahí que había estudiado ya y al final tenía la oportunidad y los amigos y todo. Entonces venir a hacer cine en Bolivia era muy duro, pero al mismo tiempo era muy importante. Era el momento de reencontrarme con esto opuesto, que a la vez es mío y tener ese encuentro dialéctico entre mi realidad y mi formación y mi nuevo mundo. Porque yo soy esa parte también, yo no dejo de ser esa parte que he crecido 20 años en Italia y que me he formado, pero al mismo no dejo de ser esta otra y puedo hacer convivir estas dos, y ese encuentro es violento de todas maneras es como un *Tinku*: es encontrarle el otro, la dialéctica tesis- antítesis y síntesis (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

El conflicto del que habla Márquez es una constante en quienes emigran y vuelven a Bolivia después de un periodo formativo. La pertenencia y distancia a las identidades que cohabitan en el país, sigue y define la trayectoria de los documentalistas.

Siempre evolucionar, siempre llegar, y yo empecé a comprender muchas otras cosas a través de esto. Para mí, el *Tinku*, aparte de ser mi película, mi encuentro con saber poner una cámara, saber contar, saber qué decir; saber no contar, saber no qué decir, es también entrar en la piel más profunda o en el corazón más profundo de este país abandonado, este país olvidado en el último confín, en el como me dicen mis amigos: en el culo del mundo -en un sentido bueno te estoy hablando-: irte a lo opuesto de Roma, al último lugar donde no hay luz, donde hemos tenido que filmar con fuego. Donde finalmente no hay nada, estas ahí, hay cuatro casas pero hay también todo, esa riqueza, esa gente, ese modo de ser.

No hay *estres*, así como no hay nada. No hay necesidad de falsas, no hay *realitys*, no hay todo, realmente es un empezar de cero. Dices: “oye, ¿cómo podría empezar acá?”. Acá hay verdadera comida, que si quieres comer, tienes que plantar, no hay químicos, hay todo lo que no hay en el otro lugar, es un no haber de nada de las cosas malas y de las cosas necesarias. Pero es un aprender contigo mismo y es una cosa que nos falta mucho. No hay el ruido de la televisión, se acaba la luz, no hay electricidad, se acaba el día, aprender a vivir con el ritmo del día. Aprender a vivir con lo tuyo, con la tierra, aprender a respetar lo que llaman tanto la *pachamama* en Bolivia, y tiene que ver el rito con esto y tiene que ver tantas cosas que tú dices: “pucha, yo he aprendido muchas cosas... muchísimas” (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Lo enunciado por Márquez es representativo de las contradicciones que enfrentan los cineastas bolivianos: la búsqueda de su identidad a través de su ejercicio. Lo anterior también rescata la relación que los documentalistas tienen con su propia obra.

Márquez describe las condiciones en que filmó su documental al interior de Bolivia y sus sensaciones dentro de ese trabajo.

Yo era más turista que todos, tenía un pelo rojo y en ese entonces lo tenía largo y había una mujercita que me agarraba el pelo y que me decía: tu pelo. Pero era como una gringa más. Estaba tan lejos.

Eran cosas que me sorprendían y me siguen sorprendiendo. El *Tinku*, a pesar de haberlo representado en la película, para mí es hermético, y así se queda en la película. No develas cosas, porque no se trata de develar, no estás en una novela, en la que se trata de ver quién mató a quién. Es otro tipo de lógica y otro tipo de dramática.

Márquez continúa describiendo la relación que estableció con el fenómeno que abordó, sus sensaciones, su distancia con lo que considera su propio país. Enuncia cómo su experiencia frente al *Tinku*, la sensación de hermetismo es la misma que busca representar en su discurso cinematográfico. Describe sus técnicas y reflexiones en el proceso de producción, éstas son el trasfondo del discurso cinematográfico.

Para Márquez las reflexiones personales son el principal origen temático, pero se trata de un sujeto en diálogo con lo que reconoce como colectivo en Bolivia.

Como un ejemplo de la construcción del oficio en campo, Mela relata uno de los retos a los que se tuvo que enfrentar

Yo iba con un traductor de las radios comunitarias, así entre, a través de las radios comunitarias, no me presenté solita. Tiene que ser un interlocutor válido, que yo no soy una que voy a aprovecharme de ellos y de ahí empieza el diálogo que sí, que no. pero al mismo tiempo cuando llegamos y desembarcamos para filmar y la primera noche, porque hicimos la primera noche que filmamos fue la noche de las antorchas cuando van tocando.

Esa noche teníamos que estar en dos comunidades. La segunda unidad era italianos y los bolivianos que era la primera. Y en la segunda unidad estaba solamente el interlocutor que era de las radios comunitarias.

Cuando ellos vieron desembarcar a ellos dijeron: no hicimos el trato con ellos y los cercaron y no van a poder bajarse de un micro que tenían y los movían y los querían apedrear, entonces no había teléfono celular. Llevábamos unos walkies tokies, vino como especie de chaskies, corriendo y dijeron que yo tenía que ir, fui rápido en el jeep, hicimos una larga negociación, así como hacen negociación para bloqueo.

Les quise hacer entender que era una segunda unidad, que eran mis amigos, que era la misma película, que eran todos gringos, porque la segunda unidad era toda italiana.

Era peligroso pero la verdad es que ahí entiendes que la negociación, entiendes también la negociación, entiendo al Evo y a los movimientos sociales. Ellos toman al pié de la letra lo que dices. Hay una historia de aprovechamiento, una historia de abuso. Ellos son muy susceptibles y toman al pié de la letra lo que es. Por eso es que yo pienso en esa negociación del TIPNIS³⁶, la veo tan dura, porque toman al pié de la letra lo que dicen y todos tienen que estar de acuerdo. Es muy fuerte. (Mela Márquez, Entrevista personal, noviembre 2011)

Del relato de Márquez destaca la importancia de los intermediarios necesarios entre el documentalista y las comunidades. Un papel ya antes señalado por Ovando. En la anécdota de Márquez se puede comprender los riesgos que implica no tomar las previsiones necesarias para una adecuada comunicación con las comunidades. Otra vez el diálogo intercultural se ve como una necesidad durante la producción.

Márquez relaciona esta experiencia con la dificultad del diálogo entre los actores sociales bolivianos. Es decir, en la composición del documental los realizadores participan en las relaciones sociales y sus tensiones, pueden quedar atrapados por ellos. La experiencia de estos conflictos se constituye como el centro de la elaboración ética, lo que se decide, se hace y se desea está determinado por el diálogo posible con los protagonistas del documental.

El documental como espacio de lucha

La activista María Galindo acerca de sus documentales y los mecanismos para realizarlos enuncia:

En el caso de documentales, he hecho sólo dos estrictamente como documentales: *Amazonas* y *Las exiliadas del neoliberalismo*, que respondieron a dos situaciones de lucha. A mí me molesta mucho cuando viene un belga que ha filmado una cárcel de

³⁶ Territorio indígena y parque nacional Isidoro Sécure. La realizadora hace alusión al conflicto por la construcción de una carretera que atravesaría el área natural.

mujeres en Mali, y tres mercados en Uganda y dos lesbianas en la india y que quiere hacer un documental sobre mí. Me emputa, porque ese es un picapleitos, es un picoteador... pero no hace nada, no tiene un sujeto y lo único que está buscando algo excéntrico para lo cual yo le resulto un objeto más que manosear. Se puede manosear mucho con la cámara, se puede manosear mucho con el documental, yo repudio eso (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2012).

Galindo pone sobre la mesa uno de los aspectos más problemáticos y protagónicos en la realización del documental: la relación entre los sujetos, el tipo de relación que se entabla a través del documental. Galindo señala el carácter enajenante de quien mira por mirar, por buscar lo excéntrico. Pone énfasis en lo que ve como omisiones de la sociedad para los sujetos políticos.

Yo hecho el documental de *Las exiliadas del neoliberalismo*, porque la sociedad boliviana no entiende que la migración es un exilio y que las exiliadas son un sujeto político y ha sido muy bello y ha sido cámara en mano en Madrid y Barcelona. Más o menos he entrevistado 300 mujeres bolivianas, pero dentro de un proyecto político, no dentro de un manoseo con la cámara.

En el caso de *Las Amazonas*, yo creo que la forma de enfrentar la violencia contra las mujeres que tienen las compañeras que formaron parte del documental es muy bella. Quiero dejar claro que ellas me lo pidieron, y me escoltaron, porque era necesario entrar con escolta al barrio donde hemos filmado, y fue una experiencia muy bella y la he filmado por razones de conciencia y es un material súper útil, que nosotras lo utilizamos todos los días en nuestro trabajo de violencia contra las mujeres.

Por qué, cómo enfrentar. Aquí está la propuesta, no es una receta, pero es una propuesta, y está filmada y son las protagonistas que están hablando. Creo que para mí, el documental, como todo lo que hago, es político, ¿no? (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2012).

Como activista Galindo tiene muy claro el papel político en el cine, desde ahí nutre fuertemente su discurso y las formas de comportamiento con las que produce. Su cine está caracterizado por ser radical en sus formas de plantearse. Explora el cine tomando riesgos y compromisos con los procesos que desata.

¿Ves el compromiso como un ingrediente el compromiso?

Es un eje, ni siquiera es un ingrediente, sin eso para mí no hay nada. Sin eso para mí no hay nada. No hay nada.

Hay un documentalismo muy *facilón*, que como te digo, quiere picotear de todo y que supuestamente incluso hacen de su... ay, yo he hecho en dos años, porque me he ido a Bolivia, y he recorrido la selva y es un discurso rutinario y yo estoy harta, de verdad qué compañeros del periódico³⁷. Yo creo que el norte sigue queriendo ser el vehículo, también los alternativos de devorar los procesos culturales del sur del mundo y ser los administradores de esa cultura; entonces se convierten en intermediarios de tu cuerpo, de tu imagen, de tu palabra. Tú no te puedes investigar a ti misma, tú no puedes publicar un libro, pero pueden publicar un libro sobre ti. Hay una distorsión de sujetos que con todo respeto, hay muy poca gente que sabe enfrentar y superar, ¿no? (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2012).

Galindo desarrolla una vasta labor de comunicación, desde posiciones políticas claras basadas en las experiencias contra-hegemónicas. Enuncia de forma destacada la relación que la producción cinematográfica guardada entre países centrales y periféricos.

Las formas de comportamiento de *Mujeres creando* están inspiradas en principios de acción política que han ido construyendo y que resultan determinantes en su forma de producir, distanciadas de los campos de acción tradicionales del cine y las relaciones que ahí se entablan.

En *Mujeres Creando* empezamos cuatro mujeres, seguimos siendo pocas, todo los días viene gente de los sectores más impensables en edades. La mujer más joven de mujeres creando tiene 16 años y la más vieja 70. Aquí hay mujeres que son madres, que no son madres, que han abortado; aquí hay de todo.

Como procedencias en mujeres profesionales, y mujeres autodidactas que apenas saben leer y que conviven juntas y que construimos algo juntas, pero no somos muchas y todos los días vienen mujeres que quieren ser parte, pero ser parte de *Mujeres Creando* tampoco es fácil, porque nosotras queremos generar ahí donde estamos conflicto, inestabilidad, cuestionamiento y ese es un lugar incómodo para tu interlocutor, pero también para ti, de doble vía, entonces, ese no es un lugar cómodo. Por eso tenemos mecanismos de participación muy exigentes, por ejemplo unir el trabajo intelectual y el manual como dos formas que tienen el mismo valor. Fundamental construir tu posición feminista a través de discusiones, debates, lecturas, espacios de discusión y eso significa

³⁷ La entrevista se realizó en colectivo, por lo que se refiere a un par de periodistas españoles.

dedicarle un tiempo a pensar tu posición política, no asumirla automáticamente. Interpelar al poder, nosotras no queremos ser una planta formal, para que mañana salgan dos diputadas, tres alcaldesas y una ministra.

Por ejemplo, la que es lesbiana debe estar dispuesta a que le digan puta, y la que es puta a que le digan lesbiana. Y la que es india estar dispuesta a que le digan puta, y la puta a que le digan india y la que es académica y profesora estar dispuesta a que le digan loca. Por eso somos pocas (María Galindo, Entrevista personal, febrero 2012).

El cine que ha realizado Galindo destaca tanto por su proceso de producción, como por la efectividad de su discurso. A partir de sus postulados políticos, Galindo ha explorado temáticas asociadas a la lucha feminista interviniendo espacios públicos con el cuerpo desnudo, dando pie a experiencias cinematográficas profundamente reveladoras de las características de la sociedad boliviana y latinoamericana.

Nuevas formas de intervención

Formado en Cuba, Miguel Valverde nos habla de su trabajo como cineasta, sus técnicas para componer en el cine, desde el campo de acción laboral: la productora como espacio donde se articula el trabajo.

La productora se ha convertido en una fuente de laburo³⁸ mecanizado, globalizado, capitalizado, sumergido así en un negocio. Sí, el cine publicitario es *de la puta*³⁹, pero no le doy a eso. Hago contratos, me contratan para hacer documentales, spots, fotografía, pero me considero más que una productora, una factoría de cosas: trabajo.

He trabajado muchísimo tiempo haciendo fotografía publicitaria, es ese contrato de ocho de la mañana a 12 del día, y estás trabajando bajo presión. Prefiero vender talleres, ahora la vida me ha enseñado muchas cosas, eso es lo rico, aprendo también, sé por donde ir. Ya no me voy tan apasionadamente al extremo, a no ser que sea mi trabajo, prefiero pensarla dos veces.

Creo en la gente. Recién he hecho la fotografía para un amigo, un largo con un tema interesante pero complicado por el asunto de que ya es muy trillado, de migración, gente que se va afuera. Me ha gustado hacerlo por su tozudez, quería hacer la película, me ha ofrecido no una cantidad de luces, pero sí calidad para poder trabajar y poder escuchar la luz natural, propuesta de mover la cámara y ese tipo de cosas que a veces los directores no tienen, a veces se cierran a una cosa y vos eres el que aprieta el botón.

³⁸ Trabajo, en el habla Sudamericana

³⁹ es una expresión que señala algo que es visto bueno por estar de moda

A eso le apuesto más, le apuesto más a lo espontáneo, salgo de la particularidad del cine. El cine y una propuesta audiovisual entre comillas sería: “tiene que haber productor ejecutivos, primer asistente... octavo asistente”.

También hay gente de voluntad que está empezando, como todos hemos empezado, en esta cuestión (Miguel Valverde, Entrevista personal, enero 2012).

Valverde nos narra la actividad cinematográfica latinoamericana como campo laboral, y a partir de ahí explica las distancias e innovaciones que ha introducido en sus trabajo, desarrollando formas de comportamiento y abriendo campos de acción.

A mi me gusta más diseñar mis grupos tácticos de filmación con mis amigos, gente con la que me llevo bien, con los que puedo tener mucha confianza. Incluso eso a mí me permite improvisar también. Me permite improvisar porque tengo la seguridad de que el otro compañero que está haciendo el sonido, está compartiendo su calidad de trabajo, obviamente toda su apasionamiento por esta cuestión. Para mí esto arte, es un arte de apasionados. Apasionado para escribir el guión, hay directores de fotografía fabulosos, que no te hacen el cuadrado lindo, te ofrecen una gama de creatividad donde hay directores más... te sientes más libre de hacer las cosas en grupo (Miguel Valverde, Entrevista personal, enero 2012).

En oposición a las características del cine industrial, Valverde describe sus estrategias de organización, lo que nos da información del tipo de producción que despliega.

Diseño grupos dependiendo de si tengo una idea que va a ser complicado, si puedo abrirme a máximo 30 personas, de acuerdo a la complejidad. Me gusta trabajar con profesionales competentes y polivalentes que crean en el proyecto y que lo logren a partir de sus propuestas. Me encanta trabajar con un director de arte que te propone colores, formas, volúmenes, y enriquece lo que estás haciendo. Así hay mucha gente que he conocido con los que formo mis grupos y voy filmando cosas, de hecho nada que ver con el *star sistem* y ese rollo (Miguel Valverde, Entrevista personal, enero 2012).

Valverde marca distancia de los valores del cine industrial, pone el acento en las relaciones que entabla con sus equipos de trabajo, en lo polivalente de los perfiles.

El rol de los hijos del fin del mundo

Cuando le pregunté a Geraldine Ovando de dónde había nacido la idea de su documental *Los hijos del fin del mundo*, con el que recorrió tres continentes, respondió.

Junto con Emiliano, siempre nos hemos ido cuestionando cuál era nuestro rol como generación, como cineastas, qué tenemos que hacer; yo igual, viendo a mis padres, mi papá documentalista, haciendo siempre un cine justamente de denuncia, ¿qué cine me toca hacer a mi?, ¿qué me toca hacer a mi como generación ahora?

Nosotros decidimos hacer justo un documental, hicimos del cine nuestra herramienta, la cámara y vimos cuál es nuestro conflicto ahora y vemos que nos llama, qué nos mueve. Por eso decidimos hacer el documental *Los hijos del fin del mundo* que es un proyecto filmando proyectos alternativos alrededor del mundo.

Un poco vimos que la movida ambiental es lo que ahora está moviendo a los jóvenes, es como la lucha que tenemos ahora. Si nuestros padres tuvieron la época de las dictaduras y nuestros abuelos la época de las guerras mundiales, a nosotros nos tocaba esta destrucción del planeta por el cambio climático, por la era del petróleo, por los recursos ambientales. Creo que es una época de mucha crisis ambiental, entonces vamos a ver qué está sucediendo en el mundo en torno a eso (Geraldine Ovando, Entrevista personal, enero 2012).

Geraldine pone de manifiesto la pregunta ética que motiva su praxis del documental y con ello sus técnicas para componer. El elemento ético de responsabilidad frente a la problemática ambiental moviliza a Geraldine Ovando y Emiliano Longo, a partir de esta noción que los diferencia de generaciones pasadas estructuran su trabajo. Al respecto Longo comenta:

Como todo joven, tú quieres salvar al mundo, no sé si todo joven, pero estos dos jóvenes sí, nosotros queríamos salvar el mundo, y es algo natural, quieres cambiar las cosas que parecen mal, quieres cambiar ciertas cosas y hay gente que tiene otras herramientas y nosotros trabajamos la herramienta del cine, sea documental o ficción, es nuestra herramienta y la vamos a usar. Esa fue la decisión conjunta. Por eso hemos agarrado el documental además como herramienta para ver qué podemos hacer con nuestra película y cuanto podemos ayudar y qué sucedía en el mundo (Emiliano Longo, Entrevista personal, enero 2012).

Los hijos del fin del mundo parece ser la forma en que este par de realizadores bolivianos asumen por un lado la continuidad de un cine comprometido con el campo

social de la mirada, pero por el otro la necesidad de diferenciarse de lo hecho por generaciones pasadas. Es una mirada de realizador consciente que se actualiza y redimensiona a lo global.

Nuevas funciones y modalidades del cine

CEFREC ha trabajado en las últimas décadas en la aproximación de la labor cinematográfica a las comunidades indígenas, convirtiendo a los indígenas en autores, trabajando en la relación entre culturas autóctonas y culturas globales y sus formas de conocimiento. En ese camino han podido observar la incomprensión entre las comunidades indígenas bolivianas y sus supuestos benefactores y han comenzado a desarrollar nuevas formas de entender y hacer el cine, alejándose de los géneros e inaugurando campos de acción. Al respecto, Franklin Gutiérrez sostiene:

Una vez estuvimos filmando con Sirianos ahí en la Amazonía, el pueblo siriano con ellos y con varios de los alumnos ahí, y nos alojaron en una especie de almacén que tenían. Un cuarto pequeño y luego un almacén grande y nunca entrábamos al almacén y hasta que un día dice el dirigente: hay una cámara que nos han regalado hace tiempo y está ahí y nadie la sabe usar y ahora que están los alumnos la pueden usar.

Abren el almacén y entonces era el depósito de un tesoro, tenían miles de cosas, máquinas de coser, algunas maquinarias pequeñas, herramientas, máquinas de tejer, ollas; cosas nuevas que se estaban encerrando, lleno de telarañas ¿Y qué es esto?, les dije. Son los proyectos que vienen pues... preguntan “¿quieren esto?”. “Sí, sí, todo necesitamos”. “Y nos traen todo y lo dejan ahí”.

Hay una cantidad de genios que se les ocurre que los indígenas necesitan máquinas de tejer y les compran máquinas de tejer, ollas, y los indígenas no necesitan de eso... tiene que ver con esas lógicas de pensar que ¿qué quieren los indígenas?, ¿qué necesitan?, ¿cómo tiene que vivir?

Esa es una visión paternalista y a alguien se le ocurrió también que requerían una cámara, y ahí estaba la cámara. Les dieron la cámara, pero no sabían ni prenderla ni apagarla.

Esa anécdota tiene que ver con lo que nosotros planteamos, no es que nuestra prioridad es que aprendan a manejar cámara. La prioridad tiene que ver que este medio ayude a generar un proceso de reflexión y un proceso no individual, sino colectivo de saber ¿qué cosa se quiere hacer?, ¿hacia a dónde se quiere ir?

Entendemos que es un alma muy importante, muy fuerte. No es una escuela de cine en que la prioridad es que aprendan a manejar esto, como en todas las escuelas y las reglas, para nada. La apuesta fundamental es política, entonces el otro componente del sistema de comunicación es político. Si nos preguntan ¿qué queremos hacer si esta labor es política? Es política, desde el inicio, y en esa relación va de la mano hacer toda una reflexión política de la realidad de los pueblos indígenas pero también de la sociedad donde vivimos junto con el uso de los medios. Una vez que tenemos claro este asunto podemos usar estos medios (Franklin Gutiérrez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Al iniciar un proceso de transferencia de medios, CEFREC se ha preguntado, en primer lugar, por la función del cine, por el uso del medio. Con ello ha entrado a una rediscusión de las convenciones en los procesos didácticos del cine, cambiando las reglas y transformando las posibilidades al abordarlo.

En gran medida CEFREC ensancha las relaciones y conceptos implicados en esta investigación que tiene como punto de partida un género. Pera de luz sobre la ética implicada en la producción, la relación de los sujetos en el proceso de producción, la ética.

La cámara y sus otras estrategias de aprendizaje

CEFREC ha comenzado a abandonar las estrategias pedagógicas del cine basadas en sistemas educativos fundados en el alfabeto como soporte legítimo, esto debido a las facilidades que la video cámara ofrece en la construcción de narrativas.

La otra línea es debido a que la cámara con pueblos indígenas tiene que ver con que es una herramienta que es como la misma gente es. Para el video y el audiovisual no necesitas ser un genio al manejar una cámara, no necesitas tener niveles de información que te obliguen a codificar y decodificar textos, porque no necesitas la lectoescritura. En general la lectoescritura es una limitación.

El guión es la materia más difícil, no sólo para los indígenas, sino para todo el mundo. En general la gente no lee y en guión, como que te obligan a escribir, y es un proceso en que en vez te ayude, te frena.

La gente llega con unas ideas súper buenas, unas ideas muy fuertes pero que al final se trancan a la hora de escribir.

El guión termina siendo una barrera para todos.

Cuando hemos empezado, hemos empezando a enseñar, como yo he aprendido, de la manera más convencional. Conocer las partes de la cámara, y luego la narrativa audiovisual, la escala de planos, la escala de movimiento, el punto eje, la pizarra. Es una cosa tan complicada como se le plantea. El guión tiene los siguientes pasos, la sinopsis, el argumento... tienes unos esquemas que están bien, seguramente ayudan a trabajarlo. Para una persona con nivel universitario es complejo, pero imagínate para personas que apenas han cursado la primaria. Y empezamos a enseñar también de la forma en que aprendimos. Yo reproducía lo que había aprendido, pero resultaba ser terrible. Era como decirles “los indígenas no sirven para hacer video”.

La reflexión nos ha ayudado mucho a pensar en qué si queríamos construir un mundo en el que se adecúe a la visión, a la realidad; también en el audiovisual debería adecuarse a esta relación. Y aprendimos que el video finalmente es una herramienta muy cercana a las personas, porque finalmente explora la forma de cómo vemos y escuchamos, ese es básicamente el asunto y entonces no tienes que ser un genio para nadar con la cámara, porque eso hacemos todo el tiempo, miramos hacemos movimientos, caminamos...

Y lo que hemos tratado también, hemos construido una metodología en que hemos roto la lectoescritura. Entonces hemos adecuado una labor en la que hacemos un salto directo del lenguaje oral, al lenguaje audiovisual, saltándonos la lectoescritura.

Ahora trabajamos básicamente en ese salto, es natural: hablar del lenguaje oral, porque es natural en las personas, más en los pueblos indígenas. Y la cámara te permite continuar con esa misma lógica de la oralidad. Entonces hay todo un planteamiento que se trabaja.

Ya no hacemos escala de planos. Lo que enseñamos es a que la gente aprenda a narrar con la cámara (Franklin Gutiérrez, Entrevista personal, noviembre 2011).

Gutiérrez narra el proceso a través del cual han abandonado los esquemas clásicos de enseñanza para desarrollar métodos propios, que aprovechan rasgos culturales de la comunicación, acentuando la oralidad.

Acerca de las formas de comportamiento que se han modificado para adecuarse al mundo indígena, FG detalla la relación y distancia que han establecido con las formas convencionales de impartir la enseñanza del audiovisual

La técnica es un soporte y aporte al objetivo de lo que se quiere contar. No es que ahora vamos a hacer ficción. Para nada. Tiene que ver con que políticamente para qué quiero

utilizar el audiovisual, qué quiero comunicar y qué efecto quiero lograr. Una vez definido todo eso, entonces yo puedo asumir la técnica, la narrativa.

Y usualmente es al revés, te dan ficción y a hacer ficción (Franklin Gutiérrez, Entrevista personal, noviembre 2011).

El sentido político en la producción de CEFREC es manifiesto y determina formas de comportamiento en todas las fases de la producción. En CEFREC las piezas se construyen a partir de necesidades y conocimientos no alfabéticos, en ruptura con las rutas occidentales de enseñanza del cine, basado en el guión y los géneros

Tienes que hacer documental, lo que se te ocurra.

Partimos de la necesidad, hacemos que la gente cubra una necesidad.

¿Cuál es tu necesidad de expresarte? y cuando hablo de necesidad de expresarte es en plural, porque una cosa que hemos respetado es el sentido comunitario.

Yo he tenido discusiones con cineastas que creen que el proceso creativo en el cine es un proceso individual.

Nosotros somos los que hemos chocado con ese asunto. La prueba es todo lo que hemos hecho, nos trajo muchos conflictos, porque como te decía al principio, hemos iniciado a trabajar con esa lógica. Al inicio del trabajo, quién va ser el director. El director se asumía que era el jefe y entonces unos líos. Porque en el mundo indígena no hay se tipo de cosas, entonces por decisión colectiva de los comunicadores se dijo: ¡acá no hay más directores!, ¡se joden! que se vayan los directores, acá hay los responsables.

Lo que se trabaja son equipos de responsables, entonces todas las obras que tú vas a ver, no hay la palabra director, siempre es responsable: el equipo. Y entonces el proceso creativo es colectivo, aunque yo tengo una idea importante tengo una necesidad que expreso y digo: en mi comunidad tenemos este problema y esto es lo que planteo; esa idea se le pone sobre la mesa y se le trabaja de manera colectiva. Eso no quita que hay un responsable, que en el fondo hay un referente de coordinación, pero no es que tiene ahí una exclusiva, el amo y señor, el incuestionable como pasa en el caso del director en el cine convencional, puede equivocarse pero como es el “genio” entonces no pasa nada.

En cambio en esta lógica no, y esto que tiene que ver con pelear, con los egos individuales, y en esa lógica las obras que se producen son producto de la necesidad y

para responder a una necesidad y no son producto de un ego (Franklin Gutiérrez, Entrevista personal, noviembre 2011).

CEFREC ha roto con paradigmas pedagógicos y formales del cine académico e industrial para hacerse preguntas sobre la pertinencia o no de determinados métodos, como el uso de géneros o formatos de guión.

La abundante producción del CEFREC es prueba de su comprensión de los campos de acción, las relaciones de poder implicadas en los procesos de producción, el papel de los sujetos.

En CEFREC se está configurando una experiencia de cine colectivo. Cine cuya premisa jerárquica otorga mayor importancia a los objetivos comunicativos y no a los aspectos formales.

CEFREC abre a nuevos actores campos de acción, pero no con el objetivo de nutrir el campo profesional local, sino de reproducir formas de elaboración teórica en procesos de producción.

La adecuación creativa

Sobre las herramientas temáticas y narrativas dentro del documental, Eduardo López señala:

Las metáforas, obviamente, las confrontaciones muy *documentaleras* y de registro directo y combinadas con puestas en escena, mezcladas con construcción de personajes... Yo creo que no hay límite en eso y dudo que alguien pueda dar la formulita en ello porque ello no es sino reflejo y traducción de una búsqueda de adecuación creativa de los lenguajes a los procesos, y no es una primacía, una supremacía objetivista. ¿Lo objetivo manda? ¡No!

La vieja dialéctica de Hegel sirve muy bien aún hoy en esto; la marxista también, pero el pensamiento contemporáneo sobre las posibilidades de intervención en procesos políticos, yo creo que tiene que nutrirse de muchos elementos de conocimiento, de muchos procesos generadores en sí mismo, de conocimiento social, de representación social no signada previamente por preconceptos que siempre han sido establecidos. Estamos en un momento de reinención total. Ahorita los conceptos no nos alcanzan en Bolivia, ese es un tema epistemológico es muy complicado (Eduardo López, entrevista personal, Septiembre 2011).

López ve la necesidad de una renovación total, dadas las condiciones de reacomodo por, un lado de los procesos políticos y sus actores, pero también de lenguajes. En su texto refuerza el carácter abierto del documental, asumiéndolo como una búsqueda de traducción donde no prima lo objetivo.

López ve en la experiencia del documental una práctica de lo político que debe nutrirse de muchos procesos generadores de conocimiento, de representación no signada por preconceptos preestablecidos.

El documental es, para López, un proceso de adecuación de la creatividad en la búsqueda de lo cultural no enajenado.

Conclusiones

En este capítulo se despliegan una serie de categorías que abarcan el documental como concepto a partir de la revisión de oraciones aportadas por los documentalistas como interpretantes discursivos.

Al revisar las superficies de emergencia del documental y campos de actividad profesional se puede concluir:

Todas las generaciones conciben formas de comportamiento y relaciones innovando y heredando estrategias de producción, y con ello formas de elaboración de trabajo ético.

En el caso de la generación del fin de las dictaduras, la pedagogía articuló estrategias de producción en un ambiente de represión, por lo que los sujetos están signados por su relación con la represión.

El sentido del documental en el espacio público es visto como un elemento constitutivo. A partir del sentido que se le reconoce a la producción del documental, se desarrollan estrategias de producción, procesos cognitivos, y se desatan fuerzas culturales.

El documental como práctica cinematográfica es considerado como una puerta a lo cultural no enajenado, como medio de lucha contra-hegemónica.

La experiencia se constituye en el elemento nuclear de la producción del cine documental, toda vez que determina las mecánicas compositivas, es decir, las prácticas materiales e intelectuales con las que se compone el discurso audiovisual.

El documental se mantiene como una práctica abierta en tensión constructiva y como proceso de adecuación creativa del autor.

Conclusiones generales:

Del documental:

Abordar el género cinematográfico documental, desde *La arqueología del saber*, permite reconocerlo como un objeto del discurso que ha logrado circular y reproducirse en comunidades de practicantes a partir de la segunda década del siglo XX y que se configura a partir de sus practicantes actuales que lo actualizan y redefinen.

El género fue fundado por Flaherty, Vertov, y Grierson cuyas obras son piezas canónicas caracterizadas por ser rodadas *in situ* y no hacer uso de actores.

A partir de su primera configuración en los años 20 y su consolidación en los 30, el documental como género cinematográfico ha logrado consolidarse en las diversas comunidades de cineastas como objeto de discurso capaz de entablar relaciones con otras prácticas, abrir campos de acción y establecer especificidades que le permiten distinguirse principalmente por la elaboración ética que su producción implica.

La configuración entre la actividad cinematográfica, la aproximación a fenómenos externos al cine, la filmación *in situ* y no uso de actores produjeron un tipo de experiencia dentro del cine cuyo resultado se traduce en el film, por tal motivo, el cine documental está caracterizado principalmente por ser un tipo de experiencia cuyo resultado es la película misma.

La experiencia es el elemento nuclear a partir del que se estructura la técnica compositiva, es decir las prácticas materiales e intelectuales que producen la película.

Del documental boliviano

He indagado sobre las superficies de emergencia del género, contextos y condiciones históricas, sus relaciones de semejanza, sus especificidades y los elementos de su técnica compositiva; esto a partir de lo propuesto por Foucault como marco teórico, para dar cuenta, no de un estado, sino de los procesos implicados en el documental como objeto en configuración constante.

La revisión iconográfica cultural y no historicista del ambiente visual en el que se desenvuelven los cineastas me permitió adentrarme en las problemáticas y elementos de configuración del documental boliviano.

Las *superficies de emergencia* del documental, condiciones políticas y sociales, determinan las condiciones de práctica del documental y con ello las estrategias de acción o formas de comportamiento que los documentalistas desarrollan. A partir de ello, dividí la muestra en tres generaciones: 1. generación de fin de las dictaduras, 2. generación de crisis minera y auge neoliberal, y 3. los hijos del fin del mundo.

En general, la objetividad no es un concepto con jerarquía en relación al documental.

Para los realizadores de cine documental boliviano la relación que establecen con los protagonistas de sus películas es su principal fuente de reflexión durante todo el proceso creativo, desde la planeación hasta la proyección de su trabajo.

Las acciones y decisiones están, sustancia ética, tiene mayor jerarquía que las posibles características formales del género.

La relación entre documentalistas y sujetos sociales permite revisar *las superficies de emergencia*, las condiciones históricas en las que se produce, lo que se puede y no se puede hacer, las características internas del documental como práctica.

Todos mis entrevistados se asumen conscientes de elaborar en sus películas una ética y asumirla en su modo de producir, ello lo ven como principal característica del género documental.

La relación con los protagonistas del documental y no sus características formales o narrativas son señaladas como su principal especificidad, lo que refuerza la importancia que las experiencias tienen en la configuración del documental.

Los documentalistas bolivianos abarcan en sus temáticas los temas y problemas iconográficos más significativos: la pobreza, el racismo, la crisis ambiental, que los cruzan como sujetos, dando pie a un documental desde el autor, un género de la experiencia de sujetos y comunidades.

Generaciones:

El fin de las dictaduras: Las condiciones políticas y sociales apenas permiten que como espacio de combate se produzca cine para liberarse a sí mismos, a través de la creatividad y el exilio, esta lucha marca su trayectoria en el retorno al país y

ofrecer nuevas formas de interpretación cinematográfica. En el proceso desarrollan formas de comportamiento y relaciones que hacen posible su práctica cinematográfica. Una de sus inquietudes es abordar las fronteras sociales en Bolivia, lo indígena-mestizo, urbano-rural, como herederos y participantes del *background* cultural y sus conflictos.

El vínculo del cine como discurso preeminentemente político se da en la primera como resultado del proceso pedagógico y el contexto social de represión.

La generación de crisis minera y neoliberalismo ensancha los frentes de acción del cine documental acorde con el ambiente global y favorecida por la tecnología, representa en sus películas reflexiones sobre la vida cotidiana y las relaciones de poder en lo cotidiano. Destaca el énfasis temático en la lucha de los pueblos indígenas, las relaciones de exclusión, el feminismo y las relaciones de género.

El cine forma parte del activismo político ante la crisis económica y social que enmarca su desarrollo. El cine es una herramienta necesaria para dar imagen del colectivo. El cine se inscribe, no como una forma de lucha, sino como la parte comunicativa de la lucha social. Comienza a abrirse paso como campo de acción específico y a desarrollar estrategias pedagógicas propias, abriendo nuevos campos de acción y generando nuevos cineastas desde esos campos como es el caso de CEFREC.

Los hijos del fin del mundo es la primera generación que crece en la democracia electoral. En algunos casos son los primeros en estudiar cine en Bolivia. La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba es uno de los principales polos de formación fuera de Bolivia. Sus egresados destacan por su calidad técnica y propuestas de organización de la producción, rompiendo esquemas y ajustando su práctica a la realidad social del país.

Las temáticas de la última generación obedecen a problemáticas de carácter global o individual, diferenciándose así del cine de sus antecesores, caracterizado por su interés por el conflicto entre las comunidades indígenas y el mundo colonial.

En general el documental es visto como un género puente, donde lo más valioso son las experiencias que detona, que hace posibles. Donde las fronteras se desdibujan y el lenguaje audiovisual es un medio, no un fin.

Las estrategias desarrolladas por los cineastas para el éxito de sus producciones en un país carente de políticas públicas efectivas de producción requieren esfuerzos mayores y mayor elaboración ética.

Esta investigación puede ser el inicio de un abordaje más amplio de la realidad de producción audiovisual en América Latina, dado el horizonte cultural que comparten los países que la integran como herederos de la cultura colonial y en procesos de representación de las culturas autóctonas.

La arqueología del saber libera a la producción cinematográfica de los límites conceptuales de su propio estudio. Se revisan las condiciones en que se da la producción y los campos de acción y reflexión que despliega a partir de sus protagonistas y no de sus teóricos, muchas veces distanciados de la práctica y en peores casos insembrados de temas y problemas de la industria cultural norteamericana cuyas condiciones de producción y contexto sociocultural dista de las condiciones de producción latinoamericana.

Con este esfuerzo busco contribuir en la iniciativa de más frentes de reflexión para un género con la apertura como especificidad, en constante ensanchamiento y configuración.

Bibliografía

- Barnow, Eric (1996), *El documental, historia y estilo*, Barcelona. Gedisa.
- Brea, José Luis (2004), *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CEDEAC.
- Brea, José Luis et. al. (2005), *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal.
- Calónico Cristian et al. (2005), *El documental del siglo XXI*, UAM, México.
- Castro, Edgardo (2005), *Diccionario Foucault, temas, conceptos y autores*, México, Siglo XXI Editores.
- Creisher Alice, Hinderer Jorge, Siekman, Andreas, (Ed.) (2010), *Principio Potosí*, La Paz, Museo Nacional de arte reina Sofía.
- De la Vega Eduardo (1997), *Del Muro a la pantalla, S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, IMCINE.
- Echazú Carlos (2010), *Otra historia de Bolivia*, La Paz, Liberación.
- Edmonds, Robert, Grierson Jonh, et al. (1990), *Principios de Cine documental*, México, UNAM.
- Espinoza, Santiago, Laguna Andrés (2011), *Una cuestión de Fe, historia y crítica del cine boliviano de los últimos 30 años, 1980 – 2010*. La Paz, Editorial Nuevo Milenio.
- Francés, Miquel (2003), *La producción de documentales en la era digital*. Madrid, Cátedra.
- Franco Berardi Bifo (2008), *Generación post Alfa, Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, México, Bajo Tierra ediciones.
- Foucault Michel (2009), *El orden del discurso*, México. Tusquets Editores.
- Foucault Michel (1970), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- Foucault Michel (1964), *Historia de la locura en la época clásica*, México, Siglo XXI.

- Foucault Michel (1984), *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI.
- González Casanova, Pablo, et. al. (1986), *América Latina: historia de medio siglo*, México, Siglo XXI.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- Lash, Scott (2005), *Crítica de la información*, Amorrutu, Buenos Aires, Paidós.
- Lazo, Jhonny (2010), *Historia del racismo en Bolivia*, Cochabamba, Editorial Educación y Cultura.
- Ledo, Margarita (2004), *Del cine ojo a dogma 95, paseo por el amor y la muerte del cine documental*, Barcelona, Paidós.
- Loayza, Marcos (2008), *El espejo desde la marginalidad* en Ruso Eduardo et. al., *Hacer cine, producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- López, Alberto, et al. (2008), *Propiedad Intelectual, nuevas tecnologías acceso a la cultura*, México, UDLAP.
- Maffesoli, M. (2000), *Sociedad o comunidad: tribalismo y sentimiento de pertenencia*, en *Caminos del pensamiento, hacia nuevos lenguajes*. París, UNESCO.
- McFarren, Peter (Ed.) (1994), *Bolivia, guía cultural y turística*, La Paz, Fundación Cultural Quipus.
- Mendoza Carlos et. al. (2008), *Canal 6 de julio la guerrilla fílmica, comunicación alternativa, documental y autogestión*, México, Herodoto.
- Mendoza Carlos (2008), *La invención de la verdad, nueve ensayos sobre cine documental*, México, CUECU-UNAM.
- Rivas, Carolina (2010), *Cine paso a paso, metodología del autoconocimiento*, México, CUEC UNAM.
- Roca, José Luis (2011), *Ni con Lima, ni con Buenos Aires, la formación de un Estado nacional en Charcas*, La Paz, Plural Editores.
- Thomson, Sunclair (2007), *Cuando sólo reinasen los indios, política aymara en la era de la insurgencia*, La Paz, Muela del Diablo Editores.

Tosso., R., López E., Gervitz, R., Et al. (1989), *Cine, TV y video en América Latina*, México, UNAM.

Salles-Reese, Verónica (2008), *De Viracocha a la Virgen de Copacabana, representación de lo sagrado en el valle del lago Titicaca*, La Paz, Plural Editores.

Salgado, Diego (2008), *La historia oculta en el Tarot, un documental en respuesta a la modernidad*, México, UNAM.

Sanjinés, Saavedra, Iván (Ed) (2011), *Estados plurinacionales, retos y desafíos*, La Paz, CEFREC-CAIB.

Sanjinés, Saavedra, Iván (Ed) (2011), *El plan nacional de comunicación*, La Paz, CEFREC-CAIB.

Shohat, Ella, et. al (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

Susk, Pedro (1997), *Cronología del cine boliviano 1897- 1997*, La Paz, Cinemateca Boliviana- Gothe Institut.

Wolton, D (2004), *La otra mundialización*, Barcelona, Gedisa.

Hemerografía:

Bonfil Batalla, Guillermo, “Notas sobre el cine documental en la Antropología”, Revista Tlatoani. México, ENAH-Sociedad de alumnos. 2da época, No. 16, Diciembre de 1962.

Cuadernos del CUEC, Monográfico sobre el documental, No. 9, jul.-sept. 1997, CUEC/UNAM, México, 1997.

Cuellar, Arnez, *Despojo y Racismo* en “El colectivo”, revista estacional, alternativa e irreverente, No. 3, enero 2010.

Estudios cinematográficos no. 32, “Documental actual en México”, CUEC, UNAM, 2008.

Estudios cinematográficos no. 31, “Cine e intermedia digital”, CUEC, UNAM, 2007.

Estudios cinematográficos no. 26, “Esquemas de producción”, CUEC, UNAM, 2005.

Estudios cinematográficos no. 24, “Documental: memoria y realidad”, CUEC, UNAM, 2004.

Rivera Cusicanqui, *Mirada de Waman Puma*, en “El colectivo, Revista Estacional, Alternativa e Irreverente”, No. 3, Enero 2010.

Otro Arte, Revista Internacional de Arte Contemporáneo, diciembre de 2009, No. 5, Entrevista a Jorge Sanjinés.

Página Siete edición especial: “Las 500 noticias de la década”, La Paz, 2009.

Infografía:

Flaherty, R. 1939, *Postulados del documental*, obtenida el 7 de enero de 2014 de <http://comunicaciones.acantioquia.org/capacitacionc.html>

Grierson, R. 1934, *Postulados del documental*, obtenida el 7 de enero de 2014, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>

www.antropologiavisual.cl/entrevista_rouch.htm

Anexos

Guía de preguntas para entrevista en profundidad

Líneas temáticas

a) Historia de vida

1. ¿Cómo te convertiste en realizador de documental?
2. ¿Qué influyó? ¿Dónde recibiste tu formación?
3. ¿Qué documentalistas inspiran tu trabajo?
4. ¿Qué inspira tu trabajo como cineasta?
5. ¿Qué películas?
6. ¿Cómo definirías el género cinematográfico documental
7. ¿Qué valores éticos reivindicas en tu trabajo? ¿Cuáles son tus principales temas abordados y por qué?
8. ¿Quién te ha apoyado en la producción de las películas?
9. ¿Qué papel han tenido tus relaciones personales, redes sociales?
10. Obtención de apoyo institucional, duración del proceso, características del proceso

b. Ética en la producción del documental

1. ¿Qué y para qué?
2. Valores reivindicados en su producción.
3. Perspectiva de la memoria colectiva.
4. Vida personal, vida afectiva.

c) Contexto y contenido temático

1. Reflexión personal sobre proceso político e historia de Bolivia.
2. Conocimiento y participación en instituciones vinculadas al cine y Ley del Cine.