

Miguel Hilari

Entendimos que había todo un complejo sistema de producción, distribución y comercialización que no pasaba por los estándares de calidad, las escuelas de cine, el gremio de cineastas, los esquemas de producción audiovisual, las salas comerciales o alternativas, el Servicio de Rentas Internas, las regulaciones de la ley de cine, ni por la jurisdicción de los funcionarios culturales. Descubrimos que había un gigantesco universo audiovisual paralelo al mundo institucionalizado del cine, la cultura letrada, el universo de la clase media y el mercado formal. Aún más empezamos a sospechar que quizás nosotros, ubicados dentro de esa pequeña esfera de la cultura cinematográfica, éramos “los otros”, como en aquella película de Alejandro Amenábar. Efectivamente, la investigación demostró que, para la gran mayoría de la población, la experiencia del relato audiovisual implica una compleja amalgama de tiempos, tecnologías, tradiciones, imaginarios, culturas y usos de difícil clasificación y definición.

Christian León, Ecuador bajo tierra, 2009

El libro *Ecuador bajo tierra*, de Miguel Alvear y Christian León,^[1] es un estudio de películas ecuatorianas “bajo tierra”, películas de un “universo paralelo” popular. En Ecuador, y probablemente en todos los Andes, este ha sido el primer texto en acercarse a la creciente aparición de películas que están fuera de todo marco formal establecido por la clase media letrada. El párrafo citado demuestra, por un lado, la sorpresa ante un fenómeno que es difícil de aprehender; y por el otro lado, el deseo de descubrir al otro. En este sentido, el párrafo demuestra la gran distancia que existe en nuestras sociedades entre las clases medias y las expresiones culturales de las clases populares. En Bolivia, la situación se parece mucho a aquella descrita en Ecuador. Desde la irrupción de la tecnología digital y el consiguiente abaratamiento de costos se ha disparado la producción de películas. Desde comienzos de este siglo películas filmadas en digital comenzaron a llegar a nuestras salas, pero también existe una creciente producción de cine que no llega a las salas. En Bolivia, al igual que en Ecuador y en todo el territorio de los Andes, hay ciertas películas que se mueven fuera del gremio de los cineastas y de sus modos de producción, fuera de las regulaciones del estado y del mercado formal de exhibición en salas comerciales. Estas películas responden a distintos modos de producción y son exhibidos a través del mercado informal de DVDs (y de portales como YouTube). Hubo muchos intentos de denominar este cine, desde “amateur” y “bajo tierra” en Ecuador, hasta “cine de provincia” en Perú, o “cine rural” en Bolivia. Este trabajo busca acercarse al fenómeno del cine producido en los

últimos años en el área rural alrededor de La Paz, y por la problemática que carga el término, he decidido analizar el término “amateur” en nuestro contexto.

Amateur viene de amar

La primera película filmada en Bolivia fue *Retrato de personajes históricos y de actualidad*, realizada en 1904. En ella se mostró a las autoridades gubernamentales posando para la cámara. En 1907 se realiza *La instalación del Congreso Nacional*. Así nace el cine en Bolivia, como un instrumento de la clase social poderosa para perpetuarse en la memoria.

En la década de 1920 se filman tres largometrajes en el país, hoy perdidos: *Corazón Aymara* (Pedro Sambarino, 1925), *La profecía del lago* (José María Velasco Maidana, 1925) y *La gloria de la raza* (Arturo Posnansky, 1926). Los tres tienen en común la temática indigenista y, de alguna manera, buscan la revalorización de las culturas originarias. *La profecía del lago* fue censurada por el gobierno porque contaba la historia del amor entre un pongo y la esposa del dueño de la hacienda. Fue secuestrada y se intentó quemarla. Estas películas obviamente fueron autogestionadas por los realizadores, quienes las realizaron no por encargos de instituciones, sino por inquietudes personales. Estamos hablando de un cine profundamente amateur, entendiéndolo no como una realización diletante, sino más bien una realización motivada por amor al cine.

La Revolución Nacional de 1952 volvió a generar un corto período de coqueteo entre el cine y el estado. El recién creado Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), además de producir noticieros sobre las glorias revolucionarias, produce algunos cortometrajes y también los primeros largometrajes de Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés, *La Vertiente* (1958) y *Ukamau* (1966), respectivamente. En 1968, el ICB es disuelto y reemplazado por el Canal 7. Durante las siguientes décadas se dictaron dos leyes de cine, una en 1978 y otra en 1991, que generaron la producción de algunas películas con apoyo estatal. En la década de 1990 también hubo algunas producciones con un financiamiento importante de la empresa privada (véase *El Triángulo del Lago* [Mauricio Calderón, 1999]), pero estos dos modelos de gestión no dejan de ser casos aislados. En Bolivia, la autofinanciación se establece como el modelo predominante de producción, incluso en proyectos tan dispares como *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969), *Lo más bonito y mis mejores años*, (Martín Boulocq, 2005) o *El Pocholo y su Marida. Amor a lo gorrión* (Guery Sandoval, 2010). Este modelo significa que una gran parte de los costos de la producción es asumida por el director/productor, y que este busque fondos adicionales entre instituciones y/o amigos. Esta forma de pagar los costos de un rodaje es más cercana al cine amateur que al “profesionalismo”. ¿Dónde radica entonces la diferencia entre el sector amateur y el sector profesional?

Desde 1984 la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, con sede en Francia, ha decidido incluir el *film personnel* en sus colecciones.^[2] Con este creciente interés, también se hizo necesaria una definición del cine amateur. Comúnmente, se lo define en contraposición al cine profesional, diferenciándolos a partir del recorrido de los realizadores (cineastas profesionales vs. cineastas amateur), el modo de producción (rodaje en tiempos libres vs. rodaje como profesión), la exhibición (proyecciones en casa vs. estrenos comerciales), su contenido (vida cotidiana y auténtica vs. ficciones artificiales), su formato de grabación (formatos caseros como 8mm y 16mm vs. formato profesional de 35mm) y estética (imágenes movidas y granuladas, con iluminación irregular y montaje limitado vs. imágenes estables y nítidas, con iluminación y montaje correcto). Según los holandeses Hogenkamp y Lauwers,^[3] estas categorías son insuficientes cuando se analiza a las películas más minuciosamente: el formato no puede definir al cine amateur porque hay aficionados filmando en 35mm y hay profesionales usando formatos caseros. En cuanto al contenido, la cantidad de ficción en las películas no puede definir al cine amateur, porque muchas veces celebraciones familiares exhiben una mayor puesta en escena que situaciones de una película profesional. Incluso la estética “impura” no es exclusiva al cine amateur porque también es usada por cineastas de vanguardia. Lauwers y Hogenkamp llegan a la conclusión de que el cine amateur “llega en todos los géneros, tamaños y formas.”

En Bolivia, estas definiciones se tornan más ambiguas aún. Entre cineastas de clase media, que ganan dinero haciendo publicidad o videos por encargo y autofinancian sus películas, y cineastas de clase popular que ganan dinero registrando eventos y fiestas y también autofinancian sus películas, ¿cuáles son más amateur o más profesionales? Desde la masificación del digital, el formato de grabación es todavía menos adecuado para definir esta frontera, y aunque hay codificaciones digitales más “profesionales” que otras, esta definición se vuelve cada vez más borrosa.

La única diferencia real es la exhibición: hay cineastas que exhiben en cines (y luego, por la presión del mercado pirata, voluntaria o involuntariamente en DVD), y hay cineastas que exhiben solamente en DVD. Por lo tanto, la gran diferencia en nuestro cine no es entre amateur y profesional, sino entre cineastas de distintas clases sociales. Las películas habladas en quechua o aymara no tienen opción de estrenarse en salas, a no ser que hayan sido hechas por cineastas de clase media. Y no es exagerado afirmar que todo nuestro cine es amateur.

Otro antecesor del cine amateur paceño rural fueron las experiencias de video comunitario en los 90s. Las televisiones comunitarias nacen como resistencia a la ola expansiva de los canales de televisión comercial, que en su gran mayoría fueron y son repetidoras de programas extranjeros cuya temática poco tiene que ver con la vida en las provincias y cuya

expansión tiene más de colonización cultural que de entretenimiento. La televisión comunitaria ha abierto la posibilidad a la población del altiplano paceño de representar la realidad más cercana. Si bien la población aymara de los alrededores de La Paz ha influido fuertemente en el cine que se ha hecho en la ciudad siendo protagonistas de muchas películas, han sido los medios de comunicación rurales (en un comienzo la radio y posteriormente la televisión) los primeros en dirigir su producción a la misma población aymara. Estos medios también fueron los primeros que tuvieron a aymaras en los puestos de producción, es decir que ellos estaban detrás de los micrófonos y las cámaras. La Radio San Gabriel, que fue fundada en 1952 con el propósito de evangelizar y castellanizar a los indios, a partir de la década de 1970 dio un giro y paulatinamente incorporó expresiones culturales aymaras hasta adoptar el lema “La Voz del Pueblo Aymara” y decidir tener el 95% de su personal de habla aymara.

Partiendo de estas experiencias, el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) fue fundado en 1989 con el propósito de invertir la mirada colonialista que es inherente a la mayoría de la producción audiovisual occidental (u occidentalizada). Se parte de la premisa que durante el siglo pasado la fotografía y el cine se fueron desarrollando en poderosos instrumentos de colonización, al dirigir la mirada y la manera de mirar hacia la usanza dominante.^[4] Desde 1996 y con apoyo de la cooperación española, el CEFREC emprende la formación de comunicadores indígenas seleccionados por organizaciones indígenas de presencia nacional, como son la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, la Confederación de Comunidades Interculturales de Bolivia, la Confederación de Indígenas del Oriente Boliviano o el Consejo de Ayllus y Markas del Qullasuyo. Los comunicadores formados dieron vida a su propia organización, denominada Consejo Audiovisual Indígena Boliviano (CAIB). Parecido a la actividad de Video nas Aldeias, en Brasil, el proceso de CEFREC-CAIB busca responder a la mirada colonizadora con una producción audiovisual propia del mundo indígena. La producción comprende informativos, video-cartas, documentales y algunos trabajos de ficción. Los trabajos realizados por CEFREC-CAIB generalmente no se comercializan en el mercado informal de DVDs porque al tratarse de producciones colectivas de convenio con organizaciones sociales, los derechos de autoría de las obras no son claramente definidos. También se prefiere evitar lucrar con las obras en el mercado y se buscan otras formas de intercambio del material, sin que medie el dinero, a la usanza antigua. Sin embargo, esta política frena significativamente la influencia real en la sociedad de las producciones de CEFREC-CAIB. El cortometraje [Q’ati-Q’ati](#) (1998) de Reynaldo Yujra, al cual volveremos más adelante, es uno de los pocos trabajos del CEFREC, si no el único, que se puede encontrar en los puestos callejeros, lo que es un signo de su aceptación entre la población.

Otro es el caso del cine amateur que nos interesa. Este se desmarca de las producciones institucionales desde su intención. Es autogestionado y nace a partir de inquietudes personales (o colectivas, en algunos casos). La independencia económica e ideológica puede resultar en baja calidad técnica, pero es fundamental para la libertad discursiva. Generalmente, estos trabajos son hechos por un grupo de personas que se junta con el objetivo de hacer una película, no así de encarar una producción constante.^[5] Al concepto de democratización de las posibilidades audiovisuales de comunicación, se opone el concepto de apropiación: no se trata de repartir mejor y desde arriba el acceso a la producción audiovisual, sino de una acción deliberada para apropiarse de las cámaras y el lenguaje audiovisual. La posibilidad de hacer películas autogestionadas del área rural no existía hace dos décadas, y si existe ahora no es gracias a una política pública de democratización, sino gracias al desarrollo tecnológico global y a la voluntad local de experimentación y apropiación del medio.

Las películas

El cortometraje *Q'ati-Q'ati* fue dirigido en 1998 por Reynaldo Yujra, producido por el CEFREC, con un apoyo de 5000 dólares de la Cooperación Española. Comienza con un ladrón robando papas de una chacra en la noche. Una pareja de campesinos, Fulo y Valentina, comienzan sus actividades diarias, mientras la comunidad descubre el robo de papas. Fulo decide construir una choza para cuidar las papas de noche, y le pide asistencia a Valentina. Entre ambos hay una tensión constante, por las creencias de Valentina que dice haber heredado de su abuela, y Fulo, que se ríe de las historias antiguas. Valentina cuenta la historia del "Q'ati-q'ati", una cabeza voladora sedienta de agua; Fulo se ríe de esta historia y, sin poder leer las premoniciones, finalmente presencia la misteriosa muerte de Valentina y es forzado a tomar en cuenta las creencias antiguas.

Es sorprendente la película *El Zorro y la Pastora* realizada en Tomoco Chico, provincia Camacho del departamento de La Paz; estimamos que su producción en el año 2011. La protagonista es Chavela, una joven pastora. Un día sueña que baila con un zorro en el campo. Cuando despierta, falta una oveja en su rebaño. Al día siguiente, mientras está cuidando a su rebaño en el cerro, se le acercan dos pretendientes, uno tras otro: el joven humano Joselo, que le habla en español, y el joven zorro Antonio, que le habla en aymara. Antonio se cubre el hocico con una chalina, por lo que no es reconocible como zorro para los personajes. Chavela conversa con ambos, pero con ninguno se compromete. Cuando quiere partir, solo encuentra a dos ovejas de su rebaño. Llega a casa llorando por la pérdida y sus padres la golpean. Chavela decide buscar a Joselo e irse a vivir con él. Al comienzo, los padres de Joselo rechazan la unión, pero luego su resistencia es apaciguada por la pareja.

La familia del novio visita a la familia de la novia para pedir su mano, de igual manera, la inicial resistencia a la unión es aplacada luego. El encuentro termina en una fuerte borrachera, que es aprovechada por el zorro Antonio para sembrar el caos. Cuando todos duermen, el zorro rapta a su amada y le pone pollera al tío de Chavela, autoridad del pueblo. Sin embargo, al día siguiente todo vuelve a la normalidad y se prepara el matrimonio de la pareja. Chavela y su familia esperan al novio en la puerta de la iglesia, pero este no llega porque es atacado por un bandido. El zorro Antonio aprovecha la ocasión y le quita el chaleco a Joselo para suplantar su identidad. Nadie se da cuenta del engaño, y Chavela se casa con el zorro Antonio. Durante la fiesta, el zorro está cada vez más distante, hasta que estalla en una risa burlona y escapa. Luego llega Joselo, sin chaleco, pero Chavela ya no lo reconoce.

Se podría decir que el *Q'ati q'ati* es el extremo profesional del cine aymara y *El Zorro y la Pastora* es el extremo amateur. La primera tuvo un financiamiento de la cooperación española que le ha permitido contar con un importante equipo técnico, entre ellos, con César Pérez en la cámara (fotógrafo de varias películas de Jorge Sanjinés). En cambio, *El Zorro y la Pastora* ha sido filmada por un camarógrafo al que literalmente se le escucha respirar detrás de la cámara, el sonido está plagado de interrupciones por el viento, y el material parece estar editado en cámara, lo que significa que las dos horas y media de duración son todo el material filmado. En ese caso se habría filmado en orden secuencial sin repetir tomas. Sin embargo, esta diferenciación es pobre. Más interesante es distinguir a las películas a partir de su intención en la utilización de los recursos formales.

Q'ati q'ati tiene una clara intención de generar empatía con el personaje, a través de primeros planos y de un ambiente sonoro subjetivo. Al igual que en las películas de Hollywood, el espectador es atraído por la película, es invitado a adentrarse en ella. Sin embargo, la idea es revertir la mirada colonial, y más bien crear una película que se aproveche de los códigos de Hollywood para llegar a un público masivo con una historia que nos remita a los mitos que construyen la identidad aymara. De esta manera, se nombra un pasado común que nos remite a lo que compartimos colectivamente, y se prefiere priorizar la llegada al público que problematizar la forma cinematográfica.

El Zorro y la Pastora en cambio es una película hecha por jóvenes, en lo que seguramente es un primer acercamiento a contar una historia en el lenguaje audiovisual. La torpeza técnica de esta película que confiere una fuerza pocas veces vista en el cine nacional. Los planos generales de larga duración que mayormente muestran a grupos de gente y no así a individuos nos remiten a las ideas realistas de André Bazin, que favorecía planos largos que contengan toda la acción por encima de la fragmentación de la escena en varias tomas, como también a la idea de Sanjinés de eliminar el primer plano para no mostrar a un

individuo, sino a toda la comunidad. Es importante resaltar la distancia entre el hecho y su representación. El zorro lleva su máscara, pero sólo es reconocido como zorro cuando se quita la chalina que lleva encima. Este detalle crea una gran distancia entre el espectador y los personajes, porque no es lo mismo lo que percibe el público –que reconoce al zorro como tal– que lo que perciben los demás personajes –que son incapaces de hacerlo. En los trabajos del colectivo de cine indígena brasileño Video Nas Aldeias se nota este mismo distanciamiento, son muy frecuentes las puestas en evidencia de los recursos formales de construcción de la película. Se ve la maquinaria y los realizadores entran al cuadro a hablar sobre el proceso del rodaje. Esta similitud me lleva a pensar que quizás en sociedades donde los mitos y la tradición oral están más presentes, su representación tiende a ser más humilde, entendiéndose no como una reproducción, sino como representación nomás.

Sumergirse

Cuenta una leyenda china la historia de un viejo pintor que creó un cuadro con un paisaje maravilloso. En el cuadro se veía un camino que transcurría a través de un hermoso valle, rodeaba una montaña muy alta y desaparecía detrás de ella. Al pintor le encantó tanto el cuadro que entró y caminó por el camino que había pintado. Siguió el camino hasta desaparecer detrás de la montaña.^[6]

Balázs y Benjamin tienen dos lecturas muy diferentes de esta leyenda en relación al cine: Balázs compara la identificación del pintor con el cuadro con la identificación del espectador de cine de Hollywood con una película, una sumersión total, de la que no hay retorno posible a la realidad fuera del cuadro. Balázs usa la leyenda china como una parábola negativa de la alienación que según él sufre el espectador de Hollywood, al que le es imposibilitado un retorno crítico a su realidad.^[7]

Para Benjamin en cambio, esta leyenda representa el estado de recogimiento con el que un amante del arte se enfrenta a una obra: con atenta devoción, solo y concentrado ante la obra. En este caso, la sumersión en una obra de arte es algo que se busca, contemplar la obra hasta poder adentrarse completamente en ella. Según Benjamin, el cine es el principal exponente de otra forma de relacionarnos con una obra: la dispersión. Al estar sentados en una oscura sala de cine, son más bien las películas las que entran en nosotros. No debemos contemplar detenidamente, podemos estar distraídos; las películas entrarán en nosotros de todas formas.^[8]

En el mismo ensayo, Benjamin reflexiona acerca del cine y nuestra relación con el tiempo:

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Este fenómeno es sobre todo perceptible en las grandes películas históricas. Es éste un terreno en el que constantemente toma posiciones. Y cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas”, nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general.[\[9\]](#)

Para Benjamin está claro que el cine cambia nuestra relación con el tiempo, con el pasado. El cine inaugura una nueva forma de relacionarnos con el pasado, a partir de la pérdida del aura de los hechos históricos. Mediante el cine, lo irrepetible es reemplazado por lo siempre disponible. Está claro que Benjamin habla del cine de Hollywood, que es exhibido en salas oscuras, con despliegue técnico y la intención de “entrar” en el espectador. Por nuestro lado, en los Andes, se saltan o se evaden los siglos de cultura letrada de la que surgió Benjamin, y se mezclan tradiciones orales y prácticas audiovisuales. Y aunque la mayoría de nuestra población no ve cine en las salas, efectivamente se ha construido alrededor de nosotros un espacio audiovisual, tanto así que podemos decir que vivimos en él y definitivamente este cambia nuestra relación con el pasado.

En cuanto a la idea de desarrollo lineal del tiempo, no es que el cine pone fin a una era e inicia otra, sino que al menos en este nuestro espacio, vivimos una amalgama de tiempos, varias temporalidades conviven en un tiempo. Carlos Mamani habla del concepto aymara de “Nayrapacha”, que consiste en entender el tiempo como reversible, imaginarse el pasado como posible futuro. En el Taller de Historia Oral Andina se ha definido este concepto como “Nayrapacha: Tiempos Antiguos. Pero no son antiguos en tanto pasado muerto, carente de funciones de renovación. Implican que este mundo puede ser reversible, que el pasado también puede ser futuro”.[\[10\]](#)

En este sentido, se pretende entender las películas tratadas en este texto. Los fragmentos a los que se hizo referencia tienen que ver con las apariciones, los sueños, las borracheras; situaciones que permiten la irrupción de mensajes desde otro tiempo/espacio. Esta dimensión es muy importante en la vida en los Andes y por ende lo es en las películas, pero también es así como es posible ver las películas “amateur” del área rural, como destellos cargados desde otro espacio audiovisual, que nos traen mensajes que hay que aprender a entender.

Texto leído en el VII
Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos, realizado en Sucre,
del 29 de
julio al 1 de agosto de 2013

[1] *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio, 2009 (primera edición).

[2] Jean-Philippe Art, “Introduction”. En Susann Aasman (ed.), *Rencontres autour des inédits. Essays on amateur film. Jubilee Book*. Charleroi: Association Européenne Inédits, 1997.

[3] Bert Hogenkamp y Mieke Lauwers, "In pursuit of happiness? A search for the definition of amateur film". En Susann Aasman (ed.), *Rencontres autour des inédits. Essays on amateur film. Jubilee Book*. Charleroi: Association Européenne Inédits, 1997.

[4] "[El cine indígena] más bien tiene que ver con estrategia de sobrevivencia cultural, con lucha por derechos y territorios y con todo lo que tenga que ver con esa experiencia física y espiritual, por lo tanto el cine y la comunicación indígena es una bandera de lucha por la sobrevivencia, la existencia de hoy y mañana de las culturas." "El cine y la comunicación indígena es una bandera de lucha por la sobrevivencia, la existencia de hoy y mañana de las culturas", [Entrevista a Iván Sanjinés](#), director del CEFREC, 28 de octubre 2012.

[5] Una excepción es la compañía Huayra Andino, conformada por Calixto Suárez, Catalina Mamani y Sebastián Apaza. Trabajaron en radionovelas y en teatro, y desde 1994 hicieron cuatro películas: *Amor Campesino*, *Ambrosio Condori*, *Condenado del Cementerio* y *La vida de Hortensia*.

[6] Béla Balázs, *El Film*. GG, 1978. p. 41.

[7] Béla Balázs, *El Film*. GG, 1978. p. 41.

[8] Walter Benjamin, ["La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"](#).

[9] Walter Benjamin, ["La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"](#).

[10] Carlos Mamani Condori, "Historia y prehistoria ¿Dónde nos encontramos los indios?". En *Los aymaras frente a la historia: dos ensayos metodológicos*. Citado por Silvia Rivera en *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: La mirada salvaje, Editorial Piedra rota, 2010.