

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL
PROGRAMA DE CINE Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL



REALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL:
“CINE DE ALTURA”

Proyecto de grado para la obtención del grado de licenciatura en Cine y Producción Audiovisual

POR: VICTOR ARIEL RIVERA CÓRDOVA
ALEXANDRO SARSURI FLORES

Tutor: Mg. JAVIER ALEJANDRO BARRIENTOS SALINAS

LA PAZ – BOLIVIA

Diciembre, 2022

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL
PROGRAMA DE CINE Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Proyecto de grado:

REALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL: “CINE DE ALTURA”

Presentado por: Univ. Victor Ariel Rivera Córdova

Univ. Alexandro Sarsuri Flores

Para optar por el grado académico de *Licenciatura en Cine y
Producción Audiovisual*

Nota numeral:80.....

Nota literal: ...Ochenta.....

Valoración: ...Sobresaliente.....

Coordinador del Programa de Cine y Producción Audiovisual:

Lic. Darío Andrés Zaratti Chevarría

Tutor: Mg. Javier Alejandro Barrientos Salinas

Tribunal: Lic. Nelson Martínez Espinoza

Tribunal: Lic. Miguel Kori Hilari Sölle

Lugar y Fecha: La Paz, 6 de marzo de 2023

DEDICATORIA

Yo, Victor Rivera, dedico este proyecto a mis padres Victor y Loyda, a mis hermanos Sandra, Karem y Douglas, y a mi sobrino Sergio, por su soporte constante e inspiración en este camino.

De igual manera dedico este proyecto a todos aquellos maestros y amigos que permitieron que llegara a este punto de mi carrera profesional. A mis primeros guías e influencias más fuertes en el camino artístico: Iván Molina Velásquez y María Margarita Vila Da Vila; a los nuevos guías que me ayudaron a perfilar una nueva mirada cinematográfica: Nilton José dos Reis, Jorge Fuentes, Javier Alejandro Barrientos Salinas, Francisco Andrés Jiménez Céspedes, Roberto Trejo, Ricardo Carrasco, Juan Antonio de la Riva y Alejandro Pelayo Rangel.

Finalmente dedicar también este trabajo a todos mis compañeros de estudios de la primera generación de la Escuela de Cine de El Alto, con quienes seguimos reflexionando y construyendo una nueva mirada en el cine boliviano.

Yo, Alexandro Sarsuri, dedico este proyecto a la memoria de Gustavo Portocarrero Gonzales.

Asimismo, lo dedico a mis padres Víctor y Julia, a mis hermanos y sobrinos por los que renuevo cada día la convicción de una patria digna y fraterna.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos muy especialmente a nuestros compañeros y docentes de la Escuela de Cine de El Alto por su colaboración desprendida y apoyo durante la realización de esta investigación, a los docentes del Programa de Cine de la UMSA por toda la orientación y enseñanzas, y en especial a nuestro tutor Alejandro Barrientos Salinas por todas las enseñanzas en aula y guía durante el proceso de realización de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

PRELIMINARES	II
Dedicatoria.....	III
Agradecimientos.....	IV
Tabla de contenido (Índice general).....	V
Índice de Ilustraciones y cuadros.....	VIII
Resumen.....	IX
Palabras claves.....	X
Summary.....	X
Keywords.....	XI
TEXTO - (CUERPO CENTRAL DEL DOCUMENTO DEL PROYECTO)	1
Introducción.....	1
Problematización.....	3
Tema de investigación.....	3
Identificación del objeto de estudio.....	4
Preguntas de investigación.....	5
Objetivo general.....	5
Objetivos específicos.....	5
Justificación.....	6

MARCO TEÓRICO (MARCO REFERENCIAL)	7
Influencias filmicas.....	15
Bases teóricas.....	18
Montaje Cinematográfico: Arte en Movimiento	18
Estética del cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje	19
El Nuevo cine latinoamericano de los años 60: Entre el mito político y la modernidad fílmica	20
La Revolución es una Eztétyka	21
Conceptos centrales.....	22
METODOLOGÍA	23
ANÁLISIS DE RESULTADOS	24
Análisis formal.....	25
Análisis representaciones de los creadores.....	43
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	60
REFERENCIAS (CUERPO REFERENCIAL)	63
Referencias bibliográficas y filmografía.....	63
Referencias bibliográficas	63
Referencias fílmicas	65
Filmografía de referencia.....	65
Filmografía analizada.....	65
ANEXOS O APÉNDICES	66
Sinopsis.....	66
Motivación de los directores	67

Escaleta	68
Tratamiento.....	70
Afiche.....	75
Base de datos tabulados análisis formal.....	76

Índice de Ilustraciones y Cuadros

Cuadro de tabla de resultados de análisis formal.....	25 -28
Fotogramas de análisis filmico del cortometraje “detrás de una gran mujer”.....	29 - 43

Resumen

Los autores desarrollan un cortometraje audiovisual sobre las búsquedas estéticas y narrativas de la primera generación de estudiantes de cine de la ciudad de El Alto. A partir del análisis de la creación audiovisual de los estudiantes de cine durante los procesos formativos desarrollados durante los años 2006-2007; se ponen en relieve las distintas influencias que configuraron sus modos de ver y narrar la realidad.

Los autores señalan que las emergentes búsquedas estéticas y narrativas fueron moldeadas de modo común por tres características principales: el contexto que vivía la ciudad de El Alto, marcado por tensiones entre la persistente modernidad y el denso arraigo cultural andino; la reconfiguración social posterior a las movilizaciones de octubre del 2003 que en el imaginario social se recuerdan como “la Guerra del Gas”; y finalmente, la vertiente cinematográfica de la que provenían los cineastas docentes formados en su mayoría en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) que está situada en San Antonio de Los Baños, Cuba, y que está marcada por la impronta de la tradición del nuevo cine latinoamericano.

La memoria teórica conceptual sustenta la creación del cortometraje audiovisual asumiendo un tono de autoanálisis reflexivo dado el involucramiento directo de ambos investigadores en dicha experiencia formativa. Apelando a la memoria colectiva de los cineastas de esa generación, la búsqueda de archivos históricos audiovisuales de esa experiencia, y el análisis fílmico que connota los elementos comunes de la creación audiovisual, los autores se embarcan en una exploración reflexiva y performativa de los eventos fundantes de esa experiencia.

El cortometraje documental plantea un entrelazamiento de las entrevistas de los protagonistas involucrados en esa experiencia, los ritmos urbanos de la espacialidad alteña, y las narrativas audiovisuales creadas durante el periodo del 2006-2007, advirtiendo las influencias e hilos de continuidad con las tradiciones del Nuevo Cine Latinoamericano y el cine junto al pueblo.

Palabras Claves

- Tensiones culturales.
- Representaciones cinematográficas.
- Memoria colectiva.
- Temáticas narrativas predominantes.

Summary

The authors develop an audiovisual short film, about the aesthetic and narrative searches of the first generation of film students from the city of El Alto. Analysing the audiovisual creations of the film students, during their formative processes developed during the years 2006-2007; the different influences that shaped their ways of seeing and narrating reality are highlighted.

The authors point out that the emerging aesthetic and narrative searches were commonly shaped by three main characteristics: the context in which the city of El Alto lived, marked by tensions between persistent modernity and the dense Andean cultural roots; the social reconfiguration after the protests of October 2003, that are remembered in the social imagination as "the Gas War"; and finally, the cinematographic school from which the teaching filmmakers came from, mostly trained at the International Film and Television School (EICTV) which is located in San Antonio de Los Baños, Cuba, and which is marked by the imprint of tradition of the new Latin American cinema.

The conceptual theoretical memory supports the creation of the audiovisual short film, assuming a reflective self-analysis tone given the direct involvement of both researchers in said formative experience. Appealing to the collective memory of the filmmakers of that generation, the search for historical audiovisual archives of that experience, and the film analysis that connotes the common elements of audiovisual creation, the authors embark on a reflective and performative exploration of the founding events of that experience.

The short documentary raises a mix of the interviews of the protagonists involved in that experience, the urban rhythms of the spatiality of El Alto, and the audiovisual narratives

created during the period of 2006-2007, noting the influences and threads of continuity with the traditions of the New Latin American cinema and “the cinema with the people”.

Keywords

- Cultural tensions.
- Cinematographic representations.
- Collective memory.
- Predominant narrative themes.

INTRODUCCIÓN

La presente memoria teórica conceptual viene a fundamentar la creación del documental CINE DE ALTURA que narra los pliegues de la memoria de una generación de cineastas que se formaron a partir de una experiencia pública y gratuita gestada el año 2006 en la ciudad andina de El Alto.

Después de más de 15 años de esa experiencia, quizá muy particular en la historia del cine boliviano, nos interpela pensar la singularidad de esa experiencia poniendo el eje en los modos de ver configurados.

En esa época, para los que habitamos la ciudad de El Alto, no se trataba solo de una geografía y una urbe emergente, sino que el espacio urbano alteño expresaba a comienzos del siglo XXI la síntesis de tensiones irresueltas entre una matriz comunitaria andina y una hegemonía monocultural moderna y occidental.

Por otro lado, hay un momento histórico de inflexión que configura el escenario alteño de comienzos del siglo XXI, nos referimos a las movilizaciones que confluyeron en el levantamiento de octubre del 2003 en la ciudad de El Alto que en la memoria colectiva se denomina la “guerra del gas” y que pondría en cuestión la potencialidad del entramado cultural de “una ciudad indígena-popular aymara que ha sufrido una de las masacres más graves en la historia de la joven ciudad” (Mamani Ramirez, 2004, pág. 157).

Aquel lejano Octubre del 2003 representó para nosotros, un momento de inflexión que visibilizó una institucionalidad social subterránea y persistente más allá de la institucionalidad estatal, como son los sistemas comunales vecinales que “fueron la clave de la victoria de octubre. Fue la junta de vecinos el núcleo de mando central, los barrios se organizaron en calles y cuadras” (Rodríguez Ibáñez, 2004, pág. 28).

En los pliegues de nuestra memoria, las movilizaciones de octubre del 2003 definieron una inflexión en nuestra forma de ver y asumir la época. Sentimos que ese momento de inflexión histórica fue fundamental, porque expuso la naturaleza de un espacio urbano subalterno que, en las circunstancias de una crisis nacional estatal, vitalizó su organización barrial y vecinal bajo una matriz cultural comunitaria marcada por la deliberación colectiva posibilitando un cambio del orden estatal y sus políticas culturales.

El cortometraje documental CINE DE ALTURA se construyó a partir de interpelar la memoria de esa generación, de esos momentos fundantes que configurarían, aunque quizá de manera mediada, nuestros modos de mirar y narrar, validándolo socialmente. Como parte de esa generación, sentimos que nos vimos involucrados en dimensiones estructurales que nos sobrepasaban, como fueron las dinámicas socioculturales de la ciudad de El Alto.

A pesar de las carencias estructurales y los escasos espacios de formación artística, la dinámica cultural de la ciudad de El Alto se expresaba por fuera de los marcos institucionales en múltiples espacios de creación cultural autónomos, con una actividad “dinámica, creativa y, especialmente, tiene a los jóvenes como sus principales protagonistas” (Cajias de la Vega, 2005, pág. 75).

En la construcción del documental CINE DE ALTURA estuvo siempre presente comprender cuales eran las trayectorias de vida, los orígenes de los miembros de la generación del 2006, con los que compartimos la experiencia de la escuela de Cine de El Alto. En muchos casos, varios de ellos ya venían insertos en redes y grupos culturales.

En la investigación que fundamenta el documental CINE DE ALTURA indagamos la emergencia de la necesidad de políticas culturales que se gestaron en esos múltiples espacios de creación cultural juvenil, y que posteriormente se canalizarían en la creación de la Escuela de Cine el año 2006, bajo la cobertura de la EMDA (Escuela Municipal de Artes) de la Ciudad el Alto y la ECA (Escuela de Cine y Artes Audiovisuales).

El documental CINE DE ALTURA narra las búsquedas estéticas y narrativas que se generaron en la Escuela de Cine de la ciudad de El Alto, influenciadas por todo este contexto social y cultural precedente.

De igual manera, el documental CINE DE ALTURA busca exhibir las representaciones cinematográficas que se construyeron en el periodo formativo de esta primera generación, a través de un auto análisis realizado por sus propios realizadores, analizando cuales fueron las tradiciones cinematográficas que adoptaron para la construcción de sus propias cinematografías, y que tipo de representaciones pretendían construir.

Problematización

Tema de investigación

El panorama de estudios sobre la historia del cine en Bolivia, no desarrolla estudios sobre los espacios de formación cinematográfica, ni de los contextos sociales que moldearían la subjetividad de los sujetos creadores de cine. Si mapeamos la situación de los espacios de formación cinematográfica en Bolivia en las últimas décadas, estas se caracterizan por ser esporádicas y con un débil apoyo privado y estatal¹.

De igual manera, es también un vacío académico la comprensión de los orígenes de las propuestas estéticas de los creadores de cine. ¿Qué circunstancias posibilitan su emergencia?

La presente investigación busca indagar a partir de la apelación a la memoria colectiva y el registro testimonial la experiencia de la primera generación (2006-2009) de la Escuela

¹ En ese contexto se podría resaltar la experiencia de los talleres que se dieron en la UMSA y la Universidad Católica en la década de los 70 del siglo pasado bajo la guía de Luis Espinal.

En la primera década del siglo XXI emergen distintas experiencias privadas en la ciudad de La Paz, como la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales creada el año 2001; la Escuela Andina de Cinematografía UKAMAU que inicio el año 2000 generando un espacio de formación en la Ciudad de La Paz durante un periodo corto hasta su segunda reapertura el año 2017; también está la experiencia de la Licenciatura en Dirección de Cine de la Universidad Católica de La Paz (2006-2010). En otros departamentos del país está presente la experiencia privada de la Escuela de Cine La Fábrica de Cochabamba creada el año 2003; la experiencia privada de DIAKONIA-UCB Escuela Superior de Comunicación Audiovisual en Santa Cruz creada el año de 1995. La formación cinematográfica en estas experiencias segmentaba su acceso en términos de la solidez económica.

de Cine creada en la ciudad de El Alto el año 2006, y que tuvo un carácter democratizador al dar acceso a la formación cinematográfica, de un modo público y gratuito.

La Escuela de Cine surge el año 2006 a partir de una política cultural impulsada por el Gobierno Municipal de la Ciudad de El Alto en convenio con la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales ECA (una experiencia privada creada el año 2001 organizada por cineastas formados en la Escuela Internacional de Cine de Cuba EICTV, y otros cineastas que ya estaban insertos en la producción cinematográfica nacional).

La ciudad de El Alto está caracterizada por ser una sociedad con fuertes tensiones culturales e identitarias, dada la densidad de su matriz cultural andina y las influencias de la globalización. Desde la perspectiva de la estética cinematográfica, el contexto social en el cual se origina este proyecto cultural, no es un dato menor.

La generación que se formó en la Escuela de Cine creada en la ciudad de El Alto el año 2006, produjo aproximadamente una cincuentena de cortometrajes, entre ficción y documental. Tanto los masters de estos cortometrajes registrados en cassettes minidv o Hi8, como sus versiones finales exportadas en DVD, en muchos casos se hallan dispersos en distintos archivos personales. Lamentablemente, queda una parte de estas producciones que está desaparecida o en proceso de localización.

Nosotros consideramos estos materiales como un corpus de análisis, que expresan la subjetividad de una generación, plasmada en búsquedas, exploraciones narrativas y estéticas con muchos aspectos en común. Así como también expresan una sensibilidad hacia las tensiones sociales del espacio urbano alteño y los cambios de época.

Identificación del objeto de estudio

La presente investigación busca comprender las construcciones estéticas y búsquedas narrativas presentes en las producciones audiovisuales de los estudiantes de la primera generación de la Escuela de Cine de El Alto.

Preguntas de investigación

¿Cuáles eran las búsquedas narrativas y estéticas que se construyeron en la primera generación?

¿Cuáles fueron las representaciones audiovisuales recurrentes del contexto alteño, presentes en la producción audiovisual de la primera generación de la Escuela de Cine de El Alto durante los años 2006 y 2007?

¿El marco cultural andino presente en la ciudad de El Alto llegó a potenciar un modo de producción audiovisual colaborativo o comunitario en esta primera generación?

¿Cuáles fueron los soportes de registro y cuales los modos de producción de esta generación? ¿Qué posibilidades y limitaciones generaron los dispositivos de grabación y registro existentes en esa época?

Objetivo General

Elaborar el documental CINE DE ALTURA fundamentado en la memoria colectiva de la primera generación (2006-2009) de la escuela de cine de la Ciudad El Alto, en los ejes temáticos predominantes de su creación audiovisual y sus búsquedas estéticas y narrativas.

Objetivos específicos

- Indagar las circunstancias históricas que posibilitaron esta experiencia de formación cinematográfica.
- Analizar cuáles fueron las representaciones audiovisuales recurrentes del contexto alteño, presentes en la producción audiovisual de la primera generación (2006-2009) de la Escuela de Cine de la ciudad de El Alto.
- Indagar cuales fueron los modos colaborativos que se utilizaron en la producción audiovisual en esos momentos formativos.
- Indagar cuales fueron los soportes de registro audiovisual y herramientas tecnológicas presentes en la producción audiovisual de la generación 2006-2009.

Justificación

Consideramos necesaria la mirada auto reflexiva, para comprender el proceso formativo en el cual se desarrollaron los sujetos de investigación y como esto se tradujo en las estéticas y contenidos audiovisuales que generaron.

Ambos realizadores del documental CINE DE ALTURA fuimos parte de la generación con la que se inició la Escuela de Cine en la ciudad de El Alto. De los más de 300 estudiantes que iniciaron su formación a inicios del 2006, quedamos un número de veintiséis personas al concluir el proceso. Más de quince años después de esa experiencia, sentimos la necesidad de visitar e indagar la memoria de la generación formada en ese periodo.

La idea de creación de este documental emergió en los tiempos de encierro de la pandemia. Mientras íbamos reorganizando nuestro archivo personal, en medio de varias cajas de cartón se hallaban varios cassettes minidv y Hi8, en los que se encontraban los masters de algunos rodajes realizados los años 2006-2009, lo que activó varios recuerdos. Por esta razón, espontáneamente iniciamos la búsqueda de guiones y documentos de esa época. Pensamos que esa sensación de redescubrimiento de los procesos vividos, genera la comprensión de la importancia de la conservación de un archivo, lo que es vital como catalizador para la preservación de la memoria.

Coincidimos fuertemente con el cineasta Patricio Guzmán, en su analogía del documental con el álbum de fotos familiar². En ese sentido el cortometraje documental CINE DE ALTURA busca visibilizar los imaginarios de la generación de cineastas del año 2006 formados en la ciudad de El Alto.

Nos interesa indagar la creación cinematográfica como parte de un contexto cultural particular. Bajo esta premisa, pensamos comprender como las transformaciones del siglo

² En una entrevista en Marzo del 2000, Patricio Guzmán plantearía “Creo que el documental es mostrar la vida del ser humano en cualquier manifestación. Un país que no tiene Cine Documental es como una familia que no tiene álbum de fotografías”

XXI en la ciudad de El Alto moldearon nuestras búsquedas narrativas y estéticas manifiestas en las distintas creaciones producidas durante la formación cinematográfica.

MARCO TEÓRICO (MARCO REFERENCIAL)

ESTADO DEL ARTE

Estado del arte fílmico

En la indagación de la producción cinematográfica boliviana, nos interesó dar cuenta de cómo el espacio alteño estaba presente en la representación y narrativas de distintas producciones cinematográficas nacionales hasta el año 2008. Por ello no consideramos para los fines de este análisis películas posteriores. Nos interesó comprender como el cine boliviano había representado este espacio y su densidad cultural.

Desde el cine documental encontramos tres trabajos que nos llaman fuertemente la atención como registros antecedentes de la ciudad de El Alto o referenciándola. En primer lugar, el Noticiero del Instituto Boliviano de Cinematografía con su fundante e inicial capítulo titulado "BOLIVIA SE LIBERA" dirigido por Waldo Cerruto el año 1952.

Más allá del tono hagiográfico y propagandístico, nosotros enfatizamos la secuencia de la llegada de Víctor Paz Estensoro al aeropuerto de la ciudad de El Alto, porque la narrativa visual connota un espacio altiplánico descampado y vacío inundado por la fuerza de la multitud. El valor testimonial de esos fragmentos de imagen nos connota una geografía con un incipiente proceso de urbanización.

A mediados de la década de los años 70 se produce el documental "KAMACHT'AÑANISA" de Claude Lachaud y Lars Bildt, con un guion de Luis Espinal. La historia narra la vida de tres campesinos aymaras que deben migrar hacia la ciudad de La Paz rompiendo el lazo con sus comunidades. Este documental nos parece importante porque visibiliza la continuidad espacial de las comunidades aledañas al emergente espacio urbano alteño.

El año 2005 la realizadora francesa Muriel Brener realiza el documental "QUIERO VIVIR" que narra la vida de niños de la calle en la ciudad de El Alto. Sin un afán

miserabilista, la historia se construye a partir de personajes, en su totalidad niños y preadolescentes que van desarrollando su vida entre trabajos precarios e informales. Adicionalmente se muestra a la ciudad de El Alto con sus calles y plazas que exhiben una persistente marginalidad urbana y el contexto posterior a la crisis de febrero del 2003. La mirada de la realizadora indaga las historias de vida de niños que viven en la calle y que han crecido en medio de abandono, hambre y desempleo, pero en proceso de resiliencia en un entorno social con una fuerte presencia cultural aymara.

En el cine de ficción destaca la película de 1977 “CHUQUIAGO” de Antonio Eguino, debido a que connota en una de las historias que la constituyen, el proceso de migración y asentamiento aymara en lo que sería la periferia de la ciudad de La Paz: El Alto. La historia de Isico, un niño aymara migrante, se desenvuelve entre los precarios barrios de adobe que emergen en el corazón de El Alto, en medio de un febril espacio comercial andino y el ruido de las locomotoras del tren como un símbolo de la modernidad.

A comienzos del milenio el año 2006, se encuentra la película de Rodrigo Bellot “QUIEN MATO A LA LLAMITA BLANCA”, un road movie en clave de comedia, en la cual los personajes Jacinto y Domitila son antihéroes que por su origen aymara. Ellos expresan a aquellos sectores populares en franca búsqueda de ascenso social, encandilados con los bienes simbólicos de la modernidad, pero relegados en un país erosionado por sus estructuras de corrupción y discriminación racial. Nos llama la atención la representación del espacio alteño construido como un lugar abigarrado y caótico por su informalidad, como son la feria de la 16 de Julio, el caótico ritmo vehicular de la Ceja de El Alto por el cual transitan los personajes, o sencillamente lo delincuencial como parte de lo cotidiano, en la escena en que les desarman el minibús durante la madrugada.

Otra película en la que hallamos el espacio urbano alteño como parte de su narrativa es la película del año 2005 “AMERICAN VISA” de Juan Carlos Valdivia. Son dos secuencias donde se acentúa el espacio alteño como un espacio frontera o limítrofe. En un primer momento se acentúa el énfasis en la religiosidad andina como elemento identitario. El yatiri en ese pequeño laberinto de casuchas rústicas en El Alto, atiende las demandas de los dos delincuentes que tienen secuestrado a Mario, el personaje principal. En esa

búsqueda binaria de respuestas se denota la ajenidad al idioma aymara y al espacio ritual en el que la racionalidad cede el lugar al rito.

En segundo lugar, a pesar de ese tono folklórico, en la escena de la golpiza a Mario y su posterior abandono, se connota El Alto como un espacio periférico y fronterizo ajeno a lo normativo.

Finalmente se encuentra la película del año 2008 "CEMENTERIO DE ELEFANTES" de Tonchy Antezana. En el universo que construyen está presente el retrato de la marginalidad y la exclusión. Su personaje Juvenal, transita los espacios subterráneos de seres urbanos hundidos en sus adicciones. El espacio urbano alteño está presente como extensión de un espacio carente de toda normatividad, y por ello hay un cierto paralelismo entre este personaje y el espacio urbano alteño. No es casual por ello que la feria de la 16 de Julio sea un espacio donde el personaje Juvenal transita libremente ya carente de todo estigma.

Pensamos que hay un tropo dominante cuando se representa este espacio y sus habitantes. El espacio urbano alteño se significa a partir de su extrañamiento, como un lugar ajeno a la socialidad legítima, el no lugar externo desde la cual se configura la mirada de lo limítrofe, lo abigarrado y fronterizo.

Estado del arte teórico

La bibliografía nacional no ha abordado con profundidad los espacios de formación cinematográficos a nivel nacional y mucho menos en el contexto andino boliviano. En el libro "La aventura del cine boliviano 1952 – 1985", hay una mención a dos experiencias de formación cinematográficas muy vanguardistas para la época. El taller de cine minero realizado el año 1983, que sería una experiencia de democratización del cine a espacios del proletariado boliviano minero.

"La idea era aplicar las teorías sobre el cine popular que plantearon Sanjinés y Gumucio que nunca habían llegado hasta sus consecuencias últimas, es decir el cine del pueblo hecho por el pueblo". (Mesa, 95:122).

En la mención de esta experiencia, Carlos D. Mesa la clasifica dentro de lo que él llama "cine alternativo", sin embargo, no aborda en profundidad las características de esa experiencia ni la particularidad narrativa de los productos realizados.

La otra experiencia que menciona es la del taller de cine de la UMSA, creada el año 1979. De igual modo son extremadamente escuetas sus referencias a este proceso, dejando en el silencio las particularidades de esta experiencia.

Otro reciente libro "Historia del cine boliviano 1897-2017", publicado el año 2018 y coordinado por Carlos D. Mesa, hace mención en un acápite del capítulo 21 a las "Escuelas de Cine". Los autores de ese capítulo realizan una cartografía de los espacios de formación de la producción audiovisual reciente. La premisa que sostienen es que gran parte del siglo XX "los interesados en seguir una carrera en estos dos ámbitos, tenían dos opciones: ser autodidactas o formarse en el extranjero" (Mesa, 2018:283).

En el mapeo de los espacios formativos, los autores caen en una imprecisión en lo que respecta a la Escuela de Cine de la ciudad de El Alto. Mencionan que esta se hubiera creado el año 2008:

"En 2008 se fundó la escuela de cine de El Alto, como parte de la Escuela Municipal de Artes (EMDA), fue dirigida por Juan Carlos Aduviri, conocido actor y director" (Mesa, 2018:284)

Esta afirmación es una imprecisión que el documental CINE DE ALTURA busca clarificar a partir de la memoria oral de la generación con la que comenzó a funcionar el año 2006 la Escuela de Cine de la ciudad de El Alto. Ahora bien, pensamos que es muy común y recurrente la pretensión de reinventar la historia ignorando sus momentos críticos como parte de una límpida memoria institucional, sin embargo, esas construcciones ilusorias no hacen buena historia.

En la comprensión histórica de la emergencia de la ciudad de El Alto como espacio-territorio urbano, hay una coincidencia en varios autores del sistemático abandono y exclusión por parte de la institucionalidad estatal. Esta línea argumental está desarrollada en "El Alto: una ficción política" del investigador francés Frank Poupeau. En la comprensión del espacio alteño, connota "una población afligida por la precariedad, la

pobreza y las formas de segregación social, espacial o cultural”. (Poupeau, 2010, pág. 446)

Sin embargo, esta característica de segregación social en el desarrollo urbano local el autor lo remite estructuralmente, a la distinción histórica entre barrios indígenas como “exterioridad” y los barrios españoles que fue parte de la “configuración espacial en el diseño urbano que impuso la colonia ya desde el siglo XVI” (Poupeau, 2010, pág. 431). Esto sería parte de la jerarquización y legitimación del espacio como un atributo de privilegio. Es interesante como en el imaginario de la población alteña esta representación de abandono y de estigmatización, ha sido una constante en la conformación de sus reivindicaciones identitarias, para fortalecer sus organizaciones bajo sus matrices culturales.

Sin embargo para el autor, contrario a la marginalidad urbana existente a inicios del siglo XXI, la ciudad de El Alto destacaba como una ciudad industrial y comercial con más de “5000 establecimientos, los cuales habrían generado 270 millones de dólares en productos manufacturados” (Poupeau, 2010, pág. 437), y “una tasa de crecimiento urbano del 9%” (Poupeau, 2010, pág. 428) lo que nos habla de una ética del trabajo muy articulada a las matrices culturales andinas.

En una compilación editada el año 2005 titulada “El Alto: nueve aspectos que configuran la ciudad” está presente un análisis multidimensional del desarrollo urbano alteño.

El artículo desarrollado por Raúl Prada plantea que la ciudad de El Alto se configuro a partir de las continuas oleadas de migración que se dieron desde la revolución de 1952 a lo largo de distintas generaciones y que a inicios del siglo XXI, “un 93.89% de su población había nacido en esta ciudad” (Prada Alcoreza, 2005, pág. 34) y tenía una composición etárea predominantemente joven, donde “el 50% de la población tiene menos de 19 años” (Prada Alcoreza, 2005, pág. 55).

La condición juvenil predominante en la población alteña fue analizada por German Guaygua en el libro “Ser joven en el Alto. Rupturas y continuidades de una tradición cultural”. Esta investigación analiza las dinámicas culturales en la ciudad de El Alto donde

la población juvenil alteña vive entre tensiones de “consumo cultural y de identificación generacional” (Guaygua, 2000, pág. 20)

Para el autor se trata de una continua tensión entre la densidad de una matriz cultural andina presente en los espacios de socialización cotidianos, los referentes lingüísticos y normativos del mundo andino en el cual las nuevas generaciones absorben sus marcos de referencia, y los cambios en las representaciones culturales debido a las constante ofertas y pulsiones de la modernidad occidental.

En la investigación realizada el año 2004 “Para Seguir viviendo. Reconfiguraciones en las relaciones entre juventud, sociedad y educación” de Mario Rodríguez, se plantea que las movilizaciones del año 2003 en el cual los sectores juveniles cobraron un mayor protagonismo, expresaron un malestar estructural. La juventud alteña a inicios del siglo XXI se desenvolvía entre una “inclusión simbólica” de los referentes de la modernidad de éxito y lo juvenil, basado en parámetros de consumo y su “exclusión real” del mundo del trabajo y la representación política.

“El mercado invita a la juventud gozar del festín del desarrollo, pero le cierra las puertas reales” (Rodríguez Ibáñez, 2004, pág. 24).

Al problematizar esta premisa del autor desde la perspectiva del acceso a espacios de formación artísticas, pensamos que, a comienzos del siglo XXI la formación cinematográfica en la ciudad de El Alto era imposible y difícil, sino hubieran emergido la Escuela de Cine el año 2006 bajo la cobertura de un proyecto cultural que articulo esfuerzos del Municipio y la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales.

En el libro “El Alto: Nueve aspectos que configuran la ciudad” la investigación de Fernando Cajías “Hitos sobre el patrimonio y quehacer cultural” señala que desde el Gobierno Municipal de la ciudad de El Alto se impulsó la política cultural de creación de espacios de formación artística, aunque inicialmente con áreas vinculadas a la creación musical.

“El 1 de junio de 2001 fue creada la Escuela Municipal de las Artes. Dentro de este proyecto sobresale el trabajo de la Orquesta Municipal de El Alto que está conformada en buena parte por jóvenes alteños”. (Cajias de la Vega, 2005, pág. 72)

Paralelamente de modo institucional ya se anunciaban el fortalecimiento a diversas iniciativas y espacios de capacitación en cinematografía en la ciudad de El Alto:

“Por un reciente acuerdo con el CONACINE, Wayna Tambo será el centro de una amplia producción audiovisual sobre la realidad alteña” (Cajias de la Vega, 2005, pág. 75)

En el documento “Informe de Gestión del 2004-2005” del CONACINE (Consejo Nacional del Cine) escrito por su directora Patricia Flores, se manifiesta que a lo largo de los años 2004-2005 en coordinación con USAID y esfuerzos privados se fueron creando talleres y espacios de formación dirigidos a jóvenes alteños en competencias de guion, fotografía y edición como iniciativas experimentales. Producto de estos esfuerzos ya se fue gestando en esos años la creación del Movimiento de Nuevo Cine y Video en la ciudad de El Alto. (Flores Palacios, 2005, pág. 73) .

Si bien no hay una memoria documental escrita, es una certeza que estas iniciativas previas cristalizaron en marzo de 2006 con la creación de la Escuela de Cine en la ciudad de El Alto³.

El libro “El cine comunitario en América Latina y el Caribe” compilado por Alfonso Gumucio Dagron da cuenta de experiencias desarrolladas desde finales del siglo XX para potenciar lo que denominan el “audiovisual comunitario”. El capítulo consignado a Bolivia nos presenta 4 experiencias exitosas en las cuales se “involucra y promueve la apropiación de los diferentes elementos de la producción por parte de la comunidad” (Gumucio Dagron, 2014:107). Se hace un análisis de la emergencia del “Sistema Plurinacional de Comunicación” que sería un plan que nace el año 1996 desde las Confederaciones de los pueblos indígenas originarios, campesinos e interculturales. El

³ Con un número aproximado de 300 estudiantes inscritos, compuestos por jóvenes alteños como también jóvenes provenientes de las periferias de la ciudad de La Paz, la Escuela de Cine de la ciudad de El Alto comenzó sus actividades de formación cinematográfica, como parte de un convenio interinstitucional entre la Escuela de Cine y Artes audiovisuales (ECA) y la Escuela Municipal de las Artes (EMDA). Este proyecto tuvo por objetivo principal brindar una educación gratuita en las artes audiovisuales a la población juvenil de la ciudad de El Alto y formar una nueva generación de cineastas que puedan narrar historias desde una visión cultural propia³. Después de varios procesos de selección y evaluación el número inicial de 300 alumnos se redujo hasta llegar a 40 alumnos a finales del año 2006 y 30 alumnos a finales del 2007. El convenio interinstitucional después de varias crisis sucesivas se disolvió. Esta primera generación de estudiantes concluyó su formación bajo la tutela de la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales a mediados del año 2009

horizonte que los guía sería el de crear “medios de expresión y comunicación para dar a conocer la realidad y la visión de los pueblos indígenas”. (Gumucio Dagron, 2014:114).

Otra experiencia que pone énfasis sería la del CEFREC (Centro de Formación Cinematográfica) que nace el año 1989 con la vocación de “promover la realización de un cine y video desde la experiencia de las organizaciones sociales de base y comunidades indígenas campesinas” (Gumucio Dagron, 2014:116).

En estas dos experiencias que resaltamos está configurado un modo comunitario de apropiación del audiovisual, dado su estrecha relación con estructuras de organización indígena campesino. Sin embargo, nos llama la atención la segmentación rural del sujeto indígena emisor de discursos comunicacionales. Si lo problematizamos desde los espacios periférico urbanos, constatamos que las estructuras organizativas comunitarias se diluyen en el mar de la fragmentación social urbana, lo que no significa que sus matrices culturales desaparezcan, sino que se resignifican en los contextos urbanos.

En esa misma dirección el libro “Construyendo sueños, venciendo barreras” del equipo CEFREC, es una memoria del proceso de comunicación indígena desarrollada en las tierras altas de Bolivia a lo largo de más de quince años. En el libro se pone énfasis en el cine indígena que se ha ido impulsando como “un audiovisual construido desde las comunidades, desde las culturas y las cosmovisiones”. (CEFREC, 2012:11).

Por otro lado, los autores buscan relevar la identidad descolonizadora de esta experiencia a partir de la producción audiovisual creada, en la cual se visibiliza las formas comunitarias de afrontar la vida en contra de los valores de la sociedad occidental (el individualismo y mercantilismo).

En este libro, a partir de la descripción de las experiencias formativas, se connota un cine indígena con “una mirada colectiva, un pensamiento colectivo, dejando de lado y a veces sacrificando la autoría personal (...) y una cierta libertad creativa en pos de que el mensaje sea colectivizado” (CEFREC, 2012:15). Estos planteamientos son insumos para problematizar la producción cinematográfica en un país plurinacional.

Finalmente, en el contexto nacional consideramos el libro “Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano” de Sebastián Morales por los aportes para

dar cuenta de los cambios en las estéticas cinematográficas locales a partir de “la aparición del digital”. El libro se centra en las implicancias que tuvo el cambio de soporte en relación a los contenidos y sus posibilidades formales. Se parte de la constatación de la “aumentación vertiginosa en términos cuantitativos en una cinematografía que siempre ha aparecido como excesivamente reducida” (Morales Escoffier, 2016, pág. 7) en el caso nacional, connotando la tesis de que “el digital ha traído consigo una falta de rigor preocupante”.

El soporte digital a partir de su expansión a inicios del siglo XXI posibilita la emergencia de “muchas temáticas que todavía son inexploradas”. (Morales Escoffier, 2016, pág. 8)

El autor releva que, si bien los procesos creativos están muy articulados a la tecnología, en cuanto a que el soporte digital generó “sutiles cambios en la forma, en la longitud del plano, en una cierta manera de hacer los movimientos de cámara, en algún gesto de un actor”.

La construcción estética reproduce condiciones ya presentes en la producción en celuloide. Lo digital “no aparece siempre en las obras de los cineastas de manera suficientemente explícita”. (Morales Escoffier, 2016, págs. 9-10) . El autor sostiene la hipótesis de que “hay gestos formales y discursivos que se mantienen” “gestos comunes en la forma, que a su vez se traducen en un discurso” (Morales Escoffier, 2016: 10-11). Esto último nos parece muy sugerente como herramienta de análisis de la producción audiovisual gestada durante los años 2006-2009 en la Escuela de Cine de la ciudad de El Alto.

Influencias fílmicas

Para la presente investigación nuestras referencias fílmicas seleccionadas para el proceso creativo del cortometraje documental CINE DE ALTURA, fueron consideradas a partir de los siguientes criterios:

- Primero, por la primacía de asumir el tipo de soporte de registro audiovisual como elemento orgánico de la construcción narrativa.

- Segundo, que se narre desde los espacios sociales periféricos y los sujetos subalternos.
- Tercero, que pongan énfasis en el espacio y su ritmo interno como expresión de una dinámica cultural compleja.
- Cuarto, que asuma los pliegues de la memoria como eje narrativo y el rol de archivo como un dispositivo que lo active.

En este sentido, la película de 1988 del realizador chileno Ignacio Agüero “Cien niños esperando un tren” nos sitúa en un barrio marginal de Santiago de Chile en tiempos de la dictadura de Pinochet. El relato testimonial nos muestra el tiempo-espacio de una escuela en donde los distintos dispositivos cinematográficos que marcaron la evolución del cine, forman parte de la enseñanza y aprendizaje infantil. Ajenos a las estructuras de represión instalados desde el golpe de estado de 1973, la película es una alegoría a la esperanza y a la ilusión de la infancia. Exhibe a modo de un laboratorio social, los modos de ver, las narrativas de niños ajenas a las tensiones de su entorno social.

En este documental no hay un afán miserabilista, dado que posiciona a los niños en el nivel de su percepción y resignifica al dispositivo fílmico acorde a sus necesidades expresivas. Para nosotros genera una sintonía en torno a la potencialidad de la democratización de la cultura, a pesar de las persistentes limitaciones que las estructuras sociales de desigualdad imponen.

En términos formales es interesante su propuesta minimalista que, a partir de una relación cotidiana con los sujetos del barrio, logra una fluidez y naturalidad en la puesta en escena.

La película de 1927 de Walter Ruttmann “Berlin, Sinfonía de una ciudad” nos llama la atención por el énfasis narrativo del espacio y su dinámica interna en tanto metáfora del cambio de época. Para efectos de nuestra investigación y la realización del documental ‘CINE DE ALTURA’, nos interesa esta película de Walter Ruttmann por la construcción de la ciudad como un personaje. En la estructura narrativa de este documental hay una analogía temporal con el ritmo de vida. La ciudad deja de ser un espacio inerte en el que

transcurre la vida de sus habitantes, y su frenético ritmo expresa de modo analógico las pulsaciones de la modernidad.

En la creación del cortometraje documental CINE DE ALTURA buscamos pensar la espacialidad alteña desde una perspectiva pluricultural. En el cortometraje queremos mostrar el espacio urbano alteño como un personaje que narre en su caótico abigarramiento, esas múltiples pulsiones cotidianas que le dotan de una particular singularidad.

El documental de 1997 del director chileno Patricio Guzmán “La memoria obstinada” nos ha inspirado dado el rol central que constituye a los “lugares de la memoria”. Narrado veintitres años después del acontecimiento del golpe de estado de Pinochet contra el gobierno del presidente Allende, el documental transcurre entre lo testimonial, el archivo fílmico y la puesta en escena como un recurso visual. El archivo fílmico gatilla los recuerdos de los momentos constitutivos de aquellos personajes que ya con avanzada edad fueron, en aquel distante tiempo pasado, los actores de esos procesos sociopolíticos.

Para los fines del proceso creativo del cortometraje documental, nos interesa el manejo metafórico y plástico de la memoria. Sujetos portadores de recuerdos, sujetos con la memoria latente pero replegada, y que, con la distancia de los años, van olvidando las circunstancias que moldearon su subjetividad y sus búsquedas artísticas.

Este documental de Patricio Guzmán nos interesó principalmente por la forma como los archivos audiovisuales activan la memoria. En el caso nuestro, los archivos del proceso formativo, tanto los masters, cortes finales o making of, las locaciones del rodaje y los espacios que cumplieron el rol de aulas en la Escuela de Cine en la ciudad de El Alto son activadores de la memoria.

La película del año 2003 del director estadounidense Jonathan Caouette, “Tarnation”, es un documental autobiográfico centrando en la adolescencia y edad adulta de Caouette, así como la de su madre, Renee Leblanc, quien fue tratada con electroshock en su juventud. Con un padre ausente y una madre luchando con su enfermedad mental, la película explora

la vida de Caouette cuando negocia su complicada relación con su madre como hijo, amigo y finalmente figura parental, mientras va desarrollando su creatividad como actor, escritor y director. La película fue creada por Caouette durante más de 20 años, con centenares de horas de viejos videos en Super 8, VHS, fotografías y mensajes de contestador automático, para contar la historia de su vida y su relación con Renee, su mentalmente enferma madre.

Este documental nos permitió valorar el uso de diversos tipos de material de apoyo y archivo, que corresponden a varios formatos, soportes y calidades de imagen, como un elemento narrativo integrado de manera natural y orgánica en la propuesta desarrollada.

Finalmente, la película del año 2012 del cineasta danés Joshua Oppenheimer, “The Act of Killing” narra los acontecimientos de 1965, donde se asesinó en Indonesia a más de medio millón de supuestos comunistas, ciudadanos de etnias chinas, gente contraria al gobierno e intelectuales. En The Act of Killing la masacre la explican sus asesinos: Anwar Congo y sus amigos. Estos personajes nos presentan sus técnicas de matar, su forma de convivir con ello y sus escasos remordimientos. Oppenheimer nos abre la ventana a uno de los peores capítulos del Sudeste Asiático, y uno de los escenarios de la Guerra Fría.

Este documental nos es de gran ayuda por la relación que establece el realizador con los entrevistados, donde se rompe la cuarta pared constantemente, haciendo evidente la presencia de la cámara en la construcción del relato, así como la participación del realizador.

Nos es muy sugerente para la creación de nuestro cortometraje, dado el carácter de documental performativo, donde los sujetos retratados participan de manera activa en la construcción y realización conjunta del mismo. Nuestro cortometraje documental busca tener un carácter polifónico y colectivo a pesar de las limitaciones de la situación post-pandemia.

Bases teóricas.

Montaje cinematográfico: Arte en movimiento

Para el proceso creativo del cortometraje documental CINE DE ALTURA, encontramos pertinente la teoría propuesta por Rafael Sánchez, en su libro “Montaje cinematográfico: Arte en movimiento”. Inicialmente nos llama la atención la sintonía de Sánchez con la definición de estética que fue realizada por el filósofo alemán Alejandro Baumgarten. Para este último la estética es la conjunción entre la belleza y el arte. En donde el estudio de la belleza es un fenómeno directamente relacionado con las sensaciones subjetivas. “Para nosotros, el fenómeno artístico es ante todo un hecho y una operación interior del hombre entero, con todas sus facultades armónicamente ocupadas en comunicarse”. (Sánchez, 1970, pág. 23).

Aquí cabe pensar en esa urgente necesidad de comunicar, esas sensaciones subjetivas. Si lo consideramos desde el contexto de esta generación de realizadores del año 2006, nos surge la inquietud de pensar que si bien en esta escuela se aprendieron técnicas y saberes cinematográficos, parte del modo en que miran nuestra realidad, ya estaba presente culturalmente en ellos.

Consideramos relevante a Rafael Sánchez, porque desarrolla de forma clara los elementos formales que componen el lenguaje cinematográfico al momento de la construcción del mensaje. Estos elementos formales son convenciones clásicas de larga data, que nos sirven para analizar y desglosar las producciones audiovisuales de los estudiantes de la Escuela de Cine de El Alto en los alcances semióticos que poseen.

Estética del cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje

En segundo lugar, nos guiamos por la propuesta de Jacques Aumont en su libro “Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”, donde el autor fundamenta la diversidad de posibilidades de construcción de estéticas cinematográficas. Aumont parte de la premisa de un lenguaje cinematográfico ya constituido, en el cual se trazan “una nomenclatura de los principales medios expresivos que parecían caracterizar el cine: escalas de planos, encuadre, figuras de montaje, etc”. (Aumont, 2008, pág. 13). El autor plantea problematizar esta construcción conceptual con las contribuciones que ha desarrollado estableciendo que “ya no es posible centrar el problema del lenguaje

cinematográfico sin recurrir a los análisis de inspiración semio-lingüística, o interrogarse sobre los fenómenos de identificación en el cine sin dar un necesario rodeo por el lado de la teoría psicoanalítica”. (Aumont, 2008, pág. 13)

En este sentido tomamos de Aumont sus tres teorías para el análisis estético del cine, las cuales son: la teoría indígena, la teoría descriptiva y la teoría del cine y estética. Las tomamos porque nos permiten pensar los productos audiovisuales desde tres marcos referenciales muy distintos, la crítica cinematográfica pre-existente, los elementos visuales directamente observables y perceptibles presentes en estos, y los mensajes artísticos que estos contienen.

El Nuevo cine latinoamericano de los años 60. Entre el mito político y la modernidad fílmica

En la creación de nuestro cortometraje sentimos la necesidad de pensar las influencias cinematográficas que estuvieron presentes. Es por ello que desde el análisis histórico cinematográfico nos es pertinente la contribución que realiza Isaac León Frías en su libro “El Nuevo cine latinoamericano de los años 60. Entre el mito político y la modernidad fílmica”. El autor analiza las tendencias cinematográficas presentes en la época que “perfilan algunas elaboraciones teóricas que, por cierto, no se limitan a lo estrictamente cinematográfico, sino que apuntan a una visión del conjunto de la sociedad. Es decir, estamos ante propuestas que desbordan la dimensión estética y asumen el contexto histórico como parte esencial (León Frías, 2016, pág. 153)

Más allá de las urgencias políticas coyunturales que vivía Latinoamérica, el autor resalta las premisas comunes que apuntalaron las propuestas estéticas latinoamericanas marcadas por elaboraciones teóricas sugerentes a la par de la creativa producción fílmica.

En la corriente argentina representada por el Grupo de cine Liberación de Octavio Gettino y Fernando Solanas o las propuestas de Fernando Birri se plantea una apertura a la realidad de las contradicciones sociales existentes. Se trata de un cine testimonial que denuncie y que interpele al espectador. En la configuración de la propuesta estética de Birri está presente el subtexto de la finalidad política: “ponerse frente a la realidad con una cámara

y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine” (León Frías, 2016, pág. 156).

En Solanas y Getino cobra mayor centralidad la cuestión de la descolonización. Esta es una premisa que articula su propuesta estética del Tercer Cine: Potenciar la cultura nacional como un reto para apuntalar una cultura de liberación frente a estructuras sociales de exclusión. Por ello levantan como opciones centrales el “cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial”. Pero no solo se postula una propuesta de conocimiento crítico y analítico de la realidad social, sino también un llamado a actuar sobre esa realidad, de allí que no se conciba como una producción aislada de los movimientos de masas, sino estrechamente unida a ellos. (León Frías, 2016, pág. 159).

La revolución es una eztétyka

Por otro lado, consideramos también las propuestas del cinema Novo en la figura de Glauber Rocha. En la visión del Isaac León se trata de una obra en una continua búsqueda expresiva de reflexividad sobre la marcha, asumiendo como premisa la interpelación de un orden social constituido.

Escribe Rocha: (...)“Cuando los cineastas están dispuestos a comenzar desde cero, a crear un cine con nuevos tipos de intriga, de interpretación, de ritmo y con otra poesía, se lanzan a la peligrosa aventura revolucionaria de *aprender mientras se realiza*, de unir paralelamente la teoría a la práctica (...) técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso” (León Frías, 2016, pág. 173).

Nos llama la atención la relación que Glauber Rocha establece entre la búsqueda de nuevas formas expresivas y los compromisos éticos del realizador. Salvando las distancias, en los procesos formativos de la escuela de cine de El Alto estaba presente la necesidad de crear una intersubjetividad horizontal en dialogo, que no se auto limite por las carencias, sino que aprenda *mientras realiza*. La imperfección se subordinaba al efecto que produce.

Conceptos centrales

LA MEMORIA

La relación entre evento histórico y los procesos de subjetivación tiene mucha relación con el problema de la memoria. Para nosotros la construcción documental sobre momentos pasados, nos remite a la dinámica del recuerdo y el olvido.

Pensamos por ello utilizar el concepto de memoria siguiendo las elaboraciones teóricas de Elizabeth Jelin quien trabaja este concepto principalmente vinculado a problematizar la represión política de los años 60 y 70 en Latinoamérica y los sentidos de construcción del pasado.

Elizabeth Jelin define las memorias como "procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales". La memoria es un "objeto de disputas, conflictos y luchas" pero también, en un tercer movimiento del concepto, nos remite al sujeto que recuerda y olvida. "¿quién es? ¿Es siempre un individuo o es posible hablar de memorias colectivas?" (Jelin, 2002, pág. 17)

Es por esta razón que buscamos recopilar los testimonios de los compañeros que vivieron este proceso para generar la reconstrucción histórica del mismo.

CINE PERFORMATIVO

Dado que el documental es una construcción y por lo tanto está presente la subjetividad de los realizadores, nos llama la atención un modo de creación documental en el cual, los realizadores provocan, promueven o gestan una serie de acciones dramáticas para que tanto este hecho como sus consecuencias formen parte de la narrativa del documental.

A esto se ha llamado cine performativo.

Entonces, siguiendo la definición de Bill Nichols entendemos el documental performativo como "un cambio de énfasis, ya que aboga la centralidad del aspecto referencial. Cuando se deja de enfocar el mundo histórico que nos rodea a través de una supuesta ventana, son

la expresividad, la poética y la retórica, en flexible combinación, las que se presentan como las nuevas dominantes." (Nichols, 2006, pág. 200).

Para Bill Nichols en el documental performativo "esquivan la representación realista; dejan el aspecto referencial del mensaje entre paréntesis. El realismo se ve diferido, disperso, interrumpido y postergado" (Nichols, 2006, pág. 204).

Por ello el rol del cineasta como personaje autoreflexivo en la narrativa del documental, cobra un papel activo y primordial.

METODOLOGÍA

La metodología de investigación que utilizaremos para la concreción del documental CINE DE ALTURA, se compone principalmente de dos tipos de análisis diferenciados, basados en la teoría descriptiva y la teoría de estética del cine que propone Jacques Aumont.

Por un lado, el **análisis formal y de contenido** de los productos audiovisuales realizados por los estudiantes, en cuanto a todos los elementos audiovisuales que lo componen:

- Escalas de planos empleadas.
- Angulaciones (picada, normal, contrapicada).
- Movimientos de cámara (paneos, tilts, travelings, cámara en mano).
- Locaciones y espacios concretos seleccionados.
- Tipos de iluminación.
- Uso del espacio sonoro (diegético y no diegético).
- Estructuras narrativas empleadas.
- Tipologías de personajes.

Entendiendo que para que estos elementos formales y de contenido sean adoptados y desarrollados por estos realizadores emergentes, hubieron condicionantes sociales y personales que propiciaron la selección de estos elementos.

Por lo tanto, en una segunda instancia, analizaremos **las representaciones de los creadores**, en cuanto a la forma de comprender su proceso formativo de manera crítica y auto-reflexiva, en los aspectos que conformaron y que generaron esa nueva mirada.

Para ello analizamos como fue el origen de su vocación cinematográfica, cual fue el origen del proyecto de la Escuela de Cine de El Alto, porque fue un proyecto cultural necesario en esta ciudad, cuales fueron las influencias estéticas que adoptan los realizadores en su etapa de formación, cuales son los modos colaborativos y de producción que aprenden en este periodo, cuáles fueron los obstáculos a los que se enfrentaron, y cuál fue la continuidad de los aprendizajes obtenidos en este periodo formativo.

Para develar todos estos aspectos mencionados, utilizaremos las siguientes técnicas:

- Entrevistas a los realizadores con énfasis en un análisis auto-reflexivo respecto al proceso formativo.
- Entrevistas a los docentes.
- Entrevistas a los equipos de trabajo (equipo técnico y artístico).

RESULTADOS (ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS)

En el proceso creativo de cortometraje documental CINE DE ALTURA realizamos un análisis selectivo de los distintos cortometrajes desarrollados en este periodo, se constata que había rasgos estéticos emergentes comunes en las producciones de la Escuela de Cine de El Alto, y que en algunos casos tuvo su continuidad en las producciones audiovisuales posteriores.

En la construcción narrativa del documental fuimos analizando la selección de cortometrajes producidos por nuestra generación formada en los periodos 2006-2009.

La idea fuerza de esta búsqueda identitaria como realizadores audiovisuales, es entender ¿Quiénes somos realmente?.

En este sentido, analizamos los cortometrajes realizados en las gestiones 2006-2007, para una comprensión más cabal de las raíces estéticas que se fueron construyendo conjuntamente, cuando el espacio de la ciudad de El Alto estaba completamente presente en las imágenes construidas.

De igual manera se utilizan para este análisis los cortometrajes que fueron filmados en el soporte de cinta de video analógico, puesto que traducen la rigurosidad de su planificación previa y conjunta por parte de los compañeros. Al no disponer ilimitadamente de espacio de grabación en las cintas, por el coste significativo que implicaban en este periodo para los estudiantes de esta generación, todos los elementos a incluirse en las narraciones audiovisuales, debían ser planificados con anterioridad.

Se trabaja de esta manera sobre 16 cortometrajes realizados en los periodos de 2006-2007, en los cuales se realiza los dos tipos de análisis mencionados en el capítulo correspondiente a la metodología.

ANÁLISIS FORMAL

Para el análisis formal y de contenido de los cortometrajes revisados, organizamos una tabulación en una base de datos que nos permita encontrar los elementos destacables de cada uno de los cortometrajes, donde en base a la síntesis y aspectos en común detectados, podamos sintetizar los rasgos de la estética emergente que se estaba construyendo.

A continuación compartimos los resultados tabulados de este análisis, la misma que se encuentra en el segmento de anexos para una mejor visibilización de la misma.

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
1	CIRCUITO	2006	FICCIÓN (COMEDIA)	JESÚS VILLCA MARCO NICOLLS MARCELO AYALA SUSANA CALDERÓN ALVARO LOBO VICTOR RIVERA MANUEL SOTILLO WENCESLAO ÁVILA MIRKO SANDOVAL ITALO VELEZ LUIS PEREDO	<ul style="list-style-type: none"> - Muestra locaciones alteñas no comunes. - Muestra una festividad alteña. - Construcción de personaje marginal. - Problemática social que intenta ser reflejada. - Comienza con planos generales y alterna con cerrados. - Alternancia de actores con personas y entorno natural para dar verosimilitud. - Uso de cámara subjetiva para comunicar visiones internas directamente al espectador. - Enunciación de masculino amenazante y femenino vulnerable. - Presentación de zonas marginales. - Búsqueda de dar realismo a la narrativa. - Relacion con el cine de Sanjinés y Ukamau, en la relacion con el público participante (ladrón corriendo entre la feria). - Análisis de que no solo el ladrón de profesión roba en la sociedad, sino cualquiera que vea la oportunidad. - Comentario sobre la fiesta y el alcohol. - Uso de espacios urbanos a nivel simbólico que potencia narración y no solo como adorno. (Feria 16 y fiesta)

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
2	EL GRAN CONCIERTO	2006	FICCIÓN (DRAMA)	JHONATAN ARMAZA BISMARCK LUDÉÑO BORIS GARCIA ÁNGELA CHAVEZ DANIEL IBAÑES ARIEL MORALES LUIS VISCARRA ALEXANDRO SARSURI RUBÉN SUXO GUILLERMO CASTILLO WINSTON VELÁSQUEZ PAMELA GOMEZ	- Manejo de planos cerrados y muy abiertos en dinámica narrativa, con el fin de enfatizar el entorno. - Uso cámara subjetiva. - Personajes marginales y su mundo imaginario (vagabundo, gay, chalequero). - Composiciones musicales propias con aporte narrativo y descriptivo como soporte de la narración. - Lectura de una realidad contradictoria a través de la fantasía y la ficción. - Uso del artista marginal y su mirada de mundo (Viscarra). - Uso de espacios urbanos a nivel simbólico y no solo como adorno. (pared de vidrio del café como frontera) - Realismo mágico como uso expresivo en la narración. - Montaje paralelo de uso simbólico.
3	WALLPAKILLER	2006	FICCIÓN COMEDIA	LUIS GUTIERREZ RAFAEL CANEDO FRAIRIVER CARBAJAL DANIEL IBAÑES JHAQUELIN DÁVALOS NILSON NINA	- Uso de cámara subjetiva (pollo cociendo y puñetazo). - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Montaje paralelo de uso simbólico. - Tensión entre grupos sociales (La Paz - El Alto, Empleador - Obrero). - Tensión y contraste entre espacios. - Explotación Laboral. - Elemento pollo como simbolismo de sujeto devorado por la sociedad. - Espacio en tránsito (minibus). - Personaje principalmente aprisionado en espacios cerrados. - Realismo mágico como uso expresivo en la narración. - Composiciones musicales propias con aporte narrativo y descriptivo como soporte de la narración.
4	RENACER	2007	FICCIÓN DRAMA	VICTOR RIVERA DANIEL IBAÑES ALEXANDRO SARSURI	- Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Presentación de ambientes y personajes marginales. - Uso de simbolismos y metáforas sencillas para expresar temática. - Uso de temática social (drogas) - Uso de angulaciones picadas para describir elementos y ambientes. - Destaque de fisonomías de personajes. - Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato. - Montaje rítmico para demarcar las acciones en progresión. - Uso de temática base para explorar subtemas (relación de pareja para tratar drogas y cambio personal)
5	VISTA SUBJETIVA	2007	FICCIÓN DRAMA	JORGE PINTO JOHAN BOLLEN VICTOR RIVERA RAFAEL CANEDO ALEXANDRO SARSURI LAURA LIZARRAGA SERGIO SAAVEDRA FABIANA AMURRIO	- Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Construcción de personaje marginal. - Presentación de zonas marginales. - Destaque de fisonomías de personajes. - Tensión entre grupos sociales (Señora en silla de ruedas y aparapita). - Uso de la dirección de miradas para interrelacionar a los personajes. - Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato.
6	DETRÁS DE UNA GRAN MUJER	2007	FICCIÓN COMEDIA	JAVIER ACARAPI LORNA MEDINA SOFÍA CHAMBI JESÚS VILLCA LUIS GUTIERREZ MARCO NICOLLS	- Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador (lata destrozada). - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Montaje rítmico para demarcar las acciones en progresión. - Tensión entre grupos sociales (Empleador y empleada). - Crítica social al feminismo a través de lo femenino. - Uso de género comedia como canal para su mensaje. - Uso de espacio a nivel simbólico para evidenciar el conflicto (cocina). - Explotación laboral. (sutil). - Uso de planos picados y contrapicados para acentuar relaciones de poder o ironizarlas. - Montaje alternado como recurso para acentuar las dinámicas internas del cortometraje. - Voz en off como elemento narrativo diferenciador. - Dirección de arte como recurso crítico. - Crítica a la verdadera dependencia. (plato de gato, lata y sorpresa final)
7	VACA GRASOSA	2007	FICCIÓN COMEDIA	CARLOS ADUVIRI WENDY MARDONEZ FRANKS BAUTISTA VERONICA SANCHEZ JOHNATHAN ARMAZA BISMARCK LUDÉÑO ANDREA PAREDES VIOLETA ALARCÓN	- Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Temática de espacios y personajes marginales. - Uso del espacio como elemento característico y que refuerza el mensaje. - Tema recurrente de asaltos relacionado a estratos sociales. - Lo femenino como estereotipo de vulnerabilidad, pero termina siendo invertido con efecto cómico. - Uso de género comedia como canal para su mensaje.
8	FOBIA	2007	FICCIÓN DRAMA	JUAN CALLIZAYA IVÁN GUTIERREZ RUBÉN CONDORI	- En tránsito (Micro). - Personajes individuales y urbanos. - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Fisonomías de personajes (chofer pasajero). - Rescate de elementos culturales (ajayu).

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
9	FUTBOL, SUDOR Y OLOR	2007	FICCIÓN COMEDIA	RONEY NOVOA	- Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador (heces).
				SAUL CARBAJAL	- Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos)
				FRAIRIVER CARBAJAL	- Montaje rítmico para demarcar las acciones en progresión.
				VICTOR RIVERA	- Simbolismos empleados.
				RAFAEL CANEDO	- Montaje paralelo de uso simbólico. (camisetas, heces)
				ALEXANDRO SARSURI	- Tensión entre grupos sociales (Oriente-Occidente).
				LAURA LIZARRAGA	- Uso de espacios usados a nivel simbólico que potencia narración y no solo como adorno. (Baño)
				SERGIO SAAVEDRA	- Crítica social al enfrentamiento ideológico y racial de Oriente - Occidente.
				FABIANA AMURRIO	- Uso de género comedia como canal para su mensaje.
				EDUARDO LIMA	- Comedia visceral.
					- Uso de radio y sonido fuera de campo como elemento que guía narración (en lugar de música compuesta).
	- Montaje expresivo en repetición de golpe de camiseta.				
	- El conflicto principal es subyacente y expresado por analogía. (tema racial y regional).				
	- El objetivo de ambos es entrar al partido pero no lo logran debido a sus diferencias y enfrentamiento.				
	- Acto simbólico es que ambos terminan lavando sus "trapitos". (encuentro necesario posterior al conflicto para poder ingresar al partido).				
10	VENDEDORA DE ILUSIONES	2007	FICCIÓN DRAMA	WARA PEÑARANDA	- Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador.
				RAFAEL CANEDO	- Montaje rítmico pausado para demarcar el estilo narrativo.
					- Simbolismos empleados a través de elementos característicos y denotativos (morrall hippie).
				ALEXANDRO SARSURI	- Tensión entre grupos sociales (Comerciantes informales y Guardia Municipal).
				VICTOR RIVERA	- Tensión entre grupos sociales (Comerciantes informales y Guardia Municipal).
				FRAIRIVER CARBAJAL	- Uso de espacios que potencia narración y no solo como adorno. (Plaza del Estudiante)
				LAURA LIZARRAGA	- Uso de género drama como canal para su mensaje.
				SERGIO SAAVEDRA	- Acto simbólico de encuentro a través del morral hippie del guardia municipal. (genera una empatía).
	- Cambio del modo de ver el mundo con el que se intenta interpelar al espectador. (En cuanto a búsqueda de armonía)				
11	AWICHOS	2007	DOCUMENTAL	RAFAEL CANEDO	- Montaje expresivo, con uso de montaje paralelo e interacción de personajes corales.
				ALEXANDRO SARSURI	- Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos)
				VICTOR RIVERA	- Uso de planos de contraste y comparación entre personajes.
	- Uso de material de archivo para construir un discurso.				
	- Montaje construido a partir de las asociaciones.				
	- Influencia del cine y montaje soviético en la construcción del discurso.				
	- Uso de la música con fin expresivo y para construcción del relato, anempática.				
	- Búsqueda de usar la perspectiva y la profundidad para interrelacionar a los personajes o los elementos importantes a comunicar.				
	- Uso de la dirección de miradas para interrelacionar a los personajes.				
	- Uso simbólico de la composición y la fotografía, orientados a la construcción del discurso.				
	- Planos detalles y primerísimos primeros planos orientados a su posibilidad de interacción con otros planos.				
	- Documental colaborativo o comunitario, en el sentido de los diversos aportes o marcas.				
	- Énfasis de la relación del individuo con la colectividad, como necesidad de pertenecer a una comunidad.				
	- Evidencia la relación horizontal de realizadores con entrevistados, y por tanto expresa metodología comunitaria que ya se estaba trabajando.				
	- Estética de filmar desde adentro y no desde afuera.				
	- Personajes corales y su relación con la vejez y su comunidad, más allá de su grupo étnico.				
	- Búsqueda de construir espacios comunitarios aún en su tercera edad.				
	- Explorar cuando comienza la vejez para los personajes.				
	- Necesidad de visibilizar un sector de la población, sus realidades cotidianas y espacios en los que se desarrollan en el imaginario audiovisual.				
	- La vejez como antagonista y reto para los personajes.				
	- La dificultad de acceso a fuentes laborales, y la valoración de la sociedad a su trabajo como problemas que buscan expresarse.				
	- Los espacios lúdicos más allá de los oficios.				
	- Uso de personajes individuales que tienden a expresar una colectividad.				
	- Contraste de espacios marginales y urbanos, pero tendiendo a narrar una situación común, o como afrontan este momento diversos sectores de una sociedad. (Generando unidad en la diversidad)				

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
12	KINOTTO (O EL MITO DE LA JUSTICIA COMUNITARIA)	2007	DOCUMENTAL	NILSON NINA	- Uso de la dirección de miradas para interrelacionar a los personajes.
				JOSE LUIS CAMACHO	- Uso simbólico de la composición y la fotografía, orientados a la construcción del discurso. (cárcel, cuchillo en arena, agua turbia, ave de carroña, cárcel oxidada.)
				MANUEL SOTILLO	- Construcción de personaje marginal.
				ANDREA PAREDES	- Problemática social que intenta ser reflejada.
				DAVID CORONEL	- Comienza con planos generales y alterna con cerrados.
					- Alternancia de actores con personas y entorno natural para dar verosimilitud.
					- Uso de cámara subjetiva para comunicar visiones internas directamente al espectador.
					- Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato.
					- Intención de visibilizar a una zona rural.
					- Construcción del personaje a través de su comunidad.
	- Personaje colectivo (comunidad habla de Kinotto).				
	- Intención visible de reconstruir la memoria.				
	- Montaje construido a partir de las asociaciones.				
	- Montaje expresivo, con uso de montaje paralelo e interacción de personajes corales.				
13	NOS HAN QUITADO LA VIDA	2007	DOCUMENTAL	CARLOS ADUVIRI	- Imágenes de colectivos rurales grabados.
				JESÚS VILLCA	- Uso del medio audiovisual como herramienta de denuncia.
				KARIN REVILLA	- Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato.
				RUBÉN CONDORI	- Problemática social que intenta ser reflejada.
				DOMINGA GUACHALLA	- Tensión entre grupos sociales (Comunidades).
14	ANCHANCHO	2006	FICCIÓN	ALVARO ORESTES	
				RUBÉN LUNA	- Muestra locaciones no comunes (Bosquecillo).
				MIGUEL MAMANI	- Muestra una mitología andina.
				DOMINGA GUACHALLA	- Construcción de personajes marginales (borrachitos sin dinero).
				CÉSAR BUSTILLOS	- Problemática social que intenta ser reflejada en subtexto (alcoholismo).
				EMY GUTIERREZ	- Comienza con planos generales y alterna con cerrados.
				CARLOS ADUVIRI	- Alternancia de actores con personas y escenarios naturales no urbanos.
					- Uso de cámara subjetiva para comunicar visiones internas de uno de los personajes al espectador e incrementar la tensión.
				FRANKS BAUTISTA	- Uso del espacio periférico como catalizador de la acción.
				RUBÉN CONDORI	- Presentación de zonas marginales.
GABRIELA TENORIO	- Uso del alcohol como catalizador de la acción y que permite cruzar la frontera hacia este espacio mítico.				
15	EL COMANDANTE DOGO	2006	DOCUMENTAL	DOMINGA GUACHALLA	APOYO
				RUBÉN LUNA	- Material de archivo de la quema de la EMDA.
				FRANKS BAUTISTA	- Uso de subjetivas del perrito.
				CARLOS ADUVIRI	
				RUBÉN CONDORI	
16	TAYKA CHUYMA	2007	DOCUMENTAL	JHAQUELIN DÁVALOS	
				IVÁN SIÁCARA	- No busca crear tensiones en la narración, sino ser mas armónica.
				ITALO VELEZ	- Narración coral de una comunidad y un proceso.
				SOFÍA CHAMBI	- Rescate de hábitos, rituales y aspectos culturales.
				JESÚS CARRIZO	- Uso de personajes rurales.
					- Uso de elementos simbólicos como uso del agua.
	- Subjetiva de la semilla.				
	- Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato.				
	- Efecto Kuleshov en la construcción simbólica de la infancia del "niño".				

El método empleado para analizar cada uno de los cortometrajes estudiados, fue un visionado conjunto, donde se establecía un decoupage sintético de los elementos formales, y en base a estos se tabulaban los datos más destacables de imagen y contenido, que nos ayudaran a detectar los rasgos comunes de las producciones estudiadas.

Debido a la extensión del presente documento y en un afán de no ser extensivos en cuanto a la información correspondiente al proceso de investigación, sino que a reflejar los resultados de la misma, compartimos uno de los decoupages realizados in extenso a uno de los cortometrajes estudiados. Como lo demuestra la tabla de base de datos tabulados

presentada con anterioridad, el cortometraje coincide con varios de los rasgos estéticos detectados en las otras producciones.

El decoupage corresponde al cortometraje “Detrás de una gran mujer”, realizado el año 2006 y con una duración total de 1 minuto y 28 segundos.

ANÁLISIS FÍLMICO DEL CORTOMETRAJE “DETRÁS DE UNA GRAN MUJER”.-



[0'0"] El cortometraje comienza con la presentación de créditos institucionales correspondientes.

Se escucha ruido de mujer (posteriormente identificada como Matilde) ingresando en un ambiente mientras llama en voz en off:

“María”.



[0'03"] P.D. Angulación levemente picada.

Aparece el elemento que será el catalizador de la historia, una lata de sardinas. Se muestra como contexto azulejos y parte del lavaplatos de la cocina.

*Detrás de una
gran mujer...*

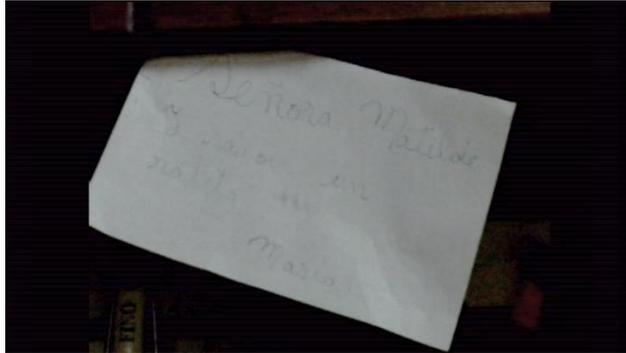
[0'06"] Título del cortometraje. Mientras se escucha en voz en off de Matilde que dice: "¿Dónde estás?"



[0'07"] Zoom Out P.D. – P.A. Angulación levemente picada.

El plano se abre en zoom out, desde el cuadro en el que se ve la lata de sardinas hasta un plano americano de Matilde, donde puede contemplarse el resto del ambiente de la cocina.

Se observan el lavaplatos, los elementos de limpieza, y las alacenas donde Matilde busca alimentos. Matilde es una mujer mayor (40 años aproximadamente), lleva un vestuario consistente en pantalón negro, polera negra, una camisa blanca a rayas y tacos (que por el momento solo se escuchan). Además lleva una mochila colgada en el brazo izquierdo con una tela rosada costurada de manera casual con la inscripción "I am a feminist" (Soy una feminista). Además en su polera negra también lleva un estampado de alguna institución de la cual solo se alcanza a leer "... Feminista Boliviana". Matilde lleva pelo corto.



[0'14"] P.D. Angulación normal. Vista Subjetiva. Se ve una nota dejada por María y escrita con bolígrafo.

Se escucha la voz en off de María con un acento indígena que dice:

“Señora María, he salido un ratito”.



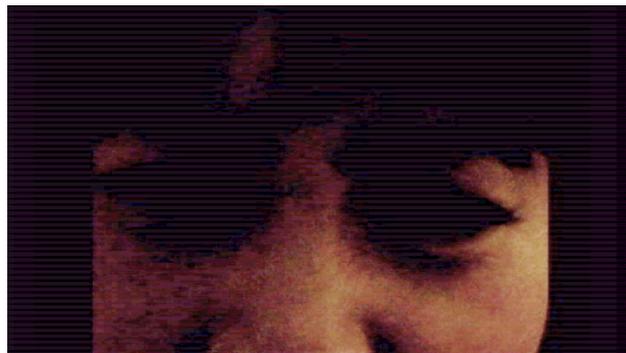
[0'16"] P.A. Matilde despega la nota y la lee ofuscada.



[0'18''] P.D. Angulación levemente picada. Vista Subjetiva. Plano inserto con duración de una fracción de segundo que muestra nuevamente la lata de sardinas.



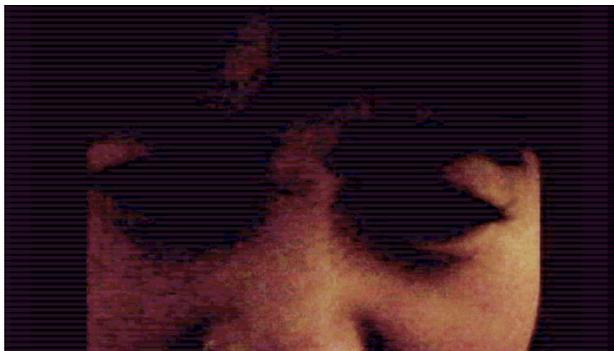
[0'18''] P.A. Angulación normal. Matilde se acerca a la lata de sardinas y la toma entre sus manos.



[0'20''] P.D. Angulación contra-picada. Inserto que dura una fracción de segundo de los ojos de Matilde, mientras se comienza a escuchar ruido metálico de la lata siendo forzada.



[0'21''] P.D. Angulación picada. Plano detalle de las manos de Matilde tratando de abrir la lata de sardinas con un abre botellas de bolsillo. Se saltó el eje de la narración, pero el salto es imperceptible por el inserto empleado en el plano anterior.



[0'25''] P.D. Angulación contra-picada. Inserto breve de los ojos de Matilde, mientras se comienza a escuchar ruido metálico de la lata siendo raspada.



[0'26''] P.D. Angulación picada. Plano detalle de las manos de Matilde raspando la lata de sardinas con un abre botellas de bolsillo. Matilde intenta abrir la lata palanqueando como si fuera la tapa de una botella, y el abre botellas se rompe.



[0'29''] P.D. Angulación contra-picada. Inserto breve de los ojos de Matilde, mientras se escucha su exclamación al romper el abre botellas.



[0'30''] P.D. Angulación picada. Vista Subjetiva. Plano detalle de las manos de Matilde golpeando la lata con un cuchillo y en el otro extremo usando su mano como mazo. Se lastima la mano y exclama de dolor mientras suelta el cuchillo.



[0'34''] P.D. Angulación picada. Vista Subjetiva. Jump Cut. Plano detalle de las manos de Matilde golpeando la lata con un martillo de madera en el mismo encuadre del plano anterior, generando un efecto de elipsis temporal.



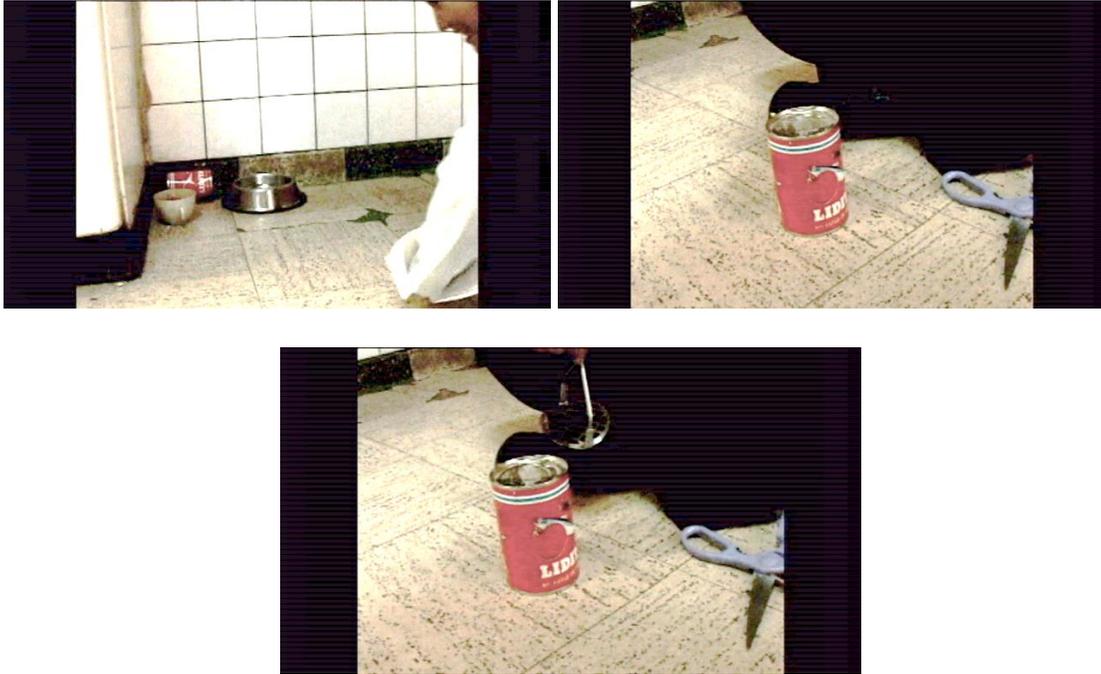
[0'36"] P.D. Angulación picada. Vista Subjetiva. Jump Cut. Plano detalle de las manos de Matilde tratando de abrir la lata con un sacacorchos en el mismo encuadre del plano anterior, generando un efecto de elipsis temporal. Matilde exclama desesperada en voz en off:

“Abre”



[0'37"] P.D. Angulación picada. Plano detalle de las manos de Matilde tratando de abrir la lata con un cuchillo, intentando cortarla de forma lateral. Se escucha el ruido de como intenta serrar la lata, al no poder abrirla suelta el cuchillo y tira la lata al lado izquierdo de cuadro, que termina cayendo fuera de cuadro y solo se escucha el sonido de la caída de la lata, mientras Matilde exclama desesperada en voz en off y con acento “agringado” (intentando tener entonación anglosajona):

“Ya no aguanto, tengo hambre”



[0'43"] P.M. Angulación picada. Plano medio donde inicialmente se contempla la lata de sardinas que cayó cerca al plato de comida del perro. Matilde se acerca gateando a recoger la lata mientras exclama enojada en voz en off:

“Qué hora va a llegar esta...”

Viendo que el plato del perro tiene croquetas, golpea el plato, se sienta, y mientras comienza a tomar una tijera del piso, exclama desesperada:

“Hasta el perro tiene comida y yo nada”.

Luego procede a golpear la lata con la tijera y luego con un martillo metálico, mientras exclama:

“Ahhh, no, esa chola de mierda, ¿Hasta qué hora va a llegar”

Denotando así que María es una mujer de pollera y muy posiblemente su empleada.



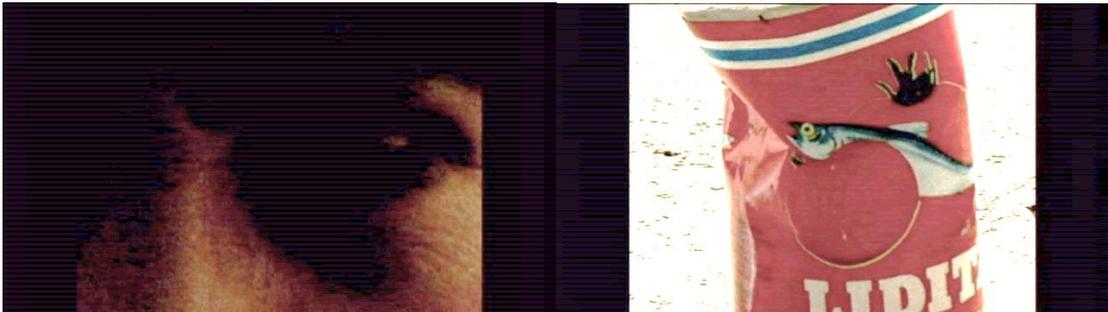
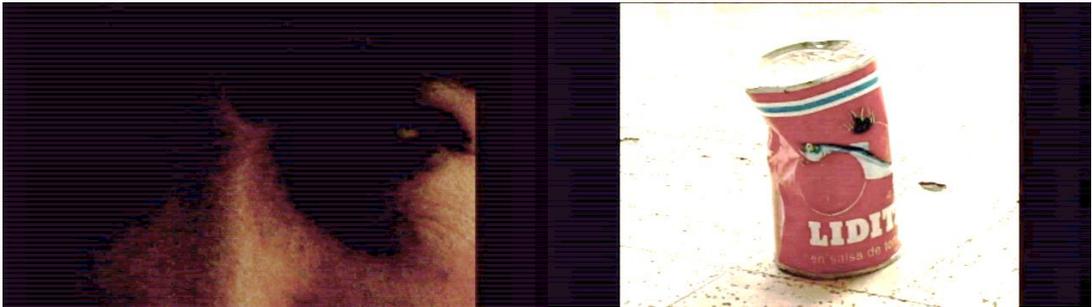
[0'54"] P.D. Angulación normal. Plano detalle donde Matilde introduce la lata en el marco de una puerta, y luego procede a abrir y cerrar la puerta contra la lata mientras exclama en voz en off:

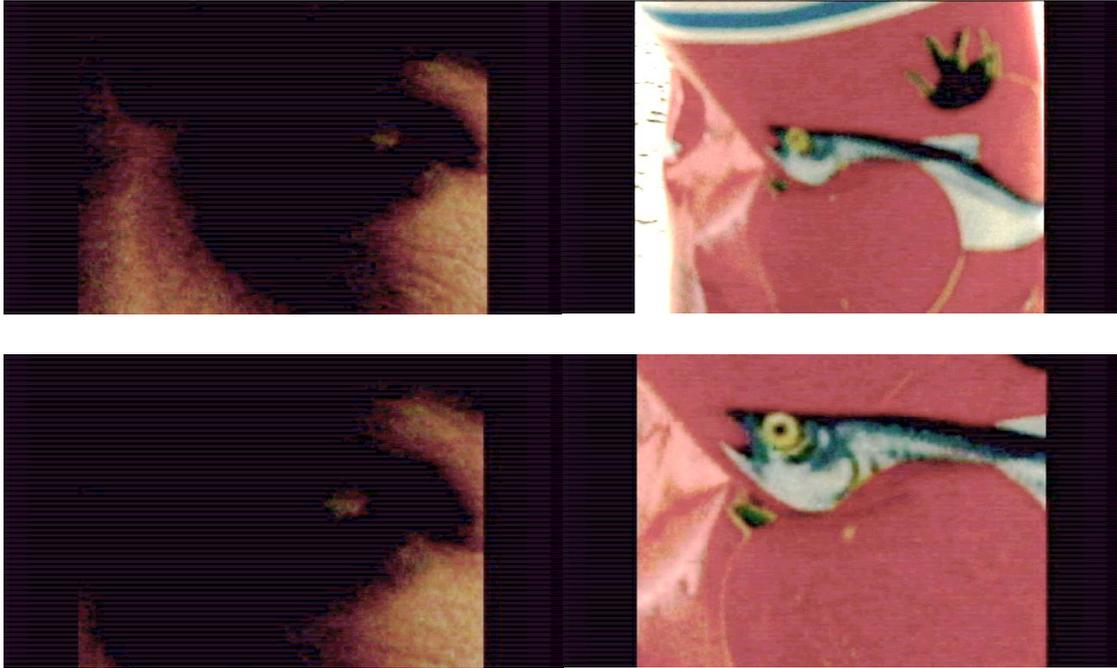
“Maldita sea. Abreté. Aghhh”



[1'02"] P.E. Angulación picada. Plano entero que sin embargo corta la cabeza y se centra en las acciones de Matilde, quien se encuentra sentada, casi vencida mientras toma la lata en sus manos y luego la bota derrotada, mientras exclama en voz en off:

“¿Y ahora?. Ayyyyy”





[1'04"] P.D. Angulación normal vs. Angulación picada. Comienza una secuencia de montaje alternado compuesta de 12 planos y que dura en total 4 segundos. El alternado paralelo consiste en alternancias constantes de los ojos de Matilde con plano detalle de la lata, que poco a poco va cerrándose el encuadre de la lata hasta destacar la cabeza de la sardina en tono burlón. Para acentuar el efecto, a cada corte donde aparece la lata se le introduce un sonido fuera de campo cortado y no legible que acentúa el golpe del corte de edición.



[1'08"] P.D. Angulación picada. Plano detalle de la lata abollada, el cuchillo en el piso y partes de la tijera y el martillo, mientras que en voz en off se escucha la voz de María, que acaba de llegar y que dice sorprendida:

Aaahhhh, ¿Qué ha pasado señora?"



[1'12"] P.M. Angulación contra-picada. Plano medio de María, quién es una mujer indígena, de tez morena, quién viste una chompa rosada, con un mandil azul encima. Lleva un anillo en la mano derecha y peina dos trenzas. De fondo se ve la otra parte de la cocina en profundidad de campo donde se aprecian la puerta y bolsas de mercado colgadas en la puerta.

María está sonriente, sirviendo la sardina de la lata ya abierta a Matilde en un plato.

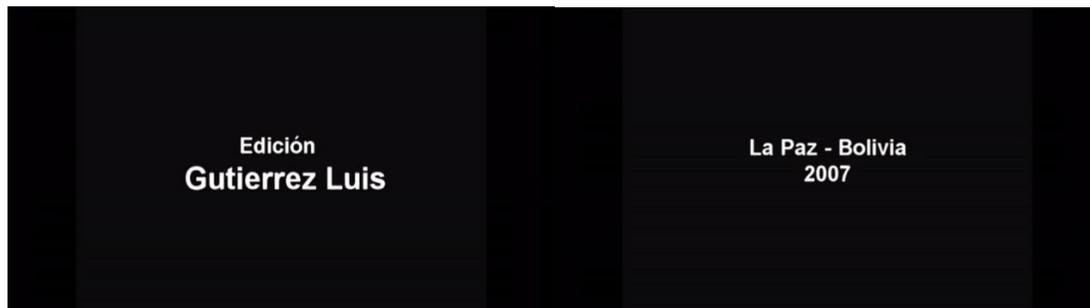
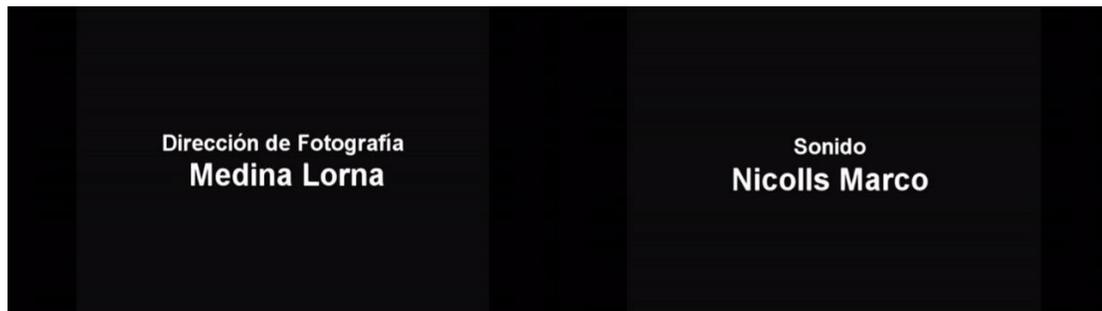
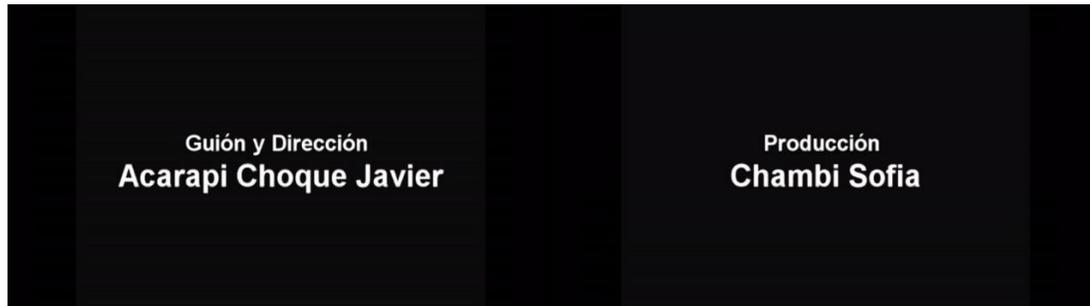


[1'15"] P.M. Angulación picada. Plano medio de Matilde, quien mira pálida y atónita a María, mientras esta le sirve la sardina en un plato ubicado sobre una mesa de la cocina. Por la angulación, el encuadre y la actitud pasiva de Matilde, puede leerse este plano como una analogía a la forma en que se sirve la comida al perro de la casa, al cual se hizo referencia en un plano anterior donde se mostraba su plato, de esta manera invirtiendo los roles de poder en este hogar de una mujer feminista que tiene una empleada.



[1'18"] P.M. Angulación contra-picada. Plano medio de María, quién termina de servir la sardina a Matilde, y sigue sonriente.

Se acentúa la ironía con la repetición de este plano y usándolo como plano final del cortometraje.



[1'13"] Créditos finales del cortometraje, sin sonido, introducidos por corte de edición y con duración hasta el minuto [1'28"] donde termina el corto.

ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE LOS CREADORES

En el proceso creativo del cortometraje documental CINE DE ALTURA realizamos entrevistas buscando indagar la memoria individual y colectiva sobre el proceso de emergencia de la Escuela de Cine en la ciudad de El Alto. Nuestra pretensión inicial fue

entrevistar a la totalidad de 50 personas que quedaron seleccionadas para cursar la carrera, después de los varios procesos de selección realizados por la Escuela de Cine.

Sin embargo, debido a las circunstancias de la pandemia actual y a la imposibilidad de contactar a muchos de los compañeros en este periodo, se realizó una muestra selectiva de entrevistas tanto a docentes y a alumnos que consideramos pertinente para comprender las representaciones estéticas y narrativas de esta primera generación de cineastas forjados en la ciudad de El Alto.

Para una mejor exposición de los elementos que van a ser objeto de análisis, hemos clasificado los fragmentos destacados de las entrevistas realizadas en los siguientes acápite temáticos:

- Condiciones de surgimiento de la vocación cinematográfica.
- Condiciones de la creación de la Escuela de Cine de El Alto.
- Experiencia de la Escuela de Cine de El Alto.
- Influencias estéticas y narrativas en la primera generación.
- Modos colaborativos para la producción audiovisual
- Posibilidades y limitaciones para la producción audiovisual
- Realización audiovisual dentro de los postulados de la escuela

CONDICIONES DE SURGIMIENTO DE LA VOCACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Para la construcción del documental CINE DE ALTURA hubo una interpelación a la memoria de nuestros compañeros artistas. En las entrevistas buscamos indagar en la memoria individual y colectiva sobre cómo fue el involucramiento personal en el quehacer cultural y artístico previo a la creación del área de cine. Con distintos causes y trayectorias personales, los testimonios nos hablan, matizada por recuerdos y situaciones fragmentadas, de una convergencia de actos individuales hacia una voluntad colectiva de aprender y hacer cine.

“yo salía del colegio y me encontraba con las pandillas, con el alcohol con la marginalidad, llegaba a mi casa y la situación no era otra, era la misma. Entonces uno decía, algo hay que hacer; el único soporte era mi abuelo Mariano que me decía, hay que

tener esperanza y hay que cambiar la situación en la que vivimos, siempre marginados como aymaras, me hacía recuerdo de mi bisabuela, que igual la habían discriminado por sus trenzas, entonces entre ese relato de la memoria del pasado, yo también estaba viviendo discriminación el 97, 98 teníamos una sociedad muy marginal muy discriminada”. (Bautista, 2021)

La inquietud inicial de poder contar, de narrar las experiencias cotidianas, nos hablan de esa predominancia oral muy propia y persistente en la cultura de las naciones andinas.

“Desde niña tenía esa inquietud de querer escribir, querer hacer cuentitos cortitos (..) De niña tenía ese deseo de plasmar la realidad de lo que ocurren en lo cotidiano, de contar a través de mis ojos también historias, historias cotidianas, problemas sobre el abuso hacia la mujer, hacia los niños, hacia cualquier persona que pueda ser víctima o sufre la violencia del más poderoso”. (Guachalla, 2022)

Es interesante notar que, en ese momento de mediados de los años 90 en la ciudad de El Alto, las referencias identitarias comienzan a cobrar fuerza para repensar el lugar individual en ese contrastado espacio sociocultural urbano.

“Creo que mi familia es una más de muchas familias migrantes de provincia, mi padre era minero y resultado de la relocalización, él vuelve a la comunidad y luego migramos a la ciudad de El Alto, el año 1988. (...) Cuando uno va creciendo en esas características de la ciudad de El Alto, muy pobre digamos no, creo que lo único que buscábamos en ese momento era alimentarse no, no hay otro objetivo, no hay sueños, en esas condiciones lo importante era buscarse la vida no.

“pero si había esa inquietud de sacar eso no, esa experiencia que uno ha vivido no, la parte histórica no, mi familia es de procedencia aymara, somos aymaras, la historia ha sido muy dura no solo con los aymaras, con los quechuas, los guaraníes, y había una inquietud de como mostrar, de cómo contar eso no” (Carbajal, 2021)

Como manifestamos en este documento, a pesar de la carencia de espacios institucionales de formación artística, ello no significó la anulación de la creación cultural y artística, hubo espacios autónomos y autogestionarios que posibilitaron el despliegue de esas capacidades.

“el centro más cercano para mí era Villa Dolores, había el centro Wayna Tambo, había el espacio con las compañeras donde hablábamos de feminismo, hacíamos teatro, hacíamos varias actividades. (Dávalos, 2021)

“He empezado a buscar la movida artística, no había nada. Me fui a Don Bosco en Villa Exaltación, eran las pastorales juveniles que hacían talleres de deporte y talleres de títeres, entonces me interesa mucho (...) El títere porque era una dimensión muy diferente en mi vida y bueno, era el único espacio. Posteriormente el 94 conocí El Compa con el Iván Nogales en Ciudad Satélite que estaba con el tema del teatro del oprimido. Entonces ahí me vinculado también porque me ha gustado el teatro y el arte”

“Pensaba el arte como un instrumento para la reivindicación política, ese es el sentido de nuestro involucramiento en el arte, primero como titiritero después declamador (...) El joven Alteño ya no podía ser solamente visto como un número más en la elección, como un voto, no podía ser solamente eso, tenía que tener ciudadanía plena”. (Bautista, 2021)

A la par de esas experiencias institucionales, desde El Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, iban creando lazos con varios sectores juveniles.

“De ahí varios de los chicos querían continuar, pero no había donde, entonces se ha conformado otro grupo del MNCVB-El Alto, con el auge del video, como estábamos dando nuestros primeros inicios, contamos con el apoyo de los representantes. Nos reuníamos todos los miércoles para escribir guiones para conversar que se puede hacer, nos amanecíamos para leer libros porque en ellos después sacaríamos las historias, había varios de la UMSA que querían contar las historias del TUPAJ KATARI, de la

BARTOLINA SISA, del ZARATE WILLCA. Nos poníamos a leer libros y tratar de escribir un guion de largometraje. Así lo hacíamos todos los miércoles” (Condori. 2021)

CONDICIONES DE LA CREACIÓN DE LA ESCUELA DE CINE DE EL ALTO

La creación de la escuela de Cine en la ciudad de El alto tuvo un antecedente con los talleres que se impartió el año 2004 desde el CONACINE, lo que se llamó el Proyecto de Video Joven. Un grupo de estudiantes que cursarían posteriormente la escuela de cine, formarían parte de esa experiencia. Jesús Villca venía de estudiar Comunicación Social en la UMSA le tocaría cumplir una pasantía apoyando a los Capacitadores en ese taller de formación audiovisual.

“en la ciudad de El Alto se hizo el proyecto de Video Joven, en ese momento estaba por toda la ciudad, iban a diferentes grupos de jóvenes para formar en producción audiovisual. Es ahí donde conocí a Iván Molina, que era encargado del proyecto”. (Villca, 2021)

“Y en ese momento se organizó el 1er taller de audiovisual para jóvenes que se llamó Video Joven. Era un proyecto de las organizaciones culturales que le habían pedido a dirección nacional de comunicación, les habían pedido talleres de realización audiovisual. Eso fue el año 2004. (...) “Luego el CONACINE hizo el taller de Nuestras miradas, el año 2005. (Bautista, 2021)

Y en ese contexto ya se iba configurando la idea de una escuela de Cine, como marco para la implementación de esos proyectos emergentes.

“Tanto al ministerio de Cultura como al CONACINE, les hicimos llegar nuestra nota como Movimiento y que necesitamos apoyo para hacer la película “Tupaj Katari” y que necesitamos apoyo de las fuerzas armadas y de las 20 provincias, y era un lindo sueño, pendiente aún. Hicimos eso, y posterior a eso el David Ticona me dijo, y porque no lo implementamos en la Escuela (EMDA), meta, mandamos una solicitud. El Iván Rodríguez

en ese momento estaba como director de Culturas, la Cintia Nogales era responsable de las Escuelas, después de, del 2003, le dijimos que éramos del MNCVB-El Alto, y que queríamos plantearle la necesidad de crear una escuela. Lo tomaron muy a pecho y nos hicieron esperar un tanto y se materializó. La Cinthia Nogales tomó cartas en el asunto y comenzamos a impulsar lo que serían los primeros pasos de lo que sería la Escuela Municipal de Cine en El Alto, con el apoyo y en convenio de la ECA” (Bautista, 2021)

Fue una articulación de varios actores sociales muy beneficioso para impulsar la cultura cinematográfica en la ciudad de El Alto.

“En un afán de encontrarnos todas las artes, el Ministerio de Cultura, hace un encuentro del SIRPA, el sistema de promoción de las artes, era el año 2003, 2004, para establecer cómo hacer la cualificación y la acreditación de forma regular que hace el estado de las artes. Hace el encuentro en Cochabamba e invita a todas las instituciones ligadas a la formación, y va la Escuela de las artes de la ciudad de El Alto EMDA, y entonces de ahí nos encontramos con el responsable de cultura, Eduardo Schwartzberg, y fruto de la amistad con él, encontramos que le faltaba el área de cine en la ciudad de El Alto, y le planteo que tal si Cine también es parte de esto. (...) y seguimos hablando, y viendo que posibilidades había, y hubo la apertura del Alcalde Fanor Nava.

(...) Y al siguiente año el año 2006 lanzamos la convocatoria para iniciar la carrera en EMDA.

“este proyecto fue impulsado por personas que pasaron por la Escuela de Cine de Cuba, la mayoría, pero también otra gente, el mismo Ukamau por ejemplo, que se sumó también en algún momento con Jorge Sanjinés, también recibimos el apoyo en ese momento del Consejo Nacional del Cine CONACINE, entonces creo que hubo también una suerte de alianzas entre todos los que estamos ligados al cine”.

(Molina, 2021)

EXPERIENCIA DE LA ESCUELA DE CINE DE EL ALTO

La apertura de la Escuela de Cine en el Alto, se vislumbró como una posibilidad de acceso a un área cultural signada históricamente por su carácter excluyente. En aquellos años se avanzó en los procesos de democratización del acceso a la formación cinematográfica.

“Había que tomar decisiones, ¿qué camino seguir? y se tomó la decisión de apuntar a una escuela y formarnos en una escuela de cine, con la única finalidad de posicionar nuestra imagen, nuestro discurso, el discurso de la dignidad del joven alteño (Bautista, 2021)

“La escuela de artes ha tomado estas demandas de muchos jóvenes que realmente necesitábamos mostrarnos, mostrar lo que somos (Carbajal, 2021)

“yo creo que ha sido pensado en qué la gente que no tiene recursos para pagar una escuela privada pueda estudiar cine y pues mayor cantidad de personas como yo, que soy aymara, y personas de El Alto que no tienen recursos muchos recursos para poder pagar una escuela de cine puedan acceder a esta formación cinematográfica” (Guachalla, 2021)

Al recordar esos primeros meses, en nuestras reuniones con nuestros compañeros de generación resalta principalmente las condiciones adversas en las que surgió la escuela de cine.

“En una convocatoria pública salió la creación de la escuela de cine en la escuela municipal de El Alto, entonces ahí me postule, y era más de trescientos era un montón de gente. La primera cosa que me llamo la atención era la manera forma de evaluar, era de acuerdo a tu capacidad y tu interés, y de ahí la gente se ha ido cirniendo” (Villca, 2021)

“Cuando vi el anuncio super pequeño que decía “Escuela de Cine en el Alto”, sorprendida dije ¡esta es mi oportunidad!, ¡yo tengo que estar allí!, y claro todavía era seguir estudiando y seguir trabajando, y claro que hubo momentos en los que, si quería dejar la Escuela, porque no era tan sostenible, era muy difícil. Muchos de nosotros nos hemos sostenido así, con los recursos bien limitados para continuar. Pero yo siempre lo pensé como una posibilidad. (Dávalos, 2021)

Durante el primer año eran evidentes en los espacios que sirvieron de aulas, las marcas territoriales de la acción colectiva, espacios donde se dieron los acontecimientos que habían transformado el país.

“Cuando hemos ingresado a la ECA en el primer año, hemos pasado clases en lo que es actualmente la Alcaldía Quemada, en plena Ceja de El Alto, y en esos años estaba bien quemada por todo lo que había pasado el año 2003, la infraestructura estaba totalmente dañada, esos eran nuestros ambientes, y creo que eran los mejores. Porque si bien teníamos necesidades, no teníamos pupitres, eso no importaba porque lo que más importaba era, estaba en compartir lo que teníamos en ese momento. El visionado de una película, un documental y el debate, creo que eso era lo más importante. ¿Como lo ha hecho eso el director?. O la fotografía que nos está proponiendo, el guion o el subtexto. Creo que esas cosas te ayudan a formarte en tu perspectiva crítica, en tu visión de las cosas.” (Villca, 2021)

INFLUENCIAS ESTÉTICAS Y NARRATIVAS EN LA PRIMERA GENERACIÓN.

Rastrear las distintas influencias estéticas y narrativas que configuraron las posteriores producciones, es muy importante porque nos habla de la relación que una generación estableció en dialogo con corrientes artísticas del cine nacional y mundial. En la memoria individual quedan los recuerdos de referentes que guiaron las búsquedas estéticas

“de los inicios se podría definir referente mayor era el cine de Sanjinés por sus contenidos, por su profundo contenido de esos personajes como la nación clandestina, ha causado una reflexión muy profunda en mí porque en algún momento yo podría ser ese personaje” (Guachalla, 2021)

Analizando el cortometraje “Circuito”, Jesús Villca halla un fuerte lazo con corrientes estéticas que significaron cambios profundos en los modos industriales de producción cinematográfica.

“desde ese punto de vista diría, pues es neorrealismo italiano, porque no hemos hecho ninguna puesta en escena, las locaciones son todas naturales, la fiesta la persecución, los bailes, todo es natural, incluso cuando hay el atropellamiento, la gente a pensado que era de verdad, se han asustado, se han asombrado, y yo obviamente creo que en ese momento nosotros no lo habíamos pensado, lo haremos así, pero ahora que me pongo a pensar, hay una íntima relación de nuestro cine, siempre va estar ligado al documental. Hay una línea bien delgadita entre el documental y la ficción en nuestro cine. Entonces creo que es por esa razón que nosotros vemos con diferentes ojos, vemos nuestra realidad y la ficción también dentro de esa realidad, creo que esa amalgama que tenemos en nuestra visión como realizador siempre va a estar”. (Villca, 2021).

Hay por otro lado, no solo una referencia a corrientes del cine nacional y mundial, sino un proceso reflexivo activo de búsquedas estéticas acordes a la necesidad de ubicarse como un eje colectivo para representar la época.

“Creo que la inquietud que siempre he tenido y trato de mostrar en todas las producciones es mostrarnos a nosotros mismos, como actores principales, como protagonistas, como les decía, antes de la escuela ya sea por historia, por muchas cosas que el país ha vivido se nos ha querido negar, imponer una forma de pensar diferente, entonces mi inquietud siempre ha sido mostrar tal cual soy, mostrarnos, así como aymaras, mostrar nuestra identidad, y eso ha sido algo recurrente.

En la parte histórica hemos estado como invisibilizados, y si mi personaje ha sido un niño huérfano que ha migrado y que vive en una zona marginal, su objetivo es sobrevivir (...) creo que también es parte de mi biografía.

Tratamos de mostrar tal cual, el personaje es un niño alteño y quien lo dirige también ya es parte de este contexto. Yo creo que, creo que sentí una inclinación al cine asiático, el cine iraní, un cine docuficción. Acá ya nos han dado herramientas, Sanjinés y el cine junto

al pueblo, pero yo creo que, ya con nuestra generación ya no somos de los que son contados, sino los que cuentan, los que ponemos nuestro propio sello”. (Carbajal, 2021)

“El realizador más importante de nuestra época, de nuestra era, creo que es Jorge Sanjinés, ¿no?. Y como te decía, ese manejo de ficción y documental, no sabes dónde estás, utilizar locaciones reales, situaciones reales. Creo que esa es la máxima influencia que tengo actualmente, es Sanjinés”. (Villca, 2021).

MODOS COLABORATIVOS PARA LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

La experiencia del trabajo comunitario tiene antecedentes en las propias prácticas culturales existentes en la ciudad de El Alto, donde lo comunitario se resignifica en un contexto urbano, mutando y articulándose con lo contemporáneo.

En sus primeras experiencias de producción audiovisual Rubén Condori recuerda:

“hemos empezado a trabajar nuestra primera producción. Hemos grabado, pero todos los actores que formaban parte de nuestro taller de teatro “Ama Sua” actuaron, han puesto sus casas, sus sillones, sus ropas, comida, disfraces de moreno, transporte, todo aparecía sin dinero, todos aportábamos, entonces para mí ha sido algo muy interesante que se construya otra comunidad” (Condori, 2021)

La idea fuerza de la comunidad es una práctica que se ha ido potenciando a partir de la carencia, de las limitaciones materiales que condicionaban un desarrollo más armónico.

“Teníamos que prestarnos cámara, porque después tenía que ir al próximo grupo, nos han enseñado a vivir comunitariamente, había grupos competitivos, pero todos teníamos que sacar adelante la escuela, y para mí ha sido una experiencia de resolver las necesidades comunitariamente para poder sobrevivir” (Ludeño, 2021)

Sin embargo, no fue solo una respuesta espontánea ante la carencia, sino una práctica que se fue construyendo de modo reflexivo y colectivamente.

“El cine es una acción comunitaria y colectiva (...) porque lo comunitario significa que todos pueden opinar y la propiedad es colectiva. Y en este oficio es muy complicado aceptar que es de todos. La vida misma te enseña que el sujeto es individual, cuando nuestras culturas nos dicen que el sujeto es colectivo”. (Ludeño, 2021)

POSIBILIDADES Y LIMITACIONES PARA LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Concluido el proceso formativo, y después de más de una década de la experiencia formativa, las trayectorias individuales se han ido entrecruzando o separando, en muchos casos, los grupos competitivos y de afinidad fueron la base de proyectos audiovisuales. Pensar la praxis audiovisual y cinematográfica de esta generación desde el plano de las posibilidades nos remite a la potencia latente, a las matrices culturales que son la base de nuestras percepciones.

“Yo creo que algo de lo que se me ha quedado mucho, de lo que decía Guillermo Medrano (fotógrafo cinematográfico boliviano de gran trayectoria), y quizá voy a repetir sus mismas palabras de alguna manera. Él decía, las personas que han nacido en una sociedad más cómoda, que han vivido en el exterior, que han tenido buenas escuelas, no han tenido las vivencias que ustedes ya tienen, que han tenido. Más siendo de una cultura más cercana aymara, porque ustedes tienen una cultura muy profunda para atrás, y tienen muchas cosas por contar, a diferencia de las personas que han estudiado en otros lugares, ellos hacen una forma de copia, no tienen originalidad, hacen un clon de otras películas. ¿Por qué?, porque no tienen la cultura que ustedes tienen. Y era lo que él recalca ¿no?, entonces es que ustedes logran contar nuevas historias, más originales. Y yo creo que eso es cierto”. (Guachalla, 2021).

Sin embargo, esa potencialidad en muchos casos se mantiene contenida por causas históricas y estructurales, en la forma como se ha ido estructurando el campo cinematográfico.

“Aunque duela, los amigos a quienes yo conozco que también son realizadores y han tenido la fortuna de nacer en cuna de oro lo diría, sí, hay restricción, hay restricción por el color de la piel, o porque juzguen que no tenga la capacidad suficiente, porque uno no es licenciado de la Católica digamos, por esas formas de ver que ellos tienen, hay una restricción. Hay un cierto círculo de gente, que tienen siempre a sus amigos, mi amiga, mi amigo que estudió en la Católica, entonces hay y lo he vivido. Ha habido situaciones en que yo reclamé: pero yo puedo hacer este trabajo, si se hacerlo, lo hice y se hacerlo, con resultados muy buenos”

“Y un tiempo, me cansé y le dije a la productora: pero tú solo me llamas para hacer locación en el campo o en El Alto” (Guachalla, 2021).

“La experiencia de haber tenido tantas necesidades, el no haber tenido cámara nosotros como estudiantes, nos ha dado la posibilidad de ser creativos. Si no hay algo lo resolvemos, pero también me hizo ver una realidad muy grande. El arte en nuestro país y casi en todo el mundo es muy elitista. El movimiento del cine es una punta de jairones todos, que siempre han tenido todo, y en ese círculo se mueven ellos mismos. La gente que está en el movimiento y que representa a nuestro país, a mí no me representa en nada. Esa gente no tiene idea de cómo se vive y como ha sido aprender esto con el que expresarnos, mediante lenguaje audiovisual con todas las carencias que hemos tenido” (Ludeño, 2021)

Sin un afán de una mirada quejumbrosa es interesante la coincidencia en los testimonios de varios entrevistados, sobre el modo como se ha ido reproduciendo un modo elitista en el cine nacional, caracterizado por subalternizar, restringir y limitar la posibilidad de acceso igualitario en la creación cinematográfica; lo cual es un aspecto que amerita una investigación que dé cuenta de esta tensión en el campo cinematográfico nacional, aspecto que sin embargo excede los límites de nuestra investigación.

REALIZACIÓN AUDIOVISUAL DENTRO DE LOS POSTULADOS DE LA ESCUELA

Después de más de una década de la etapa formativa, es interesante pensar si hubo o no lazos de continuidad con la praxis cinematográfica forjada en aquel proceso formativo. Es por otro lado, un corto tiempo para hacer un balance, dado que en muchos casos la creación cinematográfica de esta generación forjada en la Escuela de Cine de El Alto, ha seguido tomando su curso con repliegues y avances. Por lo tanto, no se trata de un proceso concluido sino en permanente gestación. Como lo manifestaron en una entrevista:

“hay bastantes compañeros que se están destacando en sus trabajos y su propuesta, creo que eso ha sido por la base que hemos tenido en esa etapa, porque nos ha ido acentuado en las temáticas que iban a tratar, en la textura, en la forma que íbamos a trabajar, nos dieron las bases para seguir adelante. Si bien en este momento no es muy sobresaliente, creo que con el tiempo esta generación va ir marcando los ritmos que van a seguir la historia del cine boliviano. (Villca, 2021)

“antes yo creo que podían venir otros a contar sobre nosotros, era más tratar de descubrirnos y llevarlo a la pantalla, pero ya con la Escuela de Cine, nosotros hemos podido ya contar, nuestra propia historia, desde nuestra propia visión, que es lo que pensamos, que tradiciones tenemos” (Carbajal, 2021)

“hemos aprendido a producir en comunidad, y a dirigir en comunidad y a hacer todo en comunidad, y no nos sentimos celosos de eso” (Condori, 2021)

Nos interesa resaltar, sin embargo, las formas como se desarrolló la creación audiovisual en dos casos simbólicos y contemporáneos.

En un primer caso, la continuación no solo temática sino de las formas de generar lazos sólidos con las comunidades que fueron protagonistas de esas historias: la serie de documentales realizados por Frayriver Carbajal bajo el título de “Awqapacha”, que narra

momentos del largo proceso de resistencia y rebelión indígena aymara. Esta realización logro una articulación solida con las comunidades de la provincia Jesús de Machaca. En segundo lugar, el documental “Senkata, Memoria de una Masacre” (2022), que fue realizado bajo una modalidad de participación y deliberativa colectiva con las distintas asociaciones de familiares que vivieron la violencia estatal en la crisis del año 2019. Es un trabajo que viendo la trayectoria de uno de sus realizadores, Franks Bautista, expresa lazos de continuidad con una persistente búsqueda de dignificar los sujetos colectivos alteños.

“reconfigurar el imaginario de la juventud, es decir, que el joven se resignifica, se entienda de otra de manera y aprenda a pensar de otra manera. ¿En que sentido?, tenia que mirarse, verse y entenderse de otra manera. Era necesario estar en la imagen, ¿porque razón?. Para conocernos, para validarnos, para ser también parte de la historia” (Bautista, 2021)

En los diferentes procesos individuales, una gran parte de los estudiantes de esta generación incursionó en la televisión, desde donde realizaron varias producciones con estilo cinematográfico a través de las que devolvieron las imágenes al pueblo de las que proceden. En ese sentido, Frairiver Carbajal, Marco Nicholls, Jesús Villca, Alexandro Sarsuri, Victor Rivera, Alvaro Lobo, Pamela Gomez, Sofia Chambi, Janela Vargas, Javier Acarapi, Franks Bautista, son algunos de los nombres que integran a una generación que supo adaptarse y desempeñarse en otras áreas de producción audiovisual, en la búsqueda de profundizar sus conocimientos y seguir adquiriendo experiencia en el medio.

“todos estamos en el audiovisual, todos trabajamos en eso, vivimos de eso, seguimos capacitándonos porque cada vez aparecen cosas nuevas, nuevos lenguajes, nuevas cosas, entonces estamos en eso, vivimos de eso”. (Lobo, 2021)

RESULTADOS DE LAS METODOLOGÍAS APLICADAS

De las síntesis de las expresiones de los compañeros a través de las entrevistas realizadas, y de los cortometrajes analizados, obtenemos los siguientes resultados:

Muchos de los cortometrajes centran la mirada en:

- Historias cotidianas donde los personajes son subalternos o marginales,
- Los personajes se hallan prisioneros por circunstancias de desigualdad
- Hay una necesidad de privilegiar la mirada de los otros
- Está la exigencia ética de producir en comunidad o posibilitar de modo consensuado la creación narrativa.
- Hay una búsqueda de elaborar narraciones de denuncia social o de poner en escena problemáticas sociales.
- Los espacios presentados, también suelen ser marginales.
- Una influencia muy marcada con otros realizadores que desarrollaron un cine social, tanto dentro de movimientos como el Neorrealismo Italiano, La Nouvelle Vague, el cine Iraní, el cine Soviético de los años 20's del siglo pasado, El Nuevo Cine Latinoamericano, El "Cine Junto al Pueblo" de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau.
- Poner en escena realidades contradictorias.
- Búsqueda de espectacularidades dentro la cotidianidad.
- Temáticas recurrentes de inversión de relaciones de poder.

Los rasgos formales detectados y que se encuentran presentes en la mayoría de las producciones estudiadas son:

- Uso prominente y consciente de cambios bruscos de escalas de plano con fines expresivos. (saltos de planos muy abiertos a planos muy cerrados)
- Uso del Espacio circundante con fin narrativo primordial.
- Uso preferencial de la cámara subjetiva.
- Montaje rítmico con intencionalidad expresiva.

- Montajes alternados como un recurso expresivo recurrente.
- Búsqueda de establecer puntos de crítica social a través de elementos de la dirección de arte (vestuario, maquillaje y selección de colores).
- Uso preferencial de la cámara en mano, incluso para la realización de “cámaras fijas”.
- Uso preferencial y casi exclusivo de luz natural.
- Ausencia de corrección de color, o procesos de post-producción muy elaborados. Se busca privilegiar siempre el registro naturalista o realista.
- Uso del sonido directo, como una fuente realista de registro sonoro.
- Movimientos de cámara poco frecuentes, pero muy pensados en su uso económico.
- Construcción comunitaria de los argumentos no solo en la relación con el equipo técnico, sino también con los mismos entrevistados o sujetos del registro fílmico.
- Se busca la espontaneidad de las actuaciones, sin embargo esta se la realiza en complicidad de los sujetos filmados. No se registran cámaras escondidas, sino que los sujetos son conscientes de la cámara, aunque en base a un proceso de generación de confianza se logra la espontaneidad.
- Las narraciones por lo general contienen desarrollos temporales lineales y cronológicos.
- Cuando se filma en exteriores se privilegian los encuadres muy abiertos con fines de contextualización, aunque posteriormente en el montaje se alternen estos planos panorámicos con planos detalles.
- Búsqueda de personajes naturales y por lo general representados en los mismos contextos en los que se desenvuelven.
- Uso de la comedia como dispositivo predilecto para la reflexión social.
- Pensamiento no alineado con las ideologías de moda.
- Identificación con los sectores excluidos.

Consideramos que el contexto social cambiante del periodo en el que se forma esta primera generación de realizadores en El Alto, genera una necesidad urgente de

comunicación de sus reflexiones en torno al periodo que viven. La materia prima son los fenómenos sociales presentes en la realidad alteña que mediados con las “imágenes de la fantasía” (Sánchez, 1970, pág. 23) de esta realidad, median en las decisiones formales, y por tanto la selección de los rasgos estéticos comunes más adecuados para plasmar los contenidos que interesan a esta generación.

En la construcción del documental “CINE DE ALTURA” hubo una interpelación a la memoria de nuestros compañeros artistas, cuyas obras analizamos y discutimos conjuntamente con ellos, sin embargo, hay también un énfasis auto reflexivo dado que compartimos con esta generación los mismos procesos formativos, sus límites y posibilidades.

A la hora de analizar las producciones de esta primera generación de estudiantes de la Escuela de Cine de El Alto, somos conscientes de que no existen aún registros publicados de crítica y análisis cinematográfico en torno a estas producciones audiovisuales. Consideramos que nuestro cortometraje documental y su memoria teórica conceptual constituyen un esfuerzo inicial de análisis crítico en torno a estas obras.

En la creación de la estructura narrativa del cortometraje documental constatamos elementos comunes desde lo estético, que se estaban generando en la Escuela de Cine de El Alto. A través de los enfoques, miradas y elementos formales que se estaban desarrollando en este periodo planteamos que hubo un común denominador de estas producciones audiovisuales, diferenciándolas de las demás producciones audiovisuales coetáneas.

En torno a la relación que esta generación estableció con las propuestas estéticas y teóricas presentes en el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y 70, ponemos en evidencia en el cortometraje documental, la vertiente de cineastas docentes que cumplieron el rol de ser una bisagra entre las tradiciones del nuevo cine latinoamericano y las búsquedas narrativas que surgían en la ciudad de El Alto. Muchos de los cineastas docentes fueron formados en la EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba). Las propuestas del nuevo cine latinoamericano formaron parte de su formación y sirvieron como marcos referenciales para las creaciones audiovisuales de la escuela de cine de la Ciudad de El

Alto, y que más allá de las consideraciones formales, expresaban un discurso de interpelación.

Sentimos que en el cortometraje documental CINE DE ALTURA está puesta en evidencia la reflexividad de miembros de la generación de estudiantes de cine de El Alto, incluyendo nuestra voz autoral. Hay una común sintonía en que “la imperfección formal” de la creación audiovisual de nuestra generación de estudiantes de cine, expresa una respuesta a escenarios de carencia tecnológica existente (por ejemplo, no contar con los dispositivos de grabación, montaje, etc.), pero que no anuló la exploración de aspectos formales y narrativos acordes a nuestras búsquedas expresivas basadas en la realidad que nos rodeaba, es decir, la ciudad de El Alto a inicios del siglo XXI.

El Nuevo Cine Latinoamericano partía de una pretensión de ruptura con la hegemonía cultural y comercial, analizando las posibilidades en su creación fílmica de una soberanía cultural. En la producción audiovisual de la primera generación de la Escuela de Cine, hay una búsqueda por la valoración de lo nacional y lo local, lo que significa una sensibilidad por ir más allá de los cánones narrativos presentes en el cine industrial y una sensibilidad y apertura a pensar la diversidad cultural existente en Latinoamérica, invisibilizada y subalternizada por la cultura oficial moderna.

En la memoria colectiva de la primera generación de la Escuela de Cine del Alto, está presente los esfuerzos de creación de espacios de integración cultural latinoamericana. La experiencia de los encuentros con realizadores brasileños del Estado de Goiania, así como realizadores audiovisuales aymaras en la comunidad de Condoriquiña (frontera con Chile), forman parte de la narrativa del cortometraje documental CINE DE ALTURA, lo cual es una analogía con los procesos de integración cinematográfica que se dieron en el Nuevo Cine Latinoamericano, lo que permite afirmar que la “integración cultural latinoamericana” fue ante todo una praxis y no una cuestión retórica.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En la creación del cortometraje documental CINE DE ALTURA, la presente memoria teórica conceptual nos sirvió de basamento vital dado que permitió pensar como objeto de

investigación el conjunto de la producción fílmica realizada por la primera generación de realizadores formados en la Escuela de Cine de la Ciudad de El Alto.

Evidenciamos en el cortometraje documental que la primera escuela de cine impulsada el año 2006 en la Ciudad de El Alto, dada la naturaleza de un proyecto institucional que aún estaba en su fase inicial, posibilitó la creación audiovisual de una generación de jóvenes que representaron la espacialidad y sonoridad alteña, y los espacios periféricos de la ciudad de La Paz.

Consideramos que en la Escuela de Cine de la ciudad de El Alto hubo varias influencias muy importantes en la conformación de las estéticas propias emergentes. Por un lado, están los insumos teóricos provenientes de las tradiciones del Nuevo Cine Latinoamericano influenciadas principalmente por la generación de docentes de la EICTV que fueron parte del plantel docente, y por otro lado, están las características de los soportes analógico-digitales que se disponían. De igual modo las preocupaciones generacionales de este periodo y el contexto urbano de la ciudad de El Alto fueron aspectos que incidieron en la estética emergente. Sentimos que estos elementos están presentes en la narrativa del cortometraje documental CINE DE ALTURA.

Los testimonios presentes en el cortometraje documental CINE DE ALTURA expresan una sensibilidad por temáticas de desigualdad y exclusión social, lo cual situado en el contexto de transformaciones estructurales que se iniciaron el 2006, dan cuenta de las posibilidades de la producción audiovisual para pensar tales tensiones y sus posibles derroteros.

En los fragmentos seleccionados para representar la producción audiovisual de ficción, se presenta la valoración de distintas situaciones cotidianas donde personajes marginales, viven su cotidianeidad en situaciones de ruptura o de tensión.

En términos formales, en cada una de las historias hay una exploración de las posibilidades del lenguaje cinematográfico, apelando también al uso metafórico de elementos que sintetizan ideas fuerza y reivindicaciones sociales de modo simbólico, que buscan incidir en la misma realidad a la que hacen referencia.

En los fragmentos seleccionados de la producción de documentales de los años 2006-2007, hay una intención de denuncia, de visibilización y reflexión de los problemas que se detectan en la sociedad, pero dejando finales abiertos, para que puedan ser trabajados de modo reflexivo, ya sea haciendo un seguimiento de estas problemáticas o estableciendo una interpelación al mismo espectador. Esta tendencia se ha vuelto a manifestar en la realización de este mismo documental, evidenciando que varios de los rasgos que se analizaron aún permanecen en las prácticas y formas de expresión de los integrantes de esta generación.

Respecto a la realización de un documental performativo y participativo, evidenciamos que fueron recursos muy óptimos durante la realización del documental, puesto que lograron activar la memoria de los entrevistados y obtener respuestas honestas y apasionadas, que muy posiblemente no hubieran logrado alcanzar esta forma de expresión adoptando otras modalidades. Destacamos también que los aspectos performativos y participativos del documental generaron una reflexión en los compañeros entrevistados que los cuestionó e interpeló directamente respecto al rol actual que están cumpliendo en el medio audiovisual y cinematográfico actual, lo que les permitió detectar varios de los problemas u obstáculos a los que se enfrentan en la actualidad como generación, y les permitió también generar alternativas para subsanar estos problemas. Estos resultados fueron obtenidos en el proceso de rodaje, así que se proyecta que aún surjan otros resultados de activación, en el visionado y el análisis conjunto del documental terminado. Se detectaron varios rasgos formales y de contenido constitutivos de una estética en formación durante los periodos 2006-2007, que diferencia a las producciones realizadas por los estudiantes de la primera generación de la Escuela de Cine de El Alto de otras producciones realizadas en su época, y de muchas actuales que evidencian una mirada muy diferente a pesar de abordar algunos temas similares. Al analizar estos rasgos estéticos construidos junto al resto de los miembros de esta colectividad, buscamos que se activen nuevos procesos que puedan potenciar la generación de una estética mucho más consolidada y actualizada.

En una perspectiva histórica, consideramos que el cortometraje documental CINE DE ALTURA pone en evidencia las posibilidades creativas de las propuestas estéticas que surgieron en contextos de exclusión y subalternidad, como testimonios de una época en el que se apostó por la democratización del arte cinematográfico.

REFERENCIAS (CUERPO REFERENCIAL)

Referencias bibliográficas y filmografía

Referencias bibliográficas.

Aumont, J. e. (2008). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Cajias de la Vega, F. (2005). “Hitos sobre el patrimonio y quehacer cultural”. En *El Alto: Nueve aspectos que configuran la ciudad*. (págs. 57-78). La Paz: Artes Gráficas Sagitario.

Dagron, A. G. (Ed.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Flores Palacios, P. (2005). *CONACINE Informe de Gestión 2004-2005*. La Paz: GRECO.

Guaygua, G. e. (2000). *Ser joven en el Alto. Rupturas y continuidades de una tradición cultural*. La Paz: Fundación PIEB.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria (Vol. 1)*. Siglo XXI de España editores.

León Frías, I. (2016). *El Nuevo cine latinoamericano de los años 60: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.

- Mamani Ramirez, P. (2004). *El rugir de las multitudes. La fuerza de los levantamientos Indígenas en Bolivia/Qullasuyu*. La Paz: Yachayhuasi.
- Mendoza, C. (2010). *El guión para cine documental*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Mesa, C. D. (1985). *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*. Editorial Gisbert.
- Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897-2017*. Plural.
- Morales Escoffier, S. (2016). *Una estética del encierro: Acerca de una perspectiva del cine boliviano*. La Paz: Greco.
- Nichols, B. (2006). *El documental performativo*. trad. Lorna Scott Fox, en Sichel, Berta (comp.), *Postverité*, Centro Párraga, Murcia, 197-221.
- Poupeau, F. (2010). “*El Alto: una ficción política*”, *Bulletin de l'Institut français d'études andines [En línea]*, 39 (2) | 2010, Publicado el 01 febrero 2011, consultado el 06 noviembre 2020. Obtenido de <http://journals.openedition.org/bifea/2063>
- Prada Alcoreza, R. (2005). “Sociología y demografía de la ciudad de El Alto”. En *El Alto: Nueve aspectos que configuran la ciudad*. (págs. 27-56). La Paz: Artes Gráficas Sagitario.
- Rodríguez Ibáñez, M. (2004). *Para Seguir viviendo. Reconfiguraciones en las relaciones entre juventud, sociedad y educación*. El Alto: Ediciones Wayna Tambo.
- Sánchez, R. C. (1970). *Montaje Cinematográfico: Arte en Movimiento*. Santiago: Pomaire.

Sanjines, I. (2012). *Construyendo Sueños, venciendo barreras. Memorias y reflexiones de un proceso de comunicación indígena originaria campesino en tierras altas de Bolivia*, CEFREC

Referencias fílmicas

Antezana, T. (Dirección). (2008). *CEMENTERIO DE ELEFANTES* [Película].

Bellot, R. (Dirección). (2006). *QUIEN MATO A LA LLAMITA BLANCA* [Película].

Brener, M. (Dirección). (2005). *QUIERO VIVIR* [Película].

Cerruto, W. (Dirección). (1952). *BOLIVIA SE LIBERA* [Película].

Eguino, A. (Dirección). (1977). *CHUQUIAGO* [Película].

Lachaud, C. (Dirección). (s.f.). *KAMACHT'AÑANISA* [Película].

Valdivia, J. C. (Dirección). (2005). *AMERICAN VISA* [Película].

Filmografía de referencia.

Agüero, I. (Director). (1988) *CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN* [film].

Ruttman,W. (Director). (1927) *BERLIN – DIE SYMPHONIE DER GROßSTADT* [film].

Guzman, P. (Director). (1997) *CHILE, LA MEMORIA OBSTINADA* [film].

Caouette, J. (Director). (2003) *TARNATION* [film].

Oppenheimer, J. (Director). (2012) *EL ARTE DE MATAR* [film].

Filmografía analizada.

Acarapi, J. (Dirección). (2007) *DETRÁS DE UNA GRAN MUJER* (Cortometraje)

Aduviri, C. (Dirección). (2007) *VACA GRASOSA* (Cortometraje)

Aduviri, C. (Dirección). (2007) NOS HAN QUITADO LA VIDA (Cortometraje)
Armaza, J. (Dirección). (2006) EL GRAN CONCIERTO (Cortometraje)
Canedo, R. (Dirección). (2007) AWICHOS (Cortometraje)
Carbajal, F. (Dirección). (2007) FUTBOL, SUDOR Y OLOR (Cortometraje)
Condori, R. (Dirección). (2007) FOBIA (Cortometraje)
Dávalos, J. (Dirección). (2007) TAYKA CHUYMA (Cortometraje)
Guachalla, D. (Dirección). (2006) COMANDANTE DOGO (Cortometraje)
Gutierrez, L. (Dirección). (2006) WALLPAKILLER (Cortometraje)
Luna, R. (Dirección). (2006) ANCHANCHO (Cortometraje)
Paredes, A. (Dirección). (2007) KINOTTO (O El Mito De La Justicia Comunitaria)
(Cortometraje)
Pinto, J. (Dirección). (2007) VISTA SUBJETIVA (Cortometraje)
Rivera, V. (Dirección). (2007) RENACER (Cortometraje)
Sarsuri, A. (Dirección). (2007) VENDEDORA DE ILUSIONES (Cortometraje)
Villca, J. (Dirección). (2006) CIRCUITO (Cortometraje)

ANEXOS O APÉNDICES

Sinopsis

El año 2006 comenzó a funcionar en la ciudad de El Alto una experiencia, única a nivel nacional, de formación cinematográfica pública y gratuita. 300 jóvenes acudirían a esta convocatoria deseosos de aprender a contar sus historias desde su propia cultura en una Escuela de Cine que democratizaba el acceso al arte cinematográfico.

Durante año y medio las carencias y las limitaciones burocráticas marcaron las limitaciones de este proyecto municipal. A inicios del 2007 el número de estudiantes se redujo a cerca de una cuarentena de jóvenes. Varios estudiantes y cineastas docentes formados en la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano persistían concurriendo a la

Ceja de El Alto, en medio del ritmo urbano caótico de la extensa planicie alteña. Varios talleres incluso se impartían en plazas aledañas.

A finales de ese año, una larga demanda cultural de la juventud alteña se erosionaba ante la inacción de un Municipio que no pudo dar sostén a una política cultural. Llegó el día de la ruptura del convenio. Víctor y Alex, estudiantes de la Escuela de Cine, indagan los pliegues de la memoria, interrogando a esa generación 15 años después de que diera comienzo esa experiencia.

Motivación de los Directores

“Cine de Altura” es una búsqueda en la memoria individual y colectiva de un momento fundacional que definirían la vida de varios jóvenes alteños y de La Paz: Un aprendizaje comunitario de hacer cine.

Nosotros formamos parte de esa experiencia que comenzó a marchar el año 2006, nuestro involucramiento se daba posterior a los acontecimientos de la crisis nacional de octubre del 2003, que en la ciudad de El Alto tuvo un epicentro de movilización y debate sobre el país que comenzaba a gestarse. Vivir en la ciudad el Alto durante finales del siglo XX era no solo la constatación de un persistente abandono, sino también de complejas tensiones culturales provenientes de la relación de una matriz andina (aymara o quechua) y la globalización que se imponía como consumo cultural. Había la urgencia de espacios culturales en los cuales canalizar la múltiple creatividad juvenil artística.

La Escuela de Cine de El Alto, fue no solo un espacio de aprendizaje técnico sobre las competencias cinematográficas, sino una manera colectiva de pensar y contar el país que veíamos y la compleja trama cultural de esta ciudad que habitábamos.

“Cine de Altura” surge de la necesidad de recordar, de hurgar los pliegues de la memoria sobre esa lejana obstinación de pensar y hacer cine de un modo diferente, colectivo y comunitario.

Es importante para nosotros recuperar las miradas y las formas de narrar diferentes que se generaron en el proceso formativo que vivimos, porque creemos que aportan a la construcción del imaginario colectivo que tenemos de nuestra nación, más aún si estos

nuevos imaginarios son construidos por una población que hasta ese entonces estuvo marginada de este tipo de representación artística.

Es finalmente importante para nosotros visibilizar a esta generación de realizadores y los espacios en los cuales aprendimos el ABC del cine, porque son parte de la historia de la ciudad de El Alto, de sus búsquedas y demandas culturales.

Escaleta del Documental “Cine de Altura”

1er acto.- Aspiraciones de sectores excluidos por visibilizar su mirada (antecedentes, contextos, el proyecto)

- Victor Rivera parte de la ciudad de La Paz a la ciudad de El Alto explicando sus motivaciones de redescubrimiento de los lugares y el proceso formativo que lo definieron como persona.
- Llegada a la ciudad de El Alto y comienzo de la revisita junto a David Coronel.
- Llegada a la Escuela Municipal de las Artes de El Alto junto a Rafael Canedo y Bismarck Ludeño.
- Recuerdos de la Ciudad de El Alto a cargo de Frairiver Carbajal.
- Movimiento cultural presente en El Alto a principios del nuevo milenio a cargo de Iván Molina.
- Iniciativas de reflexión en torno a la construcción de imaginarios cinematográficos a cargo de Franks Bautista y Frairiver Carbajal.
- Rememoración de la demanda por la construcción de un espacio de formación y producción cinematográfica en El Alto a cargo de Iván Molina.
- Contexto de la Escuela Municipal de Artes de El Alto (EMDA) y la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA) antes de establecer el convenio.
- Recuerdos sobre el incendio de la Escuela Municipal de artes de El Alto a cargo de Jhaqueline Dávalos.
- Motivaciones de los docentes y la oportunidad de crear una Escuela de Cine en El Alto.

- Expectativas en torno a esta primera Escuela de Cine y las nuevas miradas que surgieron en ese contexto alteño a cargo de Dominga Guachalla.

1er punto de giro.- Selección de los integrantes y la incertidumbre de formar parte del proyecto

- Etapa de preselección.
- Entrevista en la ECA.
- Selección final.

2do acto parte 1.- Una escuela de cine en la ceja de El Alto o un proyecto cultural con muchas carencias.

- Carencias formativas, logísticas y burocráticas. Reflexiones de Bismarck Ludeño y Rafael Canedo.
- Posible cierre del convenio a Cargo de Alexandro Sarsuri.
- Aspiraciones u objetivos de docentes y estudiantes respecto al proyecto.
- Experiencias de estos dos años de formación a cargo de Jesús Villca, Ruben Luna, Frairiver Carbajal, Jhaqueline Dávalos.

Punto medio.- Cierre del convenio ¿y ahora que vamos a hacer?

- Proceso de Cierre.
- Impactos.

2do acto parte 2.- Nada nos detiene, continuidad del proyecto en La Paz

- Nuevas espacios y aprendizajes.
- Proyectos: Exhibiciones en El Alto y en La Paz, encuentro escuelas de cine de Bolivia, Brabo, Taller Sin Fronteras I, a cargo de Victor Rivera y Rubén Condori.

2do punto de giro.- Una idea en la cabeza, una cámara en la mano

Reflexiones de influencias y estéticas aplicadas.

3er acto.- Luz, cámara, acción!

- Selección de cortometrajes y producciones de los realizadores.
- Continuidades estéticas en los nuevos productos desarrollados.
- Reencuentros, rearticulaciones y nuevos proyectos conjuntos a cargo de Dominga Guachalla.
- Reflexiones en cuanto a la construcción de una estética diferente producto de este proceso formativo a cargo de Rafael Canedo, Victor Rivera, Frairiver Carbajal, Jesús Villca, Jhaqueline Dávalos, Alexandro Sarsuri.
- Importancia de la producción en comunidad a cargo de Alvaro Lobo y Rubén Condori.
- Cine Social como resultado de un aprendizaje ético y estético a cargo de Daniel Ibañes.
- Nuevas continuidades y necesidad de desarrollar largometrajes a cargo de Marco Nicholls.

Tratamiento

El año 2021, en pleno desarrollo de la pandemia del covid-19, Victor Rivera decide volver a las calles de la ciudad de El Alto donde se crió. Victor recuerda que el evento que lo volvió a conectar con la ciudad de su infancia, fue el proceso de formación público que se posibilitó a través de la alianza de la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA) conjuntamente con la Escuela Municipal de las Artes de El Alto. Victor reflexiona que en esta escuela es donde les enseñaron a mirar su realidad de otra manera, por lo que esta revisita tiene el objetivo de descubrir cuáles fueron las semillas artísticas e ideológicas que se sembraron hace 15 años.

Conjuntamente a varios de sus compañeros de estudio, Victor vuelve a los espacios de la Escuela de Cine, donde rememoran que en 2006, una generación de jóvenes se involucra en un proyecto cultural de formación cinematográfica innovadora para la época. La ciudad de El Alto con su ritmo cultural urbano sería el lugar que matizaría esa formación, en una época de cambios estructurales que comenzaba a desarrollarse en el país. Varios jóvenes

sonrientes rodean a un cineasta cubano, mientras en un “apthapi” dan clausura a un taller de cinematografía. En la época actual, y en uno de los momentos más complicados de la pandemia, varios de sus protagonistas van hilvanando en la polifonía de sus voces la memoria de esa experiencia.

La ciudad de El Alto tiene una particular hibridez de espacios y ritmos urbanos. La sonoridad de comercios, el tráfico vehicular o el persistente murmullo de vendedores ambulantes inundan sus calles. La impresión de desorden que se tiene de esta ciudad, se diluye ante un abigarrado paisaje urbano. Cada lugar condensa una larga historia de luchas y demandas ante el abandono que vivía esta ciudad: La Ceja de El Alto es una pequeña síntesis de lo que es la ciudad de El Alto. El enorme edificio en construcción de la Alcaldía Municipal, oculta el antiguo Palacio Consistorial que fuera quemado en febrero del 2003 bajo las demandas sociales de su población. Los pliegues de pintura ocultan el hollín del humo de sus oficinas. Fue en esos espacios que el año 2006 se lanzó la convocatoria para el inicio de la Escuela de Cine. Fue en esos espacios, algunos derruidos, que darían comienzo los talleres de cine.

Pero esa historia tiene un antecedente. De modo polifónico, esta generación vivió la interpelación social que significó la crisis de octubre negro del año 2003. Cada uno se fue involucrando en esos eventos. La necesidad de no olvidar, de representar la vida de sus pobladores empezaba a manifestarse con urgencia.

Por otro lado, cineastas que tuvieron su formación en la EICTV de Cuba, con apoyo del CONACINE, impulsarían talleres de formación cinematográfica el año 2004 en la ciudad de El Alto. En esos espacios maduraría la necesidad de consolidar un espacio continuo para aprender a hacer cine.

La inquietante urgencia de poder contar historias desde la ciudad de El Alto los fue involucrando en un cortometraje sobre la Quema de la Alcaldía y el rescate de los instrumentos de música de la EMDA.

Con esa experiencia el año 2006 nace la Escuela de Cine como parte de un convenio entre la Escuela Municipal de Artes de El Alto (EMDA) y la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA). Para Iván Molina, docente que fue parte de los cineastas que

impulsaron esta experiencia, fue un proyecto afín a su horizonte de vida: visibilizar mediante el audiovisual la plural representación de un país abigarrado.

A comienzos del siglo XXI la formación cinematográfica era demasiado costosa y con pocos espacios de formación. Por ello la creación de la Escuela de Cine en El Alto creó una expectativa de más de 300 personas que inscritos, llenaron las butacas del antiguo Teatro Raúl Salmon para escuchar la charla inaugural del más importante cineasta boliviano, Jorge Sanjinés.

Esa masiva expectativa iba sin embargo a chocarse con la realidad de un municipio que no había impulsado una política cultural de tales dimensiones en su historia reciente. Las butacas del teatro municipal fueron habilitadas por un corto tiempo como aula. Seleccionar y reducir la cantidad de alumnos fue una necesidad aceptada.

En los pliegues de la memoria de Iván Molina, quedan los fragmentos de respuestas sobre las razones personales de hacer cine por parte de aquellos jóvenes. Persiste la pregunta de cuáles eran las razones de la vocación cinematográfica, cuál nuestra urgencia de hacer y pensar el cine.

Durante varios meses, docentes y estudiantes se encuentran, creando puentes intergeneracionales. Se construyen lazos de continuidad con un modo de hacer cine que proviene del Nuevo Cine Latinoamericano gestado en los años 60. Parte de esa generación de cineastas que fueron docentes, provenían de la EICTV. Cada día iban sobrellevando las carencias del proyecto y reflexionando sobre un cine posible y necesario, en un país y una ciudad que se iba repensando.

Y llegó el momento de creación y de contar historias. Con las pocas cámaras analógicas de video y en variados soportes (Hi8 y minidvd), fueron contando como representaban la ciudad y sus problemas tanto en ficción como en documental. Jesús y Víctor recuerdan y revisitan el lugar donde el año 2006 grabaron el corto en ficción “CIRCUITO” en la fiesta de la 16 de julio con referentes estéticos del neorrealismo italiano. Rafael explora las tensiones de la explotación laboral de un joven alteño en una cadena de comida rápida en el cortometraje “Wallpakiller”.

Con talleres modulares se va labrando la formación cinematográfica. Reunidos en una pequeña oficina que sirve como aula, y a pesar de las carencias logísticas y trabas burocráticas, van compartiendo reflexiones sobre la realidad y la creación cinematográfica.

Para Rafael Canedo y Bismark Ludeño, está presente en sus recuerdos como debían gambetear las dificultades que les imponían funcionarios administrativos para acceder a algún material. Mientras al lado, en varios escritorios rodeados de papeles, varios funcionarios no comprendían para que tanta terquedad de pedir un televisor “si solo se veía películas”.

De los 300 inscritos a inicios del año quedaron 40 estudiantes a finales del 2006. Ya comenzaba a sentirse la incertidumbre de un proyecto que se erosionaba.

Para varios ex-estudiantes, revisitar la plaza cultural Wara Wara en plena ceja de El Alto les gatilla varios recuerdos. Envueltos en la sonoridad del caótico tráfico urbano y comercial, debían junto a la treintena de estudiantes disputarle el espacio de las graderías para pasar ahí clases, a otros grupos de evangelistas o compartir el espacio con algún sector social reunido.

Mientras recorre las calles aledañas a la plaza Wara Wara, Victor Rivera reflexiona como esa situación enriqueció su visión sobre el audiovisual y las realidades en las que se crean y se narra las historias.

Dominga Guachalla y Bismarck Ludeño analizan que aún existe una discriminación latente, que aún funcionan círculos de ciertas élites de privilegiados que realizan las producciones audiovisuales actuales y que no quieren permitir que personas ajenas a su círculo asciendan en esta carrera profesional.

Una suma de pequeñas crisis ya iba preanunciando la erosión del proyecto. Hubo varios intentos de los estudiantes de demandar al Municipio el cumplimiento del convenio. Alexandro Sarsuri recuerda como Jorge Sanjinés rodeado de varios medios de comunicación acompañó la creación del aula "Beatriz Palacios". Sus palabras resuenan en las paredes de esa pequeña aula atiborrada de estudiantes. Franks Bautista recuerda

fragmentos de aquella jornada. Su intervención dialogando con el maestro Sanjinés sintetizó el deseo y las búsquedas de todos.

A mediados del 2007 el convenio interinstitucional entre la Alcaldía y la ECA se rompió, debido ya a la imposibilidad de seguir sosteniendo a los docentes con el único ítem creado. Los 26 estudiantes que quedaron ante tal incertidumbre decidieron de modo colectivo bajar a las instalaciones de Sopocachi de la ECA (Escuela de Cine y Artes Audiovisuales) para concluir su formación.

Para Víctor Rivera están muy presente los talleres sin fronteras, BraBo y el taller de especialidad en Documental en Condoriquiña el año 2008 (frontera con Chile), que junto a estudiantes de Brasil y realizadores aymaras, le abrieron una visión más allá de lo nacional, con otras propuestas estéticas y narrativas.

El año 2008 fue la culminación del aprendizaje. Sin embargo, hay varias continuidades en los modos de ver, de narrar y de hacer la imagen de modo colectivo: La opción de contar historias desde personajes subalternos (individuales o colectivos), una mayor sensibilidad hacia las contradicciones sociales existentes, la horizontalidad, el involucramiento y la apropiación en la producción documental de los protagonistas de la historia; la creación comunitaria tanto en dirección e investigación participativa y finalmente la necesidad de creación audiovisual como una relación horizontal sin ningún ejercicio de poder.

15 años después, los realizadores que fueron parte de esa generación, apelan a los pliegues del recuerdo para reconstruir esa historia como un modo de reencuentro, rearticulación y nuevos proyectos conjuntos.



MEMORIAS DE LA PRIMERA GENERACIÓN
DE LA ESCUELA DE CINE DE EL ALTO



NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
1	CIRCUITO	2006	FICCIÓN (COMEDIA)	JESÚS VILLCA MARCO NICOLLS MARCELO AYALA SUSANA CALDERÓN ALVARO LOBO VICTOR RIVERA MANUEL SOTILLO WENCESLAO ÁVILA MIRKO SANDOVAL ITALO VELEZ LUIS PEREDO	<ul style="list-style-type: none"> - Muestra locaciones alteñas no comunes. - Muestra una festividad alteña. - Construcción de personaje marginal. - Problemática social que intenta ser reflejada. - Comienza con planos generales y alterna con cerrados. - Alternancia de actores con personas y entorno natural para dar verosimilitud. - Uso de cámara subjetiva para comunicar visiones internas directamente al espectador. - Enunciación de masculino amenazante y femenino vulnerable. - Presentación de zonas marginales. - Búsqueda de dar realismo a la narrativa. - Relación con el cine de Sanjinés y Ukamau, en la relación con el público participante (ladrón corriendo entre la feria). - Análisis de que no solo el ladrón de profesión roba en la sociedad, sino cualquiera que vea la oportunidad. - Comentario sobre la fiesta y el alcohol. - Uso de espacios urbanos a nivel simbólico que potencia narración y no solo como adorno. (Feria 16 y fiesta)
2	EL GRAN CONCIERTO	2006	FICCIÓN (DRAMA)	JHONATAN ARMAZA BISMARCK LUDEÑO BORIS GARCIA ÁNGELA CHAVEZ DANIEL IBAÑES ARIEL MORALES LUIS VISCARRA ALEXANDRO SARSURI RUBÉN SUXO GUILLERMO CASTILLO WINSTON VELÁSQUEZ PAMELA GOMEZ	<ul style="list-style-type: none"> - Manejo de planos cerrados y muy abiertos en dinámica narrativa, con el fin de enfatizar el entorno. - Uso cámara subjetiva. - Personajes marginales y su mundo imaginario (vagabundo, gay, chalequero). - Composiciones musicales propias con aporte narrativo y descriptivo como soporte de la narración. - Lectura de una realidad contradictoria a través de la fantasía y la ficción. - Uso del artista marginal y su mirada de mundo (Viscarra). - Uso de espacios urbanos a nivel simbólico y no solo como adorno. (pared de vidrio del café como frontera) - Realismo mágico como uso expresivo en la narración. - Montaje paralelo de uso simbólico.
3	WALLPACILLER	2006	FICCIÓN COMEDIA	LUIS GUTIERREZ RAFAEL CANEDO FRAIRIVER CARBAJAL DANIEL IBAÑES JHAQUELIN DÁVALOS NILSON NINA	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de cámara subjetiva (pollo cocinando y puñetazo). - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Montaje paralelo de uso simbólico. - Tensión entre grupos sociales (La Paz - El Alto, Empleador - Obrero). - Tensión y contraste entre espacios. - Explotación Laboral. - Elemento pollo como simbolismo de sujeto devorado por la sociedad. - Espacio en tránsito (minibus). - Personaje principalmente aprisionado en espacios cerrados. - Realismo mágico como uso expresivo en la narración. - Composiciones musicales propias con aporte narrativo y descriptivo como soporte de la narración.

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
4	RENACER	2007	FICCIÓN DRAMA	VICTOR RIVERA DANIEL IBÁÑES ALEXANDRO SARSURI	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Presentación de ambientes y personajes marginales. - Uso de simbolismos y metáforas sencillas para expresar temática. - Uso de temática social (drogas) - Uso de angulaciones picadas para describir elementos y ambientes. - Destaque de fisonomías de personajes. - Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato. - Montaje rítmico para demarcar las acciones en progresión. - Uso de temática base para explorar subtemas (relación de pareja para tratar drogas y cambio personal)
5	VISTA SUBJETIVA	2007	FICCIÓN DRAMA	JORGE PINTO JOHAN BOLLEN VICTOR RIVERA RAFAEL CANEDO ALEXANDRO SARSURI LAURA LIZARRAGA SERGIO SAAVEDRA FABIANA AMURRIO	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Construcción de personaje marginal. - Presentación de zonas marginales. - Destaque de fisonomías de personajes. - Tensión entre grupos sociales (Señora en silla de ruedas y aparapita). - Uso de la dirección de miradas para interrelacionar a los personajes. - Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato.
6	DETRÁS DE UNA GRAN MUJER	2007	FICCIÓN COMEDIA	JAVIER ACARAPI LORNA MEDINA SOFÍA CHAMBI JESÚS VILICA LUIS GUTIERREZ MARCO NICOLLS	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador (lata destrozada). - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Montaje rítmico para demarcar las acciones en progresión. - Tensión entre grupos sociales (Empleado y empleada). - Crítica social al feminismo a través de lo femenino. - Uso de género comedia como canal para su mensaje. - Uso de espacio a nivel simbólico para evidenciar el conflicto (cocina). - Explotación laboral. (sutil). - Uso de planos picados y contrapicados para acentuar relaciones de poder o ironizarlas. - Montaje alternado como recurso para acentuar las dinámicas internas del cortometraje. - Voz en off como elemento elemento narrativo diferenciador. - Dirección de arte como recurso crítico. - Crítica a la verdadera dependencia. (plato de gato, lata y sorpresa final)
7	VACA GRASOSA	2007	FICCIÓN COMEDIA	CARLOS ADUVIRI WENDY MARDONEZ FRANKS BAUTISTA VERONICA SANCHEZ JOHNATHAN ARMAZA BISMARCK LUDENO ANDREA PAREDES VIOLETA ALARCÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Temática de espacios y personajes marginales. - Uso del espacio como elemento característico y que refuerza el mensaje. - Tema recurrente de asaltos relacionado a estratos sociales. - Lo femenino como estereotipo de vulnerabilidad, pero termina siendo invertido con efecto comico. - Uso de género comedia como canal para su mensaje.

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
8	FOBIA	2007	FICCIÓN DRAMA	JUAN CALLIZAYA IVÁN GUTIERREZ RUBÉN CONDORI	<ul style="list-style-type: none"> - En tránsito (Micro). - Personajes individuales y urbanos. - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Fisonomías de personajes (chofer, pasajero). - Rescate de elementos culturales (ajayu).
9	FUTBOL, SUDOR Y OLOR	2007	FICCIÓN COMEDIA	<p>RONEY NOVOA</p> <p>SAUL CARBAJAL</p> <p>FRAIRIVER CARBAJAL</p> <p>VICTOR RIVERA</p> <p>RAFAEL CANEDO</p> <p>ALEXANDRO SARSURI</p> <p>LAURA LIZARRAGA</p> <p>SERGIO SAAVEDRA</p> <p>FABIANA AMURRIO</p> <p>EDUARDO LIMA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador (heces). - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Montaje rítmico para demarcar las acciones en progresión. - Simbolismos empleados. - Montaje paralelo de uso simbólico. (camisetas, heces) - Tensión entre grupos sociales (Oriente-Occidente). - Uso de espacios usados a nivel simbólico que potencia narración y no solo como adorno. (Baño) - Crítica social al enfrentamiento ideológico y racial de Oriente - Occidente. - Uso de género comedia como canal para su mensaje. - Comedia visceral. - Uso de radio y sonido fuera de campo como elemento que guía narración (en lugar de música compuesta). - Montaje expresivo en repetición de golpe de camiseta. - El conflicto principal es subyacente y expresado por analogía. (tema racial y regional). - El objetivo de ambos es entrar al partido pero no lo logran debido a sus diferencias y enfrentamiento. - Acto simbólico es que ambos terminan lavando sus "trapitos". (encuentro necesario posterior al conflicto para poder ingresar al partido).
10	VENDEDORA DE ILUSIONES	2007	FICCIÓN DRAMA	<p>WARA PEÑARANDA</p> <p>RAFAEL CANEDO</p> <p>ALEXANDRO SARSURI</p> <p>VICTOR RIVERA</p> <p>FRAIRIVER CARBAJAL</p> <p>LAURA LIZARRAGA</p> <p>SERGIO SAAVEDRA</p> <p>JOHAN BOLLEN</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de cámara subjetiva para reforzar mensajes directamente al espectador. - Montaje rítmico pausado para demarcar el estilo narrativo. - Simbolismos empleados a través de elementos característicos y denotativos (moral hippie). - Tensión entre grupos sociales (Comerciantes informales y Guardia Municipal). - Uso de espacios que potencia narración y no solo como adorno. (Plaza del Estudiante) - Uso de género drama como canal para su mensaje. - Acto simbólico de encuentro a través del moral hippie de la guardia municipal. (genera una empatía). - Cambio del modo de ver el mundo con el que se intenta interpelar al espectador. (En cuanto a búsqueda de armonía)

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
11	AWICHOS	2007	DOCUMENTAL	RAFAEL CANEDO ALEXANDRO SARSURI VICTOR RIVERA	<ul style="list-style-type: none"> - Montaje expresivo, con uso de montaje paralelo e interacción de personajes corales. - Escalas de plano radicales (planos cerrados y abiertos) - Uso de planos de contraste y comparación entre personajes. - Uso de material de archivo para construir un discurso. - Montaje construido a partir de las asociaciones. - Influencia del cine y montaje soviético en la construcción del discurso. - Uso de la música con fin expresivo y para construcción del relato, anempática. - Búsqueda de usar la perspectiva y la profundidad para interrelacionar a los personajes o los elementos importantes a comunicar. - Uso de la dirección de miradas para interrelacionar a los personajes. - Uso simbólico de la composición y la fotografía, orientados a la construcción del discurso. - Planos detalles y primerísimos primeros planos orientados a su posibilidad de interacción con otros planos. - Documental colaborativo o comunitario, en el sentido de los diversos aportes o marcas. - Énfasis de la relación del individuo con la colectividad, como necesidad de pertenecer a una comunidad. - Evidencia la relación horizontal de realizadores con entrevistados, y por tanto expresa metodología comunitaria que ya se estaba trabajando. - Estética de filmar desde adentro y no desde afuera. - Personajes corales y su relación con la vejez y su comunidad, más allá de su grupo étnico. - Búsqueda de construir espacios comunitarios aún en su tercera edad. - Explorar cuando comienza la vejez para los personajes. - Necesidad de visibilizar un sector de la población, sus realidades cotidianas y espacios en los que se desarrollan en el imaginario audiovisual. - La vejez como antagonista y reto para los personajes. - La dificultad de acceso a fuentes laborales, y la valoración de la sociedad a su trabajo como problemas que buscan expresarse. - Los espacios lúdicos más allá de los oficios. - Uso de personajes individuales que tienden a expresar una colectividad. - Contraste de espacios marginales y urbanos, pero tendiendo a narrar una situación común, o como afrontan este momento diversos sectores de una sociedad. (Generando unidad en la diversidad)
12	KINOTTO (O EL MITO DE LA JUSTICIA COMUNITARIA)	2007	DOCUMENTAL	NILSON NINA JOSE LUIS CAMACHO MANUEL SOTILLO ANDREA PAREDES DAVID CORONEL	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de la dirección de miradas para interrelacionar a los personajes. - Uso simbólico de la composición y la fotografía, orientados a la construcción del discurso. (cárcel, cuchillo en arena, agua turbia, ave de carroña, cárcel oxidada.) - Construcción de personaje marginal. - Problemática social que intenta ser reflejada. - Comienza con planos generales y alterna con cerrados. - Alternancia de actores con personas y entorno natural para dar verosimilitud. - Uso de cámara subjetiva para comunicar visiones internas directamente al espectador. - Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato. - Intención de visibilizar a una zona rural. - Construcción del personaje a través de su comunidad. - Personaje colectivo (comunidad habla de Kinotto). - Intención visible de reconstruir la memoria. - Montaje construido a partir de las asociaciones. - Montaje expresivo, con uso de montaje paralelo e interacción de personajes corales.

NUMERO	CORTO	AÑO	GÉNERO	AUTORES	OBSERVACIONES
13	NOS HAN QUITADO LA VIDA	2007	DOCUMENTAL	CARLOS ADUVIRI JESÚS VILCA KARIN REVILLA RUBÉN CONDORI DOMINGA GUACHALLA ALVARO ORESTES	<ul style="list-style-type: none"> - Imágenes de colectivos rurales grabados. - Uso del medio audiovisual como herramienta de denuncia. - Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato. - Problemática social que intenta ser reflejada. - Tensión entre grupos sociales (Comunidades).
14	ANCHANCHO	2006	FICCIÓN	RUBÉN LUNA MIGUEL MAMANI DOMINGA GUACHALLA CÉSAR BUSTILLOS EMY GUTIERREZ CARLOS ADUVIRI FRANKS BAUTISTA RUBÉN CONDORI GABRIELA TENORIO	<ul style="list-style-type: none"> - Muestra locaciones no comunes (Bosquecillo). - Muestra una mitología andina. - Construcción de personajes marginales (borrachitos sin dinero). - Problemática social que intenta ser reflejada en subtexto (alcoholismo). - Comienza con planos generales y alterna con cerrados. - Alternancia de actores con personas y escenarios naturales no urbanos. - Uso de cámara subjetiva para comunicar visiones internas de uno de los personajes al espectador e incrementar la tensión. - Uso del espacio periférico como catalizador de la acción. - Presentación de zonas marginales. - Uso del alcohol como catalizador de la acción y que permite cruzar la frontera hacia este espacio mítico.
15	EL COMANDANTE DOGO	2006	DOCUMENTAL	DOMINGA GUACHALLA RUBÉN LUNA FRANKS BAUTISTA CARLOS ADUVIRI RUBÉN CONDORI	<p>APOYO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Material de archivo de la quema de la EMDA. - Uso de subjetivas del perrito.
16	TAYKA CHUYMA	2007	DOCUMENTAL	JHAQUELIN DÁVALOS IVÁN SIÁCARA ITALO VELEZ SOFÍA CHAMBI JESÚS CARRIZO	<ul style="list-style-type: none"> - No busca crear tensiones en la narración, sino ser mas armónica. - Narración coral de una comunidad y un proceso. - Rescate de hábitos, rituales y aspectos culturales. - Uso de personajes rurales. - Uso de elementos simbólicos como uso del agua. - Subjetiva de la semilla. - Selección del espacio como elemento importante para la construcción del relato. - Efecto Kuleshov en la construcción simbólica de la infancia del "niño".