

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES

UMSA

CARRERA CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL



TRABAJO DIRIGIDO

REPORTAJE INTERPRETATIVO

“EL CINE DETRÁS DE CÁMARAS”

LA PASIÓN DE LOS LUMINOTÉCNICOS BOLIVIANOS

Trabajo Dirigido, presentado como requisito optativo para el título de Comunicador Social,
por el postulante: Alberto Cesar Foronda Montoya

Tutor. Lic. Nelson Walter Martínez Espinoza

La Paz – Bolivia

2021

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por bendecir mi vida, por guiarme a lo largo de mi existencia, por ser el apoyo y fortaleza en aquellos momentos de dificultad y de debilidad, a toda mi familia por estar siempre presentes.

A mis padres Rebeca Montoya y Eduardo Foronda quienes son mi motor y mi mayor inspiración, que a través de su amor, paciencia, buenos valores, ayudan a trazar mi camino, gracias por ser mi pilar fundamental y haberme apoyado incondicionalmente, pese a las adversidades e inconvenientes que se presentaron.

A mis hermanas Norah Foronda y Heditt Foronda a mi primo y también hermano Miguel Coaquira por su cariño y apoyo incondicional, durante todo este proceso, por estar conmigo en todo momento, de manera muy especial a mi hermana Heditt. Por creer en mí aun cuando muchos dijeron que sería muy tarde para continuar, su tozudez fue responsable en gran parte para poder finalizar esta investigación.

Mi agradecimiento sincero al Lic. Nelson Martínez Espinoza. Tutor de este trabajo, quien con su dirección, conocimiento, enseñanza y colaboración permitió el desarrollo y culminación de este trabajo.

Finalmente agradecer a jefes, mentores y amigos, Carina Oroza, Jorge Ortiz, Guillermo Medrano, Ernesto Fernández Tellería por permitirme conocer el maravilloso mundo del cine y la iluminación.

DEDICATORIA

El presente Trabajo Dirigido lo dedico a Dios, por ser el inspirador y darme fuerza para continuar en este proceso de obtener uno de los anhelos más deseados.

A mis padres Rebeca y Eduardo por su amor, trabajo y sacrificio en todos estos años, gracias a ustedes logre llegar hasta aquí.

A mis hermanas Norah y Heditt por su cariño y apoyo incondicional, durante todo este proceso, por estar conmigo en todo momento gracias. A toda mi familia porque con sus oraciones, consejos y palabras de aliento hicieron de mí una mejor persona y de una u otra forma me acompañan en todos mis sueños y metas.

A todas las personas que me han apoyado y han hecho que el trabajo se realice con éxito en especial a aquellos y aquellas que me abrieron las puertas y compartieron sus conocimientos.

RESUMEN: LOS LUMINOTÉCNICOS DE LA PAZ EN EL CINE NACIONAL: PASIÓN, PROFESIÓN Y DIVERSIÓN.

El Cine Nacional llega a Bolivia el 21 de julio de 1897, la primera película filmada en el país tiene como fecha el 15 de agosto de 1904, estas dos fechas y el 12 de julio de 1976 día de la creación de la Cinemateca Boliviana, marcan el comienzo de la historia y aventura del cine nacional, destacan cuatro etapas desde 1904 hasta 1976, describen al cine desde el cine silente hasta la explosión del Nuevo cine boliviano. Fueron varias obras maestras filmadas durante estas etapas, basta con mencionar dos títulos, “WARA WARA” y “CHUQUIAGO” que forman parte de la memoria fílmica de nuestro país.

Uno de los investigadores destacados es Alfonso Gumucio Dagron, que a falta de documentación realizó una labor titánica de investigación para describir la historia de nuestro cine, también resalta el trabajo de Carlos D. Mesa, Jorge Sanjinés y Marcos Kavlin, en estos trabajos se describe los procesos, problemas y aventuras de la manera de hacer cine, en ninguno se encuentran datos o información sobre los técnicos y su labor.

Los datos obtenidos para esta investigación fueron realizados en base a entrevistas con algunos de los primeros y actuales técnicos del cine nacional (las entrevistas fueron transcritas de manera textual y son parte de los anexos del presente trabajo).

El reportaje interpretativo es elegido como método para obtener información sobre los técnicos y su contribución al cine nacional, destacando la labor principalmente de los luminotécnicos paceños.

La falta de renovación de mano de obra calificada en el sector técnico del cine nacional es preocupante, espacios dedicados a la formación y producción de cine han dejado de lado el área técnica, a través del presente reportaje e informe, se busca motivar, reflexionar y concienciar a instituciones y jóvenes, sobre la importancia en la preparación de nuevos técnicos que sustituyan a los actuales con la misma o mayor preparación, aspecto que mejorará las condiciones laborales del sector.

ALBERTO CESAR FORONDA MONTOYA.

ABSTRACT: THE LIGHTING OF LA PAZ CITY IN NATIONAL CINEMA: PASSION, PROFESSION AND FUN.

The National Cinema arrives in Bolivia on July 21, 1897, the first film filmed in the country is dated August 15, 1904, these two dates and July 12, 1976 day of the creation of the Bolivian Cinematheque, mark the beginning of the history and adventure of the national cinema, four stages stand out from 1904 to 1976, they describe the cinema from the silent cinema to the explosion of the New Bolivian cinema. There were several masterpieces filmed during these stages, it is enough to mention two titles, "WARA WARÁ" and "CHUQUIAGO" that are part of the film memory of the country.

One of the outstanding researchers is Alfonso Gumucio Dagron, who in the absence of documentation carried out a titanic work of investigation to describe the history of our cinema, also highlights the work of Carlos D. Mesa, Jorge Sanjinés and Marcos Kavlin, in the Works it is described the processes, problems and adventures of the way of making cinema in none are data or information about the technicians and their work.

The data obtained for this research was based on interviews with some of the first and current national cinema technicians (the interviews were transcribed verbatim and are part of the annexes of this work).

The interpretive report is chosen as a method to obtain information about the technicians and their contribution to the national cinema, highlighting the work mainly of the lighting technicians of La Paz city.

The lack of renewal of qualified labor in the technical sector of national cinema is worrying spaces dedicated to training and film production have left aside the technical area, through this report and report it seeks to motivate, reflect and raise awareness among institutions and young people about the importance of preparing new technicians to replace current ones with the same or greater preparation, an aspect that will improve the working conditions of the sector.

ALBERTO CESAR FORONDA MONTOYA.

INDICE GENERAL

REPORTAJE INTERPRETATIVO - INTRODUCCIÓN.....	3
INFORME	37
1.- TÍTULO.....	37
2.- FUNDAMENTACIÓN E IMPORTANCIA	37
2.1 POR QUÉ REALIZAR UN REPORTAJE INTERPRETATIVO	41
2.2 TIPO DE ENTRADA EN EL REPORTAJE INTERPRETATIVO.....	43
2.3 VALOR PERIODÍSTICO DEL TRABAJO.....	43
2.4 CONVENIO INSTITUCIONAL	44
3.- METODOLOGÍA.....	44
4. OBJETIVOS Y ALCANCES	47
4.1 OBJETIVO GENERAL:.....	47
4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS:.....	47
4.3 ALCANCES:	47
5.- PREÁMBULO HISTÓRICO	48
5.1 PASAJES HISTÓRICOS DE NUESTRO CINE.....	48
5.2 EL SURGIMIENTO DEL EQUIPO TÉCNICO EN EL CINE BOLIVIANO	52
6.- EL CINE BOLIVIANO COMO EXPRESIÓN CULTURAL Y ARTÍSTICA	55
7.- EL OFICIO DEL CINE BOLIVIANO DE LA DÉCADA DEL 80 HASTA EL 2017	62
8.- LA FORMACIÓN EN EL CAMPO DEL CINE.....	70
8.1 LA EVOLUCIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN LA ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA	81
8.2 EL TRABAJO DEL EQUIPO TÉCNICO EN LA CREACIÓN CINEMATOGRAFICA	90
8.3 LA IMPORTANCIA DE LOS LUMINOTÉCNICOS PARA LA CINEMATOGRAFÍA BOLIVIANA	95
8.4 UN OFICIO CON PASIÓN Y DIVERSIÓN	105
9.- OBREROS DEL CINE.....	109
10. CONCLUSIÓN.....	113

11.- CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES	116
BLIOGRAFÍA	117
GLOSARIO	118
ANEXOS	122
ANEXO 1. FOTOGRAFIAS	123
ANEXO 2. ENTREVISTAS.....	133
ANEXO 3. NOTAS REFERIDAS AL CONVENIO	290

REPORTAJE INTERPRETATIVO - INTRODUCCIÓN

De acuerdo al Reglamento del libro azul llamado PROGRAMA ACADEMICO CARREA CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL y su Reglamento Complementario, referido a las modalidades de titulación, en su Art. 4 el Trabajo Dirigido puede ser realizada en tres escenarios, siendo uno de ellos el de Géneros Periodísticos, relacionado con la elaboración de a) Trabajos mandados, b) Solución a problemas comunicacionales y c) Géneros periodísticos relacionados con la elaboración de reportajes interpretativos, este último usado en la presente investigación.

El reportaje interpretativo “EL CINE DETRÁS DE CÁMARAS” “La pasión de los luminotécnicos bolivianos”, es el resultado de una investigación que se muestra en el informe: “LOS LUMINOTÉCNICOS DE LA PAZ EN EL CINE NACIONAL PROFESIÓN, PASIÓN Y DIVERSIÓN”. El informe hace referencia al papel que juega el equipo técnico en la producción de una película, se analizan las consecuencias de la introducción de las nuevas tecnologías en las producciones audiovisuales, sus efectos en el trabajo de los técnicos y se muestra la situación actual del oficio técnico en la producción cinematográfica.

REPORTAJE: EL CINE DETRÁS DE CÁMARAS

La pasión de los luminotécnicos bolivianos

UN ENCUENTRO CASUAL Y AFORTUNADO

El reloj marca las 2 de la tarde, es octubre, en la ciudad de Santa Cruz el calor es intenso en esta época del año. Una llamada a la empresa de transporte, Trans Valle Grande, sorprende al encargado, a esa hora normalmente no hay carreras, todos respetan la siesta. Sólo puede ser un kolla desubicado llamando a esta hora, piensa el encargado.

El operador contesta y se asombra al escuchar la carrera que pide el cliente, y, efectivamente era un kolla.

Operador: Si ¿buenas tardes?

Cliente: Quería saber cuánto me cobra un traslado a La Paz.

O: Y ¿qué es la carga?

C: Es equipo de filmación para una película en La Paz, específicamente en Sorata, llevaremos algo de equipo de aquí, pero la mayoría la cargaremos en La Paz.

O: (Con duda) Consultaré con el dueño de la empresa y también si algún propietario se anima a ir a La Paz.

C: Será un mes y medio de filmación en el pueblo.

Unas horas más tarde el operador comenta la situación de la llamada con el propietario de la empresa y algunos de los choferes.

No muchos se animan a viajar a La Paz, por la distancia, el tiempo y lo riesgoso que significaba ir por esas poblaciones, los caminos no son buenos, y muchos dicen, que más que ganar será un trabajo a pérdida.

La paga no era nada despreciable y surge una duda en algunos, “el flaco” es uno de ellos, chofer joven que maneja el camión del padre, duda, pero su espíritu joven y aventurero puede más, y dice: “yo iré”.

¿Seguro flaco? Mira que no es cerca y no puedes fallar, y de ayudante ningún pelado (así se denomina a los jóvenes en Santa Cruz) se animará a ir, a no ser que le pagues bien.

No se preocupe, yo tengo un amigo que me acompañará, parto pasado mañana por la tarde.

Al día siguiente, “el flaco” se presenta en la productora VIDEAS, para cargar el equipo de cámara y una grúa para emprender viaje a La Paz.

El flaco está preocupado, porque su amigo desistió de acompañarlo a último momento en esta aventura.

Decidido y con la carga en el camión emprende el camino a La Paz, preocupado por no tener ayudante, da una última vuelta por su barrio para despedirse de la familia.

El mismo camión parece ansioso por emprender viaje, el motor suena más fuerte como pidiendo más velocidad, el camión comienza su recorrido y es entorpecido por un grupo de pelados que juegan a la pelota, esos años aún no se contaba con internet ni celulares, uno se divertía más en las calles.

El camión frena bruscamente para no pisar la pelota, ahí está uno de los amigos de barrio del Flaco y, sin pensar, le dice, ¿qué haces? ¿No te animas a viajar y acompañarme?

Te voy a pagar, y a dónde vas, le dice, a lo que responde, a La Paz; y sin imaginarse, para qué, el pelado se sube al camión.

El Flaco sorprendido le pregunta si va despedirse de su familia y si recogerá algo de ropa, recibiendo como respuesta un ¡no! porque en su casa no estaba nadie, y de la ropa que no se preocupe con lo que llevaba puesto le era suficiente: “un corto y una polera”.

Si necesitaba algo él pediría que le preste ropa, mencionando “solucionado el problema”. A un principio el amigo del Flaco sufrió las consecuencias de esta decisión.

Ese joven decidido, y algo loco, es Yerko Martínez, que se inició de ayudante de camión y, luego de compartir seis semanas en Sorata con técnicos paceños en *Yawar*, cortometraje filmado en Sorata el año 1994, pasó a ser asistente general y luminotécnico en la productora VIDEAS.

Una vez concluido el rodaje de *Yawar*, ambos retornan con la satisfacción del deber cumplido llenos de anécdotas y recuerdos. El Flaco después de haber tenido un amor de rodaje intenso y corto, nunca más se lo vio participar en una producción audiovisual.

Yerko partió cargado de un nuevo oficio que le dio trabajo como luminotécnico en VIDEAS, convirtiéndose en un técnico de cine muy capacitado hasta el día de hoy.

Experiencias como esta, de casualidad y locura, es la forma como iniciaron su carrera los técnicos de La Paz, que luego terminaron siendo instructores o profesores de casi todos los técnicos reconocidos del interior, principalmente de Santa Cruz, Cochabamba y Tarija.

EL COMIENZO DE UNA PASIÓN

Según cita Carlos D. Mesa en su libro “La aventura del cine boliviano publicado en 1985”, el cine llega a Bolivia en 1897, con una muestra denominada “Exposición Imperial”, que se limitaba a la exhibición de “vistas” de las principales ciudades del mundo.

La primera película filmada en Bolivia llevaba como título “*Personajes históricos y de actualidad*”. Pedro Susz K., sobre esto, en su libro “Filmografía Video Boliviana Básica” (1991) menciona como primera película a *Retrato personajes históricos y de actualidad* (1904).

La revista Municipal de Arte y Letras “Khana” publicada en julio de 1958 menciona a Luis Castillo, Arturo Posnasky, José María Velasco, Pedro Sambarino, Mario Camacho y Luis Bazoberry como los pioneros de este arte en Bolivia; y menciona a *Wara Wara* (1930), *Hacia la Gloria* (1932) y *La guerra del Chaco* (1936) como obras maestras del cine boliviano.

Así empiezan las primeras aventuras de nuestro cine y continua con un cúmulo de producciones, cada una marcando una época y estilo hasta la actualidad.

Son varias las etapas en las que se clasifica a nuestro cine, así lo describen varios investigadores como Marcos Kavlin, Alfonso Gumucio D. y Carlos D. Meza G.

La literatura sobre nuestro cine es amplia y varios los autores que describen las experiencias de los directores y productores de diferentes películas nacionales, la mayoría hechas en La Paz.

En el último libro de Carlos D. Mesa, “Historia del cine boliviano” (2018) se puede encontrar una lista de largometrajes bolivianos de 1924 a 2017, haciendo un total de 208 películas, esta cifra en la actualidad ya está desactualizada.

Este año se filmaron ya varios largometrajes y hasta fin de año se harán otras que son financiadas principalmente por fondos económicos otorgados por el programa “Intervenciones Urbanas”. En estos rodajes están participando principalmente técnicos paceños.

Como mencionamos anteriormente, los trabajos de investigación están dirigidos a la labor de directores, no se mencionan a los técnicos de la filmografía boliviana, donde hubo también talento humano de jerarquía profesional, en este campo tuvimos pioneros en las diferentes áreas.

Los cito: Gabriel Vaes Peñaranda, estudió en el Instituto Méndez Arcos electricidad; Valentín Jiménez (+), eléctrico, tornero y proyccionista; Guillermo Barrios (+), estudio en Alemania para gaffer; Guillermo Aguirre (+), camarógrafo, guionista y director; Ramiro Valdez, microfonista con estudios en Cuba; y Freddy Delgado, foquista y asistente de cámara.

Los mencionados son considerados pioneros en el área técnica como personal calificado y profesional, ellos ingresan al medio cinematográfico por casualidad o experiencias anecdóticas, que más allá de ser pasajeras, son parte importante de la vida de los mismos.

Investigadores como Gumucio, o Mesa, mencionan en sus obras el desarrollo de diferentes producciones, extrañamente, en ninguna de ellas se encuentra alguna referencia sobre los primeros técnicos, su ingreso al medio, el trabajo que realizan y menos sobre su preparación o profesionalización.

La década de los 70 marcan el inicio de un oficio, el de la luminotecnia, que será fundamental para la realización y culminación de toda obra cinematográfica, en esta

década se da el ingreso al cine de los primeros técnicos que luego serán escuela de los actuales.

Pero, cuál es la importancia de la iluminación en el cine. En el Blog “La sombra producciones” menciona: “La iluminación es un elemento imprescindible e importantísimo para el lenguaje cinematográfico, ya que crea el ambiente para contar una historia. Gracias a la luz, obtenemos sombras, creamos arrugas, rejuvenecemos a nuestros personajes, los realzamos o incluso podemos crearles efectos psicológicos en función de la luz de la escena; y todo esto ¡haciendo uso de los distintos tipos de iluminación!”.

La luz es complemento de la imagen desde los comienzos del uso de la imagen, cuando los grandes pintores como Rembrandt, Renoir y otros, iluminaban sus cuadros con sus acuarelas y oleos, la pintura en el arte fue la base para la luz en el cine.

La iluminación de los primeros años trataba de aprovechar todo adelanto técnico que aparecía, hay que destacar que los filmes de los comienzos del cine fueron en blanco y negro, motivo por el cual los profesionales de la época adquirirían una mayor perfección iluminando sus trabajos, por lo complejo de iluminar y obtener contrastes ante la falta de color.

Al hablar de profesiones en el cine, la mayoría de las personas piensan en guionistas, productor, director o actor, sin embargo, hay muchas más profesiones y puestos laborales, como los eléctricos, maquinistas o luminotécnicos, que hacen posible la realización de las películas.

Al momento de rodar alguna película u otro trabajo audiovisual, no se puede dejar nada al azar. Y para eso, hay personajes anónimos, que ni siquiera nos damos el tiempo de leer cuando aparecen los créditos al final de cada filme o documental.

La función de un director de fotografía resulta tan importante como la del mismo director y otros, ya que es fundamental el buen manejo de la iluminación, siendo su mano derecha el jefe *gaffer* o jefe de eléctricos quien levanta planos de iluminación del set, decide donde

hay que colocar las luces y dibuja su posición, la misma que es compartida con su equipo, quienes, en base a el plano, posicionan las lámparas, y si es preciso, colocan filtros de color, difusores y correctores.

Américo Luna, fue jefe eléctrico en la coproducción boliviano-mexicana *Olvidados*, él recuerda las visitas a locaciones junto a la producción y el jefe de foto, quien le daba una idea de la luz que se necesitaba en cada locación “yo completaba las ideas con algunas sugerencias y, decidiendo más o menos, la posición de cada luz no era fácil, pero lo hacía”, comenta Américo.

Siempre es necesario hacer una plantilla de luces para poder llevar a cabo una continuidad de luz, muy pocos lo hacen y Américo es uno de ellos: “tengo plantillas desde el primer trabajo en el que participé como jefe *gaffer*, creo que son más de siete y siempre las hago, es moroso pero necesario, todos me ven como loco, corcho o fanático cuando hago mis planos de set, pero no me importa, yo estoy consciente que es parte de mi trabajo”, dice Américo.

La tecnología simplificó mucho el trabajo en el cine, tanto humano como técnico, pero, tareas como el de hacer plantillas de luces en cada set de filmación y para cada escena o, el dibujar cada luz con sus características específicas, son parte del rigor con el que se formaron los técnicos paceños y que la generación actual de técnicos va perdiendo poco a poco, por falta de experiencia o, simplemente, como dicen los “dinosaurios”, ya no se filma, ahora se graba.

PROFESIONALES POR CASUALIDAD

Según palabras de Gumucio, si no hay nada escrito de los trabajadores técnicos de principios del siglo XX, es que sencillamente no los había.

Eran los mismos realizadores o fotógrafos que hacían también de técnicos, si se contrataba a alguien era simplemente para que ayude en el traslado de algunos de los equipos.

No existía gente especializada en las ramas técnicas.

Según cita Gumucio se puede decir que los primeros que trataron de hacer un trabajo profesional como cineastas fueron Jorge Ruiz y Augusto Roca, el ingreso de estos dos pioneros al cine también fue por casualidad.

Ruiz no estudio para cineasta, estudiaba agronomía en Rosario Argentina, en la escuela de agronomía de Casilda, su afición por el cine comenzó cuando empezó a filmar cosas relacionadas con su carrera y luego por encargo; sabiendo de su talento para capturar imágenes era llamado para filmar diferentes actividades de su universidad.

Roca empezó su afición en el colegio donde estudiaba, el “Instituto Americano” de La Paz, gracias a la influencia del director del colegio Karl S Bell que era aficionado al cine y la fotografía.

Gumucio cuenta que no pasó mucho tiempo para que ambos jóvenes cineastas paceños, se encuentren y surja un equipo perfecto, la colaboración entre ellos siempre fue desinteresada, sin ningún tipo de egoísmo y siempre leal, cualidades que en la actualidad también se van perdiendo poco a poco.

Ruiz se ocupaba siempre de la concepción del proyecto y la realización, y Roca se dedicó a resolver los problemas técnicos.

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que Augusto Roca fue el primer técnico del cine boliviano, no en luminotecnia, pero sí en sonido, nunca estudio cine siempre se preocupó de formarse de manera autodidacta.

En 1948 se filma la primera película sonora boliviana, un cortometraje en 16mm sobre la virgen de Copacabana, este hecho fue posible en gran parte a Augusto Roca, por su dedicación a los aspectos técnicos de la producción, con medios muy precarios logró registrar sonido en las películas que hizo con Ruiz.

Los técnicos de cine con más de 20 años de experiencia cuentan cómo llegaron por casualidad a este medio y cómo se quedaron solamente por la pasión que despertó en ellos el séptimo arte.

A mediados de los 70 se da el ingreso de técnicos al cine, algunos hacen su paso esporádico por la falta de continuidad en los rodajes, de esa generación son muy pocos los que quedan, ellos fueron maestros de los que actualmente se desempeñan en el medio, estos ingresaron a principios de los 90.

Freddy Delgado Choque.

Foquista Asistente de cámara.

Hablar de Freddy Delgado, es hablar de parte de la historia de los técnicos paceños, es un hombre muy carismático que dedicó toda su vida al cine y a las imágenes en movimiento, jovial y bondadoso con sus conocimientos, le gusta enseñar, compartir con los jóvenes.

La Cinemateca es el lugar que escogió para hacer la entrevista, conoce y saluda a todos, siempre con una sonrisa.

El ambiente donde conversaremos con él está lleno de latas de filmes nacionales y extranjeros, también hay cámaras, las más antiguas llaman más su atención.

Suspira, y dice: “es que este lugar me trae muchos recuerdos” ve una cámara fotográfica antigua, y comenta: “fue con una, más o menos parecida, que aprendí a sacar fotos”.

Freddy cuenta que su primer acercamiento a la fotografía fue a través de un vecino suyo que era fotógrafo en la Plaza Alonso de Mendoza en la ciudad de La Paz, “yo trabajaba sólo por las mañanas, y por las tardes me iba a ayudarle, le decíamos tío, me gustaba las fotos que sacaba, a veces cuando el chupaba, me invitaba a su taller en una pequeña casita”.

Recuerda Delgado que el tío tenía un laboratorio artesanal de fotografía, fue ahí que le enseñó hacer fotos, “Tenía una ampliadora armada con una lata de leche Klim, un foquito, un lenticito y pequeñas cubetitas donde revelaba sus fotos”.

La mamá de Freddy trabajaba en la casa de Antonio Eguino, conocido director de fotografía “Mi mamá comentó un día por casualidad con la mamá de Antonio de mí y de mi gusto por la fotografía, casualmente Antonio escuchó la conversación, y como necesitaba personal, con urgencia le dijo a mi mamá que me presente en su oficina”

Eran mediados de los 70 cuando Freddy entra a trabajar a Foto Eguino y luego a la productora UKAMAU del mismo dueño, todo por una casualidad, “desde ese momento hasta la actualidad mi pasión por el cine no disminuyó”.

Las canas en la cabeza son las únicas que delatan y reflejan la edad de Freddy, con más de 60 años, el “Gordo Delgado”, como lo conocen en el medio los amigos, sigue siendo el mejor foquista de Bolivia.

Según la información recogida en la Cinemateca Boliviana, Freddy, es el técnico que más horas filmadas y grabadas tiene en la historia del cine boliviano, pasan las cuatro mil horas de su trabajo, que esta institución tiene catalogadas como camarógrafo hasta fines de la década de los años noventa.

Valentín Jiménez.

Proyeccionista – jefe eléctrico.

Valentín tenía un carácter muy suave, él enseñaba con mucha paciencia, nunca perdió el acento chileno, él decía que en este trabajo hay que tener mucho cuidado “no es como soplar botellas”, decía.

Viajó por todo el país, le gustaba mucho la comida nacional, conocía platos que no eran muy conocidos esos años por sus compañeros de trabajo, como la Kala purca o el Charque con chivé; alababa también la belleza de la mujer boliviana.

Don Valentín trabajó en “Pro Inca” productora cinematográfica de don Mario Mercado, según cuenta Guillermo Ruiz: “Valentín era el proyccionista de la oficina, pasaba viajando por todo lado mostrando el trabajo que se hacía en la productora, era muy bueno en lo que hacía aparte de ser muy buen eléctrico”.

Valentín tenía mucha pasión por su oficio, vio las necesidades del medio, su inquietud y sus conocimientos en electricidad y tornería hicieron que se fabrique luces y accesorios para filmación. Freddy Delgado, recuerda que fabricó un engranaje para el proyector de 16mm., permitía hacer un *transfer* con mayor calidad, esto debido a que este engranaje hacía que el filme corra a la misma velocidad de las cámaras de video. Fue el primero en ofrecer el alquiler de equipos.

La manera en la que se refería sobre su ingreso al medio siempre era motivo de charla en los rodajes.

Chileno de nacimiento, nos decía: “terminando el servicio militar me fui de casa por problemas personales, así llegué a Bolivia, no pensaba quedarme aquí, necesitaba plata y buscaba trabajo, en ese caminar me topé con un rodaje.

Mi curiosidad me hizo acercarme y ver qué pasaba, sin querer me involucré en el cine y viendo mi voluntad me invitaron a trabajar”.

Don Valentín o “Don Vale”, como le decíamos los amigos, fue el primer jefe eléctrico en varias películas nacionales, desde ese encuentro por casualidad con una producción hasta su muerte en el 2004. Compartió toda su experiencia y fue profesor de algunos de los luminotécnicos actuales.

Ramiro Quispe Ramos

Jefe eléctrico – jefe de máquinas o tramoya.

El encontrar un tiempo libre para poder entrevistar a Ramiro Quispe no fue fácil, él ahora trabaja en televisión lo que no le deja mucho tiempo libre.

Está subido de peso, pero mantiene la agilidad, el trabajo que más recuerda es *El Triángulo del Lago*, a mediados del 95, nunca midió los riesgos que conlleva el trabajo técnico.

Con un tono de nostalgia, nos dice: “mis maestros fueron, Antonio Eguino, Freddy Delgado y Guillermo Medrano, para ellos las palabras: no se puede, imposible o difícil; no existen en el vocabulario de un técnico”.

Con tristeza, pero siempre bromeando, recuerda cuantas veces casi pierde la vida por cumplir con su trabajo “las veces que casi muero electrocutado son varias, recuerdo dos: *American Visa* y *Yawar*, como maquinista también, es largo de contar y hay mucho por recordar”, nos dice.

Quispe es el primer eléctrico de la nueva generación, luego de Valentín Jiménez y Guillermo Barrios, es también uno de los primeros maquinistas.

Conocido como “él chispas” Ramiro entró a trabajar a la productora “Informa” de Antonio Eguino el año 1984: “estaba necesitado de trabajo, en mi familia somos muchos y, también, ya estaba enamorando con la que actualmente es mi esposa y, por recomendación de un amigo que luego sería mi cuñado, entré a trabajar a la productora, primero en el servicio de limpieza y luego como asistente general”, recuerda.

Ramiro con 50 años cumplidos, habla con nostalgia de esos años: “era joven y con ganas de aprender todo, yo veía a los compañeros salir con cámara, luces, rebotadores y sentía un poco de envidia por los viajes que se mandaban”.

La productora “Informa” era conocida a nivel internacional al igual que su propietario don Antonio Eguino, era la referencia para producciones extranjeras que llegaban a Bolivia para producir sus trabajos y también para contratar personal.

Ramiro, recuerda: “un día llegó a la productora una producción internacional, creo que eran ingleses, tenían que filmar parte de una película. Don Antonio tenía el carácter muy fuerte, él era de las personas que dicen que la letra entra con sangre, no podías hacerlo

quedar mal, entonces, él pregunta: muchachos hay este trabajo, es una película y la paga es tanto, quién va ir, y nadie decía nada”.

“yo siempre era arriesgado, es por lo que no perdí la oportunidad de trabajar en una película y con extranjeros, y digo: ¡yo Don Antonio!, ¿tú Quispe? me dice, y luego de un pequeño silencio, me dijo, bueno, pero ya sabes, si me haces quedar mal, mejor no vuelvas”.

Por esta decisión arriesgada, Ramiro, de mensajero de la productora “Informa”, pasó a ser uno de los mejores eléctricos y maquinistas del país.

“Hacer cine es mi vida, cuando participo de un filme es como volver a vivir, compartir con los compañeros, terminar cada proyecto es un reto, es mi pasión. Si no sientes pasión por esto, mejor no lo intentes”, nos dice.

Cuando se refiere a su alejamiento de las producciones cinematográficas, lamenta que el medio no da seguridad social ni económica, y cuando se tiene familia e hijos en colegio el dinero se hace escaso y uno se ve obligado a buscar otras opciones laborales.

Al respecto nos dice: “con el dolor de mi alma tuve que alejarme del cine y aceptar un trabajo en ATB” (canal de televisión paceño), actualmente Ramiro trabaja en Abya Yala, pero, cada que se le presenta la oportunidad de participar en rodaje de una película, no duda en hacerlo.

Zacarías Gutiérrez Quispe

Jefe eléctrico – luminotécnico.

Zacarías Gutiérrez, “Zaca” como le llaman los amigos, trabaja ya más de 25 años prestando servicios de transporte urbano o de traslado en la zona de Tembladerani de la ciudad de La Paz.

Nos habíamos citado a las nueve de la mañana para bajar a la Cinemateca y hacer ahí la entrevista, lo encuentro sentado en su camioneta, una de sus características es que, de cada 10 palabras que menciona, 9 son irreproducibles.

“Aquí nomas, para qué ... vamos a bajar, a esa ... en mi camioneta me siento más cómodo ...”, menciona.

Con una sonrisa en el rostro y acomodándose en su asiento empieza su relato.

La camioneta GMC que maneja tiene un motor grande, como de micro, nos dice “tiene mucha fuerza, por eso nunca he tenido problemas para cargar todo el equipo de luces”, recuerda.

Al principio de los 90, no se contaba como ahora con camiones especialmente adaptados para el traslado de equipos, esos años se contrataban camiones de transporte urbano y sólo se pagaba la carrera. El primero en incursionar en este trabajo fue Agustín Coronel, participó en la película *El Triángulo del Lago*, actualmente Agustín, dejó de trabajar en el medio.

Agustín pertenece al sindicato USIMACON, al que también pertenece Zacarías, actualmente siguen manteniendo su parada en Tembladerani, frente al stadium Bolívar.

“Algunas productoras ya tenían como referencia nuestra parada para contratar camionetas para el traslado de equipos, primero fue a mi hermano Jacinto Gutiérrez al que contrataron, fue por él que entré al medio, por casualidad en uno de esos trabajos que se cruzaron o que una sola camioneta no abastecía, y mi hermano me llamó”.

Zacarías empezó a trabajar con las productoras por carrera, es decir, dejaba los equipos en locación y volvía a determinada hora para volverlos a cargar, poco a poco lo fueron conociendo y, se puede decir, que era transporte exclusivo de la empresa VMJ. La primera empresa de renta de equipos de iluminación.

“El loco”, como lo conocen sus compañeros del transporte y algunos del medio, recuerda que su primera participación en un rodaje fue en *Tatuajes*, cortometraje dirigido por David Zordella que no se difundió y no se lo hará, porque no cumplió con el contrato con los productores ejecutivos y USAID.

Ese año tuve una desgracia familiar, recuerda: “perdí a mi esposa y a mis gemelos, fue muy difícil, casi insuperable, el trabajar en esto medio ayudó mucho para superar ese dolor”.

“Miguel Gutiérrez, era mi jefe, actualmente vive en España, él no me daba tiempo para pensar en nada, quieres aprender, entonces fíjate, trae aquello, pon esto, no me daba tiempo para nada, fue todo un mes así”.

El trabajo, el compañerismo en el equipo, fueron fundamentales para que Zacarías salga adelante “creo que, si no hubiese estado en este trabajo, tal vez no hubiera superado mi desgracia, por eso le tengo mucho cariño a este oficio”.

“Poco a poco me fui interesando más por las luces, la energía y todo lo que se hace en un filme, para mí esto es pasión, entrega, es mi vida”.

Zacarías Gutiérrez es uno de los mejores eléctricos de La Paz, ha participado en más de 30 películas entre largos y cortometrajes nacionales y extranjeros, dio charlas y clases relacionadas con su área, la electricidad y la luminotecnia, en la ECA de La Paz y La Fábrica de Cochabamba.

De carácter fuerte y sin mucha paciencia, sus alumnos de aula y rodaje lo recuerdan, algunos con cariño y otros con algo de miedo, “el cine se aprende en rodaje no en un aula”, nos dice.

Walter Pacombia Condori

Jefe Eléctrico – Maquinista.

Walter Pacombia es uno de “los hermanos cebada” así es conocido él y uno de sus compañeros en el medio, “la historia del apodo es larga y entretenida”, nos dice.

De complexión robusta y carácter afable, Walter es uno de los técnicos que jamás se rinde ante ninguna dificultad que se presente en el rodaje.

“Antes era normal acabar muy tarde las filmaciones, en especial los *spots*, eran jornadas muy largas, por lo que la producción mandaba a comprar bebidas energizantes para el equipo, mi compañero y yo les decíamos, no gracias, una cerveza es mejor que esas bebidas, les decíamos y así era, ellos tomaban sus energizantes y nosotros nuestra cerveza”, afirma Walter.

Pacombia es uno de los pocos técnicos que tiene estudios universitarios, es egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación Social, lo que le permitió tener conocimientos teóricos del audiovisual.

La materia “Taller de Televisión”, estaba a cargo de la docente Cecilia Quiroga, al mismo tiempo, ella estaba como productora de la mini serie “Historias del Vecino” dirigida por Fernando Aguilar, en esa condición, la licenciada Quiroga logró que sus alumnos puedan ir a ver cómo se realizaba la grabación de un producto audiovisual.

Walter recuerda: “era mediados de 1994, la carrera era semestral y teníamos como materia regular el taller de T.V., nuestra docente era Cecilia Quiroga y por inquietud de la misma y, gracias a sus contactos, consiguió que los alumnos de la materia puedan ir a ver como se gravaba una serie”.

Los estudiantes fueron citados en la productora “FOCUS”, era una sociedad de capitales bolivianos y peruanos, una de las más grandes, modernas, y con equipos de punta para la época.

“Éramos como 50 en la productora, nadie nos daba bola, más parecía que estorbábamos, no podíamos ver ni hacer nada”, recuerda Walter.

La situación no era de las mejores para los alumnos por el trato que recibieron, “le dije a José Luis: yo mañana ya no vuelvo”, el director de foto era Cesar Pérez.

José Luis Cartagena, es amigo íntimo de Walter, fue quien le pidió que desista de esa idea, “de los cincuenta, retornamos solo cuatro, dos chicas y nosotros, Don Cesar nos empezó a pedir que le pasemos un trípode, algunos pedestales y empezamos a asistirle sin saber qué cosas manejar, ni comprender cómo se llamaban”. Es así como se da el ingreso al cine de Walter y José Luis.

Walter Pacombia, ahora con más de cincuenta años, es uno de los más experimentados luminotécnicos y maquinista del país, participó en más de 30 largometrajes entre nacionales y extranjeros. José Luis Cartagena ahora es productor de campo.

La disciplina y el rigor son características de su trabajo, comparte sus conocimientos en su área a los nuevos técnicos que llegan a los rodajes: “el trabajo no es fácil, es pesado y de mucha concentración, la mayoría de los jóvenes que llegan a nuestras manos son de escuelas o institutos, y su objetivo no es ser técnico sino director, productor. Por eso no hay renovación en nuestra área”, afirma Walter.

Ivette Paz Soldán

Luminotécnica – jefe gaffer

La cita para la entrevista es en la Cinemateca, a primera vista nadie creería que Ivette fue una técnica, mujer alta, de buen porte y siempre alegre, son cualidades que la identifican donde va.

Con una sonrisa en el rostro, recuerda: “mi madre lloraba cuando me veía llegar a casa con overol y botas, ella quería que sea modelo”.

Ivette entra al trabajo técnico en 1996, en esa época ya había una cierta continuidad en el trabajo, lo que permitió que ella desarrolle sus habilidades en el área técnica, al contrario de mujeres técnicas que le antecedieron, a pesar de tener talento no tuvieron la continuidad necesaria para seguir en el medio.

Ivette recuerda: “yo quería estudiar diseño de interiores, pero no estaba segura, entonces vi un video de Paula Abdul, una cantante, y me encantó la escenografía, luces, todo, pero tenía 18 años y no tenía claro lo que quería”.

Al salir de colegio, Ivette se va a Estados Unidos con su mamá y conoce a otros jóvenes: “en el grupo de amigos uno trabajaba en un canal de televisión, entonces ahí me di cuenta de que, lo que realmente quería estudiar era hacer videos, cine, televisión, tomé unos talleres, empecé a estudiar comunicación social en la Universidad de Montgomery”.

Luego de dos años en EE. UU., vuelve al país teniendo claro lo que quería, busca cursos relacionados con su carrera “esos años se abrió un taller de fotografía dictado por Guillermo Medrano director de foto, él fue mi primer profesor, gracias a él me enamore más de la foto y la luz”.

Fue Guillermo, quien la recomendó para su primer trabajo en la productora Clouse Up, “fue ahí que empecé y gracias a mis jefes que eran David Maldonado y Marlene Montecinos fui aprendiendo más y conociendo más, pero el trabajo de oficina no era para mí, era joven e inquieta, ya participaba en rodajes de spots junto a VMJ, el jefe era Miguel Gutiérrez”.

Miguel Gutiérrez copropietario de la empresa VMJ, conforma un equipo de eléctricos con Américo Luna, Guillermo Torrez y Zacarías Gutiérrez; equipo al que es invitada Ivette Paz, como eléctrica.

Tatuajes fue la primera película en la que participó como eléctrica, “yo me sentía como en familia, era la única mujer en el equipo y todos trataban de cuidarme, el equipo que se maneja es pesado y tiene sus riesgos, se sentía el machismo, aunque mis compañeros

trataban de disimularlo, yo cargaba lo mismo que ellos, trataba de hacer lo mismo que ellos, poco a poco me aceptaron como a uno de ellos”.

Ivette recuerda con una sonrisa en su rostro: “todos me decían cómo haces, entre puros hombres, ¿te respetan?, yo era feliz, era uno más de ellos, vestía overol, botas de trabajo y usaba guantes de cuero, trataba de no perder mi feminidad, siempre le ponía cositas a mi overol, tenía mi propia moda”.

Son más de 20 años ya, que “La Loca”, como la conocen a Ivette, está en el medio cinematográfico, madre de familia actualmente, directora de fotografía, recientemente estrenó su primera película, “la pasión que tengo por hacer cine es en el área de iluminación, una tiene experiencias que jamás las olvidas”.

Hubo mujeres antes que Ivette que contribuyeron con su trabajo y entrega al cine boliviano, la información con la que se cuenta es casi inexistente, pese a esta dificultad, Ramiro Valdez, uno de los microfonistas más antiguos del cine Nacional, nos cuenta.

“En el Grupo Ukamau dirigido por Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, contaban con la presencia de mujeres en su equipo técnico, ellos capacitaban a su personal diariamente, de ocho a nueve de la mañana, en el manejo de la moviola, las proyectoras, manejo de los magacines, del Dolly, foco de cámara y otros.

También pasaban clases teóricas de cine y formación política, obligadas ellas a leer los libros de cine y biografías de personalidades como la de Sandino, Rigoberta Menchu, entre otras.

Consuelo Lozano, fue miembro de la Asamblea de Derechos Humanos de La Paz y militante del PS 1, en el Grupo Ukamau fue productora, coordinadora de campo, asistente de dirección, continuista, asistente de cámara y vestuarista.

Delfina Mamani y Maruja Onori, eran miembros del Sindicato de Trabajadoras del Hogar, que estaba empezando a organizarse, ambas eran, mujeres de pollera y analfabetas. En 1986 se organiza el equipo que formaría parte del rodaje de *La Nación Clandestina*.

Mamani y Onori son llamadas por la Sra. Beatriz Palacios, para ser parte del Grupo Ukamau.

Consuelo fue quien les enseñó a leer y escribir, las capacitó en el manejo de equipos de cine, hacían la asistencia general, cambiaban magacines, proyectaban películas, manejaban el Dolly y la grúa, posteriormente las inscribió a la escuela nocturna”.

Lamentablemente ninguna de ellas continúa trabajando en el medio audiovisual.

Existen también otros técnicos que aportan con su trabajo y conocimiento al desarrollo del cine boliviano. Ellos también forman parte de los técnicos que tuvieron sus inicios en los 90 y que también son parte de la historia contemporánea de nuestro cine.

Américo Luna, Enrique Callejas, los hermanos Nelson y Jaime Arcani, Guillermo Torrez, son los más reconocidos y primeros luminotécnicos considerados profesionales en el área de iluminación y tramoya desde principios de los 90 hasta la actualidad.

Son ya 25 años desde que ingresó al medio, Ramiro Quispe que puede ser considerado el primer técnico con especialización, la mayoría de los considerados antiguos comparten el mismo tiempo de permanencia en el cine, sin contar con nuevos jóvenes que se animen a quedarse en el lugar de ellos.

La mayoría cumplieron ya los 50 años y se debe destacar a David Ticona y David Laura, dos jóvenes que pueden ser considerados como la única renovación en el área técnica.

Todos ellos ingresaron al medio no porque estudiaron para ello sino por casualidades, imprevistos o necesidades, participan en la mayoría de las películas nacionales y de coproducción, su trabajo es reconocido por directores como Antonio Eguino, Paolo Agazzi, Marcos Loayza, Juan Carlos Valdivia, Julia Vargas (+) y Jorge Sanjinés entre los nacionales, e Iciar Bollain y Mateo Gil, entre algunos de los extranjeros.

El papel de los eléctricos en una producción cinematográfica u otro audiovisual es fundamental, ya que, sin ellos, no sería posible llevar adelante ni una sola escena. Son los primeros en llegar y los últimos en irse del lugar de filmación.

Ellos deben verificar el lugar de la locación, medir distancias para la cantidad de cable que usarán, ver de dónde tomar corriente, y si ésta será suficiente para la cantidad de carga en luces e instrumentos de trabajo que usarán.

PROFESIÓN, PASIÓN Y DIVERSIÓN

El trabajo de un técnico no es uno de los más conocidos y es uno de los más sacrificados, a pesar de que la tecnología reduce cada vez más en tamaño y peso la mayoría de los equipos, la complejidad del trabajo técnico no desaparecerá.

En general los entrevistados coinciden en que toda persona que decide dedicarse al área técnica tiene que sentir mucha pasión.

Ernesto Fernández T. director de fotografía de algunas de las películas más destacadas del cine nacional, nos comenta: “yo diría que los luminotécnicos son indispensables y que es admirable, que una persona quiera ser técnico a pesar de lo que supone; admiro su entrega, su pasión, su capacidad. Son indispensables, no es fácil, pero es una profesión que está llena de satisfacciones”.

A nivel nacional los técnicos considerados profesionales se encuentran principalmente en dos ciudades, La Paz y Santa Cruz, sumando los existentes en ambas ciudades siguen siendo pocos, no pasan de 25, once en La Paz y doce en Santa Cruz.

“Los técnicos y su calidad profesional que hoy existen en el mercado son de La Paz, y son personas que desde los años 90 empezaron a formarse en el mercado de manera empírica y con mucho sacrificio”, menciona Ernesto Fernández T.

UN DÍA MÁS

Cuatro de la mañana, es la hora de llamado para cargar el equipo de luces y máquinas. Los horarios para cargar el equipo son generalmente de madrugada, se tiene hora de llamado, pero nunca se sabe a qué hora se terminará el trabajo.

Es un amanecer frío en La Paz, llego cinco minutos antes de las 4am, el lugar de cita es en Los Rosales, al sur de la ciudad, uno a uno van llegando todos los técnicos, incluido el camión de luces, es un furgón Nissan Cóndor, especialmente adaptado para ello, su propietario es Wilfredo Villazón, es uno de los transportistas más conocidos del medio, él viene desde Ciudad Satélite, en El Alto, “el frío es más fuerte arriba, no sé de qué se quejan estos changos”, nos dice con un tono bromista.

Ya son las 4:05am y, ya están todos, Zacarías Gutiérrez, Walter Pacombia, sólo falta Enrique Callejas para ser los de siempre, después de 25 años siguen siendo los mismo a excepción de los “Davids” los dos nuevos técnicos, esta vez el trabajo será de cuatro días y se grabará para dos instituciones, un banco y una transnacional, Nescafé.

El llegar a los Rosales en la zona Sur a esa hora no es fácil, todos viven al otro extremo, Tembladerani, Alto Tejar, son algunas de las zonas desde donde vienen los técnicos al depósito. Walter nos comenta: “un radio taxi nos cobra mínimo 70bs desde nuestras zonas hasta él depósito y la producción considera que es muy caro para poder reponernos”.

El bono de movilidad si podría llamárselo así, es de sólo 30bs, algunas productoras otorgan 50bs cuando sus llamados son de madrugada.

Zacarías y Walter, coinciden que para llegar a esa hora al depósito mínimamente tienen que levantarse y salir de sus casas una hora y media, antes nos dicen: “es peligroso bajar a esa hora, muchas veces todos nos encontramos en San Francisco para poder tomar un trufi o taxi, pagamos más o menos 15bs o en el mejor de los casos a 12bs por persona, cuando tenemos suerte encontramos trufi”.

Unos minutos después de las 4 nos abren el depósito, la empresa es CINEARTE de Rosendo Ticona, otro “dinosaurio” del cine, pero en el área de arte.

En la actualidad es la empresa más grande de renta de equipos de filmación, es representante para Bolivia de la transnacional ARRY, cuenta con equipos modernos tanto en luces como en máquinas o tramoya.

Directores como Sorenverg, Icíar Bollain o fotógrafos como Pool de Lumen y otros extranjeros, entre argentinos, chilenos y peruanos, trabajaron con el equipo humano y técnico de la empresa de Ticona.

El camión abre una de sus paredes laterales y se empieza con el cargado del equipo, cada una de las luces hasta el más mínimo accesorio, es inventariado por el dueño.

Trípodes de todos los tamaños, luces de diferentes características, desde las más grandes hasta las más pequeñas comienzan a ordenarse en el camión, tres medidas, bastidores de todos los tamaños, telas negras, bolsas de arena, un Dolly, una grúa electrónica, escaleras telescópicas, tijeras, cables bajantes, extensiones y una infinidad de accesorios llenan el camión, que, a primera vista, parecía muy grande para el equipo.

Tardamos casi dos horas cargando el camión, antes de partir nos reunimos y nos deseamos suerte en el trabajo, nadie desea que haya accidentes, este oficio está dentro de los considerados de más alto riesgo, por la cantidad de energía que se maneja, el tamaño y peso de los equipos.

Al partir a la primera locación todos nos acomodamos en la cabina del camión, la mayor preocupación es conseguir energía para la lámpara de 12.000mil KW, empezamos a conversar entre todos y les pregunto uno a uno cómo aprendieron todo lo referente a el manejo de los equipos de iluminación.

Ramiro recuerda: “Mi primer profesor fue Guillermo Medrano, si bien no asistí a ninguno de sus talleres, aprendí con él en los rodajes, fue duro, pero si algo te gusta le pones ganas”.

Guillermo Medrano fue el primero que dio una serie de talleres, cada uno con diferentes características, pero todos referidos al audiovisual, la mayoría de los técnicos con nivel profesional salieron de los talleres de Medrano.

Zacarías Gutiérrez y David Ticona coinciden en que todo lo que aprendieron lo hicieron en los rodajes de los técnicos más antiguos como Américo Luna o Miguel Gutiérrez: “hace falta mayor capacitación, pero, lamentablemente aquí no existen cursos que te enseñen el correcto uso de las luces led, manejo de energía o la utilización de los diferentes filtros y difusores”, menciona Zacarías.

Dentro de los nuevos equipos con los que cuenta la empresa de Ticona, están los paneles de luz led con cambio de temperatura automática que, con una función, puede controlar el técnico incluso desde su celular.

Rosendo Ticona, propietario de la empresa nos cuenta: “en cuestión de luces es como con las computadoras, cada mes aparecen novedades y lo que es novedad ahora, ya es pasado el mes que viene”.

Ernesto Fernández, manifiesta: “aquí te enseñan fotografía, producción. Pero quién te enseña a ser un ¿gaffer?, quién te enseña a ser un maquinista no... dicen es que es simple, qué va ser simple, desde cuándo es simple, si tu trabajo comienza en organizar el equipo, ver que funcione, repararlo, acondicionarlo, limpiarlo, armar todo un esquema, un set, cómo tiras cables, cómo tiras rieles cómo las armas , cómo mantienes, cómo sostienes, cómo agarras una lámpara, todo eso quién dice que es fácil, aparte de que es pesado, pero fácil no es, cómo haces funcionar un balastro, no sé todo eso, debería ser parte de cualquier taller”.

Dependiendo de las locaciones que pueden ser interiores o exteriores, el trabajo de los luminotécnicos puede ser complejo o no, el clima también juega un papel a veces determinante pero no limitante.

El viaje continua. El camión se mueve libremente por las calles, no hay las clásicas trancaderas de La Paz, es por la hora, todavía es temprano. Willy pregunta a todos “que tal si comemos algo, tenemos tiempo”, dice, y todos están de acuerdo.

Es la carretera a Mecapaca, a la altura del puente Amor de Dios, hay unos quioscos que venden desde muy temprano platos de comida, el camión se parquea en el lugar, y bajamos todos a servirnos un buen plato de comida, el Falso conejo y la Sopa de pata son los preferidos, son los más rápidos de servir y, si bien, tenemos tiempo no podemos exagerar, me dicen.

Todos nos ubicamos en una sola mesa, el buen humor es destacable en ellos, mi consulta a todos es, por qué comen si la producción espera con desayuno a todos, y me dicen porque el desayuno de las productoras siempre es el mismo: pan blanco con jamón y queso o palta acompañado de café o té, y eso, según ellos, no llena.

Según David Laura su trabajo es pesado, lo principal es bajar energía, que muchas veces, se la hace sin tener permiso de la empresa de luz, y, a veces, apenas llegan a la locación, tienen que armar luces o las máquinas, es por lo que preferimos comer un buen plato antes de empezar el rodaje, y así, aguantar hasta la hora del almuerzo, nos dice.

Los platos comienzan a llegar, dejamos un momento la charla para poder servirnos la comida, que se ve muy bien, todos comen un poco apresurados, pero saboreando. La locación es en una calle de El Alto, nos iremos por Achocalla, es más rápido comenta Willy.

El frío va pasando y comienzan a salir los primeros rayos del sol, pagamos nuestros platos y continuamos viaje a la primera locación.

Aprovecho el momento para continuar mi charla con ellos, mi curiosidad es conocer una de las muchas anécdotas, que seguro, se dan en su trabajo, les digo si pueden contarme una, tal vez de cuando empezaron u otra que venga a la memoria de cualquiera de ellos.

Walter es uno de los más antiguos del grupo y dice, son muchas, divertidas, tristes, accidentes; no alcanzaría el tiempo, pero, la que recuerdo, es una de mis inicios: “cuando grabamos una mini serie con varios directores, *Atrapa Sueños*, era invierno y el director de ese capítulo era don Antonio Eguino; subíamos el equipo en una camioneta, la locación era en un colegio de Munaypata y, de repente empieza a llover, don Antonio no paró el rodaje, así que, igual armamos en plena lluvia el brazo, el Dolly y algunas luces, y le digo a mi compañero, si nos vieran nuestras mamás llorarían, todo salió bien, los fierros se congelan fuerte y más con lluvia, a veces hasta con guantes es difícil armar los aparatos, y lo peor, como siempre en La Paz luego de tanto frio y lluvia, salió el sol”.

Zacarías es otro de los técnicos con más experiencia y antiguos del grupo, con una sonrisa en el rostro se nota las ganas que tiene por contarme sus experiencias y, le digo: Zaca a ti porqué te dicen “el loco” y con una fuerte carcajada responde: aquí todos tienen su chapa (apodo), está: el “Chanchito”, “La Lechuza”, “el hermano Cebada”, nadie se salva, pero, deberían llamarnos a todos burros ¿sabes por qué?

Empieza su relato Zacarías, habla fuerte, es muy elocuente, él habla hasta con las manos, hace mímicas para describirme las acciones, es chistoso; David Ticona me dice ¿ya ve? por eso lo de “loco”.

Me comenta que a veces las locaciones escogidas para filmar son muy complejas, no siempre llega el transporte al lugar escogido, como lo sucedido en una locación exterior para la película *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia.

Usando las manos y todo el cuerpo, Zaca me cuenta: “teníamos que escalar un cerro que se llama Pajchiri, camino al lago, donde hacían las ofrendas los yatiris.

Teníamos que subir el Dolly, rieles circulares, platinas, barras, todo un *kit* para iluminar, para lo cual la producción contrató mulas, unos burros, los cargaron, avanzaron unos metros, y todos los animales se pararon, no se movieron, en vano los patearon, chicotearon todo, al final nosotros tuvimos que cargar las pesas en nuestras mochilas y en las manos

las rieles, y subir, porque era como 30 minutos, teníamos que dejar las cosas y volver a bajar.

Decíamos, los burros estos no son burros, los burros somos nosotros que tenemos que subir y bajar con todos los equipos”.

En la cabina del camión los comentarios no paran, todos ríen y las críticas van de uno al otro, todos empiezan a recordar sus anécdotas, queriendo hacer notar que una es mejor que la del otro, pero, lo que sí se puede sentir, es que la gente más antigua tiene las anécdotas más divertidas, claro, algunas son un poco exageradas.

Ramiro Quispe también nos acompaña en este trabajo y recuerda: “en la película *Yawar* que la dirigió Davide Sordella, teníamos que levantarnos cuatro de la mañana para arreglar el camino hacia la locación entre Ilabaya y Sorata, a los pies del Illampu, no sé cómo aguantamos, nos llenaban los bolsillos de los chalecos con coca, y a trabajar, éramos los primeros en llegar y los últimos en irnos.

Todas las tardes volvíamos al pueblo cantando y haciendo tocar la bocina del camión del Flaco. Los del pueblo ya nos conocían, también nos hacíamos querer”.

Tirar 300 metros de bajante para que el zumbido del generador de luz no afecte al sonido en la película *Black Thor*, realizada en el Salar de Uyuni y dirigida por Mateo Gil. Son algunas de las experiencias o anécdotas que reflejan el trabajo de un luminotécnico.

Son ya casi las 7:30 am, llegamos a la locación, ahí ya nos esperan los productores de campo y las señoras del servicio de catering, parece que esta vez tendremos tiempo para poder desayunar, nos ofrecen un café caliente, el que ninguno rechaza.

Me cuentan que en la primera locación no tendrán que bajar energía, todo es con luz natural, sólo reforzarán un poco con los rebotadores que tienen.

Son ya las 7:45am, llegan 2 minibuses, está todo el equipo, entre ellos el jefe de foto, saluda a todos y con un poco más de complicidad a su equipo los eléctricos, luego de una

reunión previa, explica a los eléctricos la disposición de las luces y rebotadores, todos saben lo que tienen que hacer, parecen un equipo de hormigas, todos van y vienen al camión trasladando todo lo necesario para el primer plano del día.

Ya son más de las 8, los rebotadores están en posición al igual que la cámara, luego de un ensayo de movimiento, se escucha la palabra: ¡acción! Todo sale a la perfección, “eso es todo aquí”, dice el primer asistente de dirección, los eléctricos empiezan a recoger todos los materiales, mientras el jefe de foto va con el jefe gaffer a la siguiente locación.

Me despido de Ramiro antes de que vaya a la siguiente locación, será más difícil poder acompañarlos, en interiores tendrán que usar luces tanto afuera y adentro, con una señal Ramiro indica a sus asistentes que alisten “los haches”, son las luces más grandes que tienen.

En el camión hay más agitación, empiezan a bajar cables bajantes, escaleras telescópicas, tijeras, y una serie de accesorios con nombres muy particulares necesarios para su trabajo, parece que más que ayudarles, perjudico en su labor, por lo que, me despido de todos deseándoles suerte, el equipo es pesado, pero también delicado.

Con la curiosidad de continuar mi charla con ellos, y saber cómo terminó su día, le pregunto a Zacarías que ya está con los bajantes en su hombro, a qué hora terminan, y con una sonrisa me contesta, no sabemos hermanito, tenemos hora de llamado, pero nunca de salida.

Zacarías se aleja con un cable bajante en su hombro y una caja distribuidora en la otra, detrás de él está uno de los Davids, llevando la escalera telescópica, Chanchito apura, le dicen, nos conectaremos en el poste de la esquina, dice, todos llevan algo. Ahora entiendo el porqué de la comida en la madrugada.

Así empieza otra jornada de trabajo para los luminotécnicos, todos trabajan de manera sincronizada, no sé cómo terminará, les deseo que les vaya muy bien y que no tengan accidentes.

Todos los entrevistados reconocen que es un trabajo pesado, por lo que la mayoría son hombres, por eso es importante hacer referencia a el trabajo de Ivette Paz Soldán.

Ivette dice, que nunca vio su condición de mujer para obtener ventaja en el trabajo “más bien siempre traté de cargar igual o más que algunos del equipo en el que me tocaba trabajar”.

Ivette tiene ya más de 40 años, su actitud no refleja su edad, sigue teniendo el ímpetu y la energía de una joven para seguir haciendo cine, a la pregunta: ¿qué anécdota recuerda más?, sonrío un poco y parece emocionarse.

Con un tono melancólico, recuerda: “son muchas, pero las que más recuerdo son cuando empecé en VMJ y cuando fui jefa gaffer en *Carga Sellada*, la primera porque las cargadas y descargadas del equipo eran todo un espectáculo, el depósito estaba en la calle Catacora y, para poder cargar y dejar los equipos teníamos que cerrar la calle, ahí surgió “el elefantito”, todos agarrábamos una caja y en fila metíamos las cajas de una, era lo mismo para sacar, era muy divertido”.

Al recordar *Carga Sellada* se pone un poco triste, Julia Vargas falleció hace poco más de un año, en el rodaje surgió una amistad muy especial entre Ivette y Julia; “*Carga Sellada* fue mi última película como jefa gaffer, Machacamamarca era la locación principal, recuerdo era invierno. Es la primera vez que vi una tormenta de arena y también la primera vez que nos tocó trabajar a 16 grados bajo cero”.

Fue increíble, el entusiasmo, el compañerismo y la pasión que sentimos por el cine, fue lo que nos mantenía y nos ayudaba a seguir adelante”.

Según Ivette: “como mujer es bien difícil ser eléctrica, tuve suerte en tener los compañeros que tuve, el machismo se siente, ustedes lo tienen por naturaleza, por sociedad, pero eso se borra cuando eres una familia, y ustedes me conocen más que mi hija, les tengo mucho agradecimiento, hemos aprendido juntos, somos hermanos, somos familia hasta el día en que nos muramos”.

Ramiro Quispe, Américo Luna, Walter Pacombia, Zacarías Gutiérrez, Nelson Arcani, Enrique Callejas, Jaime Arcani, Ivette Paz, son los nombres de los luminotécnicos más antiguos de La Paz que hicieron escuela en el interior y con los cuales se hicieron varias, si no todas, las películas bolivianas.

Según Ernesto Fernández “la influencia de los técnicos de La Paz es importante, por qué, marcan el ritmo hasta el día de hoy, y tienen un rigor que en el interior no hay.

Así de simple, que no me vengan con cuentos de que, si hay por qué no hay, y no es que nosotros seamos perfectos, no lo somos, pero creo que el trabajo técnico en La Paz es más sólido, honestamente, o tal vez sea porque con los años nos conocemos y sabemos, hasta dónde podemos llegar, por eso yo considero que los técnicos locales de La Paz son los que han marcado la batuta”.

AMOR AL TRABAJO Y EL DESAMPARO

Pese a no contar con el apoyo del Estado, existen cineastas bolivianos muy reconocidos por sus impecables trabajos, que tuvieron que realizar con mucho sacrificio, y como dicen: “solo por amor al arte”, ya que no es muy rentable como el de las grandes industrias, como Hollywood, por ejemplo.

Ese amor al arte también es compartido por los técnicos que realizan su trabajo por más de ocho horas continuas. No cuentan con un seguro de salud, no aportan a las AFPs, por lo tanto, no gozarán de una jubilación, y deben esperar el llamado de algún cineasta que emprende un nuevo proyecto, ya que su puesto laboral no es fijo.

A decir de los entrevistados, la remuneración a su trabajo no es el que quisieran, sin embargo, es el que hay, y su pasión les obliga a seguir en el rubro, aunque muchos se vieron obligados a ver opciones adicionales para subsistir, principalmente aquellos que tienen familia.

Los técnicos que se dedican a este oficio no son muchos, sin embargo, todos aprendieron de manera empírica, ya que no hay una institución que se haya preocupado de incluir en su currículo una materia específica para esta área.

Si bien en el país, los últimos años, se ha generado la creación de nuevas escuelas e institutos relacionados con el arte audiovisual, y las ofrecen como una alternativa para generar ingresos, en ninguna se toma en cuenta las materias de técnicos o luminotécnicos en cine.

“Todas las nuevas generaciones se preparan para ser directores, productores, y los hay buenos, malos, pero gente que haga el trabajo técnico no hay. Vienen jóvenes, ven que el trabajo es pesado y se desaniman, no quieren seguir y se van”, dijo Walter Pacombia.

Las dificultades laborales, son compensadas con el trabajo de equipo y técnico, ya que cada proyecto nuevo, supone nuevas anécdotas, oportunidades de mejorar, volver a reunirse con los compañeros de trabajo, conocer nuevos lugares, entre otros.

El tiempo que dura el rodaje de un filme supone también dejar la familia para entregarse de lleno al proyecto, que en muchos casos se realiza fuera de la ciudad de residencia, principalmente La Paz.

La jornada laboral inicia generalmente en la madrugada y culmina después de las 22:00 horas, en todo ese tiempo, todos los compañeros desde el director, fotógrafo, electricistas, gaffers y otros, comparten desde el desayuno hasta el cuarto donde descansan.

El trabajo pesado se hace más llevadero por la amistad entre ellos, ya que, si bien hay áreas específicas, todos se colaboran. Nadie se queda parado viendo que realicen su trabajo.

El ambiente de hermandad que se fue formando a lo largo de los años, hizo que se genere una especie de complicidad para que esta área empiece a luchar por algunos derechos que se consideran justos, como el cobrar por las horas extras, o poner un límite en el salario, ya que antes los productores les pagaban de acuerdo con su conveniencia.

Muchos de los técnicos que aseguran estar de salida, lamentan que no haya jóvenes que quieran aprender este oficio, que es fundamental para tener un excelente producto. Manifiestan su preocupación por no saber a quién heredar la profesión que aprendieron desde hace años, tanto de expertos bolivianos y de otros que llegaron del exterior.

Aseguran que, si bien, el uso de las nuevas tecnologías cambió sobremanera el trabajo que antes realizaban, hay detalles que aún se deben hacer manualmente para lograr un excelente resultado y llevar un producto de calidad a las pantallas.

A decir de los entrevistados, La Paz es como la cuna del séptimo arte en Bolivia, pues en esta ciudad maravillosa se gestaron las mejores películas del país, aunque se filmaron en todo el territorio nacional.

Antes no había técnicos en el interior del país, por ello los que residen en La Paz, iban a todos los proyectos. En la actualidad en algunos departamentos como Cochabamba y principalmente Santa Cruz, hay gente preparada para realizar el trabajo, empero, muchos productores prefieren llevar a los de La Paz, por la confianza que existe entre ellos.

UN FUTURO MEJOR

Estudiar cine es muy costoso, incluso se podría decir que es elitista. Las escuelas e institutos venden el sueño de ser cineastas sin contar con las condiciones para ello, como dijimos anteriormente, su preocupación por el área técnica es nula.

No son conscientes que esta es una de las áreas fundamentales en un equipo de filmación, el mercado ahora requiere de técnicos capacitados y profesionales.

El avance de la tecnología abrió oportunidades a sectores que antes estaban imposibilitados de realizar sus películas, también se ha generado este último tiempo una mayor cantidad de producciones, pero la mayoría de estas carecen de calidad técnica, producto de la mala formación de sus realizadores

Luego de mucho tiempo, peleas y muchas reuniones del sector audiovisual y el estatal, el 20 de diciembre de 2018, se aprobó la nueva Ley N° 1134, Ley del Cine y Arte audiovisual bolivianos, que en sus artículos 9 y 10 hace referencia a los trabajadores técnicos dentro de la cadena cinematográfica.

Ser reconocidos como trabajadores en la nueva Ley del Cine abre nuevas oportunidades para mejorar las condiciones laborales de todos los técnicos, así como su capacitación y profesionalización.

La falta de renovación o interés por los jóvenes de ambos sexos para dedicarse a esta área es preocupante.

En nuestro país las escuelas de cine más conocidas y reconocidas son: “La Fábrica” en Cochabamba; “Diakonía” en Santa Cruz, dependiente de la Universidad Católica Boliviana; la “Escuela Andina de Cinematografía” en La Paz; el Centro de Formación y Realización Cinematográfica “CEFREC” en La Paz y, recientemente, el Programa de Cine de la UMSA.

Un artículo publicado en Página Siete el 9 de abril de 2017, cuyo autor es Alfonso Gumucio, cita la disputa de dos facultades de la UMSA por hacerse cargo de la carrera de cine y que se acomoda muy bien a todas las escuelas existentes y posiblemente a las nuevas.

“En Bolivia hay varias opciones para estudiar cine, entonces, ¿a qué se debe la insistencia? ¿Qué perfil académico necesita nuestro cine? ¿Queremos más directores genios? Ya tenemos suficientes que no pueden hacer cine por falta de recursos. En cambio, carecemos de técnicos, de productores y de guionistas. Los pocos que hay se han hecho en la práctica y podrían dar buenas lecciones a muchos graduados”.

Se deben hacer programas académicos que se acomoden a la realidad de nuestro país, es cierto, tampoco podemos olvidarnos de formar directores, pero lo que ahora hace falta es la renovación de la mano de obra técnica.

Si pretendemos hacer una industria de nuestro cine, como lo es en algunos países, no podemos olvidarnos de sus obreros: los técnicos; que a pesar de las limitaciones materiales y humanas siempre sacan adelante todo proyecto cinematográfico en el que participan.

Toda industria subsiste y es exitosa por el trabajo de sus obreros.

INFORME

1.- TÍTULO

LOS LUMINOTÉCNICOS DE LA PAZ EN EL CINE NACIONAL: PROFESIÓN,
PASIÓN Y DIVERSIÓN

2.- FUNDAMENTACIÓN E IMPORTANCIA

No son muchos los investigadores que se dieron la tarea de realizar trabajos de investigación que describen como se hizo y se hace cine en nuestro país.

Los trabajos de investigación son un gran aporte para entender y comprender la importancia del cine en nuestra sociedad.

Las casualidades, aventuras que rodearon y son parte de nuestro cine son descritos en varios trabajos, en ninguno de ellos se menciona o habla sobre el trabajo de los técnicos que participaron en la filmación de las películas.

Al no contar con una base bibliográfica que haga referencia específica al trabajo de los luminotécnicos, o eléctricos de nuestro cine, la presente investigación describe lo laborioso de su actividad, se emplea el reportaje interpretativo que, a través de sus diferentes herramientas, permite recoger información en primera persona con algunos de los primeros y actuales técnicos sobre sus experiencias en la filmación de películas nacionales y extranjeras.

Las experiencias descritas por los diferentes entrevistados, buscan crear conciencia en las nuevas generaciones e incentivar su profesionalización en el área técnica en bien del cine nacional.

Nuestro país siempre atravesó por problemas económicos y sociales, son estos aspectos que influyen para la realización de varias actividades culturales, entre ellas el cine, pero también influye el ser una población reducida, que no es muy afecta al cine nacional, muy pocas veces se logra una buena asistencia para una película nacional, la cantidad de personas que asisten a las funciones son escasas para cubrir los costos de producción.

A pesar de estos problemas económicos, se pudo inscribir a nuestro país en el contexto del cine latinoamericano. Mucho tiene que ver para este logro, el trabajo de todo un equipo de producción entre ellos los luminotécnicos.

El director de fotografía y primer asistente de cámara, Freddy Delgado, manifestó: “no tengo beneficios sociales, creo que ninguno que trabaja en este medio tiene beneficios, no tenemos seguro social, no tenemos vacaciones, no tenemos antigüedad, no tenemos aguinaldo, con mucho discutir y pelear a veces cobramos algunas horas extras que se hacen, y siempre tropezando con el problema de si te van a pagar o no te van a pagar, tenemos siempre ese problema”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

El público conoce muy poco, los aspectos de cómo se hace una película y menos aún el trabajo que realizan los luminotécnicos de cine y los técnicos de cine en general. Utilizando el reportaje interpretativo se dará a conocer el oficio de los luminotécnicos sus características, preocupaciones y anhelos.

El cine es un trabajo de equipo que involucra a muchas personas, todas con diferentes habilidades en sus áreas, los luminotécnicos o eléctricos son parte de este equipo, son considerados como una parte fundamental para un rodaje.

Las opiniones que reconocen el trabajo de los técnicos son muchas; a pesar de ello no se cuentan con registros que describan la importancia de su trabajo. Por este motivo se

realiza el reportaje, para conocer y describir las características del oficio de un luminotécnico, tomando como referencia la década del 70 a la fecha.

El trabajo de los luminotécnicos de cine es pesado, de mucho esfuerzo físico y mental, uno de los primeros eléctricos Gabriel Báez manifestó: “me motivaba el compañerismo que había en el grupo, me gustaba la colaboración que se daba entre todos los compañeros Freddy, Guillermo y otros. Eso era lo que nos motivaba en trabajos de más de ocho horas, por eso no nos cansábamos”. (G. Báez, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

La elección del reportaje interpretativo para el desarrollo del tema “Los luminotécnicos de La Paz en el cine nacional: profesión, pasión y diversión”, cumple con los siguientes criterios.

UTILIDAD. A través de los datos obtenidos con el reportaje interpretativo se dará a conocer, la importancia de desarrollar las ramas técnicas dentro de la cadena de producción cinematográfica, y, reflexionar sobre la implementación de materias técnicas en los centros de enseñanza audiovisual, también se podrá conocer las características del trabajo de un luminotécnico.

NOVEDAD. La historia de nuestro cine y algunas crónicas de varias realizaciones, están escritas en diferentes obras de investigación, pero en ninguna de ellas se encuentra detallado el trabajo de los luminotécnicos o eléctricos.

Este reportaje es el primero que investiga, describe, detalla y hace conocer la labor y trabajo de los llamados luminotécnicos del cine boliviano, recoge opiniones y experiencias de algunos de los primeros técnicos de la década del 70 (la mayoría ya falleció) así como la de los luminotécnicos actuales.

Cada uno de los autores que hablan de nuestro cine, hace referencia a los problemas por los que atravesaron las producciones y sus directores, pero en ninguna de sus obras se hace referencia a los técnicos u obreros del cine que hicieron posible filmar películas bolivianas; desde mediados de la década del 70 hasta el día de hoy.

ACTUALIDAD. La preocupación del Estado por fomentar la producción cinematográfica boliviana y contribuir a la cultura del país, empieza a cobrar importancia y actualidad desde la promulgación de la nueva Ley N.º 1134: Ley del Cine y Arte Audiovisual Bolivianos, el 20 de diciembre de 2018; el cine boliviano pretende encontrar nuevos caminos sociales, económicos y culturales para su desarrollo.

La Ley N.º 1134. En sus artículos 9 incisos k), p)¹ y 10 numeral I inciso d)² reconoce a través del registro, empadronamiento y respeto por el trabajo de los técnicos, como trabajadores a las personas que intervienen en un filme que son muchas y entre ellos están los técnicos en diferentes áreas. Con la aplicación de la Ley 1134, se abren nuevas expectativas para este sector de manera que puedan alcanzar derechos sociales y económicos.

Con las nuevas posibilidades que se dan para hacer cine en nuestro país, se pretenden filmar mínimamente 5 películas al año, esto implicaría contar con más personal calificado en el área técnica para cubrir las producciones cinematográficas esto sin contar la cantidad de producciones publicitarias que se graban a lo largo de un año.

¹ k) Registrar y empadronar a personas naturales y jurídicas relacionadas con la cadena cinematográfica; p) Promover mecanismos para el respeto de las trabajadoras y trabajadores técnicos en el ámbito laboral cinematográfico y audiovisual.

² Dos (2) representantes del sector cinematográfico y audiovisual que ejercerán el cargo por rotación, propuestos por los subsectores de: realizadores y guionistas; trabajadores técnicos; productores; distribuidores y exhibidores; y cine originario campesino elegidos mediante sus instancias legítimas reconocidas

CURIOSIDAD. Con el reportaje interpretativo se da a conocer al público en general aspectos para despertar la curiosidad por conocer más sobre el trabajo del luminotécnico de cine. El oficio de ser un luminotécnico de cine es poco conocido, las características de este trabajo son muy particulares, cada rodaje de una película es diferente una de otra por las locaciones que se emplean, el equipo técnico y humano.

2.1 POR QUÉ REALIZAR UN REPORTAJE INTERPRETATIVO

El reportaje interpretativo, es el género informativo con el cual se procura presentar todos los aspectos importantes de un acontecimiento significativo. Es el más completo de los géneros periodísticos.

El reportaje interpretativo es la narración de un hecho o acontecimiento, producto de la investigación, el análisis y la interpretación, de manera que permita conocer tanto sus causas como sus consecuencias.

La elección de la modalidad de trabajo dirigido, relacionada con la realización de un Reportaje Interpretativo, se da porque la naturaleza de la investigación se acomoda al mismo.

¿Pero, por qué realizar el reportaje interpretativo y no otro género como la crónica o un documental? Pues por el tiempo, la principal diferencia es lo atemporal, no tiene que ser algo actual, sino que ha ocurrido durante un periodo de tiempo, se añaden opiniones de los narradores implicados, mientras que para una crónica no es prescindible. Asimismo, el reportaje se diferencia del documental por su atemporalidad, su objeto de estudio no está ligado con la actualidad inmediata.

Reportaje interpretativo, llamado también reportaje en profundidad o gran reportaje; Se dice que es en profundidad porque aporta antecedentes,

contextualiza, analiza los hechos hasta llegar al fondo, prevé su alcance o posibles consecuencias y cuenta, en definitiva, no solamente lo que pasa, sino lo que pasa por dentro de lo que acontece (Parratt Sonia, 2008, p. 124)³

El reportaje podría definirse como, el relato periodístico – descriptivo o narrativo – de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se interesa explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto (José. L, 1974, p. 102)⁴

También conviene dar una definición de documental, si bien se dio algunas explicaciones del reportaje y el documental, es pertinente explorar algunas definiciones de documental para entender ambos géneros periodísticos.

El Documental es un género más informativo que dramático. Por lo general se desarrolla sin intervención de actores profesionales o personajes, no contiene puestas en escena o cualquier tipo de intervención a la realidad. Debido a que trata de dar muestra de los hechos y los entornos. Tiene por finalidad dar a conocer esa realidad, dar a conocer un tema (hecho, idea o entidad material) de forma periodística. Es un género que se aleja de la ficción y refleja acontecimientos reales (Amerike, 2019, párr. 5)⁵

El término documental hace referencia al género de cine que se basa en la utilización de imágenes reales, documentadas, para realizar una historia o trama. El documental tiene sus beneficios y sus desventajas ya que mientras que por un lado no es necesario estar actuando las escenas, también es importante saber

³ Parratt, Sonia. (2008). Géneros periodísticos en prensa. Quito, Ecuador: Quipus, CIESPAL

⁴ Martínez, A, J.L. (1974). Redacción Periodística. España: A. T. E.

⁵ AMERIKE Instituto Universitario (2019). ¿Qué es un documental? Recuperado de <https://amerike.edu.mx/>

elegir qué filmar, por qué y cómo ya que esa situación no se volverá a repetir como tal. (Definición ABC, 2009, párr. 1)⁶

El fin de este trabajo es dejar un documento escrito de testimonios y experiencias como referencia histórica y de consulta de cómo se hizo y se hace cine desde el punto de vista técnico, y que, a pesar, de lo que se piensa en Bolivia, sí existe mano de obra calificada que no necesariamente se formó en escuelas, institutos u otros y que están a la altura de otros países, capaces de realizar filmes y todo tipo de trabajo con calidad de exportación.

La elección temática del reportaje interpretativo se basa en las noticias que son del momento o aquellas que se emprenden por propia iniciativa del periodista que nacen de intereses e inquietudes.

2.2 TIPO DE ENTRADA EN EL REPORTAJE INTERPRETATIVO.

El reportaje interpretativo cuenta con varios tipos de entradas, entre ellas la anecdótica- que es la que relata una anécdota relacionada con el tema del reportaje y fue utilizada en el presente trabajo.

2.3 VALOR PERIODÍSTICO DEL TRABAJO

Dar un aporte general para el conocimiento de la sociedad donde no muchos son especialistas en cine, sobre cómo se hace una película, como es el trabajo técnico, con énfasis en los luminotécnicos o eléctricos, que son los responsables de realizar la tarea de iluminación en todo trabajo audiovisual.

Otro aporte no menos importante, es dar a conocer a las instituciones de enseñanza y aprendizaje como universidades e institutos, el programa de cine y las materias

⁶ Sitio Definición ABC (2009). Definición de Documental. Recuperado de <https://www.definiciónabc.com/>

relacionadas con el audiovisual, los éxitos, fracasos y experiencias en el área de la iluminación del audiovisual; y ser tomados en cuenta como sugerencia para incorporar en el pensum.

De manera general el campo de la luminotécnica es desconocido y a través del presente documento se da a conocer, cómo es el mundo de los técnicos dentro el cine, y qué desafíos conlleva el mismo.

También es un aporte para los mismos técnicos, porque su trabajo aún no ha sido descrito, ordenado, sistematizado, reconocido y es lo que se pretende hacer en el presente documento.

2.4 CONVENIO INSTITUCIONAL

De acuerdo al reglamento complementario Capítulo 2 DEFINICION Y OBJETIVOS en su Art. 5 ÁMBITOS DEL TRABAJO DIRIGIDO, señala que: ... Trabajos Mandados, Solucion a Problemas o en la conuinacion de Solucion a Problermas y Géneros Periodísticos, requiere para su realización la firma de Convenio Interinstitucional,.... **Solo el Ámbito de Géneros Periodísticos esta excentos de esta obligación.** El presente trabajo se relaciona con la elaboración de un reportaje interpretativo.

3.- METODOLOGÍA.

La metodología que se empleó para la realización del reportaje interpretativo fue la cualitativa, que implica la utilización de varias técnicas o herramientas para la compilación de material, en ese sentido se emplearon:

Entrevistas a técnicos y luminotécnicos en cine, para conocer el trabajo técnico y las características del mismo en el pasado y la actualidad, obteniendo una contraposición de

cómo evolucionó el trabajo de los técnicos y luminotécnicos de cine, así como la forma de filmar una película en nuestro país, algunos entrevistados iniciaron sus actividades a principios de los años 70.

La experiencia personal a través de la observación, y participación en grabaciones de piezas publicitarias, películas y otros, fue otra de las técnicas utilizadas para vivir y compartir el trabajo de los eléctricos o luminotécnicos y conocer sus necesidades en el trabajo, esta técnica permitió obtener conocimiento del área luminotécnica además de la problemática social y económica de los luminotécnicos de cine.

Las historias de vida de algunos de los primeros técnicos y los actuales luminotécnicos fue otra de las técnicas utilizadas para conocer la forma de ingreso al medio audiovisual de los primeros y los actuales, este recurso permitió conocer también la manera en la que adquirieron los conocimientos necesarios para su trabajo.

También se realizó **la revisión de textos históricos** para obtener información de las primeras filmaciones de películas y la manera de hacer cine además de las características pasadas y actuales del trabajo técnico.

La observación constante, el análisis de cada situación relacionada con el comportamiento entre las personas, es la base de la investigación cualitativa. Y es que las personas no somos números exactos. Nuestra conducta radica en la relación con nuestro entorno, experiencias, conocimientos y contextos que, muchas veces, se escapan de nuestro control, por las diferentes características de la metodología cualitativa es la que se utilizó para el desarrollo del reportaje interpretativo.

El grupo específico con el que se trabajó fueron los luminotécnicos de cine del departamento de La Paz es por lo que también se realizó un análisis FODA para detectar las fortalezas, debilidades, oportunidades y amenazas de este sector.

El análisis FODA permitirá al grupo o sector una mejor apreciación del curso a seguir para alcanzar sus objetivos de mejoras en su trabajo, a partir del aprovechamiento de sus fortalezas, la atención a la superación de sus limitaciones y el aprovechamiento de las oportunidades que les ofrece el entorno (Frans Geilfus,2014, p.358)⁷

Cuadro N°1. Análisis FODA de los luminotécnicos del departamento de La Paz

FORTALEZAS	DEBILIDADES
<ul style="list-style-type: none"> -Capacidad de trabajo en equipo. -Experiencia de los recursos humanos. -Responsabilidad con el proyecto. -Habilidades y recursos tecnológicos adquiridos. 	<ul style="list-style-type: none"> -Descoordinación he impuntualidad en el trabajo. -Premura en situaciones bajo presión. -Irresponsabilidad. -Improvisación en la capacitación de los recursos humanos.
OPORTUNIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> -Capacitación en nuevas tecnologías. -Requerimientos de personal capacitado en nuevos espacios laborales. -Capacitación en seguridad industrial. -Crecimiento del mercado audiovisual. 	<ul style="list-style-type: none"> -Horarios de trabajo mal planificados. -Condiciones económicas desfavorables profesionalización vs improvisación. -Condiciones meteorológicas inestables en el trabajo. -Empresas desinteresadas por la capacitación de los recursos humanos.

Fuente: Elaboración propia en base a experiencia personal.

Las amenazas existentes pueden ser contrarrestadas a partir de las fortalezas para desarrollar un mejor trabajo, los horarios mal planificados pueden sobre llevarse con la capacidad de trabajo en equipo, la competencia desleal, la improvisación en la contratación de técnicos es superada con la experiencia y profesionalismo de los técnicos más antiguos, las condiciones meteorológicas inestables son superadas con la responsabilidad del manejo de equipo ante situaciones meteorológicas adversas, el desinterés de las empresas por la capacitación de los técnicos es subsanada por la experiencia y la asistencia a talleres dados por instituciones externas a las empresas de renta de equipos.

⁷Frans Geilfus (2014). Herramientas para la inclusión y el desarrollo participativo: Kipus.

Las amenazas mejoradas a través de las fortalezas permitirán al sector técnico desarrollar su trabajo y ser más competitivos frente a la improvisación en el mercado.

El aprovechamiento de las oportunidades como la capacitación en nuevas tecnologías y la preparación en cursos sobre riesgos industriales, serán fundamentales para disminuir las debilidades.

4. OBJETIVOS Y ALCANCES

4.1 OBJETIVO GENERAL:

REFLEJAR LA VIVENCIA Y APORTE DE LOS LUMINOTÉCNICOS PACEÑOS EN EL CINE NACIONAL DEL 1990 AL 2000.

4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Describir el papel que juega el equipo técnico en la producción de una película.
- Analizar las consecuencias de la introducción de las nuevas tecnologías en las producciones audiovisuales y sus efectos en el trabajo de los técnicos.
- Mostrar la situación actual del oficio técnico en la producción cinematográfica.

4.3 ALCANCES:

- Describir la profesión técnica y las características más importantes del trabajo.
- Mostrar las consecuencias de la improvisación debido a la falta de centros de especialización que provocan la falta de profesionales capacitados en áreas técnicas.
- Identificar los fenómenos sociales, culturales y económicos que afectan a los sujetos involucrados.

5.- PREÁMBULO HISTÓRICO

5.1 PASAJES HISTÓRICOS DE NUESTRO CINE

Es importante mencionar de manera cronológica las etapas del cine boliviano. Si bien en cada una de ellas no se menciona el trabajo de los técnicos, es importante hacerlo para comprender la evolución de nuestro cine.

De la última obra de Carlos D. Mesa Gisbert Historia del cine boliviano se obtiene los siguientes datos históricos, así como los periodos más significativos de nuestro cine: El 21 de julio de 1897 llegó el cine a Bolivia. Las primeras vistas locales de La Paz son del 4 de noviembre de 1898. La primera película filmada en Bolivia, **Personajes históricos y de actualidad**, es del 15 de agosto de 1904, y el 12 de julio de 1976 se creó la Cinemateca Boliviana.

El cine nacional atravesó por cuatro periodos significativos. El primero, la etapa silente entre 1904 y 1936, con las figuras destacadas de Luis Castillo, Arturo Posnansky, José María Velasco Maidana, Pedro Sambarino, Mario Camacho y Luis Bazoberry. En esos años se hicieron películas de gran ambición como **Wara Wara** (1930), **Hacia la Gloria** (1932) o la **Guerra del Chaco** (1936). Ese periodo fue el tiempo de los pioneros.

En esta etapa hubo grandes realizaciones, no se cuenta con referencia de algún equipo técnico por lo que podemos intuir que fueron los mismos empresarios los que realizaban la labor de técnicos con uno que otro ayudante que era contratado en el lugar de filmación.

El segundo periodo importante, 1936 y 1952, es cuando surgen los primeros ensayos de jóvenes realizadores que serían luego figuras fundamentales de nuestro cine. La empresa extranjera Emelco realizó un largometraje sobre el IV Centenario de la ciudad de La Paz y se dan las primeras experiencias de filmes de aficionados en cine de color, de

Jorge Ruiz y Augusto Roca. Trabajan en la producción y realización Kenneth Wasson y Alberto Perrin. La obra más importante de este periodo es el documental **Donde Nació un Imperio** (1949) de Ruiz.

Fueron en su época grandes producciones. Tal vez por el desconocimiento y falta de interés en el común de la ciudadanía o por ser una etapa de experimentación, el equipo de filmación lo conformaban dos personas como lo describe don Guillermo Ruiz: “las primeras películas de mi papá fueron sobre los Urus titulada **Dónde Nació un Imperio y Vuelve Sebastiana**. Él dirigía y operaba la cámara, él era además su propio director de fotografía, no tenía asistentes, tenía un sonidista que era su gran amigo inseparable: Augusto Roca, era su amigo de charla de cómo era trabajar en el cine”.

El tercer periodo comprende de 1952 a 1966. Tiene que ver con la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), dirigido primero por Waldo Cerruto y luego por Jorge Ruiz. Se caracteriza por la creación de un cine documental de propaganda y de instrumentalización política. Películas como **Bolivia se libera** (1952) y **Estaño, tragedia y gloria** (1952), ilustran este espíritu.

Paralelamente, pequeñas productoras independientes en coproducción con el Estado realizan trabajos como la obra maestra de Ruiz, **Vuelve Sebastiana** (1953) o **Un poquito de diversificación económica** (1955) del mismo autor. En esos años comienza a formarse el gran guionista Oscar Soria y como productor y actor Hugo Roncal. Se intenta un gran largometraje a colores que no se pudo terminar, **Detrás de los Andes** (1952) y se hace el primer largometraje de la nueva época **La vertiente** (1958), también de Ruiz. Jorge Sanjinés da sus primeros pasos y realiza con Soria su pequeño **Potemkin**, el corto **Revolución** (1963).

En el periodo de vida del Instituto Cinematográfico Boliviano, se hace más un cine documental con una escasa participación de personal técnico, muchos trabajos sólo

requerían de dos personas: el camarógrafo y el director, cumpliendo muchas veces, esa misma persona la función de productor. Llegan los primeros equipos profesionales de cine, pero no se tiene referencia de quiénes los operaban.

A iniciativa de Waldo Cerruto, primer director del (ICB), llega la primera cámara profesional de cine en 1956, a sugerencia de políticos de ese tiempo. Fue más para realizar un trabajo de documentación que para la creación de películas de ficción, nunca llegó a utilizarse para tales objetivos. Guillermo Ruíz comenta: “era una cámara Michel, la mejor de esos años, la que se utilizaba en Hollywood, era como hablar de la Panavisión ahora. Cuando mi papá (Jorge Ruíz) entró al ICB la Michel estaba ahí y dijeron: esto es para hacer largometrajes no para documentales; y en base a un cuento que le contaron a mi papá sobre una maestría rural que estuvo en Rurrenabaque se les ocurrió hacer la película **La vertiente**”.

El cuarto periodo abarca los años 1966 a 1976. Es la explosión del nuevo cine boliviano, integrado a las grandes corrientes del cine latinoamericano, cuya figura dominante en el país es Jorge Sanjinés con dos obras centrales para la historia de nuestro cine: **Ukamau** (1966) de donde su grupo de cineastas toma el nombre que lo haría famoso y **Yawar Mallku** (1969).

Ukamau es una aproximación en cine de ficción al mundo andino que había transitado Sanjinés solo por el documental; ésta obra tiene hasta hoy un gran valor estético y dramático. **Yawar Mallku**, es considerado un cine de denuncia política y un hito del cine.

Paralelamente Ruíz realizó la película de aventuras **Mina Alaska** (1968) con el viejo material de **Detrás de los Andes** (1954) y se intentó sin mucho éxito hacer un cine comercial popular.

En 1974 debuta Antonio Eguino con su primer largo, tras la separación del grupo Ukamau y después de su vibrante corto **Basta** (1970), una película que trata de la nacionalización del petróleo. El primer largometraje de Eguino se llamó **Pueblo Chico** (1974), un preanuncio de su talento como cineasta, expresado a plenitud en su obra mayor, **Chuquiago** (1977), cuyo guionista fue Oscar Soria.

Es en la película **Chuquiago** que llegan operadores argentinos para el manejo de cámara y sonido, fueron la primera escuela para los técnicos nacionales. Es también en esa producción que se empieza a trabajar con un equipo básico de técnicos, en ese tiempo llegaron los primeros *kits* de luces profesionales por lo que la producción ve la necesidad de contar con un técnico eléctrico, es así como se hace la solicitud a la empresa de energía eléctrica COBEE para poder contar con un técnico de la empresa que facilite el trabajo con energía a la producción.

Gabriel Báez, fue el eléctrico responsable designado por la empresa, el cual llega al cine como la mayoría de los técnicos, por casualidad. Báez, es considerado el primer jefe eléctrico de nuestro cine con especialización en su área, la energía eléctrica. Su conocimiento fue muy bien aprovechado en varios rodajes.

En las primeras etapas del cine boliviano hasta antes del rodaje de **Wara Wara**, fue fundamentalmente documentalista, con equipo de rodaje operado por el propio director con la ayuda de algún colaborador anónimo para el traslado y manipulación de algunos equipos. El modelo de producción industrial que involucra la participación de personal especializado para el uso de equipos de cámara y luces es probable que aparece en el rodaje de **Wara Wara** (1930) y más aún, con **Ukamau** (1966).

Con la inclusión de personal dedicado a proporcionar las condiciones de iluminación y manejo de la electricidad, surge el oficio del técnico de cine.

Es indudable la participación de los luminotécnicos desde la primera etapa hasta la actual, si bien en algunas no se tuvo una participación destacada de ellos, siempre había alguien que cumpla esas funciones, pues el cine así lo exige.

En la actualidad no hay producción que pueda prescindir de la participación de los luminotécnicos, pero desde las primeras películas hasta las actuales, los técnicos no cuentan con beneficios sociales salvo algunos casos en los que, si se cuentan con seguros contra accidentes o servicio médico, pero que sólo cubren al técnico durante la filmación, esto por ser un trabajo eventual con diferentes características en cada tipo de contrato, según las productoras.

5.2 EL SURGIMIENTO DEL EQUIPO TÉCNICO EN EL CINE BOLIVIANO

En las décadas de los 70 y 80, en un equipo de filmación la cantidad de técnicos era limitada, tal vez por las características de las producciones de esos años. Se hacían películas en las que todos hacían de todo, eran los comienzos de la participación de jóvenes que luego serían los primeros técnicos de nuestro cine.

El año 1974 se filma **Pueblo Chico**, película dirigida por Antonio Eguino, en la que participa Freddy Delgado joven empírico, que luego se transformaría en uno de los mejores foquistas del país y considerado uno de los mejores de Latino América.

El primer asistente de cámara F. Delgado, manifestó: “estaba como asistente general, era mensajero y hacía de todo, pero siempre estaba más en cámara, Antonio era operador y director, yo estaba más ayudándole ahí en cámara porque era algo que me gustaba”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

Eran años y películas en las que unos pocos hacían el trabajo de muchos, donde la optimización en los tiempos de filmación y trabajo lo eran todo. Por los altos costos que

implicaba una filmación, se traían equipos de afuera, ya que en Bolivia no existían las cámaras de cine de 35 y 16 milímetros como tampoco los equipos de sonido Nagra mescladoras, que tampoco existían en el país. Esto implicaba también traer gente que opere los equipos.

Un ejemplo de lo antes citado es una anécdota en la grabación de la película **Chuquiago** (1977). El primer asistente de cámara F. Delgado, manifestó: “había una escena donde nos quedamos dos noches sin dormir, la gente estaba muy cansada, en especial los extranjeros que no estaban acostumbrados a trabajar así, por lo que tuvieron que irse a descansar, Julio Lencina y Abelardo Cuchsner, ambos argentinos. Nos quedamos tres personas a hacer ese trabajo, Antonio Eguino dirigiendo y haciendo la dirección de foto, Hugo Pozo como el actor y yo como el asistente general, hacía asistencia de cámara, sonido y luces, teníamos la Nagra. Antonio también la operaba, la disparaba, y así terminamos esa escena. Esa película salió muy linda, yo creo que **Chuquiago** fue una de las películas más grandes dentro de la historia del cine”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

A inicio de los 80 y mediados del 90 es que el cine boliviano comienza a activarse con producciones que generan gran movimiento a nivel técnico y humano. **Mi socio** (1982), **Amargo Mar** (1984), **Los Hermanos Cartagena** (1985), **Cuestión de fe** (1995), **El día que murió el silencio** (1998) y **La Calle de los Poetas** (1999), son películas en las que ya se cuenta con un importante número de gente trabajando en ellas y en las que se intenta tener equipos especializados en diferentes áreas.

En los 2000 se dan producciones como **El atraco** (2003), donde trabajan ochenta personas aproximadamente siendo cinco los técnicos, **American visa** (2005), en la que trabajaron ciento diecinueve personas en total, de los cuales seis eran eléctricos y maquinistas, y producciones como, **Zona sur** (2009), **Black Thorn** (2010) con cifras

similares a las anteriores, son un ejemplo de la cantidad de mano de obra empleada en diferentes producciones.

A pesar de lo pequeño del mercado para el cine hecho en Bolivia donde las posibilidades de recuperación económica son casi nulas, producciones actuales como **Juana Azurduy, guerrillera de la Patria Grande** (2016), de Jorge Sanjinés, **La entrega** (2017) de Gory Patiño o **Fuertes** (2018) de Oscar Salazar, movieron gran cantidad de equipo humano aquí se nota que la mano de obra técnica es cada vez más profesional y competitiva.

En nuestro medio existen varias escuelas, institutos e incluso una carrera universitaria que enseñan cine, en ninguna se prepara a la futura generación de técnicos.

El director de fotografía Ernesto Fernández, manifestó: “las escuelas no forman esos técnicos que están a cargo de un director de fotografía, las escuelas creo yo pretenden formar jefes de área, pero no veo que haya una formación para ser *gaffer* por ejemplo, yo no conozco ninguna donde haya eso, en el mundo no sé si exista honestamente, pero si sé que existen incluso sindicatos que estimulan el desarrollo de estos técnicos que no son los jefes de área, que son imprescindibles en cualquier producción”. (E. Fernández, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

Son contados los luminotécnicos en nuestro medio. Algunos comenzaron a mediados de los 70 y 80 entre ellos Freddy Delgado, Ramiro Quispe y Ramiro Valdez entre otros, quienes continúan trabajando y fueron profesores de la mayoría de los técnicos que comenzaron en los 90.

6.- EL CINE BOLIVIANO COMO EXPRESIÓN CULTURAL Y ARTÍSTICA

¿Pertenece la Cinematografía al reino de la cultura? Para Marcos Kavlin la simple consideración de la historia de la cinematografía nos muestra como todo lo que se refiere a ella, es conforme a la definición dada por Ferrater Mora, la cinematografía es la materia “sobre la cual el espíritu ha pasado”, es un “objeto formado y transformado por el espíritu”.

José Ferrater Mora, en su *Diccionario de filosofía*, dice: “la cultura se diferencia de la naturaleza por no ser como ésta, por decirlo así, mera presencia. El conjunto de lo nacido por sí y entregado a su propio crecimiento”, sino objeto o proceso al cual está incorporado un valor, que tiende a un valor, y está subordinado a él. De ahí que un objeto natural pueda ser también un objeto de cultura y viceversa”.

El director de fotografía J. P. Urioste, manifestó: “el cine es un arte maravilloso, es una forma de expresión, que para mí tiene dos facetas, me gusta consumir mucho cine, porque con él puedes visitar otros mundos, puedo dejar volar mi imaginación, puedo fantasear, puedo crearme personaje de una película, lo cual a mí me gusta mucho, me fascina y por otro lado el cine para mí es mi forma de vida. He dedicado toda mi vida al cine y creo que es un arte que combina la técnica, que combina la creatividad, que combina los fierros y la electrónica que son cosas que me fascinan”. (J. P. Urioste, comunicación personal, 12 de agosto de 2018).

Al igual que la invención de la imprenta, la creación de los aparatos de filmación y de proyección ha sido también acto creador de cultura. A nadie escapa la importancia tan grande de la imprenta, que ha permitido la universalización de la cultura por medio del libro. Escapa a nuestra imaginación todavía, la apreciación en toda su realidad del importante papel que está llamado a desarrollar el cine, considerando que, para su comprensión, es decir para la comprensión de las

películas, casi no se requiere ninguna preparación contrariamente a lo que ocurre con el libro, que exige que el lector sepa leer, lo que supone varios años de aprendizaje. Son también objetos culturales los filmes en el sentido de “objetos culturales no representados a través de una entidad natural”, aunque tengan como soporte una delgada película de celuloide. Las producciones cinematográficas son objetivaciones del espíritu, producciones espirituales, al mismo título que las piezas de teatro o las novelas de la literatura contemporánea. Algo más se ha dicho que por su naturaleza misma, combina en una forma nueva, al teatro, a la novela y a la música. Está, pues, justificado que tenga su lugar en un Consejo de Cultura, que se preocupe de reunir sus manifestaciones y de sintetizarlas. Es indudable que ha de desempeñar un papel cada día más importante dentro de la cultura nacional, como ocurre dentro del campo internacional, donde ha llegado a constituir una de las especialidades que más preocupan a la UNESCO, por ejemplo. (Kavlin, 1958, p. 193)⁸

Hacer una analogía de la guerra del Chaco y el cine, tal vez sea necesario para poder conocer y entender el aporte cultural del cine nacional a nuestra sociedad.

En 1932 comienza la guerra del Chaco, a partir de este conflicto recién empezamos a reconocer a Bolivia como un país formado por diferentes culturas.

“Nuestro cine nació en 1904 cuando los empresarios Monterrey y Marini realizaron la primera filmación en el país “retratando” al presidente Ismael Montes y a otras figuras públicas destacadas de la época, (...)”. (Mesa, 1985, p. 194)⁹

⁸ Kavlin, M. (julio de 1958). Historia del Cine y su Desarrollo Nacional. Revista Municipal de Arte y Letras Khana. II (31-32), 93.

⁹ Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Bolivia, Gisbert Y CIA S.A.

Desde sus inicios el cine en Bolivia trata de reflejar diferentes costumbres culturales de los ciudadanos de esos años, también busca tener un registro de los diferentes grupos y culturas existentes poco o nada conocidos.

Es cierto que en su inicio el cine boliviano dio más importancia al occidente, luego se filmaron películas y documentales que mostraban las culturas de otras regiones del país. Podemos mencionar como ejemplos a: **La vertiente** de 1958 producido por el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) o **Patria linda** de 1972 sobre diversas manifestaciones folclóricas del país producida por PROINCA.

Es a través de la exhibición de películas y documentales filmados en diferentes lugares de Bolivia que los ciudadanos, por ejemplo, del oriente, se enteran cómo viven, se divierten y como es el folclore de los habitantes de los valles, altiplano y viceversa.

Es con el cine que se tiene un acercamiento a la realidad social y cultural en Bolivia, que muchas veces no queremos reconocer o aceptar y son censuradas por sectores y autoridades que se creían afectadas por dichas películas.

Los antecedentes de la censura de cine en Bolivia se remontan a la etapa anterior al comienzo de los años veinte. En el caso concreto de censura al cine boliviano el primer caso documentado es el de la prohibición de **La profecía del Lago** (1925) de Velasco Maidana (Mesa, 1985, p. 216)¹⁰

La película de Velasco Maidana trataba sobre un hombre de campo que se enamora de la hija del dueño de la hacienda y hacen pareja, este hecho es reñido por la sociedad de ese tiempo por lo que la película fue censurada y prohibida. No es el único ejemplo, películas como **Yawar Mallcu** (1969), **El coraje del pueblo** (1971), **Señores generales, señores coroneles** (1976). Eran prohibidas e imposibles de proyectar en el país.

¹⁰ Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Bolivia: Gisbert Y CIA. S.A.

El cine siempre aportó y continúa aportando a la cultura de nuestro país. El año 1983 Carlos D, Mesa con el objetivo de que historiadores del cine, críticos, cineastas, productores y actores, respondan la pregunta ¿Cuáles son las 7 películas más significativas del cine boliviano?, organiza una encuesta, a través del periódico Última Hora.

El resultado de la encuesta se muestra en el libro *La aventura del cine boliviano 1952 – 1985* de Carlos D, Mesa Gisbert y califica a las películas de acuerdo con su importancia en el siguiente orden:

- 1.- VUELVE SEBASTIANA (1953) de Jorge Ruiz.
- 2.- UKAMAU (1966) de Jorge Sanjinés.
- 3.- CHUQUIAGO (1977) de Antonio Eguino.
- 4.- EL CORAJE DEL PUEBLO (1971) de Jorge Sanjinés.
- 5.- REVOLUCIÓN (1963) de Jorge Sanjinés y Oscar Soria.
- 6.- YAWAR MALLCU (1969) de Jorge Sanjinés.
- 7.- MI SOCIO (1982) de Paolo Agazzi.

En la actualidad también se hacen películas que reflejan los comportamientos de la sociedad y su cultura, como, por ejemplo, **Zona Sur** (2009) de Juan Carlos Valdivia, **Yvy Marae** (2013) del mismo director, **Engaño a primera vista** (2016) de los hermanos Benavides, **Las mal cogidas** (2017) de Denis Arancibia, **Muralla** (2018) de Gory Patiño. Todas tocan problemas presentes en nuestra sociedad, que nos negamos a reconocer y aceptar.

El director de fotografía Ernesto Fernández Tellería, manifestó que: “el cine es arte, cuando haces cine estás haciendo arte, la publicidad en cambio es un servicio que tiene que cumplir con una estética y técnica es un servicio y nosotros somos operarios, como productores estamos brindando un servicio a una agencia que te ha proporcionado una idea que tiene que cumplir con el objetivo comercial de un cliente con una serie de cosas,

tiene una dosis artística sí, porque estéticamente tiene que ser impecable, en fin, pero el cine es mucho más complejo, una película es arte”. (E. Fernández, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

El director Oscar Salazar, manifestó: “cuando haces una película empleas todas tus habilidades para poder transformar un guión en una obra de arte, dejas parte de ti en cada proyecto, por eso hay películas que tienen su propia alma”. (O. Salazar, comunicación personal, 8 de septiembre de 2018).

No solo las grandes producciones hechas para ser proyectadas en salas de cine, reflejan la cultura de nuestra sociedad, están aquellas producciones independientes que surgen por el abaratamiento de algunos de los equipos utilizados para toda filmación, cuyo fin principal no es precisamente ser exhibidas en salas de cine, porque no cumplen con los requerimientos o simplemente porque a sus directores no les interesan estos espacios sino otros para llegar a públicos específicos como colegios o espacios en zonas y barrios.

La tecnología, la modernización en las cámaras, luces y otros elementos necesarios para el registro de la imagen, abarataron costos, tanto técnicos como humanos, respondiendo a criterios estrictamente comunicacionales, instituciones gubernamentales y no gubernamentales como ONG’s, Fundaciones, empresas Consultoras entre otras, tienen mayores posibilidades de contratar equipos para registrar sus actividades tanto institucionales como resultados de trabajos de campo. Muchos de estos trabajos se realizan en comunidades rurales y periurbanas lejanas o con grupos marginados de la ciudad y área rural haciendo conocer su cultura y visibilizándolos para el común de la población. Estas instituciones, y por otro lado la publicidad, son las que más empleo generan.

El cine es definitivamente la pasión de todos los que trabajan en el audiovisual, pero las limitaciones económicas hacen que no en todas las producciones trabajen con gente profesional del medio. De 1974 a 2017 se filmaron 78 películas de las cuales si bien

contaban con profesionales en la jefatura de fotografía solo en 43 hubo un grupo significativo de técnicos profesionales.

“Hacer cine”, es el sueño de todos, muchas veces es imposible empezar de manera directa en el cine. Empezar trabajando en publicidad es más accesible para la mayoría que ven en esta área como una opción para entrar a una producción cinematográfica.

Los conceptos de cine y publicidad son muy diferentes, así también las características del trabajo en el *set* de filmación, pero el rigor sigue siendo el mismo.

El primer asistente de fotografía Freddy Delgado, manifestó: “hacer cine es crear, tú creas, tienes que crear tu ambiente, tienes que crear tu iluminación, tienes que trabajar sobre tus fuentes de luz. No es como hacer un *spot*, en un *spot* tienes que alumbrar, hacer que el producto que tú estás mostrando resalte. En cambio, en cine es totalmente diferente, en cine tienes que trabajar sobre fuentes de luz, pensar en tus cortes con que puedes cambiarlos. En el *spot*, a muy raro profesional le interesa los saltos de eje y la estética, continuidad de luz en cada plano, le mete nomas”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

Cada director de fotografía tiene un estilo de trabajar y de iluminar. La mayoría de los luminotécnicos, tienen la suerte de trabajar con los profesionales nacionales egresados de la escuela internacional de cine y televisión de San Antonio de los Baños de Cuba, al igual que con profesionales extranjeros.

El iluminar una locación con varios *sets* es común en nuestro medio. Hubo películas en las que en una sola locación se iluminaron y ambientaron varios *sets*, lo que implicaba llevar una continuidad de luz.

El director de fotografía Guillermo Medrano, comentó: “iluminar también es contar, pintar, crear, la base de la iluminación es la pintura”. (G. Medrano, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

El contribuir al arte y la cultura desde el cine y el audiovisual es un privilegio que muy pocos tienen, es un trabajo con muchas satisfacciones personales y profesionales, al que es muy difícil ingresar.

Camarógrafos, realizadores, productores, hacen conocer su trabajo realizando videos de bautizos, expediciones turísticas, “video – prestes”, ecoturismo, memorias institucionales e investigativas, videos de boda, entre otros, al haber escasas de producciones, es común que el profesional del área se dedique a estas actividades.

Los profesionales que se dedican a la filmación de eventos como bodas, prestes, o videos turísticos, demuestran con su trabajo y el uso particular de la cámara y sus encuadres una manera particular de reflejar otra parte de la sociedad,

No es un secreto que no sólo los profesionales que tiene una formación profesional se dedicaron alguna vez a estas actividades, también hay aquellos que son autodidactas y que tiene como actividad principal, la filmación de “video-prestes”, bautizos, matrimonios, etc.

El acceso a nuevas tecnologías y la reducción de costos en los equipos (principalmente cámaras) permitió el ingreso de nuevos actores al audiovisual. Una nueva generación que no necesariamente tiene una educación formal en el audiovisual, pero tienen acceso a dispositivos tecnológicos de bajo costo con los que trabajan, filman y hacen conocer sus productos a través de diferentes plataformas de internet, de esta manera se hace posible el ingreso de nuevos “profesionales” en todas las áreas.

La modernización tecnológica de las cámaras, así como el bajo costo de casi todos los equipos, facilitan la aparición de pequeñas productoras, sus trabajos son a veces de buena calidad, pero que no se los conoce debido a la falta de espacios donde pueda ser exhibida su producción, al ser el sector de mayor crecimiento deben merecer un espacio donde exhibir su producción.

Hace falta ese decidido impulso del Estado para fomentar la cultura en todos sus espacios. Las expresiones artísticas o las artes, y en nuestro caso particular el cine, dan el valor agregado a nuestras culturas, culturas que en Bolivia están en cada esquina a carne viva. (Martínez, 2012, p. 11)¹¹

Al igual que todos queremos la industrialización de nuestros recursos naturales, para el Estado fomentar las culturas, fomentar el cine es industrializar nuestras culturas, dar ese valor agregado a nuestras prácticas culturales, dar esa marca (...) que diga “Hecho en Bolivia”. (Martínez, 2012, p 11).¹²

7.- EL OFICIO DEL CINE BOLIVIANO DE LA DÉCADA DEL 80 HASTA EL 2017

Hacer cine es un arte que implica muchos oficios, en la actualidad esos oficios se encuentran bien diferenciados y calificados, a diferencia de las películas filmadas antes de la década de los 80 donde no se tenía personal especializado para tareas específicas, gracias a las entrevistas realizadas a algunos de los técnicos de esa época, podemos conocer cómo era la realización de esas películas.

¹¹ Martínez, F. (2012). *El cine según Agazzi*. La Paz, Bolivia: Bolivia lab.

¹² Martínez, F. (2012). *El cine según Agazzi*, La Paz, Bolivia: Edición Bolivia lab.

Las diferencias no sólo están en lo que se refiere a la maquinaria en general, sino también se encuentran presentes en la dedicación del equipo humano que interviene en un proyecto fílmico.

El primer asistente de fotografía Freddy Delgado, manifestó: “hay muchas diferencias de esos años a la actualidad. Cuando yo empecé aquellos años todos hacíamos todo, eras eléctrico, esas veces no había los *gaffers*, el eléctrico era el que se instalaba, iluminaba, eras asistente de producción, eras asistente de arte, trabajabas en la cámara; también estabas en sonido, eras maquinista. Entonces hacías de todo, nosotros no teníamos lo que tenemos ahora, los “haches” los “quinos”, las cámaras que te leen la temperatura de color, tienes diafragma te dan todo, antes tu tenías que hacerte todo. La gente de esa época tenía ese amor a lo que estaba haciendo, ahora yo veo más que lo hacen por dinero, porque antes no había horas extras, cuanto tiempo te quedas. Vos te quedabas porque te gustaba hacer esto”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

Otra apreciación del oficio de hacer cine en la época de los 80 hasta la actualidad es la que describe Milton Guzmán director de fotografía y hombre múltiple al que le tocó también formarse haciendo de todo en el *set*, pero que al final optó por la dirección de foto como especialidad.

El director de fotografía Milton Guzmán, declaró: “se empezó en los 80 arcaicamente, no había todavía gente formada, la época del 80 era así, era ir formando gente en el camino, me tocó trabajar en el 80 con Miguel Mendoza que era lo que podemos decir hoy en día *gaffer*, antes se llamaba iluminador. Él trabajó en la Red Globo de Brasil, fue a estudiar ahí, con él trabajamos **Oro Verde**. La comunicación era muy buena con él, pero era muy poca la gente con formación, la gente era más empírica, se formó trabajando, en los 80 las producciones eran más arcaicas las producciones eran echas más a pulso, a trabajo puro.

“En los 90 ya empieza a formarse la gente técnica, podemos mencionar a Justo Chaves y René Laruta, eran maquinistas que ya habían trabajado con Jorge Sanjinés en **La nación clandestina**, tenían experiencia, sabían trabajar y manejaban muy bien los equipos. Ya se manejaba electricidad, no tan bien como hoy en día, pero ya había los principios, por eso se puede afirmar que a finales de los 80 y principio de los 90 es donde empieza a nacer el equipo técnico que hoy en día está trabajando en el cine boliviano.

“En los 2000 empieza a utilizarse el tecnicismo puro, ahí vienen producciones de afuera y se va aprendiendo un esquema de producción tanto en línea, en *gaffer*, en máquinas y la gente se va especializando. Hoy en día decimos que podemos trabajar con un equipo, tanto con un jefe *gaffer*, los *gaffers*, un equipo de máquinas, tramoya, todo el equipo, ya hay una especialización, pero esa es gente que ha venido trabajando desde hace años”. (M. Guzmán, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

Hoy en día el trabajo es mucho más técnico, más especializado, se cuenta con más equipamiento. Antes se improvisaba, los primeros trabajos sólo contaban con *totas* y *DPs*, era un lujo iluminar con esas lámparas, se hacían buenas producciones. Después en los 90 aparecen los *fresnels* que ya motivan a crear mejor luz, trabajar más sobre temperaturas, empezar a hacer uso de todos los elementos con que se cuenta, diafragma, profundidad de campo y otros.

Muchas son las expectativas que se crearon acerca del cine nacional, también son muchos los problemas por los que atraviesa. “Estos ha sido años duros, difíciles para el cine boliviano. Acosado por la crisis sin precedentes y por limitaciones que parecieron bajar definitivamente el telón sobre el sueño acuñado desde principios de siglo, por una larga nómina de pioneros perpetuos. Sin embargo, nuestro cine acostumbrado a pelear contra la adversidad ha vuelto a mostrar todo su empuje y vitalidad. Superando todos los obstáculos, sobreponiéndose a dificultades enormes.

“No debiera creerse sin embargo que todo está resuelto, y ahora nos aguarda un luminoso futuro. Es más, nada ha sido resuelto. El invaluable esfuerzo de Sanjinés, empeñado en no dejar morir esta forma tan importante de expresión en los umbrales del siglo XXI, y más trascendente aun en la realidad como la boliviana, sometida a los conocidos problemas de desintegración, tiene un valor indiscutible que va más allá de cualquier reconocimiento internacional y se convierte en una verdadera lección, de cara a las autoridades nacionales obligadas a implementar urgentes medidas de apoyo a la producción nacional...”¹³

Desde que el cine apareció en sus primeros años siempre ha estado ligado a la historia del país, denunciando, realizando documentales o haciendo conocer las diferentes caras sociales y políticas de una sociedad hasta ahora conflictiva.

Según Carlos D. Mesa, la historia del cine boliviano es la de una aventura fascinante, en la que los esfuerzos individuales, el talento de los grandes creadores y la construcción de equipos, hizo posible una saga en la que las más de las veces, la épica de unos pocos pudo más que la conciencia de los muchos representada por el Estado que, sin embargo, en algunos momentos de esta historia, jugó también un rol en el soporte del andamiaje del cine nacional.

El denominado arte del siglo XX se prolongó en el tiempo al amparo de los cambios tecnológicos, democratizando posibilidades a generaciones que nunca hubiesen podido, en el pasado, soñar con el acceso a un medio que fue por decenios un reto económico desmesurado.

13. Susz, P. (26 de septiembre de 1989) [la crisis de nuestro cine y el invaluable esfuerzo de unos para sacarlo adelante]. Hoy, La Paz, Bolivia.

Pero el cine de esos años (70-80) no fue construido ni fue protagonizado exclusivamente por Ruiz, Sanjinés, Eguino, Agazzi y Soria. Otros nombres y otros talentos se sumaron a esa construcción. Cronológicamente podemos hablar de tres generaciones diferentes en este periodo. La primera generación está, sin duda, dominada por los nombres de Sanjinés, Eguino y Soria. En ella debe incorporarse también en tono menor, a Hugo Roncal. Cubre los años 60 y los 70. Sanjinés y Eguino siguieron produciendo obra hasta la segunda década del siglo XXI, vigorosa y renovada, pero ya en tiempos en los que surgían nuevos valores, generaciones que gestaron visiones distintas y transformadoras de esa brillante raíz. (Mesas, 2018, p. 219)¹⁴

Cronológicamente hablando no podemos olvidarnos también de algunos cineastas que, como dice Carlos D. Mesa, deberían estar en el primer grupo, cuya obra de carácter profesional ha trascendido en el tiempo. De ese modo nos encontramos con una suma heterogénea de nombres que no tienen mayor vinculación entre sí, pero son imprescindibles: Juan Miranda, Hugo Boero, Danielle Caillet y Alfonso Gumucio.

Estas apreciaciones se traducen en los textos que describen la obra de cada uno de estos cineastas y que se encuentran en la reciente investigación de Carlos D. Mesa, en su libro *la Historia del cine boliviano*, poniendo especial atención en la obra de Guillermo Aguirre.

Miranda hizo su primera película en los años 60, Alfonso Gumucio realizó su primer largometraje en 1976, Hugo Boero en 1978 y Danielle Caillet en 1980. Es, como se ve, un grupo disímil y que está entre los “viejos” realizadores y la entonces novísima promoción de cineastas. Influyeron también en la forma y el oficio de hacer cine. (Mesa, 2018, p. 219)¹⁵

¹⁴ Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano*. La Paz. Bolivia: Plural.

¹⁵ Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: Plural

No podemos dejar en el olvido el valioso aporte de Guillermo Aguirre, uno de los más vigorosos cineastas de la generación de Cóndor de Plata. El tiempo, sin embargo, jugó en su contra. Su irrupción en el cine, producto de un laborioso proceso de creación colectiva junto al grupo La Escalera, permite ver la importante influencia ejercida por el Grupo Ukamau sobre su trabajo. No debe olvidarse que Aguirre trabajó con Eguino y participó en varias producciones del grupo, incluida la película *Chuquiago*. (p. 228)¹⁶

Aguirre representó la visión genuinamente popular de los cineastas de esa generación. Por su extracción social y por su visión del mundo fue capaz de reflejar ese rico, complejo y contradictorio universo de lo cholo que ha generado la sociedad urbana estructurada a partir de 1952. La fuerza de Aguirre está vinculada al ingenio y al humor, un humor mestizo, por momentos ingenuo, por momentos punzante, y también a la profunda vitalidad y a su contacto directo con ciertos ritmos culturales que le son ajenos al hombre de formación específicamente occidental. Aguirre, antes de su muerte prematura, estrenó su obra más importante en 2009 con el título de **Las cuatro estaciones del Itapallo**. (Mesa, 2018, p. 228)¹⁷

Hombre comprometido con su trabajo, muy apasionado por lo que hacía, no dudaba un instante en interactuar con los sujetos que eran motivo de las historias que el escribía y filmaba. Se puede mencionar por ejemplo su convivencia con un grupo de alcohólicos durante más de un mes, en la avenida del Poeta de La Paz, para filmar su primera película en 1978 titulada **¿Hasta cuándo?** Trató siempre de documentar, contar la problemática social y económica de los sectores económicamente más deprimidos de nuestra sociedad. Un apasionamiento que lo llevaba a investigar a fondo, incluso viviendo en carne propia algunas de las historias que luego se transformaban en guiones.

¹⁶ Ib. p. 228

¹⁷ Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: Plural.

Don Guille, como le decían los amigos, siempre vio la necesidad de formar técnicos, capacitarlos y profesionalizarlos. Fue un personaje paceño del que nacen muchas de las ideas y guiones de los mejores filmes nacionales entre ellos, **Mi Socio** (1982) y **El día que murió el silencio** (1998).

“En la productora Ukamau me pidieron que buscara un grupo de alcohólicos y yo les proporcioné el grupo, así como el ambiente donde realizaron la filmación para el capítulo “Isico”. De este modo comenzó mi carrera en el cine aprendiendo día a día de Antonio Eguino con quien trabajé durante 10 años y al que le debo mucho de mi formación”.¹⁸

Las primeras producciones fueron realizadas con una luz natural recurriendo a la utilización de simples reflectores de luz contruidos manualmente o las luces utilizadas en las canchas (las *cancheras*) para reforzar la luz de tarde o noche.

Muchos de los instrumentos, equipos como ser: *dollys*, grúas y luces fueron contruidos en Bolivia. Es con estos equipos *Made in Bolivia* que se filmaron películas que son referentes de nuestro cine, podemos mencionar algunos ejemplos, como: **Chuquiago** (1977), **Los hermanos Cartagena** (1985), **La nación clandestina** (1989) **Para recibir el canto de los pájaros** (1995), o **El triángulo del lago** (1999) de Mauricio Calderón.

Fue para **El Triángulo del Lago** que se fabricaron luces *fresnels* de 2000 *watts* y *mini brutos* de 10000 *watts*, por un estudiante de la carrera de artes de la Universidad Mayor de San Andrés cuya especialidad era la de Escultura en Metal, Javier Saico. Aportó con su talento para contar desde esas épocas con equipos casi profesionales para la realización de filmes bolivianos de los años 90 en adelante.

Ese equipo se siguió utilizando en otras producciones, largometrajes, cortometrajes e incluso en las primeras transmisiones del Carnaval de Oruro realizadas por Televisión

¹⁸ H. Alcaldía de La Paz. Revista Personajes inolvidables del cine boliviano

Boliviana. Algunas de las películas y cortos que se realizaron con este equipo, son: **Yawar** (1995) y **Tatuajes** (1996) de David Sordella, **Posesión** (1997) de Miguel Valverde, **El día que murió el silencio** (1998) de Paolo Agazzi, **Sueño en el cuarto rojo** (1998) (de Silvia Rivera, así como producciones en publicidad y varios trabajos de buen nivel técnico, para el concurso “Amalia de Gallardo” del Municipio de La Paz.

Estos equipos estuvieron vigentes incluso hasta principios del 2000, año en que apareció la primera empresa de renta de equipos profesionales VMJ (1998) cuyos principales socios fueron Juan Berríos, Miguel Gutiérrez y Américo Luna. Por problemas de diferente índole la empresa desaparece y da lugar a una nueva Iluminatee (2004) de Carlos Espejo que, al margen de adquirir los equipos de la anterior, mejora la oferta técnica adquiriendo más equipos y repuestos.

Pasado algún tiempo Iluminatee se traslada a la ciudad de Santa Cruz. Actualmente la empresa más grande de renta de equipos profesionales de Bolivia es la empresa Cine Arte de Rosendo Ticona. Cuenta con equipos de última generación y es representante legal de la alemana *Harry lighting* en Bolivia.

Durante el periodo 1990-2017 el cine boliviano ha sufrido algunas de las transformaciones más radicales de su historia. En esas casi tres décadas se han producido más películas que en el resto de su historia (149 películas). Los lenguajes, las temáticas y los géneros que han explotado la cinematografía nacional se han diversificado de manera considerable. Además, ha vivido una interesante revitalización y una renovación de sus protagonistas. Es también en este periodo que se da el tránsito del celuloide al digital.

Se filmaron en nuevas regiones; eso implicaba llevar equipos desde La Paz, ya que en el resto del país no existían, incluida la mano de obra técnica. Además de otros departamentos, Tarija es otra de las regiones donde incursionaron y enseñaron los técnicos paceños.

8.- LA FORMACIÓN EN EL CAMPO DEL CINE.

No se conoce exactamente el año y cómo ingresaron al medio audiovisual los primeros técnicos, pero sí podemos mencionar a algunos de ellos que son considerados los primeros técnicos profesionales en su área, como Gabriel Báez Peñaranda, Guillermo Barrios y Valentín Jiménez. El primero, técnico eléctrico de la antigua compañía de luz eléctrica de La Paz COBEE; el segundo, único ingeniero en reparación de cámaras de cine y televisión especializado en la empresa alemana *HARRY*; y el tercero, primer jefe eléctrico y *gaffer* además de proyccionista.

Fueron muchos los intentos para formar técnicos e incluso al público boliviano con el fin de apreciar mejor el cine y entenderlo. Conviene describir de manera cronológica todos estos hechos.

En 1960 volvió a Bolivia Jorge Sanjinés después de algunos años de estudio de cine en Chile. En sus primeros contactos conoció a Oscar Soria y Ricardo Rada, con quienes formó un grupo que entonces se denominó Kollasuyo. La idea inicial fue la de mejorar el nivel cultural y la formación de los bolivianos con relación al cine. Para ello fundaron un cineclub (Cineclub Boliviano) y luego una pequeña escuela de cine (La Escuela Fílmica Boliviana). Oscar decía que el prematuro fracaso de ese proyecto tuvo mucho que ver con la actitud secante y excluyente del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) que no quería tener ningún tipo de competencia y que indirectamente boicoteó la idea. Se sumó, además, la actitud del Ministerio de Educación que no daba el permiso para el funcionamiento de la Escuela, sino a cambio de que la misma se convirtiera en entidad oficial, planteamiento que Sanjinés y Soria no aceptaron. El caso es que seis meses después de iniciado el trabajo la escuela dejó de funcionar, lo que no impidió que Soria y Sanjinés escribieran importantes artículos en periódicos y en

revistas especializadas sobre temas de formación y crítica cinematográfica. (Mesa, 2018, pp. 206 – 207)¹⁹.

Una de las principales características de nuestro cine tiene que ver con el carácter de denuncia de los problemas sociales y económicos que afectan a la mayoría de la población boliviana. Es este sentido de denuncia que siempre chocaba con un Estado ajeno a su sociedad que pudo influir en la formación de escuelas de cine, que capaciten a los ciudadanos para tener una visión crítica de su propia realidad. Por eso en un principio no se admitía competencias ajenas al Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), y que el Ministerio de Educación se negara a reconocer a esta escuela, a no ser que asumiera un carácter oficial.

Sanjinés y Soria tenían, desde antes de su ingreso al ICB, la ilusión de hacer un largometraje, pero el problema con el que tropezaron fue la falta de gente preparada para afrontar tal trabajo.

Al no existir escuelas que no sólo formen técnicos sino cineastas en todas sus especialidades, es que deciden realizar un trabajo preparatorio o de experimentación, un cortometraje para luego hacer un largometraje,

Aysa fue el cortometraje realizado en 1965 como experimentación y preparación, pero terminó siendo la primera aproximación al mundo minero, la situación social de los trabajadores y las terribles condiciones de inseguridad de los mismos.

Un año más tarde se realiza el largometraje **Ukamau** (1966) que terminó consagrando a Sanjinés. Trabajos preparatorios como el de **Aysa** y **Ukamau** fueron y son la fórmula para preparar y formar no sólo a técnicos sino a todo un equipo de producción, en esa primera época y también en la actualidad.

¹⁹ Mesa. C. (2018). *Historia del cine boliviano 1987-2017*. La Paz, Bolivia: Plural

En 1996 se filmó el cortometraje **Scorpio** de Álvaro Zabaleta. Una vez terminado este trabajo, en el que el jefe eléctrico fue Valentín Jiménez bajo la orden de Xavier Pérez Lloved fotógrafo mexicano, la mayoría de los técnicos puestos a prueba pasaron a otro proyecto más grande, **El Triángulo del Lago** (1997).

Si Sanjinés y Soria fueron los primeros en intentar formar técnicos e incluso al público, debemos reconocer también la labor de investigación sobre nuestro cine a Alfonso Gumucio Dagron. Pero en este trabajo lamentablemente se encuentran muy pocos datos sobre los técnicos.

Uno de los intentos más interesantes para implementar una escuela de cinematografía fue la creación, en 1979 y dependiente del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Mayor de San Andrés, del Taller de Cine que dirigió Paolo Agazzi y que contó con destacados especialistas en la enseñanza teórica y práctica. El taller de cine cambió de dirección y enfoque a partir de 1981 (después del cierre y reapertura de la UMSA), esta vez bajo la dirección de Hugo Roncal y Ricardo Rada. Entre 1980 y 1981, el Grupo “Ukamau” de Eguino abrió el Taller de Cine “Ukamau” sobre la base del primer taller de la UMSA, cuya duración fue de un solo año. En 1983 el Taller de Cine de la UMSA reinició labores, dirigido por Diego Torres y desde 1985 por Raquel Romero. También hizo esfuerzos parecidos la Universidad Católica. (Mesa, 2018, p. 248)²⁰

Otro personaje importante para la formación en cine y televisión fue el sacerdote jesuita Luis Espinal, español radicado y adoptado por Bolivia, contribuyó desde su llegada al país con sus conocimientos de cine y televisión. Estudió cine para televisión en Italia, fue profesor de periodismo en la Universidad Católica, trabajó y contribuyó en varias

²⁰ Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: Plural.

películas nacionales, fue director y fundador del Semanario Aquí, donde tenía una columna cinematográfica permanente.

Fue un educador de primer nivel a través de sus reflexiones en los debates del cine club “Luminaria”, en los cursos de cine de la Universidad Católica Boliviana y en la publicación de la serie didáctica denominada *Cuadernos de cine*, promovida por Renzo Cotta y la Editorial Don Bosco.

La formación de profesionales en el área de la producción audiovisual en Bolivia ha sido y es problemática. Salvo talleres y cursos específicos, la oferta académica en cine o televisión era casi nula, los interesados en seguir una carrera en estos ámbitos tenían dos opciones: ser autodidactas o formarse en el extranjero.

Si bien los directores tenían una escuela en cine, los primeros técnicos se hicieron en base a su propia experiencia.

El primer asistente de cámara Freddy Delgado, manifestó: “yo me hice empíricamente, tuve que dejar el colegio, sólo cursé hasta quinto básico. Entonces para hacer este trabajo para mí ha sido muy difícil, por ejemplo, eso de usar fórmulas cuando usas un filtro, cuánto tienes que restar al diafragma o sumar para ir a mayor velocidad o vas con el obturador a 7.2 o 1.8, ha sido muy difícil; o medir una luz con el fotómetro, cuánto te estaba dando, entonces yo escuchaba que sacaban una raíz cuadrada, para mí era chino”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

En las últimas décadas han proliferado escuelas de cine y/o de producción audiovisual, por lo general fundadas por realizadores formados fuera de Bolivia. Muchos de ellos estudiaron en la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños en Cuba, pero en ninguna de ellas se forman técnicos.

El director de fotografía Milton. Guzmán, declaró: “las escuelas lo que quieren formar son directores, las escuelas de cine en ningún momento han formado técnicos, muy pocos de los que han estudiado en las escuelas de cine se han dedicado a la rama técnica, todos tratan de ser directores. Es un poco la promesa de las escuelas de cine, que te va a hacer director, director de foto, director de producción, y es una falsedad”. (M. Guzmán, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

Una escuela de cine debería enseñar el oficio de técnico para ser un trabajador del cine. La gente que ahora trabaja de técnico se ha ido formando a través de experiencias vividas en este medio, los técnicos actuales ninguno se formó en escuelas de cine.

Nombres como Américo Luna, Ramiro Quispe, Zacarias Gutiérrez, Walter Pacombia y otros, son producto de su propia autoformación. Lo que saben no lo aprendieron en ninguna escuela.

La mayoría de los técnicos se han formado empíricamente, aunque muchos de ellos han sido parte de los talleres de Guillermo Medrano. Es muy importante dejar en claro, que Guillermo Medrano ha hecho un gran trabajo en la formación de los técnicos en los años 90. Fueron cuatro los profesores, Medrano era la cabeza, Ernesto Fernández T., Carlos Crespo y Luis Guaraní, ellos fueron los que enseñaron las primeras armas en el arte y el trabajo de luminotecnia, de *gaffers*, y de maquinista.

Entre 2000 y 2001, la Fundación Ukamau fundó la Escuela Andina de Cinematografía, impulsada por la cineasta Beatriz Palacios, que contó con algunos de los profesionales más conocidos del medio. Después de su fallecimiento esta iniciativa se interrumpió. Pero, en 2017 retomaron actividades, ofreciendo cursos y talleres impartidos por profesionales del rubro como Antonio Eguino, Paolo Agazzi, Mela Márquez, Cesar Pérez, Sergio Prudencio, Milton Guzmán, Alfonso Gumucio, Luis Bolívar, Jorge Altamirano, Oscar Duran, Juan

Pablo Ávila, Verónica Córdoba e Iván Sanjinés. En 2018, la Escuela proyecta tener dos ofertas académicas: la titulación en técnico medio y en técnico superior. (Mesa, 2018, pp. 283-284)²¹

En 2001 se funda la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA) en La Paz. Su primer director fue Gustavo Iván Portocarrero Thellaeche, ofrece el título de técnico superior en realización cinematográfica; también ha contado con docentes muy conocidos en el medio como Marcos Loayza.

La Escuela de cine y Artes Audiovisuales (ECA) nace, según Juan Pablo Urioste, a iniciativa de Gustavo Portocarrero, fundador y primer director. Sus primeros maestros fueron Germán Monje, Anita Flayer, Victoria Guerrero, Roberto Lanza y Claudia Gueinsel. Empezaron dando talleres y poco a poco se fue armando la ECA.

El objetivo primero era crear fuentes de trabajo para los recién llegados de la escuela de cine de Cuba, pero también la idea era compartir y devolver un poco de lo que habían aprendido afuera, era una etapa en la que se carecía de formación.

La aparición de las diferentes escuelas y programas a nivel licenciatura organizadas por universidades como la Universidad Católica y la Universidad Mayor de San Andrés y otras con carácter independiente, se dieron entre el 2003 y el 2017. Una cronología de esta actividad se describe a continuación.

Según un estudio de Carlos D. Mesa (2018) el 2003 comienza a tener actividades la escuela de cine La Fábrica, en Cochabamba, fundada por Roberto Lanza. En sus primeros años se nutrió de muchos profesionales graduados de San Antonio de los Baños y de docentes internacionales como Benito Zambrano o Donald Ranvaud. Actualmente, es dirigido por Martin Salas y ofrece la carrera de cinematografía, así como una serie de

²¹ Mesa, C. D. (2018) *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: Plural.

talleres y cursos en aspectos técnicos y artísticos. La escuela intenta incursionar en el campo de la producción, su experiencia más exitosa fue el largometraje **¿Quién mató a la llamita blanca?** (2006) de Rodrigo Bellot. Casi una década después pretendiendo innovar en el uso de nuevas tecnologías, la escuela La Fábrica lanzó en You Tube la micro serie **Calles y avenidas** (2014).

Según la investigación de Carlos D. Mesa (2018) en 2006 se crea la Licenciatura en Dirección de Cine en la Universidad Católica Boliviana San Pablo, en la unidad académica de La Paz. Fue un programa piloto que, siguiendo lo que se hizo en el mismo centro académico con música y literatura, formó a una generación de profesionales. Se graduaron cerca de dos docenas de estudiantes, entre los que están Dennise Arancibia Flores, Juan Pablo Richter, Gabriela Paz, Diego Revollo, Carlos Piñeiro, Mauricio Ovando y Miguel Hilari, entre otros.

Fue en estos años cuando empezaron a aparecer varias instituciones dedicadas al audiovisual. El estudio de Mesa (2018) indica también que en 2008 se fundó la Escuela de Cine de El Alto, como parte de la Escuela Municipal de las Artes (EMDA), fue dirigida por Juan Carlos Aduviri, conocido actor y director, con docentes como Claudio Araya. El centro de formación ha tenido problemas de financiamiento, pero no ha interrumpido sus actividades.

La investigación de Carlos D. Mesa hace también referencia a la creación de escuelas de cine en zonas populares de la ciudad de La Paz. En 2011 inició actividades la Escuela Popular para la Comunicación, que funcionó hasta noviembre de 2012 en el barrio Chasquipampa, en la ciudad de La Paz. Después de que esa experiencia se truncó, se fundó en 2013 la Escuela Popular de Cine Libre, con Sergio Zapata y Mauricio Ovando a la cabeza, en la que impartieron cursos y talleres facilitadores como Miguel Hilari, Joaquín Tapia, Pamela Romano, Diego Revollo y Jessica Freudental, entre otros.

No solo aparecen nuevas instituciones dedicadas a la enseñanza de cine. Desde 2013 comienza a funcionar en Bolivia *La Hollywood Academy of Performing Arts* (HAPA), impulsada por el actor boliviano Reynaldo Pacheco, y coordinada por Alejandra Pacheco. Pretende introducir técnicas de interpretación expandidas en centros de formación en Estados Unidos, sus cursos se han ofertado en las ciudades de La Paz, Santa Cruz y Cochabamba. (Carlos D. Mesa 2018)

Después de muchos años y de muchos proyectos trancos, en 2017 se anunció que una institución académica pública boliviana ofrecería una carrera de cine. La Universidad Mayor de San Andrés, en la ciudad de La Paz, a través de su coordinador del Programa de Cine y Producción Audiovisual, Sebastián Morales, anuncio la apertura de un programa de licenciatura y uno de postgrado. La carrera durará cuatro años y contará con 42 materias en el pensum, se dividirá en siete áreas: guion, montaje, realización, producción, fotografía, historia del cine y un área transdisciplinaria. El diplomado será en cine documental y contará con docentes nacionales e internacionales. (Carlos D. Mesa,2018)

La repercusión fundamental de estas iniciativas de formación ha sido la mejora a nivel técnico de los realizadores bolivianos, es decir, cada vez es más común encontrar en el mercado nacional a fotógrafos, sonidistas, foquistas, luminotécnicos o editores competentes, entre otros. Aunque queda mucho por mejorar, en especial en la formación de actores para cine, el proceso de profesionalización es destacable. La carencia mayor de las escuelas es que pocas le dedican tiempo y espacio a pensar el cine, si se revisa los programas y la lista de cursos, prácticamente no se ofertan cursos de estética, de teoría fílmica o de filosofía del cine, por ejemplo. Lo que se traduce en que rara vez salen de estas escuelas obras con un discurso propositivo y transgresor. En pocas palabras se forman técnicos y no necesariamente cineastas. (Mesa, 2018, p. 285)²²

²² Mesa, C. D. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: Plural.

Es necesario aclarar que las afirmaciones anteriores, son producto de una experimentación superficial y no de un tipo de investigación en primera persona, desde dentro de un rodaje.

Las diferentes escuelas de cine son relativamente nuevas en su creación, más aún la Universidad Mayor de San Andrés que abrió recién su carrera de cine. Ya desde los años 70 para adelante había técnicos que fueron profesionalizándose de manera autodidacta hasta alcanzar un nivel muy alto de profesionalismo en sus áreas.

La participación de alumnos o egresados de estas escuelas y otras instituciones en el área técnica es esporádica. Hasta ahora no hay alumnos o egresados que tomen al área técnica como su actividad principal o profesional.

En los últimos años aparecieron nuevos realizadores, en especial titulados de la Carrera de Cine de la Universidad Católica Boliviana y que destacaron dirigiendo películas como **Las mal cogidas** (2017) de Denisse Arancibia o **El Río** (2018) de Juan Pablo Richter. Pero afirmar que ahora se pueden encontrar técnicos de calidad en todas las áreas no es cierto. No porque los egresados de las escuelas ya existentes sean malos sino porque el ingreso al medio es muy difícil, lo que no permite conocer a nuevos valores o porque simplemente el interés en algunas áreas que realmente necesitan recambio es nulo por las características del mismo.

Es cierto que, si hablamos de nuestro medio, en particular del paceño, nuestra referencia más próxima es la ECA.

El director de fotografía J. P. Urioste, fundador y profesor de la Escuela de Cine y Audiovisual, manifestó: “la ECA sacó técnicos, pero pasaron rápidamente por el medio y dejaron de ser técnicos, ha sido gente que se formó en la escuela, entró al medio como técnico, como asistente de iluminación, de cámara, de sonido, de máquinas, pero ahora

casi todos están haciendo sus primeras experiencias en las jefaturas de área, muchos en dirección, muchos en fotografía, en sonido, en edición. Esa es la característica de la formación académica, entrar como técnicos y aspirar a llegar a las jefaturas de área”. (J.P. Urioste, comunicación personal, 12 de agosto de 2018).

Es desde principios de los 90 o tal vez desde el boom del 95, que se empieza a necesitar luminotécnicos capacitados en los *sets* de filmación, siendo muy pocas las personas que empezaron este oficio; lo hicieron como un pasatiempo o diversión, pero luego lo tomaron como su profesión, como su modo de vida. Entre los pioneros en el área podemos mencionar a los señores Guillermo Barrios y Valentín Jiménez, chileno de nacimiento y nacionalizado boliviano. Los dos que participaron en varias películas junto a los directores que marcaron el camino del cine boliviano, hasta finales de los 90 fueron los profesores de muchos de los actuales luminotécnicos.

Los primeros técnicos fueron producto de la convivencia en el trabajo con profesionales, principalmente egresados o titulados de la escuela de cine y televisión de Cuba.

El director de fotografía E. Fernández, manifestó: “las personas con las que yo trabajo creo que hemos ido creciendo juntos, a mí me ha tocado dar un poquito de lo que yo pude aprender y pude compartir, creo que son personas que se han ido formando en el mercado, la mayoría no todos”. (E. Fernández, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

También manifestó: “yo creo que en Bolivia los principales y mejores técnicos de cine se han formado en La Paz en los años 90 y de allí a habido una migración o un ir y venir, pero eminentemente los técnicos con calidad profesional que hoy existen en el mercado yo creo que viven en la Paz y son personas que empezaron a formarse a partir de los años 90”. (E. Fernández Tellería, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

Fueron en realidad los primeros egresados de La escuela de Cine de Cuba los que en principio formaron técnicos y no los institutos, escuelas o carreras.

Hay que destacar de manera muy especial a uno de los pioneros en formación de técnicos, titulado también de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños de Cuba el director de fotografía Guillermo Medrano.

En 1994 comienza con talleres de formación técnica bajo diferentes denominaciones pero que actualmente se agrupan bajo el denominativo de Cine Ojo.

La primera fase de Cine Ojo se remonta a 1994, cuando se creó como una manera de paliar la inexistencia de técnicos, por ejemplo, en iluminación, asistentes de cámara y productores de campo.

El director de fotografía G. Medrano, manifestó: “en el primer ciclo del taller hemos formado a 90 personas y de ellas 20 fueron la vanguardia de técnicos que hasta hoy continúan trabajando como iluminadores (o *gaffers*) y sonidistas, que no habían”. (G. Medrano, comunicación personal, 10 de noviembre de 2018).

Américo Luna se formó con nosotros, él es un *gaffer* que actualmente trabaja en producciones. No hay ningún técnico que se haya formado con nosotros que no esté en algún equipo. Como maquinista (el que opera la grúa; el que empuja el *dolly*) está Alberto Foronda. También hemos formado productores de campo, como Gioconda Aguilar, que se ha formado en esa primera generación, recuerda el cineasta, para quien la palabra “mágica” en el cine es acción. Los hombres de cine son hombres de acción, destaca. (Página Siete, Culturas, 2018, párr. 4)²³

²³ “Acerca de los primeros técnicos formados profesionalmente” (Página Siete. 5 de septiembre de 2018).

El director de fotografía E. Fernández, declaró: “sería ideal que haya un *gaffer*, un maquinista que hable y que en la práctica haga, son cosas que en el intento por enseñar son válidas y que las escuelas, academias, deberían contemplar eso, porque uno enseña fotografía, pero quién te enseña a ser un *gaffer*, quién te enseña a ser un maquinista. Dicen: es que es simple. Qué va hacer simple, desde cuándo es simple si tu trabajo comienza en organizar el equipo, ver que funcione, repararlo, acondicionarlo, limpiarlo, armar todo un esquema, un set, cómo tiras cables, cómo tiras rieles, cómo las armas, cómo mantienes, cómo sostienes, cómo agarras una lámpara. Todo eso quién dice que es fácil, aparte de que pesa. No, pero fácil no es, cómo haces funcionar un balastro, todo eso debería ser parte de cualquier taller.” (E. Fernández, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

8.1 LA EVOLUCIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN LA ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA

En palabras de Carlos Mesa a finales de los 80 y principios de los 90 fue la crisis del largometraje y se tradujo en la reivindicación del video como formato alternativo de creación audiovisual.

“Hace ya cien años que los hermanos Lumiere concibieron el aparato que, con normas que aún perduran y una denominación que se mantiene en la actualidad, hizo posible el surgimiento y desarrollo de un medio de comunicación que ha sido considerado como el séptimo arte. Junto a este equipo nació una nueva profesión consistente en operar y sacar partido de este fascinante instrumento, que permite registrar imágenes en movimiento de hechos verdaderos o ficticios” (Raimondo,1997, p. 9)²⁴

²⁴ Raimondo H. M. (1997). *MANUAL DEL CÁMARA DE CINE Y VIDEO*. Madrid, España: Cátedra.

“Hace cuarenta años otro medio de registro surgió y se consolidó con similar fin: el video. De la misma forma que el cine, dependió de un aparato para grabar imágenes en movimiento y requirió, por tanto, de un especialista. Para atenderlo a nivel profesional. Con un fundamento distinto basado en la electrónica, impuso muy similares prácticas operativas. Si bien por varias décadas ambas profesiones se mantuvieron separadas, era inevitable, como está sucediendo ahora, que surgiera una simbiosis de ambos medios, de manera que, para proyectos de distinta envergadura, el profesional de la imagen fuera uno solo. Actualmente el soporte cine se utiliza para el largometraje de ficción, para Televisión spots o filmes de alto nivel y series o producciones de televisión que quieran acceder a la futura televisión de alta definición. El soporte video es el vehículo ideal para atender los requerimientos inmediatos de la televisión o para producir obras destinadas a la docencia, la divulgación, la ciencia, la noticia, la industria, la documentación, la empresa, etc. Esta amplitud de cometidos demanda entonces que el experto en atender estos equipos conozca bien cada uno de estos recursos, para adaptarse a las oportunidades que le brinda el cambiante mundo del presente”. (Raimondo, 1997, p. 9)²⁵

La aparición de cámaras digitales de gran calidad fueron el boom; se podía grabar en digital para poder luego hacer un *transfer* a celuloide. Esto implicaba un abaratamiento en los costos de producción en alquiler de equipos, implicaba menos luces para lograr una calidad igual o superior al celuloide, lo que también significaba menos personal técnico.

La especialización que da la tecnología quita (a los técnicos) el espíritu de ser activo, de ser propositivo, ahora solo se dedican a hacer simplemente lo que le toca hacer, hoy en día la gente está muy ansiosa de ser tecnócrata, vive pendiente del 4k de la última cámara y están olvidando que el trabajo exige rigor.

²⁵ Ibid. p. 9

El director de fotografía Milton. Guzmán, manifestó: “para mí es importante lo que dijo hace muchos años el famoso director brasileño Claudio Rocha, él decía, lo importante es la idea en la cabeza y la cámara en la mano, no importa que cámara, simplemente que haya una cámara y el rigor de hacer la película. Hoy en día, al volvernos tecnocráticos, hemos dividido mucho el trabajo en áreas muy específicas y no hay rigor, las cosas se cumplen muy al filo del tiempo, nos estamos olvidando muchas cosas, ya no hay el rigor de antes”. (M. Guzmán, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

El cine es un sistema costoso, hoy día dirigido a una audiencia muy vasta y diversificada, que le permite recuperar la inversión y utiliza un procedimiento de registro complejo, que demanda cierto tiempo para conocer sus resultados efectivos. Por eso desarrolló una metodología de trabajo basada en la sistematización de las operaciones, un gran rigor en los procedimientos y cuidado por los detalles. El video, por lo contrario, es un método mucho más económico, ágil y automatizado. Es ideal por las facilidades que brinda a quien lo utiliza y no tiene las exigencias tan particulares del cine.

El director de fotografía Guillermo. Ruiz, declaró: “la evolución tecnológica también se hace notoria en la modernidad de los equipos que hay ahora, antes no conocíamos una lámpara HMI, recién se conoció con el video los HMI. En la época del cine no había, usábamos *fresnel* de lámpara tungsteno, todo era tungsteno o usábamos las *color tran*, ni siquiera había las *tota lait* o las *lowell* que han aparecido posteriormente; eran equipos livianos y más pequeños que traerse una de 4kw, eran pequeñas las lamparitas. Como se empezó a trabajar con equipo más industrial, yo creo que les tocó más trabajo a ustedes, porque los *dollys* que usábamos nosotros era una maderita con cuatro ruedas y una riel pequeñita que la ponías en la maleta de cualquier carro. Pero cuando apareció el video yo me asusté, cuando vi el famoso *espaiider* o el *fanton*, eran cosas que yo sólo las había visto en revistas del *american cinematografic*”. (G. Ruiz, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

El digital se impuso desde el año 2003, se hicieron en este formato muchas películas, significó también un incremento en la realización de publicidad. Es así como en el cine disminuyó la contratación de técnicos, pero la publicidad compensó ese hecho.

El hacer publicidad en digital y no en cine significaba un ahorro para las empresas grandes como la Cervecería, SOBOCE y otras, que encargaban campañas publicitarias grandes, que más allá de parecer un *spot* publicitario tenían todas las características de una producción cinematográfica.

La cantidad de técnicos en estas campañas era numerosa, significó también el ingreso de los técnicos paceños al interior del país, quienes hicieron escuela en ciudades como Santa Cruz, Cochabamba y Tarija, y formaron técnicos que en la actualidad trabajan en esas ciudades.

El ingreso del digital benefició a muchos; el “hacer cine” ya no era un privilegio, todos con una cámara digital hacían o hacen cine, proliferando la falta de rigor y teniendo como consecuencia también la proliferación de producciones que no satisfacen al espectador y no animan a consumir cine nacional.

El director de fotografía Juan. Pablo. Urioste, manifestó: “la llegada de la tecnología y sus efectos tienen una denominación que yo le llamo, el “efecto Cannon” y se da a partir de la aparición de las camaritas Cannon 5d. Hubo una revolución no solo aquí en Bolivia sino en todo el mundo, lo que generó este efecto fue que bajen muchísimo los costos para obtener una imagen de mucha calidad. Antes de la Cannon 5d para obtener una imagen de muy buena calidad se necesitaban cámaras muy grandes, equipo de iluminación y un trabajo con mucho más rigor y con mucho más presupuesto”. (J.P. Urioste, comunicación personal, 12 de agosto de 2018).

Cuando aparecieron estas cámaras con un sensor tan maravilloso bajaron mucho los costos y esto generó numerosos cambios no solo a nivel técnico fotográfico sino a nivel de producción. Mucha gente, con una mínima inversión, compra una cámara y empieza a obtener imágenes muy buenas y eso hace que tanto productores como clientes se inclinen, digamos, por bajo presupuesto, con el cual se pueden obtener imágenes de alta calidad.

Este efecto hizo que hubiera una caída en el rigor de la producción cinematográfica audiovisual. Ya no se contrataba a un equipo de fotografía sino se contrataba a alguien que tenía una cámara y, éste traía a otro amigo que no sabía nada y que le ayudaba a poner las luces y cargar los cables. Entonces, la profesionalización que estaba creciendo en ese momento de los técnicos, tuvo un gran receso, en estos 5 a 10 años más o menos.

Hoy nuevamente se empieza a valorar el rigor, la profesionalización y la experiencia de los técnicos. Si bien aún todavía hay producciones de una persona que hace de todo con una cámara digital y un par de lámparas, que no necesariamente tiene experiencia, las producciones apuntan por la profesionalización, por la experiencia, por el rigor en la producción, lo cual es bueno.

Se gravaban *spots* publicitarios y películas con un alto nivel técnico similar al celuloide

La aparición de cámaras como la Cannon 5d o la Sony x7, reemplazaron a las que eran consideradas únicas y profesionales. La utilización del video (primero analógico y luego digital) sería la alternativa más sostenible y eficiente para el rodaje y la proyección de las películas. Sin abaratar costos, el desarrollo del cine boliviano sería impensable (Mesa, 2018).²⁶

El nuevo milenio inauguró una nueva etapa. A partir de **Dependencia sexual**, el cine digital se convertiría en el soporte dominante e incuestionable. Lo

²⁶ Cita tomada de: Carlos Mesa (2018)

interesante está en que una nueva generación de realizadores entendió que no es un sucedáneo barato del celuloide, sino que tiene posibilidades y limitaciones propias que exigen el desarrollo de otro tipo de lenguaje. En ese sentido, una de las cintas más influyentes para una generación de realizadores es **Lo más bonito y mis mejores años**, pues cuenta una pequeña historia cercana, urbana e íntima, que no requiere de grandes recursos materiales, sino de inventiva. Lo que también es cierto es que este periodo de tiempo ha estado marcado por la gran característica de la contemporaneidad: la proliferación de la producción. Cada vez se hacen más películas, pero el control de calidad se ha relajado proporcionalmente. Las facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías han permitido que proyectos poco reflexionados y trabajados vean la luz. (Mesa, 2018, p. 339)²⁷

Siguiendo la dinámica del mundo, se hace mucho, pero se dice poco. Lo que nos consuela es que realizadores como Rodrigo Bellot, Martín Boulocq, Germán Monje, Tomás Bascopé, Carlos Piñeiro, Diego Mondaca o Kiro Russo, entre algunos otros, están oxigenando de manera importante al cine boliviano desde diferentes territorios, desde el largometraje o el cortometraje, desde la ficción o el documental, desde el cine intimista o de autor o la comedia inteligente, desde narrativas convencionales o experimentales, pero nutriéndose de manera inteligente de la tradición que los precede. (Mesa, 2018, p. 339)²⁸

Efectivamente las facilidades otorgadas por las nuevas tecnologías son muchas, si bien aparecen nuevos realizadores con nuevos proyectos, algunos recurrían a la mano de obra barata, entre ellos pasantes o aprendices que a veces trabajaban sin cobrar, siendo una competencia desleal para los técnicos con experiencia.

²⁷ Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: Plural pág. 339.

²⁸ Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia pág. 339

El problema más preocupante al que se enfrenta el cine boliviano es que no ha logrado ser una industria capaz de conquistar mercados y públicos masivos, o desarrollar otros mecanismos que le permitan sostenibilidad y rentabilidad. Al no existir políticas e iniciativas estatales y/o privadas que lo protejan y estimulen de manera efectiva, el cine boliviano está condenado a la dinámica de la supervivencia. (Mesa, 2018, p. 339)²⁹

Lamentablemente, mucho trabajo está pendiente para garantizar la mejora de las condiciones del séptimo arte en nuestro país. Una tradición cinematográfica es el reflejo directo de la sociedad en la que se desarrolla. En nuestro caso, las carencias nos definen. Hace falta reglamentación, la mejora de los mecanismos de financiación y de distribución, incentivos y formación para los realizadores y, lo que es más importante, educación para el público boliviano. (Mesa, 2018, p. 339)³⁰

De todas formas, la valoración del periodo 1990-2017 es positiva, existen voces prometedoras, se han realizado películas de importante factura y, aparentemente, esto no es más que el comienzo. En estos últimos 23 años hemos sido testigos del comienzo del futuro del cine boliviano. Lejos de ser perfecto existen motivos de peso para ser optimistas. Justamente, en algunos espacios urbanos, en las periferias, en las zonas periurbanas o rurales se ha comenzado a asumir qué se debe hacer, pensar y producir películas al margen del Estado. En Bolivia es frecuente que los ciudadanos resuelvan sus propios problemas. No es distinto con el cine, su única posibilidad real y concreta es la autogestión. (Mesa, 2018, p. 339)³¹

²⁹ Ibid. p. 339

³⁰ Carlos D. Mesa, op. cit, p. 339

³¹ Ibid. p. 339

Así como se realizaron películas con un importante presupuesto y que marcan el camino a seguir, también están las otras que se filmaron con presupuestos bajos al límite, lo que tiene como consecuencia bajos sueldos e incluso incumplimiento de los mismos. La carencia de beneficios e incentivos a los técnicos hacen que muchas veces estos se vean obligados a buscar otras alternativas.

Se debe reconocer también la labor y esfuerzo de directores noveles como Gori Patiño, que el 2017 filmó uno de los trabajos que puede ser considerado como el más extenso en tiempo de grabación. Cuatro meses de arduo trabajo cuyo producto final fueron una película y una serie para televisión, cuya temática principal es la trata y tráfico de personas.

El 2018 Oscar Salazar, un reconocido director de publicidad, hace su debut como director de cine, tomando como tema principal para su película un hecho histórico, que involucra a un equipo de fútbol paceño y su participación en la guerra del Chaco. Los realizadores jóvenes tienen claro que la única forma de seguir haciendo cine en Bolivia es la autogestión.

El cine nacional fue evolucionando desde la etapa indigenista hasta la etapa digital teniendo siempre como protagonista a la sociedad boliviana, reflejando y mostrando sus problemas económicos y sociales. El cine más actual, si podemos llamarlo así, también toma temas que, si bien no se alejan de los aspectos sociales y económicos, se involucra en otros que cobran mayor relevancia en la actualidad, como la sociedad de consumo, querer tener lo último en tecnología, la homosexualidad, la trata y tráfico y siempre el tema del fútbol visto desde un punto de la historia boliviana.

Es cierto que evolucionamos del cine de celuloide al cine digital pero la evolución no se detiene ahí. Están también las nuevas tecnologías como el internet, que permite llegar a públicos masivos.

Una experiencia ejemplar de la utilización de nuevas tecnologías para difundir material audiovisual es la de Fernando Vargas y Verónica Córdoba con la serie didáctica **Zeta**, que se subió a You Tube de 2012 a 2013, realizada por encargo del Gobierno Municipal de La Paz. Esta pieza de ficción, que da amenas lecciones de civismo, tiene por protagonistas al personaje del título, un jovencito que trabaja de cebra (los guardianes del orden vial vestidos de peluche). Vargas y Córdoba no sólo sacaron provecho de las facilidades para la distribución que ofrece Internet, sino que también hicieron un esfuerzo por entender los códigos de la comunicación en estos tiempos. Su serie, compuesta por capítulos muy cortos (de menos de 3 minutos) y de buen ritmo, es una perfecta web serie que ya ha hecho historia en el audiovisual boliviano. A pesar de sus bemoles, gracias a Internet ya no hay excusa para que el cine boliviano esté al margen de lo que se está haciendo en el mundo. (Mesa, 2018, p. 299)³²

Siguiendo el formato del documental más clásico, en 2016 se difunde por You Tube la serie Planeta Bolivia, dirigida por Marcos Loayza, producida por Carlos Mesa en colaboración con Ramiro Molina Barrios y Juan Carlos Enríquez y con el respaldo de la CAF, el Banco Mundial, el BID, la Cooperación Suiza en Bolivia y el Banco FIE. Esta serie trata temas sobre los desafíos medioambientales de Bolivia. (Mesa, 2018, p. 298)³³

Finalmente, se debe mencionar al canal de You Tube “Según yo”, del poeta y productor audiovisual Rodny Montoya Rojas, que sube material desde 2016 hasta la fecha. Como el **Zeta**, puede ser una de las muestras más logradas del uso de las nuevas tecnologías y de los lenguajes contemporáneos con fines didácticos. Siguiendo la línea de los blogs educativos más populares del Internet, utilizando ingenio, sentido del humor y recursos del audiovisual digital en cápsulas que no

³² Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: plural

³³ Mesa, C. (2018). *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*. La Paz, Bolivia: plural

superan los 12 minutos, toca temas de relevancia social (el cuidado con la basura), históricos (la defensa de Boquerón) o semblanzas de personajes nacionales (Marina Núñez del Prado, Alfredo Domínguez, Nilo Soruco, Jaime Escalante, Betshabé Salmon o Luis Espinal Camps). Lo admirable de esta iniciativa es que con muy pocos recursos materiales logra productos de alta calidad que se difunden de manera gratuita. No son pocos los que anuncian la muerte de la televisión, sin duda la que conocimos en el siglo xx tiene los días contados, “Según yo” es una de las mejores experiencias para vislumbrar el futuro del audiovisual informativo, educativo y/o didáctico. (Mesa, 2018, pp. 298 – 299)³⁴

8.2 EL TRABAJO DEL EQUIPO TÉCNICO EN LA CREACIÓN CINEMATOGRAFICA

La teoría del autor, según la cual el director es el responsable de toda la película, está cayendo por su propio peso; la realización de una película se considera hoy en día como un esfuerzo de cooperación y colaboración por parte de un equipo de técnicos y artesanos. (Schaefer, Salvato, 1990, p.11)³⁵

Dentro del equipo técnico están los constructores, escenógrafos, pintores, utileros, maquinistas, luminotécnicos, *gaffers*, asistentes de producción y los asistentes de cámara.

Todos estos miembros del equipo cumplen con un rol específico en una producción, teniendo cada uno su grado de complejidad, riesgo y responsabilidad. Reconocemos el trabajo y el esfuerzo de cada uno de ellos, de cuyo esfuerzo, cuidado y responsabilidad depende el éxito de toda producción.

³⁴ Ibid. 298 - 299

³⁵ Schaefer, D., Salvato, L. (1990). Maestros de la Luz: Plot.

El jefe electricista es responsable de su trabajo y del de su equipo en relación con el director de fotografía y el productor.

Antes del comienzo del rodaje, realiza reuniones con el director de fotografía para definir las características tanto del trabajo como de los materiales necesarios para su ejecución.

Para el director de fotografía el criterio de este profesional es importante, generalmente espera su opinión para confeccionar la lista de materiales de iluminación.

Con la ayuda de su equipo el jefe electricista debe ejecutar el esquema de iluminación que se le indica (en algunos casos con anterioridad, y por medio de plantas): disposición de los reflectores y su fijación, cableado, conexión a la red eléctrica por medio de “tableros” apropiados, instalación de difusores o “rebotadores”, “banderas” etc. (Covensky, 1988, p. 14)³⁶

El primer asistente de cámara F. Delgado, manifestó: “es un trabajo sacrificado que me encanta, es un arte muy grande, bello y de mucha responsabilidad donde no se permite ni un error, por ejemplo, el de abrir por si acaso el chasis se vela, toda la película, no solamente te estas arruinando vos, estás arruinando a todo un equipo, porque en esa latita está el trabajo de muchas personas de arte, de producción de todo el equipo”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

Dentro de las Artes Escénicas, un elemento fundamental es la luz, y, por lo tanto, el trabajo del técnico de Iluminación es primordial en el correcto desarrollo y preparación de cualquier espectáculo o proyecto audiovisual. La luz, más allá de permitir que algo se vea, debe cumplir el hecho artístico y descriptivo que se le presupone. Dentro de un equipo

³⁶ Covensky, H. (1988). Sobre el director de Fotografía y su equipo de trabajo. San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV. Cuba.

de iluminación o fotografía, el técnico de iluminación es el brazo ejecutor, el oficio especializado que lleva a la práctica la idea que el diseñador de iluminación o el director de fotografía han generado junto con el director o el realizador.

El cine puede aprenderse en tres meses, decía Orson Wells, si uno tiene talento, pero si no, diez años pueden ser insuficientes, porque la técnica cinematográfica no es tan difícil, ahora menos que antes, porque la electrónica está al alcance de todos.

El director de fotografía Guillermo. Ruiz, manifestó: “la técnica en el cine, todo tiene que salir de muy dentro de ti, eso no lo aprendes en ninguna escuela, lo que sale de aquí adentro es lo único que vale. Podrías haber estudiado en la UCLA en California o la AIDET en París o haberte leído todos los libros de cine y todas las revistas del mundo, pero tu arte viene de adentro. Eso es lo que refleja tu *background* de la vida, cuando tú haces una iluminación refleja lo que tú eres”. (G. Ruiz, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

¿Pero cuál es el trabajo de un técnico de iluminación? Lo primero y más importante, es el técnico encargado de preparar, instalar y mantener todos los equipos de iluminación escénica presentes en un proyecto. Por tanto, su responsabilidad es máxima, ya que el material con el que trabaja es numeroso (de ahí su necesidad de conocimiento profundo) y muy costoso, por lo que su cuidado en el uso deberá ser máximo. Además, al trabajar con electricidad, la peligrosidad de la misma hace que la responsabilidad y el conocimiento en su uso sean de extrema importancia.

Un técnico de iluminación debe tener en su trabajo diario, como premisas fundamentales, una buena forma física, ya que tendrá que acarrear material que en muchas ocasiones es de tamaño considerable y pesado, debe saber trabajar en equipo, porque el trabajo debe dividirse entre varios técnicos de iluminación que participan en un mismo proyecto. Debe ser detallista en sus acciones y siempre prestar una especial atención a la

seguridad. Además, debe saber aguantar la presión, ya que en muchas ocasiones su actividad se realiza contra reloj.

El director de fotografía Ernesto. Fernández, declaró: “para mí un buen técnico es una persona que primero que nada se entrega al trabajo con el rigor que el trabajo demanda, es un trabajo pesado, de enorme esfuerzo físico, de mucha concentración, de mucho rigor porque cada cosa que se hace tiene que mantener continuidad. Tenemos que preparar escenarios que a veces son muy grandes, tenemos que cuidar el equipo humano que está debajo de ese equipo, hay una sutileza abstracta todo el tiempo, porque hay que generar atmósferas y esas atmósferas también tienen que mantenerse entre escenas y escena”. (E Fernández, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

En definitiva, la luz y el color, la electricidad, los equipos, las técnicas, los procesos de montaje, la documentación y la prevención de riesgos, estará en el día a día del técnico de iluminación, un profesional imprescindible enamorado de lo visual, donde su trabajo es de lo más visibles y gratos del sector audiovisual.

En nuestro medio los equipos se fueron profesionalizando cada vez más a partir de 1998, desde la aparición de la primera empresa de renta de equipos profesionales (VMJ). La cual, ante la carencia y desconocimiento del oficio en el mercado, contrata a técnicos electricistas de la empresa de luz de La Paz para dar unos talleres del manejo de cargas altas y bajas de energía.

Un error muy común es considerar de manera separada al jefe eléctrico, al técnico en iluminación y al jefe *gaffer*, siendo estos oficios lo mismo en funciones y obligaciones, debiendo ser la denominación correcta la de jefe técnico electricista.

El nombre de *gaffer* viene de un gancho que se utilizaba antaño para subir los cables y colgarlos. Su función es coordinar a todo el equipo de iluminación y electricidad que se encuentra en la grabación, dentro de los estudios.

También está dentro de sus funciones el controlar las entradas y salidas de las luces, así como asegurarse que los técnicos de efectos especiales tengan suministro eléctrico, aunque sin intervenir en su función, como sería el uso de ventiladores u otros. En cierta forma, se encarga de algunos efectos, pues con su trabajo puede simular atardeceres, cierto tipo de vehículos o algunas otras circunstancias relacionadas.

El trabajo de los luminotécnicos está relacionado con todas las áreas en el equipo de filmación, pero principalmente con el director de fotografía al igual que con el primer asistente de producción y el productor ejecutivo, con el que se gestionan los sueldos y forma de pago. Es también él quien define muchas veces el equipo con el que se contará en una producción, de acuerdo con el presupuesto que se tenga, influyendo de esta manera en el resultado que muchas veces se busca con la luz.

Las limitantes en el presupuesto obligan a usar la inventiva, creatividad y capacidad para poder lograr una buena iluminación en el *set*, el forrar por ejemplo todo el techo de un local para poder revotar en lugares específicos luces pequeñas, y poder lograr una luz base suave cuando no se cuenta con un HMI de 4kw. O, el vestirse de verde croma para poder agarrar objetos que están de frente a cámara y que necesitan soportes especiales con los que no se cuentan. Son algunos de los tantos ejemplos que los técnicos electricistas realizan para subsanar la falta de equipos.

8.3 LA IMPORTANCIA DE LOS LUMINOTÉCNICOS PARA LA CINEMATOGRAFÍA BOLIVIANA

Gaffer es el término que define al experto en iluminación en el cine. El *gaffer* apoya decididamente, con su creatividad y soporte técnico, al director de fotografía de una película, quien previamente con el realizador han decidido el concepto estético de una obra cinematográfica. El *gaffer* selecciona también los equipos convenientes para llevar a cabo la iluminación, pre-ilumina escenas, realiza las visitas a locaciones y lleva a cabo la búsqueda de los mejores espacios arquitectónicos y los ambientes naturales donde se filmarán las escenas de una cinta. Lo que en la jerga cinematográfica se conoce como “*scouting*”.

Fotógrafos extranjeros y nacionales como Carlos Sánchez, colombiano o Ernesto Fernández y Guillermo Medrano ambos bolivianos coinciden en que la luz y los luminotécnicos son elementos necesarios para toda realización cinematográfica. A través de la luz se pueden contar historias y películas, pero también, todo lo que se puede aprender de la experiencia de los *gaffers* no se lo aprende en ninguna escuela o instituto.

En exteriores, su función es colocar los soportes, luces e instalaciones necesarias, así como asegurarse de que los generadores estén funcionando, y que la posición de los cables no entorpezca los movimientos de cámaras o actores. Dependiendo del tamaño de la producción, puede tener bajo su autoridad de 3 a 30 personas, desde otros técnicos hasta los llamados “jala cables”.

Como podemos darnos cuenta, es un trabajo que requiere de una enorme responsabilidad, y un conocimiento preciso de iluminación y electricidad, por lo que no cualquiera puede con el trabajo.

El primer asistente de cámara Freddy. Delgado, declaró: “en un rodaje todas las áreas son importantes, empezando de producción, arte, iluminación, sonido y cámara. El área de iluminación es importante porque no te olvides que la luz es la base, si no tienes esa base para mostrar lo que quieres que se vea, entonces el producto final puede ser uno más, intrascendental y tal vez muy criticado. El área de iluminación es bien importante, tiene un sesenta a setenta por ciento de importancia en un rodaje”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

Mucho se ha hablado sobre nuestro cine, su estilo, su forma, sus etapas, de sus realizadores, y cómo desde sus primeras proyecciones han documentado parte de la historia de nuestro país. ¿Pero cuánto se sabe de los técnicos que trabajan detrás de cámara? Casi nada, si bien los primeros años de nuestro cine se caracterizó por ser un tipo de cine más documental en el que sólo era necesario el operador de cámara y el director. En algunos casos ambos eran una sola persona, no se requería de otros actores, eran suficientes una o, en el peor de los casos, dos personas para llevar adelante una película.

Ya a principios de los 90 se empieza a notar la necesidad de contar con un equipo de técnicos (luminotécnicos) que ayuden a sacar adelante una producción. En 1996 se filma **Yawar**, película para la que llegan los primeros HMIs del Perú, de la productora Casa Blanca. Ahí el equipo de eléctricos estaba conformado por Oscar Durán, Ramiro Quispe, Alfredo Abuday, Bruno Varela (mexicano), y Oscar Wayta encargado de luces enviado del Perú.

Muchos de los que empezaron como técnicos en los 90, fueron pasando a otras áreas, ya sea por problemas de salud, económicos o por no sentirse cómodos en el área. Oscar Durán ahora es uno de los mejores continuistas del país, Alfredo Abuday es un reconocido fotógrafo con un estilo propio, Ramiro Quispe contribuyó con todo su conocimiento en luces a varios canales de televisión para el armado de *sets* de sus principales programas

en vivo dejando escuela en varios de ellos, Bruno Varela es en la actualidad un conocido director de fotografía en México.

Los espacios dejados por estos primeros técnicos fueron llenados por otros igual de entusiastas por llevar adelante un trabajo en el que se combina fuerza física, inventiva y mucha concentración. Américo Luna, Zacarías Gutiérrez, Walter Pacombia, Adrián Mamani, son algunos de los nombres que empezaron en los 90 y que siguen vigentes hasta ahora.

El director de fotografía Milton. Guzmán, manifestó: “en una producción el trabajo más pesado es de ustedes. Los *gaffers*, Ramiro Q., Américo L., Zacarías G., Walter P., Alberto F. ese es el equipo de gente que ha empezado a trabajar de la forma más dura que ha habido. En **Yawar** nos cargábamos equipo, la grúa, que pesaba 240 kilos, la bajábamos entre seis personas y creo que esos inicios también le han dado un poco el carácter a la gente que está trabajando hoy en día. Porque la gente antigua ha sabido padecer producciones donde a veces ni había presupuesto, pero el amor al arte nos impulsaba a seguir, a hacer lo que habíamos pensado hacer. Creo que eso es un poco lo que hoy en día está cambiando, ya no hay una mística en el trabajo, hay más un buscar simplemente un rédito económico, es muy poca gente que tiene esa mística de trabajar porque quieres trabajar, porque quieres hacer algo y quieres mostrar algo”. (M. Guzmán, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

Son inexistentes los documentos que mencionen o describan el trabajo de los técnicos en las primeras películas bolivianas. Se da el dato en algunos comentarios que simplemente se recurrían a voluntarios o personas del lugar donde se llevaba a cabo el rodaje, pero es seguro que la necesidad de contar con gente de apoyo era necesaria, el tamaño y el peso de los equipos es un obstáculo para poder moverse rápidamente de una locación a otra, como lo es en la actualidad. Pero seguro esos años lo fue más, podemos decir que esos momentos de complejidad fueron el nacimiento del área técnica.

Es necesario hablar del cine de los años 70, 80 y parte de los 90, para entender la importancia del trabajo de los técnicos en el cine nacional, porque es durante estos periodos, que se ve la necesidad de contar con un equipo técnico especializado, ya no se puede recurrir a voluntarios o personas del lugar donde se filma. El cuidado que necesitan y el costo elevado de los equipos, hace que se tenga un especial tratamiento para manipularlos, cargarlos y transportarlos.

Desde la iluminación utilizada en películas que son referentes de nuestro cine, como: **Yawar Mallku** (1969), **Chuquiago** (1977), **Mi socio** (1982), **La nación clandestina** (1989), **Cuestión de fe** (1995), se empezaron a profesionalizar a los asistentes en diferentes áreas, como: cámara, maquillaje, iluminación, electricidad y otras. A lo largo de estos años los técnicos electricistas tienen como principales instructores o profesores, a personas que estudiaron afuera como el señor Guillermo Barrios (+) que estudió en Alemania en la empresa HARRY. O, como el señor Valentín Jiménez (+) un ciudadano chileno que ingresa al cine como muchos, por casualidad y sin ánimos de quedarse por mucho tiempo, pero que al final terminó quedándose en el país y teniendo este oficio como su profesión.

“Valentín Jiménez mítico obrero del cine boliviano, de origen chileno pero boliviano de corazón, un pionero desde la época de la productora Proinca de Mario Mercado y por muchos años fiel colaborador de Jorge Ruiz” (Martínez, 2012, p. 168).³⁷

Estas dos personas enseñaron a nuevas generaciones toda su experiencia, luminotécnicos que en la actualidad participan en la mayoría o en casi todas las producciones nacionales.

³⁷ Martínez, F. (2012). El Cine Según Agazzi. La Paz, Bolivia: IV Bolivia Lab.

“Eso es lo importante en un proyecto, cuando hay gente experimentada que enseña el oficio a los novatos, cuando viene alguien de afuera que transmite sus experiencias a los bolivianos” (Martínez, 2012, p. 160).³⁸.

Podemos afirmar que los luminotécnicos también cuentan con escuelas extranjeras, esto porque llegan técnicos de otros países que dejan sus enseñanzas en ellos.

Poco a poco el trabajo técnico se fue haciendo mucho más pulcro y eficiente. Así se sacaron adelante muchas películas en las que se manejaron gran cantidad de equipo. Podemos citar a: **American visa (2005)**, **Y también la lluvia (2010)**, **Blackthorn (2011)** o algunas de las más actuales como: **Muralla, Pseudo (2017)** o **Fuertes (2018)** que movieron gran cantidad de equipo técnico y humano; se puede afirmar que a nivel técnico estamos a nivel de las grandes industrias de afuera.

El director de fotografía Juan. Pablo. Urioste, manifestó: “un buen porcentaje del éxito de una filmación, de una producción, está en saber escoger un buen equipo técnico. Un buen equipo técnico que tenga experiencia, que sea profesional, que conozca, que sepa lo que hace, aporta muchísimo a un equipo de producción. Y también un equipo técnico que se conozca, que hayan trabajado juntos muchos años, que sepa coordinar, que sepan entenderse, aporta muchísimo a un rodaje, no solo en la cuestión técnica sino en la cuestión anímica”. (J.P. Urioste, comunicación personal, 12 de agosto de 2018).

El ser los primeros en llegar y los últimos en irse es la premisa que se cumple siempre a cabalidad. Dar toda la fuerza mental y física para dar soluciones, como comúnmente se dice en la jerga cinematográfica nacional, “a la boliviana”, con elementos como alambres de amarre, elásticos o aparatos inventados al momento. Son características de nuestros rodajes, y que muchas veces fueron elogiados y criticados por directores y técnicos nacionales y extranjeros.

³⁸ Ibid. p. 160

Una anécdota de la inventiva de los técnicos bolivianos es la que cuenta Freddy Delgado cuando le tocó “hacer foco” en un *dolly* que tiene un brazo incorporado, el famoso *espaider*.

El primer asistente de cámara Freddy. Delgado, contó: “filmamos un corto con un director de foto que todos conocemos, estábamos en el teatro municipal, había una serie de movimientos, una niña que caminaba, el *dolly* le seguía, el brazo subía y había una serie de focos y en el aparato sólo podía subir una persona. Entonces, mientras el director de foto estaba loco poniendo sus luces, yo le pregunto y cómo hacemos con el foco y él me responde no sé, tu problema. Yo me miro con mi asistente Ana María Castellón, una gran asistente, y nos reímos. Yo siempre tenía en mis maletas mis pitas, cuerdas, entonces agarro una pita le doy una vuelta al lente, bien justa, le pego con cinta *gaffer*, cosa que la pita se mueva sin jugar en el lente. Y mis marcas de foco estaban en la pita en la parte de abajo y hacemos una prueba de movimiento con la niña, y bueno, me marco todo y le digo: Anita, voy hacer mi foco, y le digo al maquinista que vaya haciendo el movimiento. Esas veces no teníamos el video asís (monitor de referencia donde se ven los movimientos y la imagen que se está filmando o grabando), era un cablecito a un VHS para grabar y ver lo que se hacía. Entonces hacemos un ensayo y mi asistente al ver la reproducción del movimiento me dice que todo está bien, vamos a un ensayo más y lo tenemos, en eso viene el director de foto y me dice cómo lo vas hacer, quieres un ensayo, y yo le digo que no, ya lo tengo, entonces vamos a toma y hago mi foco. Terminamos la toma, me miró y no me dijo absolutamente nada, y yo dentro de mí protesté, decía qué hijo de su madre, porque con la experiencia que tiene, con el estudio que ha tenido, me hubiera dicho lo solucionaremos de esta manera de esta forma, pero no”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

Situaciones como la anterior no dejan de presentarse en uno que otro rodaje por la incomprensión o egoísmo de algunos jefes de área, pero son retos que obligan a los

técnicos a solucionar los problemas con pura inventiva y con elementos que tienen a su alcance.

Sin un buen equipo técnico no se puede hacer un buen trabajo. Es fundamental contar con un equipo técnico adecuado para que el producto salga bien, no se puede trabajar con un equipo técnico mediocre o sin experiencia, si se quiere tener resultados óptimos.

El actor Fernando. Arce, declaró: “viendo el trabajo de los técnicos, yo ya no sé quién es el responsable de sacar adelante un trabajo, verlos bajar las laderas cargando luces, pesas y la grúa con tanto entusiasmo como si fuera el primer día de rodaje nos anima a todos a dar hasta nuestro último esfuerzo”. (F. Arce, comunicación personal, 20 de junio de 2017)

El trabajo de un técnico le obliga a coordinar y conocer de otras áreas, como: sonido, cámara, producción e incluso vestuario, viendo muchas veces la falta de profesionalismo de las nuevas generaciones. Así lo expresa Ramiro Valdez, único microfonista profesional en Bolivia, con estudios realizados en el exterior; participó en innumerables producciones nacionales que fueron nominadas a mejor sonido en varios festivales nacionales e internacionales.

El microfonista R. Valdez, refiriéndose al equipo de sonido, declaró: “nosotros conocemos las limitaciones de nuestros equipos. Por ejemplo, los micrófonos son sólo herramientas, no hacen que pasen milagros. Si los problemas en el *set* no se encarar con inmediatez, nuevamente van a volver a aparecer en la post producción. Un buen sonido puede ser obtenido muy a menudo, usando una razonable preparación para evitar dificultades, nos puede ayudar a hacer un mejor trabajo para el filme, necesitamos el entendimiento y apoyo de todo el equipo”. (R. Valdez, comunicación personal, 7 de octubre de 2018).

Una de las áreas con las que más coordinan los eléctricos es la de sonido, es común ver muchas veces problemas entre ambas áreas, unos por lograr una buena iluminación y los otros por lograr un sonido impecable.

El microfonista R. Valdez, manifestó: “para entender el triste estado de la situación del sonido hoy, hay que ir atrás en el tiempo. Cuando existían un conjunto de trabajadores que trabajaban juntos para fabricar productos fílmicos. No importaba en qué condiciones se trabajaba, todos entendían que se esperaba de ellos que tomaran las medidas razonables que estuvieran a su alcance para posibilitar buenas grabaciones de sonido. Era parte de su trabajo. Esas tareas fueron transmitidas a los nuevos técnicos en la generación de los 90”. (R. Valdez, comunicación personal, 7 de octubre de 2018).

Los técnicos eléctricos de esa generación cortaban las sombras de los micrófonos con banderas, sustituían una luz que zumbaba. Los asistentes de cámara probaban todo lo posible para que la cámara fuera menos ruidosa, y en muchas ocasiones los operadores se tapaban junto a ella bajo frazadas. Todo el equipo hacía lo que considerara necesario para ayudar a obtener un buen sonido, porque eso era considerado como parte de su trabajo. Nadie tenía que tratar de persuadirlos. Fue una época en donde una razonable cooperación con el departamento de sonido era el camino normal para hacer buenas películas.

Es sólo un ejemplo la coordinación con el área de sonido. Un buen equipo de eléctricos tiene que coordinar su tarea con todas las áreas, ayudar en todas las áreas para que el trabajo pueda tener una buena calidad. El dar energía al área de vestuario y maquillaje, poner varios puntos de luz en el *set* para arte y efectos especiales o poner energía para el *data manager* hasta el final del día sin importar el lugar, son algunos ejemplos de la coordinación del trabajo de los eléctricos con otras áreas.

El equipo de rodaje tiene hoy amor por su trabajo, pero parece que han dejado de considerar no solo al sonido como parte de su tarea laboral. Los problemas comenzaron

cuando se rompió el sistema de aprendizaje, y comenzaron a proliferar filmes independientes. Esto permitió el ingreso de aprendices o personas entusiastas sin ninguna preparación o educación en el campo fílmico y, solamente portando el costo bajo de su mano de obra.

El cine es un trabajo de equipo, en el que muchas veces no se valora del todo el esfuerzo humano y técnico que realizan los técnicos. En especial el de los técnicos eléctricos, que sacan adelante el trabajo en el que les toca estar, asumiéndolo como propio y por el que muchas veces ni siquiera reciben un pago justo.

Las películas bolivianas desde sus inicios reflejaron la cultura e historia de nuestro país. Pero quizá ninguno de estos proyectos hubiera llegado a su objetivo, sin la participación comprometida y entusiasta de los técnicos electricistas.

Son pocos los técnicos que aportaron con su conocimiento, compromiso y entusiasmo para realizar y terminar la mayoría, si no todas las películas realizadas desde la década de los 90 hasta la actualidad. Hasta ahora no encuentran remplazo, no porque no los haya sino porque las personas que llegan a su área se desaniman pronto por las características particulares del mismo. Ramiro Quispe, Javier Dorado, Américo Luna, Zacarías Gutiérrez, Walter Pacombia, son jefes técnicos electricistas, o como también se los llama, jefe *gaffer*, que enseñan y hacen escuela en todas las películas donde les toca estar. Se debe a estas personas la existencia actual de nuevos técnicos eléctricos en otros departamentos como Santa Cruz, Cochabamba y Tarija.

Son todos técnicos paceños formados a principios de los 90, principalmente por los primeros egresados de la escuela de San Antonio De Los Baños de Cuba y que influenciaron en los técnicos de otros departamentos.

El director de fotografía Ernesto. Fernández, declaró: “considero que la influencia de los técnicos de La Paz es importante porque, uno, marcan el ritmo hasta el día de hoy, dos, tienen un rigor que en el interior no hay, así de simple, no hay. No es que nosotros seamos perfectos, no lo somos, pero creo que su trabajo es más comprometido y capaz, tal vez sea porque con los años logramos conocernos y sabemos nuestras limitaciones, sabemos hasta dónde podemos llegar. Los técnicos de La Paz son los que han marcado la batuta”. (E. Fernández, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

El equipo técnico hace posible que lo que uno cree de manera conceptual se haga realidad, por ende, su participación, su intervención, es fundamental. Muchas veces resuelven con ideas improvisando en el *set*, ahí, ese tipo de improvisaciones son valiosísimas con su presencia porque esa presencia vale, pues es el que ayuda a que una creación se haga realidad. Por ende, es coautor de todo eso, desde el espacio que le corresponde, el espacio en el cual puede brindar lo mejor de si para que el resultado sea el que se espera.

Son ya más de veinticinco años que transcurrieron desde las primeras experiencias en largometrajes. Muchos de los luminotécnicos superan los cincuenta años de vida y si bien la edad no es problema para seguir aportando a la industria fílmica nacional con toda la experiencia, algunos se ven obligados a dejar el oficio por diferentes circunstancias, como las económicas y sociales. Principalmente, dejan puestos que muchas veces son llenados por pasantes de institutos (la Universidad Mayor de San Andrés carece de convenios con productoras en filmes y publicidad), cuyo estudio se aboca en especial a los rubros de director de fotografía, guionistas, productores o pos productores. Toman el área técnica sólo como una pasantía necesaria para pasar el semestre, el año o simplemente para sumar puntos, sin el ánimo de optar por el área técnica como una profesión dentro del audiovisual.

La importancia de un equipo técnico en una producción, del uno al diez, es diez, como lo manifiesta Ernesto Fernández T.

El director de fotografía Ernesto. Fernández Tellería, manifiesta: “así se use una sola luz, así sea un luminotécnico o se filme en exteriores, si tienes que hacer una toma en una filmación que tiene un principio, un medio, un final y tiene una post producción, son importantísimos. Son tan importantes como la cámara, es decir vamos a filmar, pero no tenemos cámara, no existe, lo mismo opino en cuanto a los técnicos, los técnicos con sus materiales”. (E. Fernández T., comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

Es necesario formar técnicos en todas las ramas del área técnica, que tomen a éstas como su profesión y no sólo como una forma de ingresar al medio para luego escalar a jefaturas de área.

Hay que formar gente nueva, gente joven: mi política es tener en el equipo gente conocida y experimentada, pero hay que dar la posibilidad a gente que está empezando para que pueda hacerse una experiencia y aprender. Es bueno tener gente nueva en el equipo, con ideas nuevas, porque te obliga a renovarte también (Martínez, 2012, pp. 140 - 141) ³⁹

8.4 UN OFICIO CON PASIÓN Y DIVERSIÓN

Luminotécnico, *gaffer* y técnico eléctrico son términos que significan lo mismo en el audiovisual y que es usado indistintamente para denominar a los trabajadores encargados de las luces y carga eléctrica en toda producción.

¿Qué es un luminotécnico? “Es el encargado del montaje de iluminación siguiendo las necesidades del diseño de luces para la escena. Es responsable de verificar el tipo de

³⁹ Martínez, F. (2012) El cine Según Agazzi, La Paz, Bolivia: IV Bolivia Lab.

equipos lumínicos, reflectores, refractores, color de luz, difusores y filtros que se deben utilizar de acuerdo con lo estipulado”.

Luminotécnicos. (2019). Trabajos en la industria del cine y la televisión: Media – Match.com. Recuperado de [http://www.media – match. Com](http://www.media-match.com)⁴⁰

El diccionario lo define también como:

Luminotécnico, luminotécnica, adjetivo.

1. De la luminotecnia o relacionado con ella.
2. Nombre masculino y femenino

Persona que tiene por oficio encargarse de la iluminación artificial de un lugar con fines artísticos o industriales.

El solucionar problemas con elementos que están al alcance como pitas, alambres o ligas que comúnmente no se las hace en producciones extranjeras, son a veces reconocidas y otras criticadas por directores nacionales y extranjeros. Pero el técnico le llama amor a lo que hace, el solucionar los problemas en el momento con inventiva y creatividad, fruto de la experiencia.

El director de cine P. Agazzi, manifestó: “un luminotécnico cumple con el verdadero oficio de un cineasta, el jalar cables, grabar sonido, operar la cámara, armar las luces, editar el sonido, ordenar las imágenes”. (P. Agazzi, comunicación personal, 9 de julio de 2019)

La industria cinematográfica, al igual que cualquier industria, necesita de obreros para poder obtener un producto. En este caso nos referimos a los eléctricos (los obreros del

⁴⁰ Luminotécnico (2019). Trabajos en la industria del cine y la televisión. Recuperado de [http://www. Media – match.com](http://www.media-match.com)

cine) cuyo ingreso a esta industria muchas veces se debió a casualidades, sin la intención de tomarla como un oficio, modo de vida y profesión.

Es debido a la participación consecutiva en más de un trabajo que descubren la pasión por este trabajo, poniendo en cada una de sus participaciones toda la experiencia adquirida anteriormente en otras producciones. El resultado es entonces exitoso y “de exportación”, formando parte de la memoria fílmica de nuestro país.

El oficio de los luminotécnicos del cine es necesario que sea conocido por todo el público en general, pero en especial por las instituciones implicadas en la formación de profesionales dedicados al cine. Así se puede ver la importancia y la necesidad urgente de formar técnicos nuevos que replacen a los otros que se alejan del medio por diferentes circunstancias, dejando a la industria cinematográfica huérfana del área que muchos directores la denominan como el motor principal para todo proyecto fílmico.

Seguro la aventura del cine boliviano estuvo rodeada de muchas anécdotas, con las características de este trabajo no es difícil de imaginar. En efecto, la pasión que se le pone a cada trabajo es muy grande, sin esa pasión con la que cuentan los técnicos no se hubieran logrado muchas producciones, ya que a veces, el trabajo supera las doce horas de actividad. En algunas producciones las jornadas llegan a ser de veinticuatro horas, pero sin el descanso mínimo de ocho horas, todo por cumplir con el plan de rodaje.

Alguien que no tiene pasión por lo que hace no haría un gran trabajo. El cine es principalmente pasión. Por más que se haga una historia de dos minutos, si no se la siente con pasión no va tener un buen resultado, la pasión es lo primero que mueve a los técnicos.

Sin Pasión = No entiendes el trabajo técnico

Sin Diversión = Mejor no lo intentes

Estos dos conceptos los entienden todos los cineastas, pero estos sentimientos son más fuertes en los técnicos. Sólo por mencionar algún ejemplo se cita rodajes como el cortometraje en 16mm **Escorpio** de Álvaro Zabaleta (1996), en el que las jornadas laborales eran de dieciocho y veinte horas, siendo el llamado del día siguiente muy temprano, sin respetar las ocho horas de descanso.

Otra experiencia de trabajo es la que se dio en **Yawar** de David Sordella (1998) donde los llamados eran cinco horas antes para los eléctricos, pues estos tenían que ir a arreglar el camino de ingreso a la población de Sorata. En este rodaje también se hizo la primera huelga de brazos caídos reclamando los derechos de todo el equipo.

El eléctrico Zacarías. Gutiérrez, manifestó: “la pasión que uno tiene por este oficio es mucha, y a veces, haces cosas sin pensar. Recuerdo la experiencia en el filme **Y también la lluvia** en el Chapare. Entramos al monte a un lugar donde ni los caballos se animaban a entrar, pero que a la orden del jefe *gaffer* o jefe eléctrico, todos entraron sin importar lo que había ahí con tal de culminar la escena y el día de rodaje”. (Z. Gutiérrez, comunicación personal, 7 de agosto de 2018).

El eléctrico Ramiro. Quispe, manifestó: “el trabajo es duro y pesado, por eso sino tienes pasión por lo que haces y, principalmente, sino te diviertes, no lo logras. En **Black Thorn** teníamos que acarrear luces de gran tamaño como los HMIs de 18000 y 6000 Kwts en el salar de Uyuni, a pesar de que en el salar la luz es muy dura y para el ojo del común espectador no necesita más luz, pero para el jefe de fotografía eran necesarias para buscar un poco de contraste”. (R. Quispe, comunicación personal, 20 de septiembre de 2019).

Son algunas de las muchas experiencias de trabajo que los luminotécnicos atraviesan y viven, cada uno de manera particular. Los técnicos que no sienten pasión ni se divierten haciendo lo que hacen jamás entenderían el oficio de ser luminotécnico.

El director de fotografía Juan. Pablo. Urioste, manifestó: “éste es un trabajo para locos, no cualquiera puede trabajar en un rodaje, tiene que ser gente que realmente le guste lo que hace, le guste el trabajo físico, que le guste el riesgo, que le guste formar parte de un equipo, que le guste aportar con un granito de arena a la construcción de una obra cinematográfica, de una obra artística técnica. Es un trabajo para locos porque tiene mucho riesgo, riesgos físicos”. (J. P. Urioste, comunicación personal, 12 de agosto de 2018).

La posibilidad de accidentes es muy grande, es considerado uno de los trabajos más riesgosos después de la minería y los petroleros. En los índices de trabajos riesgosos está la cinematografía por el uso de equipos pesados, uso de energía eléctrica, por el hecho de subirse, colgarse con equipos de iluminación o cámara en lugares muy altos y difíciles, por lo tanto, si no tienes pasión y si no te gusta, si no te diviertes es mejor no estar en el oficio.

El proceso de hacer una película involucra aspectos de tu personalidad, de tu interioridad que a veces son difíciles de entender y muy diferentes de persona a persona: hay quienes se sienten realizados principalmente en la etapa de exhibición de su obra, otros que disfrutan más el rodaje, otros los reconocimientos en los festivales, todo depende de la personal manera de “entender” el oficio del cine. (Martínez, 2012, p. 200)⁴¹

9.- OBREROS DEL CINE

Es importante valorar el trabajo de los luminotécnicos en el sentido de no menospreciarlo. Hay algunos ejemplos de muchos luminotécnicos que han decidido que su puesto en este medio es ese, el de ser eléctrico y de ser los mejores técnicos en este

⁴¹ Martínez, F. (2012). El Cine Según Agazzi. La Paz, Bolivia: IV Bolivia Lab.

campo. De esa forma se han ganado un lugar en el medio que es muy importante, es reconocido y gracias a su trabajo tienen un oficio y una profesión que le permite subsistir.

Alguien que decida no ser jefe de área sino ser eléctrico porque le gusta y porque quiere ser el mejor en lo que hace, y a partir de eso ganar un buen dinero, es bueno. Todo el mundo cree que ser técnico es ser como cualquier ayudante y no es así, se tiene que empezar a superar ese complejo.

El director de fotografía Juan. Pablo. Urioste, declaró: “las mismas productoras, las mismas producciones menosprecian el trabajo del técnico, siendo que no es cualquier ayudante, digamos no es como barrer un piso que cualquiera lo puede hacer. El trabajo del técnico es un trabajo que requiere mucho conocimiento específico, muy particular, que no se adquiere en la formación académica sino en la experiencia. Es un trabajo muy valioso del cual no se puede prescindir en una producción; yo valoro mucho a todos aquellos que han decidido quedarse como técnicos porque son buenos técnicos y no lo ven como una escalera para después llegar a una jefatura de área”. (J. P. Urioste, comunicación personal, 12 de agosto de 2018).

Ser un obrero del cine no es fácil, implica mucha entrega, pasión y mucha capacidad para trabajar en equipo. Es una profesión que no es fácil, pero, que sí da muchas satisfacciones.

El filmar una película implica para los técnicos el ausentarse un buen tiempo de casa, a veces tropiezan con la oposición de la familia. Hay muchas dudas de la forma en la que se realizan el trabajo, pero a pesar de todo, las satisfacciones al final son muchas.

El primer asistente de cámara Freddy. Delgado, declaró: “todas las películas son grandes, todas son buenas, pero hay una en especial, es **Mi Socio**, por dos cosas, primero por la forma en que se realizó, viviendo en un camión todo el equipo, directores, actores,

técnicos, choferes, *catering*. Todos viajábamos y vivíamos en el camión, empezamos en un lugar y terminamos en La Paz; y dos meses era viajar, viajar en el camión, comer en el camión, dormir en una pared de huevos, pero era muy lindo. Y dos, el compañerismo, que era muy lindo y muy fuerte y, la familia siempre esperando y dudando, no creían que filmar implicaba perderse dos meses”. (F. Delgado, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

Para ser un luminotécnico, un obrero del cine nacional hace falta estar loco, muchos lo consideran así, porque las condiciones de trabajo debido a la diversidad de climas de nuestro país son extremas.

Un ejemplo de esto es **Carga Sellada** (2014), en la que el equipo de técnicos trabajó bajo diez y seis grados bajo cero en Machacamarca, por tres noches y aguantando según declaraciones incluso tormentas de arena.

El director de fotografía de **Carga Sellada** Milton. Guzmán, manifestó: “recordar el primer día libre en el que se trabajó hasta las cinco de la mañana, llegar a Oruro, descargar el equipo y venirse a La Paz para estar con la familia, creo que es una pasión que nos pone a seguir en este mundo, a seguir en este rubro. Si no sientes pasión y piensas que hacer cine es un buen negocio estás equivocado, y creo que la gente antigua, los técnicos de la Paz de los 90, son los que más demuestran de que lo que lo mueve a uno es la pasión”. (M. Guzmán, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

A pesar de aportar a la cultura del país, la relación de este oficio con las instituciones del Estado cae en un vacío, no hay una relación. El Estado no ha tomado interés en la profesionalización, en la institucionalización, en el sentido de incorporar en la Ley del trabajo a toda esta área de obreros que nunca ha estado dentro de dicha ley del trabajo.

Sólo son reconocidos los trabajadores cinematográficos y, básicamente, los únicos que están inscritos son los proyccionistas de los cines. El oficio de luminotécnico y todas las demás áreas no están reconocidas como trabajos al no tener una relación obrero patronal, por lo tanto, no se cuenta con beneficios sociales.

El eléctrico Gabriel. Báez uno de los primeros eléctricos que trabajó en películas como **Chuquiago, Mi Socio y Amargo mar** declaró: “en el cine nunca hemos trabajado ocho horas, se ha trabajado doce, catorce o hasta quince horas”. (G. Báez, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

De esa época a la actualidad los horarios de los rodajes casi no cambiaron, las horas de trabajo muy rara vez son las doce horas pactadas como laborales en todo filme o película, en publicidad son diez horas.

Desde 2008 se logró subir la tarifa por día en publicidad llegando a cobrar hasta la actualidad la suma de 80 dólares día, siendo la jornada de diez horas, un luminotécnico gana 8 dólares por hora.

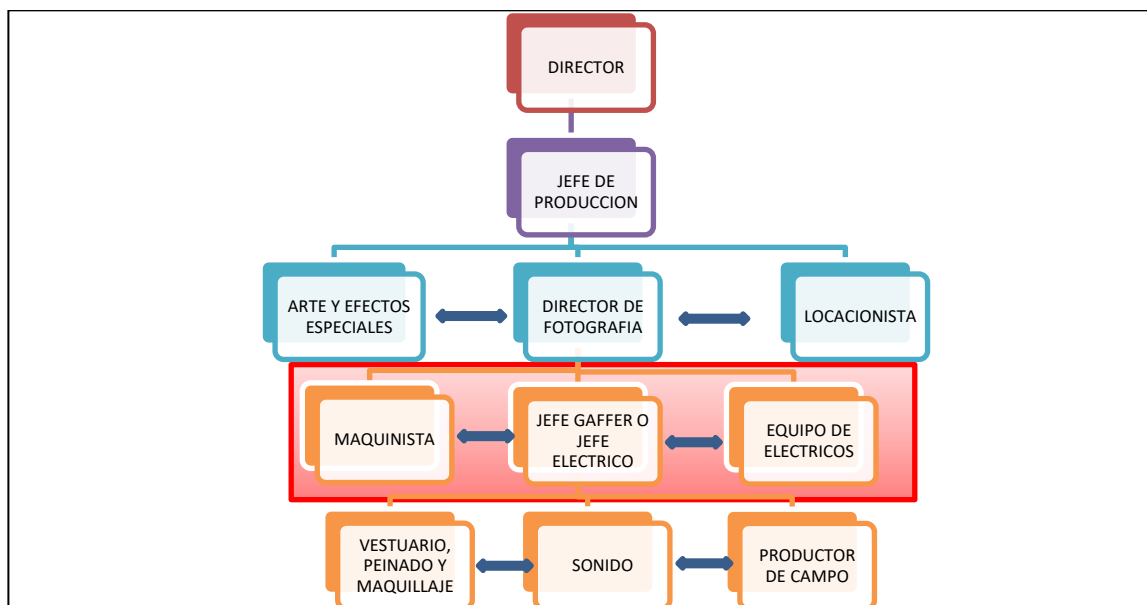
En cine la tarifa es por mes trabajado. Desde las últimas producciones se considera como tarifa 60 dólares día, haciendo un estimado de más o menos 1440 dólares mensuales. Haciendo las divisiones, resulta que un técnico gana 5 dólares la hora, en cine la jornada laboral es de doce horas.

El 2017 se filmó la serie **La entrega**, fueron cuatro meses de grabación, el equipo estaba compuesto por veinticinco personas de las cuales tres eran los luminotécnicos. En las locaciones ubicadas en la ciudad de La Paz, El Alto y los Yungas, las jornadas superaban las doce horas.

El trabajo es duro y cada rodaje tiene su propia complejidad, como lo fue **Black Thorn** (2011), un mes y medio de filmación entre Potosí, Uyuni, Pulacayo, los Yungas, Milluni y La Paz, con temperaturas bajo cero trabajando bajo presión; el plan de rodaje siempre se cumplió.

La organización en un set de filmación tiene como cabeza al director del proyecto, todas las áreas responden a una jerarquía, relacionándose todas entre si como se muestra en el siguiente gráfico.

Gráfico N° 1. Organización en un set de filmación



Fuente: Elaboración propia en base a experiencia personal

10. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, el área técnica tiene una participación en todos los rodajes que se hicieron y hacen en nuestro país incluso desde las primeras filmaciones, su trabajo no

fue visible, pero si muy importante para el cine el presente trabajo a través de las entrevistas, revisión bibliográfica y observación directa describe en detalle el papel que juegan los luminotécnicos en una producción.

La investigación hecha a través de entrevistas a los protagonistas, investigadores e historiadores de nuestro cine como Alfonso Gumucio Dagron entre otros y revisión bibliográfica, hacen notar la aparición y evolución de este oficio muy necesario e importante en toda producción audiovisual, un trabajo en el que la mayoría sino todos los técnicos se formaron de manera autodidacta y en experiencia vividas, es un oficio con mucho rigor y de sumo cuidado.

La introducción de las nuevas tecnologías en este campo permiten acceso a cualquier persona profesional o aficionada realizar audiovisuales, un campo que en el pasado requería de mucho presupuesto para obtener trabajos de alta calidad ahora se puede realizar sin muchos equipos técnicos ni humanos, abaratando de gran manera la producción, pero olvidando el rigor necesario para obtener trabajos de calidad y exportables, significa también reducción en el campo laboral de los luminotécnicos.

Ya son más de 25 años desde que se empezó a trabajar con un equipo técnico que se fue especializando cada vez más en todas las áreas, no en vano se puede decir que a nivel técnico estamos a la par de las grandes industrias del audiovisual.

Preocupa la falta de renovación en un área considerada por muchos directores generales y directores de fotografía nacionales y extranjeros fundamental y vital para toda producción audiovisual.

La presente investigación a través del reportaje interpretativo describe el trabajo de los luminotécnicos de La Paz, base para la formación de otros en el interior del país, hasta el día de hoy no hay renovación de recursos humanos calificados ni interés para suplantar a

los actuales que por diferentes motivos se alejan del cine, sin compartir su experiencia y conocimiento a las nuevas generaciones que decidan optar por el área técnica como su profesión.

El reportaje e informe es un documento que pretende reflexionar no sólo a jóvenes sino también a las instituciones dedicadas a la enseñanza audiovisual que en un futuro deberán incluir en el plan de estudios y formación en el área técnica.

El profesional capacitado en el área técnica, actualmente es requerido y buscado para desempeñar funciones fundamentales en la filmación de un audiovisual, producciones nacionales y extranjeras, tropiezan con la falta de profesionales altamente calificados, por lo que muchas veces recurren a profesionales extranjeros que desconocen la realidad nacional y acaparan las fuentes de trabajo de profesionales bolivianos que se formaron de forma empírica, por lo tanto el contar con instituciones de enseñanza que profesionalicen en el área técnica tema del presente trabajo no solo significara contar con profesionales altamente capacitados sino también crearan fuentes de trabajo con un pago justo.

La situación económica en países vecinos hace que profesionales altamente calificados en sus países, ofrezcan su mano de obra por un valor menor al que cobran los profesionales empíricos bolivianos (altamente calificados sin título profesional en el área) dejando escapar recursos económicos del país y dejando sin fuentes laborales a los técnicos nacionales.

11.- CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

ACTIVIDADES	Enero				Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio				Julio				Agosto				Septiembre				Octubre							
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
Participación en rodaje de película, para contraponer datos técnicos y humanos. 2019																																												
Levantamiento de información a través de la observación participativa, la tecnología en producciones publicitarias. 2019																																												
Elaboración y entrega de documento para revisión del tutor y coordinación de entrevistas. 2019																																												
Recojo de información en primera persona a través de la participación en rodaje publicitario. 2019																																												
Coordinación y realización de Entrevistas grupales para sacar conclusiones. 2019																																												
Realización de entrevistas																																												
Redacción del primer borrador.2019																																												
Entrega del primer borrador. 2019																																												
Revisión y entrega del segundo borrador. 2021																																												

BLIOGRAFÍA

Carlos D. Mesa Gisbert, *La Aventura del Cine Boliviano*. 1952 – 1985. Editorial Gisbert Y CIA. S.A. La Paz, 1985.

Hernández, Fernández, C., Baptista, P (2010). *Metodología de la investigación* (5ed.). México D.F.: McGraw-Hill Interamericana.

H. Mario Raimondo Souto, *Manual del cámara de cine y video*. Ediciones Cátedra, S.A., 1997 Navacarneiro, Madrid.

Dennis Schaefer, Larry Salvato, *Maestros de la luz*. Plot Ediciones, S.A., 1990 Madrid.

Fernando Martínez, *El cine Según Agazzi*, IV Bolivia Lab. 2012.

Fernando Martínez, *El Cine Según Eguino*, V Bolivia Lab. 2013.

Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores, Eduardo García Jiménez Ediciones Aljibe, Granada España.

Pedro Susz K., Alfonso Gumucio Dagron, Carlos D. Mesa Gisbert, Santiago Espinoza Antezana, Andrés Laguna Tapia, *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*, Plural editores, 2018.

Diccionario *LAROUSSE* Tomo 8 EDITIONS LAROUSSE (Ed). (2002/2005).

Manual de *Redacción de El Tiempo*, Bogotá, 1995.

Teoría sobre el reportaje interpretativo – INMERSO EN LA REALIDAD. Recuperado de [https:// inmersoenla realidad.wordpress.com/2015/05/12/teoría sobre-el reportaje-interpretativo/](https://inmersoenla-realidad.wordpress.com/2015/05/12/teoría-sobre-el-reportaje-interpretativo/)

GLOSARIO

4k: Adjetivo con el que se denomina a las lámparas que trabajan con una carga de 4000 kilo watts.

American cinematographer: Revista publicada mensualmente por la Sociedad Americana de Cinematógrafos. Se enfoca en el arte y la artesanía de la cinematografía, cubriendo producciones nacionales y extranjeras, producciones de televisión, cortometrajes, videos musicales y comerciales.

Background: En el contexto de la lengua española se refiere específicamente a la experiencia o formación de una persona en relación con un asunto o en relación con su propia historia.

Celuloide: Soporte físico con el que se refiere a el material en el que fue realizado una producción audiovisual. Cinta de celuloide que contiene una serie de imágenes fotográficas que se proyectan en la pantalla del cinematógrafo o en otra superficie adecuada.

Chasis: Depósito de la cámara donde se coloca la película. Está compuesto por dos carretes – uno entrega la película virgen y el otro recibe la película luego de su exposición.
continuidad de luz: Se refiere a la continuidad en la iluminación: Que no haya cambios repentinos de tonalidad dentro de un mismo espacio y secuencia.

Data Manager: Este puesto es relativamente nuevo en los sets de filmación. Fue creado como respuesta a la transición de película tradicional a cine digital, trabaja de manera muy estrecha con directores de fotografía normalmente habituados a la película tradicional, ayudando a lograr el look deseado para sus producciones.

Diafragma: El diafragma es una parte del objetivo que limita el rayo de luz que penetra en la cámara. Funciona como el iris del ojo humano, abriéndose o cerrándose para permitir que entre más o menos luz según sea necesario.

Dolly: Plataforma rodante de diferentes pesos y medidas sobre la cual va el camarógrafo y el primer asistente de cámara, en algunas por el tamaño sólo va la cámara

DPs: Lámparas de 1000 kilo watts cuyos bulbos son de fibra, vienen en maletas que contienen 4 unidades con sus respectivos accesorios, fueron las lámparas más utilizadas hasta comienzos del 2000.

Espalder: Es la denominación con la que se conoce al primer Dolly que llegó a Bolivia de industria italiana, su principal característica es la posición de sus patas que se asemejan a las de una araña su peso oscila entre los 250 y 300 kilos dependiendo de los accesorios con los que se lo utilice.

Fanton: Marca de cámara cuya principal característica es correr o filmar en cámara lenta en muy alta definición, para lo cual requiere de una distribución eléctrica especial.

Fotómetro: Instrumento para medir la luz existente en una escena y que se utiliza para calcular la exposición correcta. Todas las cámaras disponen de un fotómetro interno que mide la luz reflejada en la escena. Este fotómetro permite a la cámara calcular una exposición correcta.

Sin embargo, el fotómetro de la cámara no es el más exacto, y para cierto tipo de fotografía se utilizan fotómetros de mano o fotómetros externos, Con ellos podemos medir la luz de forma más exacta.

Fresnels: Se refiere a las lámparas que tienen como principal característica esta única lentilla que es de gran apertura, y cuyos bulbos son de fibra varían desde los 300 hasta los 5000 kilo watts

Gaffers: Es la cabeza del equipo técnico de eléctricos y su trabajo es hacer la iluminación de una escena tal y cómo se la pide el Director de Fotografía. Ellos determinan cuáles luces serán usadas y cómo se configuran, el gaffer es una persona con alto conocimiento en electricidad.

Haches: Denominación con la que los técnicos se refieren a las lámparas de luz blanca.

Lámpara HMI: Tipo de lámpara que emite una luz muy intensa de la misma temperatura color del sol (5.500 y 6.000 grados kelvin)

Lámpara tungsteno: También conocida como halógena es una lámpara formada por un compuesto de cuarzo, que soporta mucho mejor el calor, poseen un filamento y una pequeña cantidad de gas halógeno en equilibrio térmico en su interior.

Las cancheras: Se refiere a las luces utilizadas en la iluminación de canchas deportivas muy comunes y fáciles de adquirir.

Las lamparas color tran: Marca de luces de tungsteno muy utilizadas en las filmaciones de mediados de los 70 hasta finales de los 80

Lowell: Lámparas de características circulares abiertas de 1000 kilo watts con bulbos de fibra.

Máquinas: Es el conjunto de elementos mecánicos empleados para fijar o dar movimientos específicos a la cámara.

Maquinista: O Dolly grip es un técnico especializado capacitado para manejar la cámara plataforma rodante. Este técnico maneja niveles, y mueve la pista de carro, y luego empuja y tira del carro y por lo general un operador de cámara y el asistente de cámara como jinetes.

Mini brutos: Son paneles con múltiples lamparas fresnel de 650 y 1000 watts cada una – Los Mini brutos incluyen 9 bulbos de 650w dando en total 6kw de poder.

Los Maxi brutos: Su estructura incluyen de 4 a 6 bulbos de 1000w dando un total de 4KW o 6KW tienen una temperatura de color de 3200 grados Kelvin, ideales para iluminar situaciones en estudio que requieran de luces con gran alcance.

Obturador: En fotografía, el obturador es el dispositivo que controla el tiempo durante el que llega la luz al dispositivo fotosensible. Este tiempo es conocido como la velocidad de obturación.

Kinos: O Kino Flo es el nombre de la compañía dedicada a la fabricación de iluminación para cine y televisión. Desde sus inicios se especializó en la fabricación de tubos de fluorescencia que ofrecían una luz muy suave y poca emisión de calor.

Scouting: Consiste principalmente por un lado en salir a buscar las mejores locaciones de acuerdo con las necesidades del guión que vayamos a filmar y, por otro lado, en gestionar los permisos, exigencias y adecuaciones necesarias que requieran los espacios para grabar.

Tota light: Fueron las primeras lamparas en llegar al país para filmaciones como chuquiago su principal característica es su forma rectangular abierta con bulbos de fibra con una capacidad de 1000 watts, y cuya temperatura era de 3200 grados kelvin.

Totas: Es otra denominación abreviada con la que eran conocidas las Tota Lait

Transfer: Proceso por el cual se transfiere (se transforma) un material en video de un formato o norma a otro. Por ejemplo – de NTSC a Pal, de Beta a VHS o de digital a celuloide o de celuloide a digital.

ANEXOS

FOTOGRAFÍAS * ENTREVISTAS



EL CINE DETRÁS DE CÁMARAS

La Pasión de los Luminotécnicos Panceños

ANEXO 1. FOTOGRAFIAS



Equipo técnico cuatro de la madrugada.

De izquierda a derecha: David Laura, Willy Villazón, Zacarías Gutierrez, Walter Pacombia y David Ticona.

Fotografía: Alberto Foronda

La Paz - Rosales Los Pinos – Cine Arte

Equipo técnico tipo alistando equipo.

David Ticona, David Laura, , Alberto Foronda, Walter Pacombia y Zacarías Gutierrez, .

Fotografía: Rosendo Ticona

La Paz - Rosales Los Pinos – Cine Arte



Rodaje: Mi Socio 2.0

Juan Pablo Urioste, David Ticona, Alberto Foronda Esteban Terceros

La Paz Foto: Equipo Técnico





Rodaje: Las Mal Cogidas

Camara: Juan Pablo Urioste, Esteban Terceros, David Ticona, se puede observar la utilización de máquinas para el movimiento de cámara.

La Paz

Foto: Equipo Técnico

Rodaje: La Entrega

Cámara: Gustavo Soto, David Ticona, Alberto Foronda, se puede ver la utilización de otro tipo de Dolly o plataforma rodante en la que van el director de fotografía y un asistente.



Rodaje: Las Mal Cogidas

Camara: Juan Pablo Urioste, Julio Cruz, David Ticona, muchas veces el rodaje continua a pesar de las condiciones desfavorables del clima.

Calles casco antiguo de La Paz

Foto: Equipo Técnico

Rodaje: Producción Indú, se puede observar el desplazamiento de lamparas muy grandes y de muy alto voltage, asi como varios accesorios como los marcos con difusiones en diferentes tamaños

Salar de Uyuni

Foto: Equipo Técnico



Rodaje: Producción Indú, equipo técnico trasladando marcos con difusion de 6x6, para atenuar la luz ambiente.

Salar de Uyuni

Foto: Equipo Técnico

Rodaje: Producción Indú, se puede observar la instalación de una lampara Hmi de 18 mil kilowats

Foto: Equipo técnico



Rodaje: Publicidad de Paceña, los diferentes accesorios dan la posibilidad de falsear algunos ambientes

Casco antiguo de La Paz calle Jaen Walter Pacombia, Alberto Foronda

Foto: Equipo técnico.



Rodaje: Dirigido por Rodrigo Urriolagoitia género ficción, se puede observar el desplazamiento de marcos de difusión 4x4 y una grúa con cabeza caliente

Año: 2019

Ernesto Fernandez – Freddy Delgado

Foto: Equipo Técnico

Rodaje: La casa del Sur – Tarija, se puede observar la inventiva del equipo técnico para solucionar la grabación de imágenes en movimiento

Año: 2019

Ernesto Fernandez – Freddy Delgado

Foto: Equipo Técnico





Rodaje: Mi Socio – Año 1982



Rodaje: Mi Socio 2.0 – Año 2019



Equipo Técnico

Rodaje: Mi Socio – Año 1982



Equipo Técnico

Rodaje: Mi Socio 2.0 – Año 2019



Equipo Técnico -Actores
Rodaje: Mi Socio – Año 1982



Equipo Técnico y Actores
Rodaje: Chuquiago – Año 1977



El Técnico Maquinista Ramiro Quispe armando el famoso Spaider primer Dolly y grua de fábrica en llegar a Bolivia el año 1998 para la película El día que murio el silencio.

Foto: Equipo Técnico

Rodaje: Yawar - Ilabaya, se puede observar la utilización de espejos para poder aprovechar la luz ambiente

Año:1996

Ana María Castellón

Foto: Equipo Técnico



Rodaje: Tatuajes, se puede observar a dos de las mujeres que incursionaron en el área técnica,

Año: 1997

Américo Luna, Ana María Castellón, directora de fotografía – Ivette Paz Soldán jefa gaffer o jefa eléctrica

Foto: Equipo Técnico



Muchas veces las locaciones son inaccesibles para llegar con transporte por lo que el equipo técnico tiene que realizar el traslado de equipo a pie

Foto tomada en rio abajo en la que se ve a los eléctricos trasladando luces HMIs hacia el lugar de filmación.

Foto: Equipo Técnico.



El Eléctrico Zacarías Gutiérrez trasladando cables bajantes para dar energía en el set de filmación, foto tomada en el valle de las ánimas en La Paz

Foto: equipo técnico.

El trabajo en equipo es fundamental en un rodaje en la foto se puede observar el trabajo de todo el equipo técnico para trasladar el equipo de cámara hasta una cima.

Foto: Equipo técnico.



La noche no es impedimento para seguir filmando la tecnología actual lo permite, en la foto se puede observar a Ernesto Fernández T. haciendo uso de un Dolly capacitador y formador de la mayoría de los actuales luminotécnicos de La Paz.

Foto: Lucano.



Rodaje Mi Socio 2.0 muchas veces se emplean camiones de alto tonelaje para solucionar tomas que requieren iluminación en movimiento.

Foto: Equipo técnico.

Rodaje Mi socio 2.0 en la foto se puede ver a Freddy Delgado foquista y director de fotografía asistiendo a Gustavo Soto director de fotografía de la película

Foto: Equipo técnico



Foto del rodaje El día que murió el silencio después del accidente, en la foto se puede ver a Guillermo Medrano director de fotografía que inicio la formación de técnicos a través de varios talleres desde 1995 hasta la actualidad junto a él Miguel Valverde jefe gaffer de la película.

Las luces eran de gran tamaño y aún no se conocían las lámparas HMLs.

Foto: Equipo Técnico.



Foto del rodaje Posesión el año 1998 se empezaba a grabar en formato Betacam que reemplazo al Humatic, en la foto también se puede ver a algunos de los primeros alumnos de los talleres de Guillermo Medrano.

Foto: Equipo técnico.

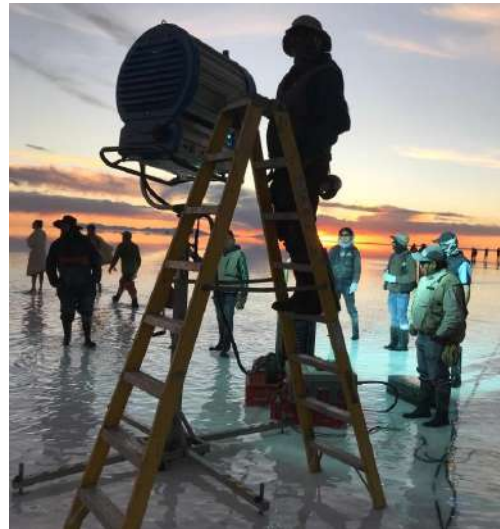
Rodaje de Video clip musical en el que se puede ver la utilización de luces Spaice Laigt tipo farol cada una de 6000Kw.

Foto: Equipo Técnico.



Una lámpara HMI de 18.000Kw armada en el Salar de Uyuni, se puede ver que el salar está cubierto de agua, el manejo de cargas altas requiere de mucha experiencia y conocimiento de los técnicos, para evitar accidentes.

Foto: Equipo técnico.



Rodaje Mi Socio 2.0 se puede ver el armado del equipo de máquinas para fijar la cámara al camión, para poder grabar una escena en movimiento, el conocimiento y la utilización de accesorios es fundamental para garantizar el éxito de la toma.

Foto: Equipo Técnico.

En la foto haciendo un movimiento de cámara con una grúa electrónica, más conocida como cabeza caliente, se puede ver en la foto a Américo Luna, primer jefe gaffer y eléctrico de La Paz, actualmente reside en la ciudad de Santa Cruz.

Foto: Equipo Técnico.



ANEXO 2. ENTREVISTAS

ENTREVISTA A GRABIEL BAES PEÑARANDA

P. Que año ingresa al cine nacional

R. bueno exactamente el año no recuerdo, pero ingrese cuando se filmó CHUKIAGO. Es cuando invitaron mediante una carta la producción de chuquiago a la empresa de ese entonces COBBE para que se les dote de energía eléctrica para la filmación, pero no tenían un horario exacto por decir de ocho de la mañana a cinco, tenían un horario variado a veces en la mañana o a veces en la tarde, mi trabajo era ir a conectar la energía cuando comenzaba la película y desconectarme cuando la misma terminaba, no vine a trabajar directamente en cine pero mi curiosidad era grande por conocer el cine.

P. Que es lo que recuerda de sus primeros trabajos

R. Bueno yo no sabia nada de cine el trabajo que yo tenía era distinto en la empresa, me gustaba colaborarles en el equipo veía que tenían harto trabajo les colaboraba no me gustaba verlos o dejarlos así entonces ice una muy buena amistad con Guillermo Aguirre, creo que fue él el que solicito al final que trabaje con ellos, es ahí donde me inicie, pero con la colaboración de Guillermo Aguirre.

P. Era el primer eléctrico estaban conformes con su trabajo

R. Bueno pienso que así ha sido porque me quede todo el tiempo que duro la producción he conocido a don Óscar Soria luego a Freddy Delgado que trabajaba con tres argentinos Julio Lencina, Carlos Esforcine, Avelardo Cuchsner, Daniel Quintana y Guillermo Aguirre así me inicie yo nunca estudie cine, pero me gustó muchísimo y quería conocer como era.

P. Que le motivo a seguir haciendo cine

R. Bueno, primero me gustaba que era una película nacional y me gustaba que salga adelante esa película, pero también me motivaba el compañerismo que había en el grupo, me gustaba la colaboración que se daba entre todos los compañeros Freddy, Guillermo y otros, eso era lo que me motivaba los trabajos eran de más de ocho horas, pero eso no nos cansaba

P. Como era el compañerismo entre ustedes.

R. Bueno, mi trabajo era específico me contrataron para la parte eléctrica, entonces una vez que conocía la locación era el primero en llegar conectar todo y estar listo para la filmación, pero una vez que terminaba era también el último en irme, tenía que recoger mis cables y todo para guardarlos

P. En que películas participo

R. Bueno trabaje en CHUKIAGO, MI SOCIO y en Tarija AMARGO MAR, después tuvimos con el grupo la escalera varios trabajos recuerdo haber trabajado en trabajos que participaron en concursos de la casa de la cultura el festival Cóndor de Plata creo que era, trabajamos con Guillermo Aguirre, Daniel Quintana, Freddy Delgado, José Bozo y Guido Alvares y otros que ya no recuerdo fueron experiencias muy lindas e inolvidables.

P. De los rodajes en los que participo cual recuerda mas

R. Bueno para mí los tres fueron muy especiales y recuerdo siempre a los tres porque por ejemplo, con mi socio y amargo mar he conocido muchos lugares como Santa Cruz, Montero, la hacienda de Banzer, los cañaverales varios lugares, con amargo mar conocí Tarija, el valle de Concepción, Tomatitas, San Lorenzo me gustaba viajar y conocer el país y también conocer a la gente de esos lugares participaban alegres nos colaboraban y me incentivaba más también estaban lugares de Cochabamba y Oruro era eso lo que me gustaba conocer lugares y principalmente a la gente.

P. Recuerda alguna anécdota

R. Bueno la que recuerdo es una en Montero cuando, Guillermo A. y yo estábamos como eléctricos más bien no paso a mayores, recuerdo que tuvimos un desface en la línea de baja tensión esas veces usábamos los fotolitos, cuarzos y bueno todo un equipo en las diferentes áreas que necesitaban energía más bien no se quemó nada, para exteriores teníamos las pantallas.

P, Donde se preparó para ser eléctrico, pero también para participar en el cine

R. Bueno yo llegue al cine por mi empresa la que me pregunto si quería ir a prestar un servicio solicitado por la empresa Ukamau, primero estaba otra persona era Carlos Clemente pero el no pudo ir así que me consultaron a mí y yo les dije que si, ese fue mi inicio en el cine, pero como les dije no sabía nada de cine lo del cine lo aprendí en los rodajes, la parte eléctrica estude en el Méndez Arcos en San Pedro saliendo del instituto

me presento con un examen a la empresa de luz de esa época y desde ahí que empiezo a trabajar, actualmente ya soy jubilado.

P. como hacían para obtener energía eléctrica en los viajes

R. Bueno cuando la filmación era en un domicilio se solicitaba al dueño, pero no nosotros, sino el encargado de buscar la locación, pero en exteriores no sé si sacaban la autorización, pero pienso que no para mí que se hacía de una manera que no era la correcta.

P. Robaron alguna vez energía

R. Aquí en La Paz nunca, pero cuando viajábamos al interior si, tal vez porque ellos decían si tenemos autorización, pero no venía nadie ni de ELFEC de Cochabamba ni de la CRE de Santa Cruz por lo que siempre tenía que hacer la conexión yo, nunca hice faltar la energía que me pedían, bueno la carga que usábamos no era mucha a veces la carga no pasaba de 15 kilowatts los que más consumían energía eran los cuarzos.

P. Como era la relación de ustedes con las otras áreas.

R. Bueno todos compartíamos en grupo todo, el trabajo tenía que marchar bien, porque si alguno o algún área se alejaba del grupo el trabajo ya no era igual, no salía bien, porque hacer cine es un trabajo de equipo, el que trabaja en una filmación tiene que saber trabajar en equipo, para que todo salga bien, el compañerismo es muy importante si no hay compañerismo el trabajo saldrá mal, se tendrá retrasos en el rodaje y demoras en todo.

P. Que área era con la que tenía más contacto

R. Bueno con ninguna en especial yo conocía a todos del equipo, pero nadie me pedía una atención especial yo conectaba mi tablero de energía había enchufes y si querían energía se podían conectar con alargadores que les facilitaban en el trabajo.

P. Según usted un técnico se hace o nace

R. Bueno yo la curiosidad ya la tenía desde antes, veía las películas y decía como las harán y cuando me dan esa oportunidad en la empresa de venir a colaborar en una película no pierdo la oportunidad y vine directamente y a partir de eso me ha gustado y me he quedado en tres largometrajes y luego formamos el grupo la escalera, con el que hicimos tres cortometrajes y participamos en varios concursos.

P. Cree que si otra persona hubiera ocupado su lugar hubiera tenido el mismo entusiasmo que usted.

R. Bueno cada persona tiene su forma de ser de realizar su trabajo, talvez no les hubiera gustado por el horario, porque en la empresa uno dice bueno yo trabajo mis ocho horas y no me interesa más yo ya he cumplido, y no te importa si dejas trabajo para mañana, pero no tiene que ser así, no se tiene que dejar trabajo para otro día, ya que así vas aumentando tus horas de trabajo te quitas tiempo que podrías aprovecharlo en otras tareas esa es la diferencia, en el cine jamás se deja tareas para el día siguiente, en el cine nunca hemos trabajado ocho horas se ha trabajado doce, catorce o hasta quince horas.

P. Durante el tiempo que ha trabajado a tenido un asistente personal que le haya acompañado a usted.

R. Nunca mi directo compañero siempre fue Guillermo Aguirre era el único que me acompañaba

P. Cuando usted dejó el medio quien se quedó en su lugar.

R. No sé quién se haría cargo, creo que nadie, tampoco tuve la oportunidad de preparar a alguien.

P. Que tendría que gustarle a una persona para hacer cine.

R. Bueno, que tengan mucha voluntad tiene que estar motivado realmente porque esto no te remunera mucho, el amor al arte del cine es lo que le motiva a uno, si hubiera sido otra persona con CHUQUIAGO ya no venía más, pero como les gusto mi trabajo me siguieron invitando para otras películas y yo no he rechazado por que me gustaba demasiado.

P. Como era su relación con los directores.

R. Don Antonio siempre era serio un poquito enérgico eso influía para que la relación con el equipo se un poquito distante, en cambio con Paolo Agazzi era más sociable, amigable siempre estábamos en chistes. Una vez don Antonio se molestó mucho porque demoramos con la conexión, pero yo le explique que esto necesita de tiempo, demora no es de inmediato le decía teníamos que hacer con cuidado porque si no puede haber un corto circuito o una sobre carga y ahí si nos podíamos perjudicar en todo el trabajo.

P. Alguna vez pensó tener al cine como su actividad principal

R. No yo tenía mi empleo en la empresa de luz, si me gustaba mucho el cine, una vez cuando llego Julio Lencina me ofreció llevarme a la Argentina, Ecuador y por último a el África ya tenía el contrato ya estaba programado todo el año para hacer eso, esa vez si lo he pensado, pero como ya tenía familia no les gusto el hecho de tener que alejarnos y, de esa manera rechace el trabajo.

P. Se arrepiente de su decisión

R. Bueno no se tal vez hubiera estado un poquito mejor también ya no nos volvimos a contactar con Julio no sé cómo estará.

P. Conoció usted a don Oscar Soria

R. Si don cachito Soria era el encargado de poner los apodos al grupo, como yo era de la parte eléctrica y era el más bajo “la pulga eléctrica” me decía.

P. Cree que se puede vivir del cine

R. Bueno yo tenía mi trabajo yo salía de vacaciones para poder estar en esta actividad terminaba mi vacación y volvía a mi trabajo, cuando llegamos de Tarija de hacer Amargo Mar descansé dos días y volví a mi trabajo.

P. Tiene alguna anécdota en especial con los técnicos

R. Son tantas las anécdotas que se tiene en este trabajo que no me acuerdo de una en especial, pero me gustaba el compañerismo que había entre nosotros en especial en el grupo lo que hacía que no extrañemos mucho a la familia, no sentíamos cansancio por más fuerte que era el trabajo nunca sentíamos cansancio ni aburrimiento.

P. En una escala del 1 al 10 cuanto de importancia le da a su trabajo en un rodaje.

R. Bueno en importancia tiene que ser del seis para arriba un sesenta por ciento sin energía no hay trabajo, tendrían que hacer puros ensayos.

P. Cuanto era su salario de parte de la productora

R. no pasaba de los mil bolivianos

P. Usted se animaría a enseñar a las nuevas generaciones

R. La parte eléctrica sí y con relación al cine solo compartiría lo que he visto mi experiencia y lo aprendido ahí.

P. Cuando viajaban al interior del país la producción contrataba personal extra para ayudarlos

R. No el equipo éramos dos Guillermo y yo, pero si cuando acabábamos nuestro trabajo nosotros íbamos a ayudar a los otros como lo hacían conmigo también.

P. Que le diría a un joven que quiere empezar en el área técnica en el cine

R. Que tenga vocación y voluntad para trabajar hay tantas cosas por hacer y mostrar de Bolivia, el cine boliviano esta relegado, faltan incentivos económicos lo que sé es que son los propios directores los que tienen que financiar sus propios trabajos, el estado nunca ha apoyado, yo no he estudiado cine, lo que he aprendido lo he hecho en los rodajes.

P. Como solucionaba los problemas cuando se olvidaba el tester.

R. Bueno cuando la tensión es 220 el sistema es delta con un foquito podíamos probar, pero cuando es sistema estrella ya no es muy peligroso, puede explotar y listo y sino como lo hacía don Guillermo Aguirre con los dedos era un loco yo lo hice alguna vez, pero siempre con zapatos de planta de goma que te ayudan para que la tensión ya no sea muy alta, pero si es de suela y está húmedo estas fregado, puede ser tu último día.

ENTREVISTA FREDDY DELGADO

P. Mi nombre es Freddy Delgado he nacido el 6 de junio de 1957 vengo de una familia muy humilde.

P. En que año ingresas al medio

R. Ingreso al medio el 1975 pero el 74 tuve la suerte de conocer a un vecino, en esa época se llamaba a todos tío no, él era fotógrafo de la Alonzo de Mendoza, yo trabajaba como ayudante de albañil y me iba en las tardes a ayudarlo, a veces él se chupaba y yo lo recogía íbamos a comer algo y todo tranquilo, me gustaba mucho las fotos que sacaba, tenía un pequeño laboratorio en la plaza en una pequeña casita y ahí me enseñaba a hacer fotos, él tenía armada, una ampliadorita con una lata de leche klim, un foquito un lentecito y pequeñas cubetitas donde revelaba sus fotos y a mí me gustaba mucho, mi madre era lavandera y se conocía con la mama de Antonio Eguino, un día justo cuando ella estaba haciendo el trabajo de lavar ropa en la casa de la mamá de Antonio ella le pregunto que cuantos hijos tenia y mi madre le conto que tenía un hijo al que le gustaba mucho la foto porque tenía un tío que es fotógrafo y el Antonio le dijo yo soy fotógrafo, tengo mi estudio aquí en la plaza del estudiante o sea a tú hijo le gusta le pregunto y mi mama le dijo si y le dijo que venga a mi estudio el sábado, que se venga. Yo fui el sábado a visitarle y ahí le conocí a su esposa a doña Danille Caillet que estaba como la secretaria de Antonio te hablo ya de 1975 y me encuentro con Antonio y me pregunta que savia hacer y le explico lo que había aprendido con este señor al que le decía tío y me invita a visitar su laboratorio, cuando entre para mí era como una fábrica porque tenía armado como tres o cuatro ampliadoras, pero eran ampliadoras ya de fabrica no tenía unas cubetas grandes y empiezo a explicarle como hacía, como ponía la película, la viñeta de esta forma se revela, le digo, ha perfecto tienes una base quieres trabajar conmigo, me pregunto y yo le dije que si y ahí empecé a trabajar.

P. Cuantos años tenías cuando empezaste

R. Diez y siete o diez y ocho años, en el estudio me enseñaron a hacer las fotos, fotos carnet, pasaportes después ampliaciones después fotos murales, luego Antonio me mando a pasar clases en el instituto IBT en la calle Ayacucho, de laboratorio color asistí quince días más o menos aprendí a hacer todo lo que es laboratorio color y me gustó mucho, después me enseñó a sacar fotos en estudio, yo sabía que tenía otra oficina pero no sabía de que y Antonio me comento si yo quería trabajar en su productora y me dijo, en mi productora hacemos cine y otras cosas te gustaría, yo le dije que si entonces me dijo que

lo único que tenía que hacer es cumplir el trabajo que hacía en el estudio hasta el mediodía y en la tarde podía ir a la productora a trabajar.

Era la productora “Ukamau” estaba en la JJ Pérez frente a la universidad en el tercer piso él me mostraba como se revisaban las películas, luego te enseñare la cámara y todo el equipo que tenemos aquí, me decía y así cada día me enseñaba una cosa, entonces revisaba las películas, yo hacia mi trabajo en el estudio de 12:30 a 13:00 terminaba todo lo que tenía que hacer en el día, y me iba a la productora me compraba una empanada con un jugo o simplemente pan no almorzaba pero lo hacía por que me encantaba este tipo de trabajo me quedaba viendo investigando para que servían las cosas, cuando ya me enseñó a montar la cámara el trípode para que era el lente, entonces él me decía un día tú tienes que ser asistente de cámara entonces yo pensé que el asistente de cámara solo montaba la cámara, trípode, lente y listo pero tenía también que hacer foco yo no sabía, entonces me dijo, tienes que ser foquista.

P. Entonces tu empezaste haciendo fotos

R. Si haciendo fotos Antonio siempre me decía, tienes que aprenderte las distancias, como se hace en cine, él me decía, la cámara está aquí y el actor tiene todo este movimiento entonces tú tienes que tener esa distancia márcate tus focos me decía de aquí allá cuanto tienes y de aquí hasta el objeto cuanto tienes por que puede hacer esto puede moverse a otro lado ósea nunca sabes y los actores nunca van a llegar a su lugar como vos marcas, yo le agradezco mucho a Antonio por haberme dado esa oportunidad de meterme a este medio y así empecé y por entonces el año 75 ellos estaban por empezar Pueblo Chico.

P.Cuál ha sido tu primer trabajo en películas

R. A sido “Pueblo Chico” yo estaba como asistente general era mensajero y así de todo pero siempre estaba más en cámara, Antonio operaba y era el director yo estaba más ayudándole ahí porque era algo que me gustaba y, ya de manera más seria o profesional empecé en “Chuquiago” ya trabajando en la cámara como asistente y foquista, la primera historia se hizo con Antonio que era el director de foto y el director general estaba Gaspar Vera como sonidista, Pepe Eguino como asistente de sonido, Paolo Agazzi hacia producción y así empezamos la primera historia con Antonio y Juan Miranda que era el operador de cámara

P. Entonces tu inicio de manera profesional fue Chuquiago

R. Si después de haber terminado la primera historia empezamos con las otra pero ya con gente de afuera, llego un director de foto que era Julio Lencinas, llego un sonidista Avelardo Cusner, también llego un productor Carlitos Esforcine ya era mucho más

profesional la filmación, se empezó así la película, con Antonio nosotros no podíamos alargar el tiempo uno por problema de dinero otro porque ya tenían un contrato de tiempo con el director de foto el sonidista y el tiempo pasaba y pasaba y avía una escena donde nos quedamos dos noches sin dormir teníamos que continuar pero la gente se estaba durmiendo y se fueron a dormir Julio Lencina y Avelardo entonces nos quedamos tres personas a hacer ese trabajo Antonio dirigiendo y haciendo la dirección de foto, Hugo pozo como el actor y yo como el asistente general, así asistencia de cámara, sonido, luces teníamos la nagra Antonio también la operaba la disparaba y así terminamos esa escena y esa película salió muy linda yo creo que “Chuquiago” fue una de las películas más grandes dentro de la historia del cine creo que hasta ahora ninguna la igualo fue la película más taquillera.

P. Cuáles son las principales diferencias que notas tanto en el equipo humano como técnico del cine en el que empezaste y el actual.

R. El cambio es grande, yo me acuerdo de “Chuquiago” y ya después las otras películas, tuve la suerte de conocer a personas muy grandes en “Chuquiago” conocí a personas como el padre Luis Espinal, a don Cachito Soria y de ese tiempo a la actualidad hay pues grandes diferencias, cuando yo empecé aquellos años todos hacíamos todo, eras eléctrico esas veces no había los gaffers, el eléctrico era el que se instalaba, iluminaba eras asistente de producción, eras asistente de arte trabajabas en la cámara también estabas en sonido eras maquinista entonces así de todo, nosotros no teníamos lo que tenemos ahora los haches los quinos, las cámaras que te leen la temperatura de color te dan el diafragma te dan todo, antes tu tenías que hacerte todo, no había los famosos filtros que hay ahora, teníamos el papel celofán y el papel cebolla que se usaba como difusor y teníamos los foquitos los foto flus que estaban balanceados a tres mil doscientos grados Kelvin entonces lo que hacíamos era armar listones con soquets y así iluminábamos y luego llego una maleta de cuatro totas nosotros éramos felices con las totas, pero como concentras la luz sino quieres que te rebalse porque las totas te alumbran todo, entonces lo que asíamos era unos cucuruchos con las láminas de zinc que vendían en la Eloy Salmon donde Las abarqueras, así se trabajaba y la película te llegaba máximo a 16 o 25 Asa de ahí no tenías más, entonces para gravar en cine como la haces, además con los filtros que usabas tenías que poner el 85 para poner a luz día, habían muchas limitaciones pero que las solucionábamos con mucha inventiva.

P. Las primeras películas han sido filmadas en Celuloide

R. Si como “Pueblo Chico”, “Chuquiago”, “Amargo Mar”, “Los Andes no Crean en Dios”, “Los Hermanos Cartagena”, “El día que murió el Silencio”, varias de las películas de Antonio y Paolo han sido filmadas con la Arri VL16 y en super 16

P. Esos años no tenían las facilidades que tenemos ahora como llegaban a la luz que requerían

R. Es por lo que yo me he acostumbrado a trabajar con todo el diafragma abierto porque no tenías más, esa era la luz con la que contabas a veces usábamos como 50 o 60 focos, pero todos cortaditos con banderas y no eran las banderas que ahora tenemos, eran cartulina con un palito o alambre.

P. Y con relación al equipo humano que diferencias destacarías

R. Yo creo que la gente de esa época tenía ese amor a lo que estabas haciendo, ahora yo veo más que lo hacen por dinero, porque antes no había horas extras, cuanto tiempo te quedas, voz te quedabas porque te gustaba hacer esto, yo me acuerdo una anécdota cuando filmábamos “Amargo Mar” se vinieron de la universidad católica de la carrera de comunicación como 15 muchachos entre mujeres y hombres y se ha ido destinando a diferentes áreas y a mi área llegaron como 3 personas más o menos y a la semana han ido desapareciendo, desapareciendo, desapareciendo se quedaron 2 aguantaron dos semanas más y se fueron es que esto tiene que gustarte mucho, para que sigas en esto.

P. Que nos puedes decir de tu experiencia en “El Escarabajo de Fuego” de la BBC

R. Esa fue una de mis segundas producciones la más grande en la que participe fue con una cámara Panavisión tu sabes que esas cámaras no las vendían, Hollywood la alquilaba para las películas más grandes, entonces no me acuerdo si fue a los meses o semanas de haber terminado de filmar “Amargo Mar” llamaron a la productora Ukamau diciendo que necesitaban un asistente de cámara, un segundo asistente en realidad y dieron mi nombre y dijeron si es la persona que estábamos buscando porque teníamos una información, nos comunicamos y me dijeron si quería trabajar en la película “Escar Face” les digo que si y me preguntan si yo había trabajado con una cámara Panavisión alguna vez y yo Panavisión jamás, entonces algo me sonó de Panavisión y yo les dije que si y yo fui pensando donde había visto eso, yo siempre me guardaba revistitas que llegaban entonces me fijo que estaba en el manual cinematográfico que era todo en ingles entonces busco y veo que ahí avía fotos de cámaras y ahí estaba la Panavisión y me fijo y era casi como la Arri 35 era el mismo magazín la cámara era lo mismo, me llaman y me dicen usted ha trabajado con esta cámara y yo les dije que si, y me dicen bueno nosotros estamos llegando tal fecha y quisiera que nos espere en el aeropuerto tal día , el día que los espero

los recojo y eran como 12 o 13 maletas, bajamos al hotel Camino Real ahí ya tenían todo reservado tenían una habitación donde estaba todo el equipo y una cama que era para mí y me dicen que no era necesario que yo me quede ahí pero bueno, en eso viene el primer asistente de cámara que era la mano derecha del director y me dice aquí tienes las llaves abrí todas las maletas yo me voy a descansar un poco por esto de la altura, entonces cuando tengas todo armado me llamas, le digo perfecto, entonces empiezo a abrir las maletas y saco un trípode que era un monstruo y había como unas cuatro maletas de lentes, había una gran maleta de filtros que yo en mi vida había visto yo solo conocía cuatro o cinco filtros que eran el 85, el Pola y el azul y bueno empiezo a montar la cámara y saco los magazín los chequeo saco un lente lo pongo y miro todo, no era tan difícil, después entro a esto de cargar la película yo siempre manejaba en mi mochilita unas sobras de película entonces empiezo a cargar, con una luz veo las medidas por donde entraba y como entraba y listo la cargo a la cámara hago. correr un poco y estaba perfecto, reviso todo veo donde están todos los lentes cuales tenían y llamo al encargado, al primer asistente de cámara baja y me dice, como es y, le digo ya lo tengo haber chequeálo y me dice perfecto y le digo lo único que no he armado es esta maletita que creo es el follow focus porque nunca llego a Bolivia y me dice no te preocupes es lo más fácil y lo arma lo engancha esto funciona con una pantallita donde disparabas manejabas el diafragma manejabas el foco manejabas el zoom todo se manejaba a través de la pantalla era muy bonito, y luego entramos al cargado de película, yo armo mi carpita la bolsa negra que llamamos, ellos le llamaban el gigin bag y en esa misma maleta había una carpa más grande con una mesita de armar y un asientito, yo pensé que todo eso era para que el director descansa el director de foto no, tampoco le pregunte y me dice haber como es el cargado, y yo le dije bueno aquí esta saco mi retaso de película y él me dice, no, saca una lata nueva yo sabía que estos señores manejaban la película con mucho cuidado y me hace cargar la película a vista de él pero sin el gigin bag lo que quería ver él era si yo manoseaba la película entonces cargue engancho la película y para mí era mucho mejor porque veía lo que hacía es diferente hacerlo sin ver y luego me hace hacerlo sin ver y lo hago. Hacemos correr la cámara y se la entrego todo bien y bueno de esa manera me quedo a trabajar con este equipo que nunca más llego a Bolivia.

P. Tu trabajo es muy sacrificado que te motiva a seguir y no buscar otras alternativas

R. A mí me encanta este trabajo es un arte muy grande, es bello porque cada día aprendes más y más, la responsabilidad es muy grande porque un errorcito de abrir por si acaso el chasis y se vela toda la película no solamente te estas arruinando voz, estas arruinando a todo el equipo porque en esa latita está el trabajo de muchas personas el trabajo de arte, el trabajo de producción, es un trabajo de mucha responsabilidad, el colocar el diafragma, el hacer el foco los filtros que tienen que estar puestos, es la pasión que tengo, amo el cine.

P. Que película recuerdas de manera especial.

R. Para mí todas las películas son grandes todas son buenas, pero hay una en especial es “Mi Socio” por dos cosas bien grandes primero porque todo el equipo vivía en el camión, directores, actores, técnicos, choferes, catering todos viajábamos y vivíamos en el camión empezamos en un lugar y terminamos en La Paz y dos meses era viajar, viajar ahí en el camión comer en el camión, dormir en una pared de huevos, pero era muy lindo y segundo, el compañerismo que era muy lindo y muy fuerte, la familia siempre esperando dudando como dos meses bueno.

P. Y la familia que se forma en el cine.

R. La familia que se forma en el cine es muy especial, algo muy lindo son todos, son tus hermanos son tus padres son tu esposa son todo porque estas día y noche con ellos desayunas con ellos, almuerzas con ellos cenas, con ellos y todos dormimos entre dos o tres personas en cada cuarto.

P. Recuerdas alguna anécdota de la película “Mi Socio”.

R. Llegó un director de foto Héctor Ríos, chileno él era profesor de la escuela de Cuba muy grande un maestro. nada de egoísmo, él completo mi trabajo todas las cosas que me faltaba aprender a mí las completó él, decía tú tienes que saber hacer esto, esto, esto, yo estaba sentado siempre a su lado y le miraba no soltaba el trípode de la cámara y de pronto se levantaba y la cámara casi se cae y yo la agarré y me dice, ves hay que estar atento los días que teníamos descanso me iba yo a su cuarto y charlábamos, me explicaba me enseñaba tienes que hacer siempre esto tienes que trabajar en esta forma siempre fijarte estas cosas, porque un tercio, dos tercios te puede variar todo y me pasó una cosa con él porque es como te decía todos hacíamos todo yo siempre primero ordenaba mis cosas y en uno de esos días filmando hago lo mismo y luego me voy a ayudar poniendo las luces, estábamos en Santa Cruz y entraba y salía el sol entonces tuvimos que hacer unos interiores y cuando salía el sol corríamos a fuera a hacer la toma que era una niña que jugaba en una chancha, salió el sol y salimos como locos, dejamos marcada la posición de la cámara en que lugar iba nos instalamos pongo el foco todo listo y antes de que se entre el sol disparamos se hace la toma sale perfecta, pero pasó algo ese rato yo no me di cuenta como habíamos preparado la cámara para interior, me fijé y estaba sin filtro faltaba poner el filtro 85, nooo dije estábamos filmando en luz interior a 3200 grados K. y debíamos estar en 5600 no tengo que decirle y se lo dije, señor le digo, he cometido un error, que ha pasado me dice, me he olvidado poner el filtro como estábamos trabajando en interior saqué el filtro porque estábamos a 3200 y como salimos de volada y disparamos me olvidé poner el filtro 85, me mira no me riñe y me dice bien lo has hecho no, bien lo has hecho

porque me has avisado, eso a cualquiera le puede pasar así como estamos trabajando, porque afuera no se trabaja así vos estas encargado de una cosa y solo estas encargado de eso, aquí todo mundo hace todo entonces te paso, pero no te preocupes yo voy a hablar con Paolo, además que yo voy a estar en el revelado del laboratorio, entonces yo le voy a meterle un filtrito se nota algo pero no va pasar nada, terminamos la película y agarro el filtrito 85 y me dice toma te lo regalo para que nunca más te olvides colocar un filtro gracias señor le dije lo tengo guardo en casa guardado de recuerdo una fue esa y otra es que hasta ahora el Paolo siempre me dice: eres un burro eres un sonso porque Héctor Ríos tenía un contrato en Francia terminando “Mi Socio” tenía que ir a hacer una película allá después de Francia tenía que hacer otra película en Chile el me invito para que trabaje con él en Francia y me dijo puedes y dije si, voy a ver, entonces me dijo terminamos en Francia y podemos irnos a mi casa en Chile ahí yo te alojo vas a estar ahí ya perfecto le dije, pero paso el tiempo y no pude porque mis padres se separaron y mi madre se quedaba sola con mis hermanos entonces ya no pude ir es por eso que siempre Paolo me dice eres un burro, por eso para mí “Mi Socio” es una película muy grande ahí aprendí muchas cosas más de las que sabía.

P. Hay otra anécdota que también la recuerdes con cariño

R. Si hay varias en cada rodaje por ejemplo hay una que me acuerdo en “Amargo Mar” una escena en un balneario una piscina esta entre Oruro y no me acuerdo el nombre pero era un balneario donde esta Aniceto Arce esta Narciso Campero en la piscina tiene un dialogo y era cámara en mano y el director de foto era Armando Urioste, entonces se marcó como tenía que ser el movimiento de cámara pero se fueron moviendo y como las piscinas tienen declive empiezas bajito y te vas hundiendo entonces Armando se fue entrando para no perderlos porque es una tomo secuencia que duraba 10 minutos, todo lo que duraba la lata de película, entonces yo iba haciendo el foco con los paneos agarraba uno agarraba a otro el fotógrafo era alto entonces yo con mi estatura, primero que yo no sabía nadar y saltaba a cada rato para no ahogarme.

Otra que recuerdo es en los Hermanos Cartagena como todos asíamos todo yo le digo a Ute Gumz que era la encargada de hacer la foto fija y era la persona que le hacia todo el trabajo a Paolo Agazzi, éramos muy amigos con ella yo le digo Ute, por favor me lo subes a tu auto todo mi equipo está ahí bajo el árbol yo concentraba todo mi equipo y contaba mis maletas y me dice si, yo lo subo y yo recogí las otras cosa y me fui con todo el equipo a ayudar porque teníamos otra escena que hacer en Quillacollo de noche ayudo a armar las luces y luego armo mi cámara veo que estamos en luz día saco el magazín y cambio a otro nuevo para trabajar en 3200 y busco mi maletita donde estaba material filmado, material virgen, magazín nuevo y no había mi maletita el susto total, porque yo había

cambiado recién la película y todo tenía que estar todo ahí y le digo mi maleta verde donde esta y me dice todito lo he recogido, y le digo no Ute, mi maleta no está, estas seguro me dice, como estábamos en un campo vacío donde no podía robarse nada le digo Ute tenemos que ir ahorita y Ute se sube a su auto y nos vamos a toda carrera donde estábamos filmando y para mi suerte la maletita estaba ahí, recogemos y en el camino Ute me dice para estoy de sed y se pide una botella de chicha y nos tomamos a mitad los dos, llegamos medio raros, pero salvamos la escena no te olvides que ahí estaba todo el material filmado.

P. Como te formaste para ser foquista cursos talleres o a través de la experiencia

R. Yo me hice empíricamente por experiencia tu sabes que para mí esto ha sido muy difícil, primero que desde muy pequeño como éramos muchos hermanos mi madre era lavandera mi padre era sastre, albañil pero la que trabajaba más era mi madre, entonces yo tuve que dejar el colegio he estado solo hasta quinto básico, entonces para hacer este trabajo para mí ha sido muy difícil por ejemplo eso de sacar cuando usas un filtro cuanto tienes que restar o vamos a mayor velocidad o vas con el obturador a 7.2 o 1.80 cuanto tienes que subir o bajar entonces era bien difícil o medir una luz con el fotómetro cuanto te estaba dando entonces yo escuchaba que sacaban una raíz cuadrada para mí eso era chino, pero siempre he tenido esa cosa de anotarme todo lo que ellos hablaban todo lo que hacían me anotaba, en las horas de almuerzo aprovechaba de usar el fotómetro del director de foto y probaba experimentaba con todos los filtros el 85, N3, N6, N9, N12, el Pola cuanto te quitan, no sabía y lo que hacía era aprovechar esa hora y media con y medir la luz con filtro y también sin filtro y me anotaba cuanto me restaba o cuanto tenía que aumentar entonces como tenías que hacer el cambio de 3200 a 5600 porque tenías que usar 6 filtros todo me anotaba y así empecé. Asido bien duro para mí, pero ese amor que le tenía a esto hacia que nada fuera imposible y siempre he salido felicitado de todas las películas en las que he participado tanto nacionales como extranjeras.

P. Cámara está ligado a los eléctricos dependen los eléctricos de ustedes que eléctricos recuerdas con los que hayas trabajado.

R. Antonio mando una carta a la empresa de luz de La Paz de esos años que era COBEE para ver si podían darnos un eléctrico y nos dieron el nombre de Gabriel Vaez una gran persona que le gustaba hacer cine y se integró rápidamente al grupo y bueno pues siempre con los eléctricos maquinistas nos hemos llevado bien, nos ayudamos, nos enseñamos entre nosotros, como yo había aprendido a hacer maquinista, gaffer, entonces yo sabía cómo eran los movimientos y yo siempre les decía hazlo así y ellos grandes nunca decían déjame yo sé , siempre nos hemos llevado bien.

P. Cuantos conformaban el equipo de filmación

R. Bueno antes no era como ahora no el área de cámara, el área de producción, el área de arte, el aérea de los eléctricos, el área de sonido o los utileros, no todos hacíamos todo hacíamos todo, por ejemplo, con los técnicos porque nos llevamos bien porque todos nos ayudamos si había que cargar maletas cajas las cargábamos todos no como ahora que todos se ocupan solo de sus cosas.

P. En las primeras producciones se contrataba gente del lugar donde se filmaba para ayudarlos.

R. No nunca, siempre se mantenía el equipo que iba desde La Paz en todas las producciones en el interior o aquí no se contrataba gente, había ese miedo de que las cosas desaparezcan no era como ahora que se lleva gran cantidad de equipo era mucho menos, pero tenías que estar cuidando siempre lo que te han dado entonces no se contrataba personal extra.

P. Desde las primeras películas tanto en tu área como en la de los eléctricos ves renovación.

R. La tecnología ha cambiado hay técnicos que investigan porque les gusta, pero hay otros que no, solamente están ahí esperando que les llamen y la tecnología se los come como a mí me ha comido, para mí ha sido un salto total, el celuloide era otra cosa ahora el equipo de cámara es totalmente diferente, en la cámara tienes todo, te da el foco, la temperatura de color, todo es diferente. Pero si hay renovación

P. Si hay nueva gente conoces algún centro de formación de donde salieron

R. Los institutos que hay manejan muy bien la teoría, pero lo que les falta a sus profesores es práctica, yo he visto llegar teóricos de afuera estudiados en Alemania, el mismo Armando Urioste el estudio en Polonia es capísimo manejando la teoría pero en la práctica le faltaba mucho, y eso es lo que les falta aquí yo he tenido la oportunidad de trabajar con alumnos de las escuelas que hay ahora tienen todo el entusiasmo pero les falta práctica, todo lo que han aprendido a veces les han enseñado mal, yo les digo siempre así no es así de esta forma.

P. Tú te animarías a enseñar

R. Todo lo que está dentro de mi área si, pero bueno todos los que entran a asistencia de cámara, a los dos días que ha trabajado o al día siguiente ni siquiera es operador de cámara directamente salta a ser director de foto, entonces uno de los grandes maestros con los que trabajé en “El Escarabajo de Fuego” Armando Aranovich me decía: un operador de cámara o un director de foto tiene que empezar desde abajo tiene que saber el manejo de

todas las cosas, tiene que pasar por todo porque si no como va a poder trabajar en armonía con todas las áreas, pero aquí no, sin conocer de todas las áreas pasan a ser directo directores de foto, claro como ya la cámara te da todo, no saben que filtro usas para que y otras cosas, no saben solucionar problemas, yo quisiera que haya una persona como Gustavo Soto, he tenido varios asistentes pero uno de los mejores ha sido Gustavo que le ha dedicado su tiempo a esto y ha sido uno de los mejores asistentes y ha ido investigando para superarse y ahora es un buen director de foto, yo enseñaría en mi área, pero quisiera que se dediquen a ser foquista porque el foco no es ningún chiste el foquista tiene que hacer un montón de cosas hay mañas, yo te cuento una de las cosas que me paso por ejemplo, filmamos un corto con un director de foto que todos lo conocen estábamos en el teatro municipal y teníamos el Espalder un Dolly de fábrica que contaba con un brazo incorporado y solo podía subirse una persona entonces él estaba loco colocando sus luces y en un momento de esos le pregunto señor como le hacemos con el foco, porque había una serie de movimientos la niña caminaba el brazo subía y se habría con el público entonces había arto cambio de foco y él me contesta, es tu problema y yo miro a mi asistente que era esta muchacha Ana María Castellón una gran asistente nos miramos y nos reímos y me dice que hacemos, entonces yo siempre tenía en mi maleta mis pitas, cuerdas entonces agarro una pita, el lente le doy una vuelta bien justa le pego con la cinta gaffer cosa de que la pita se mueva sin jugar en el lente y mis marcas de foco estaban en la pita en la parte de abajo y aemos un ensayo de movimiento con la niña y le digo que de unos dos pasos yo calculo porque cuanto más tele tienes más problema de foco y cuando vas abriendo ya tienes profundidad de campo por lo menos desde 10 centímetros o más y bueno me marco todo y le digo Anita voy hacer mi foco y le digo al maquinista que vaya haciendo el movimiento esas veces no teníamos el video así como ahora teníamos una salida con cable de la cámara a un VHS gravábamos ahí para ver lo que se hacía y me dice, está bien hacemos un ensayo más y listo yo ya lo tenía, en eso viene el director de foto y me dice como lo vas a hacer quieres un ensaño y yo le dije no ya lo tengo vamos a toma, bien perfecto vamos a toma y hago mi foco terminamos la toma me miro y no dijo absolutamente nada y yo dentro de mi protesta decía que hijo de su madre porque con la experiencia que tiene con el estudio que ha tenido me hubiera dicho, lo solucionaremos de esta manera de esta forma pero no, y lo hice así, pero paso el tiempo y yo trabaje un documental con unos argentinos y españoles estaba en Copacabana yo era el segundo asistente de cámara el primero era un Argentino filmamos todo bien y la última toma era el atardecer en el lago se arma el Dolly y el movimiento era el mismo que hicimos en el teatro, la cámara subía y se iba con el personaje y se quedaba en el atardecer y el personaje, era la toma final del documental entonces yo lo veo corretear al asistente de cámara abría una maleta otra y le pregunto que buscas y no me decía nada, buscaba tiraba las cosas y bueno yo detrás de él recogiendo todo no dice nada y se va al hotel y ahí yo

me entero que él estaba buscando el folow focus inalámbrico entonces hago. el mismo sistema agarro mi pitita la pongo en el lente marco mis focos y le digo al director señor quiere hacer una pruebita me dice de que, le digo del foco, un ensaño de foco y me dice pero como va hacer sino puede subirse ahí le digo es que tengo una idea me mira y se monta en la cámara y hago mi foco con mi pitita llegamos al final y el tipo se bajó disparado de la gruita, más bien que yo estaba cerca y me lance sobre el brazo porque si no me tiraba la cámara, se fue a hablar con el director el tiempo nos comía y se vinieron con el director y dicen vamos a la toma entonces yo hago mi trabajo miro y el director era clavado al monitor y dice yo ya la tengo hagamos una más listo, me miran el director de foto viene el director general y meda unas palmadas en la espalda y dice bueno ya termino todo, yo le pregunte si era así y responde si guardo todo me dijo, recojo las maletas y las cargo a la movilidad, en eso llega el asistente y le dice está solucionado el problema mañana nos llega el follow focus y el director le dijo métetelo al culo, ya no lo necesito y el no entendía nada, me mira no me dice nada como estaba enojado, yo como segundo asistente calladito recogía las cosas de cámara, descargo en el hotel me baño la cena era a las nueve, estaba en mi cuarto y escucho golpear la puerta de mi cuarto abro y era el asistente de dirección, me dice Freddy que haces y le digo nada viendo la tele y dice, el director quiere verte está en el comedor le digo voy en cinco minutos me alisto y voy al comedor en una mesa grande estaban puros directores, productores, el director general, el director de sonido, el director de foto, puro capos y me dice Freddy siéntate, que tomas me dice agüita le digo y dice no te tomas esta cervecita y bueno me dice donde mierda aprendiste eso yo tengo alrededor de veinte películas y nunca en mi puta vida vi hacer eso como lo hiciste, y yo le explico y le cuento la experiencia en el teatro y me dice eso es amor a lo que una hace, solucionar los problemas y yo recién quede agradecido a la persona que me dijo esa ves, tu problema, si él no me hubiera dicho eso yo nunca hubiera hecho ese juego con las pitas, nunca hubiera aprendido.

P. Que tiene que tener una persona común para que le guste hacer cine

R. Tiene que tener amor a este arte porque si no tienes amor al cine nunca vas hacer alguien, serás uno más del montón como varias veces se los he dicho a muchos compañeros si tu no vas ser disciplinado nunca vas a ser alguien, primero respetar tu trabajo y segundo hacerte respetar para ser alguien porque así nomás no lo logras.

P. Tú crees que los técnicos nacen o se hacen

R. Se hacen, así como yo me he hecho y muchos se han hecho, así como este director de foto Milton Guzmán, él nunca ha tenido una escuela él se ha hecho, así como yo me hice

ay varios compañeros que se han hecho y que son grandes se han hecho sin escuela solo por el interés que tienen en esto, en el cine.

P. Cuáles son las diferencias entre los rodajes de La Paz y los del Interior

R. Lo que pasa es que antes si se hizo más producción en La Paz que en el resto de los departamentos, entonces cuando tu tenías que hacer una película un documental un spot tenían que ir desde La Paz para hacer eso entonces allá se contrataban a una o dos personas para que te ayuden entonces siempre entre los gaffers o en el equipo de cámara o de sonido nunca hemos tenido esa mala onda de no enseñarles te preguntaban y tú les explicabas, enseñabas y han ido aprendiendo y ahora lo hacen, claro les falta mucha más practica pero lo hacen les gusta.

P. Podemos decir que los técnicos de La Paz han tenido influencia en los técnicos del interior.

R. Si siempre, no solo porque yo lo digo porque siempre me lo han dicho por ejemplo en Santa Cruz dos o tres personas que tienen mucho aprecio por algunos gaffers paceños, me dicen sino hubieran sido ustedes nosotros nunca hubiéramos estado aquí, ahora obviamente no tienen la misma disciplina que nosotros tenemos, son un poco más lentos, a veces las mismas productoras no quieren trabajar con ellos pero es lo que tienen, también hay gente en Cochabamba esta última película que he hecho he conocido a mucha gente por la que hay que bajarse el sombrero, es por eso que muchos de nosotros no queremos darnos cuenta, tenemos cien aquí encima de nosotros que saben mucho más que nosotros pero nosotros no queremos darnos cuenta les faltara un poquito de experiencia pero saben mucho más que nosotros han investigado más que nosotros, nosotros nos estamos quedando sobrepasados por la tecnología.

P. Que le falta a el medio para estar bien

R. Nos falta muchas cosas no, primero unirnos, eso nos falta nos vendemos muy rápido al que te ofrece un trabajo, dos nos falta más investigación cursillos de actualización porque la tecnología nos está comiendo, cada día cambia nos falta actualizarnos meternos a investigar más y nos falta mucho amor por el cine si tú tienes amor a esto vas a investigar te vas a informar, pero si no, te quedas ahí nomás sin crecer, como técnico o como profesional del cine, solo estas por ganar unos pesos.

P. Te sientes respaldado por alguna institución que defienda tus derechos.

R. No.

P. Tienes beneficios sociales

R. No tengo beneficios sociales creo que ninguno que trabaja en este medio tiene beneficios no tenemos seguro social, no tenemos vacaciones no tenemos antigüedad, no tenemos sobre aguinaldo, con mucho discutir y pelear a veces cobramos algunas horas extras que se hace, y siempre tropezando si te van a pagar o no te van a pagar tenemos siempre ese problema no tenemos a alguien que reclame por nosotros que diga haber señores paguen pues a este muchacho no hay alguien que nos respalde, ese es el problema que tenemos y seguimos tropezando hasta ahora y nos falta organizarnos, sería lindo formar el sindicato como ya habíamos hecho en un inicio yo quisiera que salga ahora de los jóvenes que están en esta área, en este medio, de una vez armar el sindicato y hacernos respetar, como tiene que ser tener ya algún beneficio no.

P. El estado les reconoce como trabajadores

R. No lamentablemente no nos reconoce es puro bla, bla, si es para esto y lo otro, pero nunca paso nada y ahí se quedó y esto no viene de ahora viene de hace años.

P. Al cine lo ven bonito ganamos premios, pero no ven a los que hacen el cine des tras de la pantalla

R. Siempre se llevan la flor los directores yo sé que ellos han puesto la historia han puesto la plata todo no, pero de tras de eso hay un kilo de gente que ha trabajado, sin esa gente que ha dado la mano para que se haga esto no se hubiera hecho seguiría ahí o como otras películas por no llamar gente más profesional en este campo llaman a dos alumnos de allá que ese cobra diez dólares o porque le gusta trabajar gratis y los resultados son esos eso que está ahí no más, hay lindas historias “Cementerio de Elefantes” por ejemplo es bella la historia pero si estos señores hubieran pensado en hacerlo técnicamente más lindo, si contrataban gente profesionales, hubiera sido, la película, pero no nosotros nos quedamos siempre estancados.

P. La improvisación nos hace daño

R. Nos hace mucho daño no sé cómo la última película esa de los secuestros, tráfico de órganos que pasa no tiene un principio, no tiene un final está ahí nomás.

P. Tú crees que el no tener respaldo, así como la tecnología harán que el área técnica desaparezca

R. El área técnica nunca va a desaparecer así te llegue una luz inalámbrica, una luz que no tengas que cambiarle el bulbo para que sea 3200 o 5600 o meterles filtro, ahora agarras

un botoncito y ya tienes todo pero quien maneja esa luz, esa luz no se va a armar sola ahora puede ser que en películas antes trabajábamos entre seis a siete personas técnicos en luces maquinas puede que eso se reduzca ya no sean los siete tal vez sean tres o cuatro ahora el tiempo de rodaje lo mismo, antes siempre se filmaba entre dos a tres meses eso también se reduce, ya es mucho más rápido.

P Que importancia le darías al área técnica en un rodaje del 1 al 10

R. En un rodaje todas las áreas son importantes, empezando de producción, el área de arte, el área de iluminación, sonido y cámara, el área de iluminación es importante porque no te olvides que con la luz se cuenta, la luz es base, si no tienes esa base para mostrar lo que quieres mostrar entonces estas ahí nomás, es bien importante, para mí el área de iluminación tiene un sesenta o un setenta por ciento.

P. Crees que se puede vivir solo del cine o también tienes otra actividad.

R. Si voz en este medio investigas, lo amas, lo quieres y estas siempre metido en esto puedes vivir del cine yo desde el año 75 hasta esta época vivo del cine, ahora hace un par de años tengo otra actividad, otro trabajo, que es otro gran arte que es la flexo grafía, es un arte igual, está dividido por áreas, tiene el área del impresor, tiene el área del que prepara las pinturas, tiene el área del cortador que hace el trabajo final y el trabajo de inicio, es bien interesante y yo estoy metido en esa área con la bendición de dios que esa empresa es de mi hermano entonces ahí estoy trabajando y me gusta, pero si se puede vivir del cine si voz te dedicas y te gusta mucho esto, pero si estas porque te han llamado para hacer un spot y te pagan y eres conformista con eso, pues no vas a poder vivir del cine si voz no has hecho un buen trabajo con todas las productoras que te han contratado no has hecho un buen trabajo no vas a vivir de esto porque no te van a llamar ya, siempre dirán esta persona es así prefiero llamar esta otra, entonces no puedes vivir así pero si voz has sido responsable un gran profesional y siempre has estado investigando viendo las cosas porque la tecnología siempre está avanzando día a día entonces puedes vivir de esto pero si no eres responsable en este medio jamás podrás vivir solo del cine.

P. ha habido varios cambios también económicos me puedes decir cuanto era tu salario antes y ahora

R. Cuando yo empecé tenía un sueldo mensual no si mal no recuerdo debió ser 300 o 350 bolivianos por mes, pero cuando teníamos rodajes como películas o algunos spots o documentales que hacía Antonio, yo tenía un plus que eran 100 pesos más digamos que me daba por trabajo, ahora claro esto ha cambiado mucho, hasta hace unos años atrás no había las horas extras tu podías trabajar diez y seis, diez y siete, diez y ocho o hasta veinte

horas y no te reconocían pero ahora cuando hemos querido armar el sindicato, se ha puesto esas cosas las horas extras y creo que las productoras están respetando eso de pagar horas extras y también va subiendo el costo de vida y van subiendo los precios yo me acuerdo un gaffer por esa época ha debido ganar diez o quince dólares día de ahí han ido subiendo veinte, treinta hasta cuarenta que ha estado un buen tiempo, ya después Paolo Agazzi puso los precios que debían ganar los técnicos y gracias a él esto se subió un poco ahora es 80 en mi área esta entre 150, 200, 250 depende cual es el puesto que ocupas no por que ahora tiene el primer, segundo hasta tercer asistente de cámara no, antes eras voz y listo voz eras el cargador, voz hacías todo.

P. Pero están también aquellas productoras que improvisan y contratan a gente o estudiantes que no cobran.

R. por ejemplo una productora me decía, estos están queriendo ganar tanto, están locos yo no les voy a pagar yo he trabajado con tres personas que me cobran ochenta y estos me cobrarme cuarenta, yo trabajo con ellos ese es el problema grande que entre nosotros nos estamos arruinando deberíamos nosotros organizarnos bien poner un tarifario decir nosotros ganamos tanto, arte tanto, eléctricos tanto, gaffers tanto, cámara tanto y hacer una base y nadie venderse, todos hacernos respetar, ese es el problema no nos respetan, si les da la gana de pagarte te pagan, si no les da te dicen bueno no tengo plata me esperas.

P. Que expectativas tienes de tu trabajo a futuro

R. Bueno yo ya estoy de salida Alberto ya muchos años de trabajo como ya te dije la tecnología a mí me ha comido, hasta donde yo pude estudiar ya no he podido más, o sea en la vida nada es imposible verdad, podría hacerlo, pero para mí ya es un poco más difícil por la edad y por el cambio este, a mí me hubiera gustado morirme,irme haciendo mis últimas películas al pie del cañón como se dice, haciendo foco.

P. Pero no quisieras ver un trabajo respetado con todos los beneficios.

R. Claro esto debe cambiar, debemos ser reconocidos, yo he visto por ejemplo que uno que hace arte, que es un gaffer por ejemplo no son reconocidos, no saben lo que son no se si no quieren saber o no saben de verdad, para mi seria lindo que las nuevas generaciones de una vez nos pongamos los pantalones y empecemos a trabajar para ser reconocidos en este arte, el cine.

P. Que diferencia encuentras entre hacer publicidad y hacer cine

R. Hacer cine es crear, tu creas tienes que crear tu ambiente tienes que crear tu iluminación tienes que darte una fuente de luz, no es como hacer un spot , en spot tienes que alumbrar

el producto que tu estas mostrando tienes que hacer que resalte, en cambio en cine es totalmente diferente en cine tienes que trabajar sobre fuentes de luz hacer tus cortes ,con que plano vas a trabajar cambiar, en spot a muy raro profesional le interesa los saltos de eje le mete nomas, cámara aquí detalle de esto, cuanto meten de cada toma hacemos treinta o cuarenta planos y usan un segundo, medio segundo de cada toma, entonces la diferencia es grande no te olvides que en cine tenemos que mostrar minutos y minutos, entonces tienes que estar trabajando parejito en tu luz, en tu encuadre, en tu momento de cámara en el sonido, pero quien hace sonido en spot nadie, eso ha desaparecido le vamos a poner en post, lo gravamos ha parte, si solo hay una pequeña sincronía quien se va dar cuenta, ahora en las otras producciones como antes habían en los spots de Paceaña, Entel, era como hacer cine se llevaba todo el equipo, ahora no, ahora les interesa solo el dinero, lo económico antes que la calidad, no les interesa la calidad sino la cantidad.

P. Aparte de Gustavo Soto has dejado en tu puesto a alguien mas

R. Si he tenido a varios, espero que este muchacho que ahora está en otra parte estudiando, sea grande y no vuelva y sea uno más del montón. Marco Machaca, tiene mucho interés en aprender esto yo varias veces se lo he dicho, marcos las cosas son así si tú quieres meterte como asistente de cámara y ser foquista tienes que hacer esto, la disciplina es primero olvídate de irte a farrear cuando tú tienes rodaje, porque al día siguiente puede ser que hayas descansado pero no vas a estar igualito como tienes que estar, en esto tienes que estar con los cinco sentidos porque se te va una cosa y arruinas a muchos que están en esto porque no te olvides que esto no solo depende de voz, esta arte, esta producción están todos entonces arruinamos todo, tienes que meterte y as bien las cosas, creo que va hacer un buen muchacho ojala se dedique bien a esto y no sea uno más del montón cuando vuelva.

P. Tu conociste a don Oscar Soria él era el encargado de poner el apodo a la gente del equipo que te decía a ti.

R. Si don Cachito yo he tenido la suerte de conocerlo, prácticamente vivíamos juntos porque yo iba a su casa vivía aquí en la cancha zapata era mi maestro, mi padre siempre me charlaba me hablaba me decía tú tienes que ser así, esto es bien importante para lo que tú quieres hacer siempre me recomendaba cosas y me puso “El Gordo Delgado” de ahí nació y me quede con “el gordo delgado”, como es “el gordo delgado” está aquí entraba don cacho, era un señor muy papá para todos porque él no era nada egoísta de él nacieron varios como Guillermo Aguirre por ejemplo, el antes de entrar al medio nunca escribía, pero al ver a don cacho escribir y leer Guillermo Aguirre también empezó a hacerlo era un tipo muy inquieto, siempre leía todo, entonces vio que don cacho escribía y Guillermo

Aguirre escribía, tiene varias historias que escribió, entraba al baño con un papelito o íbamos a un bar agarraba las servilletas su lapicito en el baño sentado y salía ya tengo una historia y empezaba a leernos yo creo que cacho Soria ha sido un padre para todos los que han estado cerca de él y no solo a él no porque dentro de este medio hemos conocido a grandes personajes uno de ellos por ejemplo el padre Luis Espinal que aparte de ser un cura era también un padre para nosotros porque él siempre te hablaba como tenemos que ser todos en esto, ser responsables como cacho también te hablaba te recomendaba te decía como hacer las cosas esa ha sido mi suerte de conocer a muchos personajes y ha grandes políticos como Marcelo Quiroga Santa Cruz, David Asevey, Domitila Chungara a si a grandes personajes.

P. Tú crees que es fundamental la pasión y la diversión para hacer esto

R. Sabes que yo a todos los jóvenes que ingresaron a este medio, les digo que le tengan pasión, vocación ha esto que están haciendo, que no les interese mucho el pago cuanto le van a pagar sino que le interese más el resultado de lo que están haciendo, que después de ese trabajo te digan vales oro esas manos que tienes son una joyita esas cosas son las que valen o que mañana pasado alguien te encuentre te diga maestro aquí estoy porque usted me lo ha enseñado, que se dediquen, si se han metido a esto que lo hagan de lleno con responsabilidad siempre viendo el respeto a cada uno y vasta de la bebida porque eso es lo que nos arruina a todos, lamentablemente yo en todo el tiempo que he estado en esto he visto a muchos arruinarse por ese problema, y por ese problema han trabajado aquí mañana ya no trabajan porque dicen no este señor tiene este problema y ya no le llaman se han ido arruinando solos, tienen que meterle con responsabilidad.

ENTREVISTA MILTON GUZMÁN

P. Te puedes presentar

R. Bueno mi nombre es Milton Eduardo Guzmán Girona, nacido en La Paz, pero boliviano de corazón, he vivido en el Beni, he vivido en Cochabamba, he vivido en Santa Cruz y después otra vez en La Paz.

P. Milton siempre quisiste ser fotógrafo o que te impulso a seguir este camino

R. Yo creo que mi gran pasión es la cámara desde que he estado en colegio siempre me ha apasionado la fotografía, es lo primero que he estudiado antes de querer una profesión, yo estudiaba medicina y cuando se cerró la universidad se medió la oportunidad de irme aprobar al canal 7, y volqué ahí de nuevo toda mi vocación y me quede, me quede trabajando, estudiando, y bueno básicamente he hecho esto toda mi vida.

P. Que año ingresaste al medio.

R. El 1977 finales del 77 a canal 7 he estado hasta el año 1982, el 82 deje el canal 7 y trabaje como free lance aquí en La Paz en una productora hacíamos trabajos para Venezuela que era Odreman y Asociados con un italiano y de pronto se me dio la oportunidad de irme a Cochabamba ya me habían hablado cuando estaba en canal 7, me hablaban de irme porque en Cochabamba se hicieron las dos primeras productoras de Bolivia, una era Videos Producciones Color y la otra era Pachamama Producciones y me fui a trabajar a Pachamama y me quede diez y ocho años en Cochabamba ahí empecé a cambiar mi esquema de trabajo no si bien, había estudiado cine, pero hacia más televisión, en el canal 7 hacia prensa, producción y deportes.

P. Todos pensamos que los primeros pasos se dieron en La Paz

R. Si hablamos de historia el primer paso en lo que es producción lo hizo don Jorge Ruiz, que se trajo la primera isla de edición Humatic, aparte de canal 7 porque en esa época solo el canal 7 tenía una isla así, pero funcionaba de una forma distinta don Jorge tenía un mercado muy exclusivo y era específico en su producción, en cambio en Cochabamba se crean las dos primeras productoras comerciales una como te digo Video Producciones Color de don Jorge Rivero y Pachamama producciones que era una sociedad donde si yo me fui a trabajar y ahí empezamos a hacer publicidad, después salte al documental y después a la ficción.

P. Podría decirse entonces que empezaste a estudiar en Cochabamba

R. No fue en el canal 7 porque cuando yo trabajo en el canal 7 es ahí donde me dan dos becas para estudiar tanto cámara y fotografía y de ahí empieza mi carrera porque entré como asistente de cámara que es otra de las áreas que me gusta mucho, porque yo creo que un buen asistente de cámara es mejor que un buen camarógrafo, porque tiene que saber además de todo lo que sabe el camarógrafo tiene que estar pendiente de muchas más cosas muchos más elementos necesitas estar más despierto es ser más receptivo en todo lo que haces, entonces necesitas más concentración que el mismo camarógrafo, entonces es una cosa muy linda yo me he formado básicamente en el canal 7, con esfuerzo hasta que después ya me mandaron a estudiar tanto cámara como fotografía.

P. Cuál ha sido tu primer trabajo como director de Fotografía.

R. Bueno en el canal 7 una de las cosas que a mí siempre me ha movido es que no me circunscribía a lo que era el trabajo, al principio estaba en prensa luego hice producción, también empecé a hacer deportes uno de mis primeros logros en canal 7 es que yo corrí en motos y fui a hacer un latinoamericano al cuzco y el toto Arévalo me dice has el reportaje entonces me fui con cámara y para mí esa fue mi primera experiencia, volver a Bolivia y hacer un pequeño documental de todo lo que fue la competencia sudamericana de motocrós en el Cuzco eso y después me gustaba producir en el mismo noticiero logramos hacer un esquema, los días viernes teníamos un segmento de 10 minutos donde hacíamos pequeños documentales sobre historias de vida sobre hechos, sobre cosas que sucedían tanto en La Paz, Cochabamba en Santa Cruz porque eso sí había una ventaja el canal era a nivel nacional y podíamos estar en muchos lugares al mismo tiempo.

P. Tu primer trabajo fue en el canal 7 pero en cine cual fue el primero.

R. Bueno en cine fue “Cuestión de Fe” es el primer trabajo que yo hago en cine, con el Cesar Pérez era primer asistente de cámara y hacia la segunda cámara también y fue un poco eso el despertar a la ficción para mí es una cosa que me gustó mucho después ya en video hice “Oro Verde” después con tonchi Antesana hicimos “Dos Caminos”, hemos hecho la segunda parte de “Oro Verde” que fue una teleserie de 50 capítulos que nunca salió porque nuestro coproductor era Finsa y Finsa fracaso hubo una serie de hechos muy conflictivos y en un error de decisión el tonchi entrega todo el material editado y por editar estábamos editando el capítulo treinta y cinco más o menos y eran cincuenta capítulos habíamos tardado once meses en producir todo eso y cuando estalla este problema el tonchi en un momento de locura entrega todo el material todas las cosas y no sabemos dónde se está pudriendo ese material hasta ahora, fue una pérdida para la producción nacional yo te digo porque fue una teleserie con mucha inversión, mucho trabajo porque se filmó en La Paz, Cochabamba, Santa Cruz, Chile y en el Brasil entonces fue de amplia

llegada en el Chapare si muchas escenas entonces era una teleserie ambiciosa que lamentablemente nunca vio la luz.

P. Ese fue tu trabajo más complejo o hubo otros.

R. Hay varios no, pero para mí el más complejo ha sido “Oro Verde” porque me motivo a hacer no solamente la cámara, la fotografía, empecé a meterme en la dirección porque la dirigía la Cecilia Trabesi y tenía mucha confianza con ella entonces me metía un poco a armar la escena a hacer cosas y eso me gustó mucho, entonces es por eso que siempre me gusta diversificar si lo más grande que a mí me gusta hacer es la cámara la fotografía pero siempre hay motivos para trabajar con la parte de dirección para apoyar, para sugerir, para hacer que se yo algunos aportes.

P. Recuerdas los nombres de los primeros técnicos que te han acompañado.

R. El Justo, el Rene Laruta en “Cuestión de Fe” que eran los maquinistas también hacían de gaffers, no me acuerdo mas no sé si estaba el Ramiro no, él no estaba el Ramiro estaba en “Yawar”, pero de los que más me acuerdo en la primera etapa es del Rene Laruta, del Justo Cejas, el Gigo en esa época estaba haciendo maquillaje, pero de ellos me acuerdo de mi primera película en la parte de asistencias

P. Cuestión de Fe se filmó por los ochenta

R. No, noventa y cinco se ha estrenado y noventa y tres se filmó

P. Como se hacía cine los ochenta, noventa y como se hace cine en el dos mil

R. Bueno hemos empezado en los ochenta arcaicamente, no había todavía gente formada, siempre me acuerdo por ejemplo hoy en día en la televisión hay un muchacho que es el Capi que es el productor camarógrafo del chef sin fronteras el Alejandro Janko él ha sido uno de mis primeros asistentes formados por mí, son cosas que la historia ojala algún día las cuente, el Alejandro es un gran camarógrafo hoy en día y es realizador pero el empezó, cuando su suerte cambio un día que lo licenciaron del cuartel y, estaba volviendo a mina bolívar y nosotros estábamos saliendo con equipo de producción a filmar a Chipayas y lo vemos en Vinto y nos hace dedo, porque estaba con su maleta del cuartel y yo le digo al chofer lo llevaremos hay espacio y lo llevamos a Oruro, se nos pincha una llanta y él nos ayuda a cambiar, él era muy ágil muy pilas y llegando a Oruro yo le digo no quieres ir a filmar estamos yendo a Chipayas ayúdanos y te ganas unos pesos, ahí le enseñamos a hacer caña y el tipo era muy bueno y entonces terminamos chipayas y le digo no quieres irte a Cochabamba a seguir filmando con nosotros estamos haciendo una teleserie que se llama “Dos Caminos” y dice claro me voy y bueno él quería ganar un poco, entonces

decide venir con nosotros empieza de cañista después asistente de cámara y trabajo años conmigo, después cuando yo ya me separe del tonchi él al tiempo también se salió, el en Boli visión ha sido el mejor camarógrafo hacia cámara en mano tenía toda la técnica que nosotros le habíamos enseñado todo ese tiempo, entonces esa época del ochenta era así, era ir formando gente en el camino no a mí me toco trabajar en el ochenta con Miguel Mendoza que era lo que podemos decir hoy en día gaffer antes se llamaba iluminador, el trabajo en la Red Globo de Brasil fue a estudiar ahí y con él trabaje por ejemplo “Oro Verde” trabajamos con el entonces nos comunicábamos bastante bien pero era muy poca gente con formación, la gente era más empírica se formó trabajando, entonces en los ochenta era más arcaica la producción era mucho más a pulso a trabajo puro no.

En los noventa ya empieza a formarse la gente técnica por eso digo por ejemplo el Justo, el Rene Laruta, el Gigo eran maquinistas que ya habían trabajado con Jorge Sanjinés en la “Nación Clandestina” entonces ya tenían experiencia ya sabían trabajar ya manejaban equipos ya se manejaba electricidad no tan bien como hoy en día digamos pero ya había los principios por eso yo siempre creo que a finales de los ochenta y principios de los noventa es donde empieza a nacer todo el equipo técnico que hoy en día está trabajando en el cine boliviano.

En los dos mil por ejemplo ya empieza a ver el tecnicismo puro no yo creo ahí vienen producciones de afuera y ya se va aprendiendo un esquema de producción tanto en línea eléctrica en gaffer, en máquinas y la gente ya se va especializando, hoy en día podemos decir que ya podemos trabajar con un equipo tanto con un jefe gaffer, los gaffers, un equipo de máquinas, tramoya todo el equipo ya hay una especialización, pero esa es gente que ha venido trabajando desde hace años no, yo discrepo con que la gente se haya formado recién en los dos mil creo que la gente se ha empezado a formar desde finales de los ochenta y noventa en este trabajo del cine , hoy en día si nuestro trabajo es mucho más técnico mucho más especializado contamos con mucho mas equipamiento antes improvisábamos, no yo siempre me acuerdo en los primeros trabajos que me toco hacer tenías totas y dos dps y era un lujo para iluminar con eso no pero se hacía, se hacía después en los noventa aparecen los Fresnel que ya te motivaba a crear mejor luz trabajar más sobre temperaturas y a empezar a hacer uso de todos los elementos que tenías, diafragma, profundidad de campo, etc. porque te daba, antes en cambio tenías que forzar todo porque tenías muy poca luz pero eso sea ido digamos profesionalizando en los noventa ya empezó a llegar equipo, yo me acuerdo que Yawar hemos hecho el noventa y seis por ejemplo y ahí es que el chino empieza con dos maletitas de Dps hoy en día el chino ha hecho toda una industria en base al cine y a lo que ha empezado a alquilar equipos, representante de Arri todo, pero creo que el trabajo del chino lo han hecho todos los gaffers yo parto siempre dar al cesar lo que es del cesar porque si bien el chino ha capitalizado, pero el

trabajo es de todo el equipo de gaffers y estás tú, el Alberto el Pacombia está el Zaca está el Américo está el Ramiro Quispe que se yo todo ese equipo de gente que ha empezado a trabajar de la forma más dura que ha habido, tú te acuerdas en “Yawar”, nos cargábamos equipo la grúa que pesaba 240 kilos la bajamos entre 6 personas y todo creo que esos inicios también le han dado un poco el carácter a la gente que está trabajando hoy en día, porque la gente antigua ha sabido padecer producciones donde a veces ni había presupuesto, pero era el amor al arte que nos impulsaba a seguir hacer lo que habíamos pensado en hacer, creo que eso es un poco lo que hoy en día está cambiando, ya no hay una mística en el trabajo hay más una simplemente un buscar un rédito económico, la mística es muy poca gente que tiene esa mística de trabajar porque quieres trabajar porque quieres hacer algo y quieres mostrar algo.

P. Crees Milton que la llegada de la tecnología le ha quitado esa mística a lo que antes se hacía.

R. Si porque yo siempre digo cuando yo fui a estudiar a Estados Unidos, la especialización que te da la tecnología te quita el espíritu de ser activo de ser propositivo y todo porque te dedicas a hacer simplemente lo que te toca hacer no y hoy en día hay mucho de eso o sea yo hago lo que tengo que hacer porque me están pagando para eso no doy más porque no me están pagando para más, no, antes en cambio éramos equipo, el equipo siempre trabaja en conjunto o sea a mí me gusta trabajar así yo por ejemplo trabajo puedo hacer la dirección de fotografía o la cámara pero para mí el equipo es lo principal y creo que por ejemplo en “Carga Sellada” yo en la noche me reunía con la directora sacaba el plan de rodaje para el día siguiente y siempre informaba a todo mi equipo sonido, iluminación, máquinas asistentes todos sabíamos que íbamos a hacer al día siguiente no porque para mí ese es el trabajo en equipo sabemos que vamos a hacer y nos ayudamos entre todos yo no soy de los que parte al equipo los de cámara hacen solo cámara los gaffers, gaffers los máquinas, máquinas no para mí es un conjunto y ese conjunto si no funciona en armonía el resultado siempre se ve al final no porque lo que te ahorras en presupuesto lo que te ahorras en sueldo de la gente lo que te ahorras en maltrato a la gente quieras o no se ve en la pantalla.

P. Crees que el tener una buena conexión como director de foto con el equipo técnico es fundamental para contar una historia.

R. Es fundamental, es primordial para mí no habría un trabajo bueno si es que no tengo conexión con mi equipo técnico, porque yo no me siento excluido más bien me siento parte me siento dependiente de ellos porque si yo no trabajo en equipo no logro comunicar lo que quiero, entonces siempre a mí me gusta tú has estado, cuando hemos armado el equipo de “Carga Sellada” nos hemos reunido en mi casa, primero hemos tomado un café

nos hemos conocido con la ive, bueno con tigo ya tiempo que nos conocemos pero el resto de la gente aquí nos hemos conocido y después recién hemos ido a trabajar pero ya había eso de conocernos no y a mí me gusta compartir siempre eso porque yo no parto de eso que hay estrellas para mí es un equipo horizontal todos, a mí me gusta ir a cargar ir a esperar al final no me voy nunca del rodaje al principio o cuando termina la última escena me quedo hasta que carguemos el ultimo tres medidas y este completo el inventario y nos vamos tranquilos todos, entonces creo que para mí ese es mi espíritu de que me gusta trabajar en equipo todos juntos no, cuando tenemos que divertirnos nos divertimos todos juntos cuando tenemos que trabajar trabajamos todos juntos me sentiría mal de que yo haya dormido 12 horas mi equipo 3 horas y al día siguiente les exija porque si yo no he dormido todos no han dormido entonces al día siguiente sé que medida puedo exigir porque puedo medir el cansancio a través mío mismo no en cambio si yo no estoy cansado exijo, exijo y no estoy midiendo a la gente y eso es falta de comprensión falta de armar un equipo de trabajo.

P. Como se han formado los técnicos con los que has trabajado

R. Yo creo que en las escuelas lo que quieren formarse son directores, las escuelas de cine en ningún momento han formado técnicos, muy pocos de los que han estudiado en las escuelas de cine se han dedicado a la rama técnica, todos tratan de ser directores siempre, es la promesa de una escuela de cine que te va a hacer director o director de foto o director de producción, para mí es una falsedad una escuela de cine tiene que enseñar el trabajo de obrero del cine o sea ser trabajador del cine y creo que lo principal es que para mí la gente técnica especialmente se ha ido formando a través de su carrera a través de su interés de seguir en este medio no yo creo que de los técnicos que hay hoy en día ninguno se formó en ninguna de las escuelas de cine, ninguno el Walter Pacombia no ha ido ni a la ECA ni a la Fabrica, el Albertico Foronda tampoco, el Zacarias Gutiérrez peor yo creo que se hubiera peleado en cualquier escuela de cine porque les hubiera dicho sus conceptos clarísimos y los hubiera dejado planos, el Ramiro Quispe lo mismo, en Santa Cruz igual el Franco Nogales, el Yerco, el Berman el Jhony Arteaga el que ha fallecido Smit Arteaga, todos ellos se han formado en la productora videas con nosotros, ese equipo se ha formado en videas, el Franco Nogales ha ido al primer festival de música en chiquitos con migo el Yerco vino a pintar las butacas de lo que íbamos a hacer la sala de la cinemateca en Santa Cruz vino a pintar butacas y se quedó como asistente el Jhony Arteaga era asistente de cámara siempre, el Berman y el Smit que falleció ahí se plegaron, entonces ese equipo se desarrolló ahí no se ha desarrollado en una escuela de cine, por ejemplo en ese grupo el que ha influido también es el Guillermo Medrano porque el guille fue a dar un taller más que nada sobre iluminación artística video arte pero el Jhony estaba ahí participando entonces se han sembrado semillitas que han hecho que la gente vaya creciendo porque

sienten pasión por esto no porque ven un negocio eso es una cosa clara que también hay que diferenciar entonces yo digo de los técnicos gaffers he luminadores la mayoría se han ido auto formando, yo creo que ninguno ha estado en ninguna escuela de cine entonces creo que ahí hay una falta en la historia de que digan que a partir de la ECA y de la Fabrica hay técnicos buenos, no. técnicos buenos ha habido desde los noventa y eso hay que ser claros o sea las películas que se han hecho antes había técnicos pues, no sea traído del extranjero técnicos para trabajar en “Chuquiago” en “Mi Socio” “Mina Alaska” “La Vertiente” “Ukamau”, yo creo que inclusive de esa época hay grandes asistentes que después han sido grandes fotógrafos, camarógrafos, etc. Esta el Juan Miranda está el Humberto Vera hay varios.

Dentro del otro lado por ejemplo Guillermo Ruiz que ha hecho la parte de documentales, don Jorge Ruiz mejor dicho Guillermo su hijo ha nacido bajo sus cámaras bajo su tutela y sea ido formando con él, entonces yo creo que las escuelas de cine si han aportado, es gente dedicada a áreas más específicas producción, dirección de fotografía, sonido un poco más tecnológicas, pero la parte técnica en si del cine es una formación que ha sido de manera personal, básicamente no.

P. Que tiene que tener una persona común para ser un buen técnico

R. Ser un loco creo que eso es lo que nos caracteriza, porque a mí en mi familia me consideran un loco que me meto a hacer trabajos como hemos estado en “Carga Sellada” diez y siete grados bajo cero durante una semana tres noches, siempre me acuerdo del primer día libre que tuvimos, trabajamos hasta las cinco de la mañana en Paria llegamos al hotel descargamos las cosas y nos venimos en la movilidad hasta La Paz a descansar que era a estar con tu familia, entonces no descansas creo que eso es una pasión que nos pone a seguir en este mundo a seguir en este rubro, sino sientes pasión y piensas que hacer cine es un buen negocio estas equivocado y creo que la gente antigua es la que más demuestra de que lo que le mueve a uno es la pasión.

P. Tú crees que alguien que no tiene pasión ni se divierte haciendo lo que hace lograría sobrevivir en este medio.

R. No y además tampoco haría gran cosa, si no haces las cosas con pasión, porque el cine es eso, por más que hagas una historia de 2 minutos si no la sientes con pasión no va a tener un buen resultado, la pasión es lo primero que nos mueve a nosotros especialmente a nosotros como gente que ha trabajado, que te digo para mi agarrar una cámara es pues tener un éxtasis tener tu cámara y saber que estas yendo a filmar a si sea al monte donde sea sales a hacer un trabajo y empiezas a vibrar con la adrenalina que te produce eso en el cuerpo no, no es una cuestión mecánica, creo que esa es la diferencia con otras carreras

nosotros al tener este tipo de profesión que es un poco comunicación, es hacer cine tenemos una gran ventaja sobre el resto de las profesiones, porque abran buenos médicos, abran buenos ingenieros pero ellos están especializados en una parte así de chiquitita del saber humano, nosotros abarcamos todo porque manejamos talento humano, nosotros trabajamos con personas y en ambos lados, estás trabajando con actores de frente a cámara estas trabajando con personas detrás de cámara, entonces tienes que saber equilibrar los dos lados tener feliz a tu actor pero también tener feliz a tu equipo técnico eso es pasión, cuando tú sabes tener ese manejo es pasión, yo parto siempre de que en un trabajo todos tiene que sentirse bien y todos tienen que disfrutar el trabajo, yo tengo como anécdota una discusión con el que iba a ser director de foto de “Carga Sellada” con el Luis Sanz que cuando vino al scouting empezó y decía a qui me van a odiar yo aquí voy a trabajar con un lente setenta aquí voy a trabajar con ochenta y cinco, aquí estos me van a odiar yo aguante todo el viaje, hasta que llegamos el último día de reunión aquí a La Paz en el hotel Ritz siempre me acuerdo estuvimos cenando y volvió a insistir eso de que a él la gente lo odia cuando trabaja yo le dije cuántos años trabajas en esto y me dice tengo diez años de trabajo ha yo tengo treinta le digo pero a mí lo que me gusta es que la gente me quiera cuando voy a trabajar con ellos, no que me odien porque el resultado está en que todos trabajemos por algo en común, cuando trabajan con odio el trabajo es malo y no significa ser estrella, porque te odien o porque te tengan miedo, aquí el trabajo es que te quieran porque todo el equipo es uno solo y una cosa que te recomiendo le dije, estas viniendo a trabajar a Bolivia no es Wolliwod ni es México y aquí la gente trabaja de otra forma así que te pido respeta a la gente y tuvimos una pequeña discusión al final me retire del equipo de “Caga Sellada” y le dije a la Julia y a la Pili no quiero estar en carga sellada porque yo me voy a pelear con esta gente en el rodaje y voy a echar a perder la película entonces antes de empezar me retiro, me retire hasta que los mexicanos empezaron a fallar y fallaron todo el trabajo, Iber Media dijo o arrancan en un mes o les quitamos todo y es ahí que la julia me vuelve a llamar y me dice Milton tu hazte cargo de fotografía y entonces ya volví y empezamos a rearmar el equipo y todo eso no.

P. Que define el éxito de una película Milton

R. Es complicado, porque el éxito de una película empieza en el guion yo creo que ahí empieza la idea pero es el inicio de un camino una película recorre un camino muy largo desde que empieza la idea el guion pero, el éxito creo que se da en etapa de rodaje cuando un equipo es armónico, cuando un equipo tiene las metas bien establecidas bien claras de lograr un objetivo y si pueden haber película buenas pero sin espíritu, porque también eso hay que ver, las películas cuando tú las ves, hay películas que son técnicamente perfectas impecables pero están ahí, pero hay películas que te transmiten algo aquí adentro, esas son las películas lindas y creo que eso radica en ese trabajo de equipo, de la gente, de

comprometerse con un proyecto de apoyarlo empujarlo sufrirlo y hacer nacer esa wuwa al final de todo no, verla en la pantalla.

P. Recuerdas alguna anécdota con tu equipo técnico

R. Varias una de las que siempre me acuerdo es la de “Carga Sellada” cuando por motivos obvios se tuvo que ir el Oly, no sé si te acuerdas y los de sonido me organizaron un boicot y querían que todo el grupo se vaya, y me llaman a una reunión, al dormitorio del Oscar que era el de continuidad y todo mundo me dice se ha ido el Oly y el Miguel Valverde misquicho me dice se ha ido el Oly yo creo que ahora nos vamos a tener que ir, yo le digo ya ándate, pero ahorita y llamo otro makeof de La Paz para que venga y se quedaron fríos no, yo les digo el Oly se ha ido por fallas y dos fallas tremendas y yo creo que no es justo de que el resto del equipo haga una actitud de estas porque no ha sido una premeditada ni una cosa sin fundamento y en 5 minutos se arregló el problema y salimos todos chochos del cuarto y el Luis Bolívar se quedó destemplado porque el Luis Bolívar es muy amigo del Oly y quería defenderlo pero no había razón para defenderlo entonces esa es una anécdota donde se pudo volcar un poco la historia de querer armar un boicot pero si un poco una presión que no era justificada el Oly cometió dos errores garrafales y la primera yo me jugué por él y la segunda ya era difícil además lo justo es lo justo para mí, yo lo quiero mucho al Oly es un gran asistente de cámara pero en una película no puedes cometer errores, yo creo que los técnicos pagan más ese precio, cuando hay un error muchas veces las cabezas de área se salvan y el que pagan el pato son los técnicos , entonces desde ese punto de vista esa es una de las anécdotas que siempre me acuerdo de “Carga Sellada”.

P. Que les falta a las nuevas generaciones

R. Yo creo que la tecnocracia, siempre yo hablo mucho en la escuela de cine de eso, hoy en día la gente está muy ansiosa de ser tecnócratas, están pendientes del 4K de la última cámara y todo y nos estamos olvidando que esto es rigor, para mí lo importante es lo que dijo hace muchos años el famoso brasilero, gran director Claudio Rocha, él decía lo importante es la idea en la cabeza y la cámara en la mano no importa que cámara, simplemente que haya una cámara y el rigor de hacer la película hoy en día al volvernos tecnocráticos hemos dividido mucho el trabajo en áreas muy específicas y no hay rigor, por ejemplo las cosas se cumplen muy al filo del tiempo nos estamos olvidando muchas cosas ya no hay el rigor de antes, antes cuando se gravaba en película tenías que ir a la locación con tus tambores cargados con tu previsión de rollo, con tu previsión de emulsión distinta con asas tenías que prever todo, hoy en día la digitalización nos ha hecho perder ese rigor antes minuto filmado era minuto de plata invertida, entonces tenías que ser exacto

en tu ensayo de puesta en escena, actores, iluminación antes no tenías en el visor lo que tienes ahora, ahora tienes exactamente lo que estás grabando, antes era el visor blanco y negro y no sabías si estaba bien diafragmado ni siquiera sabías lo que avías medido entonces había un rigor en hacer una película, hoy en día no, la digitalización del cine nos ha dado eso, hoy en día te puedes tirar una escena cincuenta veces no te influye, antes hacer tres por uno era máximo porque más de eso implicaba más presupuesto, entonces te obligaba a ser mucho más exacto en tiempos en ensayos en puesta en escena en iluminación en el manejo de la cámara, no podías fallar un paneo, un till cualquier movimiento de cámara estaba perfectamente diseñado ejercitado y hecho.

Cuando fallabas se te caía todo el peso encima, y algunas veces los directores te daban no más un carajazo o hasta algo físico.

P. Tú crees que las generaciones actuales aguantarían algo así

R. Han habido directores que te agarraban a fuerte usaban palabras fuertes, empujones hasta sopapos y todo, que me parece exagerado pero el hecho es que hoy en día si se necesitaría eso, que te agarren fuerte porque antes había rigor y si había falla era por un aspecto muy complicado que estaba fuera del alcance de todos pero hoy en día hay errores por negligencia, por dejadez, por no prever y por no saber tener en cuenta lo que estoy haciendo, somos demasiado dejados hoy en día, porque sabemos lo que estamos mirando es lo exacto, entonces que el director de foto me diga que aumente un punto a la luz o que aumente la intensidad o que baje antes era un trabajo de equipo, se diseñaba la escena y todos aportaban, se armaba y se iluminaba, hoy en día no, esperas que te digan que tienes que hacer porque tienes que hacer entonces eso sea perdido por eso te digo, creo que lo que falta es pasión, hoy en día no voy a decir toda la gente, pero mucha gente trabaja porque es un ingreso de dinero y quieras o no el cine así seas el gaffer así seas el chofer de la producción es un status, el cine siempre es algo que te mueve cosas muy lindas dentro de la gente y creo que a ti a mi nos ha tocado ir a lugares, a pueblos donde te ven con una cámara y cambia la historia del pueblo, entonces creo que eso es algo que hoy en día no se toma en cuenta hacemos un trabajo que afecta a la gente en sus sentimientos, y pensamos que es una cuestión muy mecánica.

P. Se puede vivir del Cine

R. Cuarenta años que vivo de esto con trabajo con esfuerzos con vicisitudes con todo pero con mucha fe yo creo que esa es una cuestión también básica no dé, si tú no crees en lo que tú haces difícilmente vas a poder vivir de eso yo creo que en este caso tú, el zaca el Pacombia, el Américo han creído en lo que hacen y creen en lo que hacen, entonces eso nos permite vivir de lo que hacemos Guillermo es otro ejemplo siempre digo el viene de

una raíz él ha nacido bajo una cámara pero ha vivido de esto toda su vida el Juan Miranda el Jorge Sanjinés el Antonio el Paolo es gente que vive solo de esto no podemos decir el Jorge es arquitecto y después hace cine, no él ha hecho cine toda su vida la sufre se alegra por ratos a veces un rato vive feliz pero ese es nuestro mundo y eso creo que desde el momento que hemos empezado creo que lo hemos asumido, yo siempre digo yo no me veo trabajando en un escritorio me moriría digamos porque amas lo que haces si no sientes pasión de hacer esto mejor anda estudia arquitectura, auditoria anda conta plata en los bancos, no pero esto no es eso y lo que hace rato te decía una de las cosas más lindas de hacer cine o audiovisual si vamos a abarcar todo esto es que trabajas con gente, entonces eres psicólogo, eres médico, eres arquitecto, eres contador, eres concejero espiritual, tenemos que saber de todo esa es una gran ventaja sobre todos porque trabajamos con humanos con personas a las que por más que sean actores tú tienes que saberlos tratar tú tienes que saberlos mimar, quien más puede lograr que un tipo haga lo que tú quieres que haga solo uno que hace cine.

P. Un técnico nace o se hace.

R. Nace yo creo, porque esto es de sentirlo desde adentro yo siempre digo hay muy pocas profesiones que se hacen si uno no nace vas hacer un mediocre en lo que haces pero cuando naces es que te dedicas al 100 % porque no tienes otra visión de vida mientras el que no nace y se hace en el camino siempre va a tener dos opciones o tres no porque está buscando algo pero cuando tú tienes una visión de vida es eso y no te ves en otro campo yo creo que tú nunca te verías trabajando en una oficina con terno que te pongan terno a ti a mí es pues un martirio para ir a marcar tarjeta a las ocho y media de la mañana.

Cuando yo entre al canal 7 te obligaban a ir con terno yo he hecho escándalos múltiples y al final he logrado ir solo el lunes con terno y desde el martes iba con camisa y jueves y viernes era de blu Jens y chaleco, alguna vez que he hablado con el gerente como voy a ir con terno, ponerme en el piso para hacer una toma no pues seremos consientes entonces si te obligan por ser canal y ahora mismo para actos si te obligan a ir de terno, pero yo me resisto.

P. Como te conocen más en el medio

R. Bueno a mí en el medio todo el mundo me conoce por el gato y viene de familia o sea en mi familia yo tenía mi tío que era el gato después yo he sido el otro gato y en colegio desde la secundaria siempre he sido el gato, entonces esa es puede decirse la chapa de guerra.

P. Que expectativas tienes para el futuro como quisieras ver el medio a la gente

R. Bueno un poco el sueño en lo personal es ver un gremio fortalecido no, que podamos armar un gremio hoy en día es un rubro es un medio que ha generado mucho prestigio para el país porque el cine boliviano tiene una historia grande, grandes logros grandes historias en Latinoamérica por ejemplo Bolivia está inscrita en cine mundial no está Perú no está Ecuador no está Colombia hoy en día si han empezado pero en la historia del cine mundial Bolivia está inscrita con letras grandes tenemos en Bolivia uno de los más grandes directores de Latinoamérica y todo ese trabajo no se logra reconocer dentro de la políticas culturales no hay un reconocimiento al cine como debería ser porque yo creo que el cine es la cara de Bolivia al mundo, lo que hacemos aquí va al mundo y repercute en el mundo y no hay un apoyo, por eso es que no se está manteniendo una identidad dentro del cine boliviano yo creo que es también una tarea de ustedes recuperar la identidad del cine boliviano no esa es una de las premisas que ponemos en la escuela de cine enseñamos a hacer cine pero primero enseñamos a mirarnos a nosotros mismos porque el cine tiene que ser un reflejo de nosotros, entonces para mí ese es mi sueño que hagamos un cine nuevo con ideas nuevas con formatos nuevos explorar todo pero mirándonos a nosotros no copiando porque es fácil copiar es fácil voy a hacer Batman en El Alto puedes hacer Batman en El Alto pero porque no buscamos hacer la leyenda del cari siri que es más linda que la de Batman hay que saberle dar la chispa que todavía nos falta yo creo que si nos miramos a nosotros mismos nuestro cine puede ser mucho más grande porque somos un país culturalmente rico, en todo el mundo somos tan diversos, tenemos tantas cosas que para hacer cine tenemos cien mil, doscientos mil historias listas nos falta eso mirarnos a nosotros para hacer un cine nuestro, entonces un sueño mío es ver nuestro gremio unido reconocido y que tengamos apoyo para poder seguir produciendo creo que todos estos últimos años tú has estado en varias producciones al igual que tu compañero David, han estado en varias producimos en las que se rascaba con las uñas hasta el último centavo y eso es malo para la cultura de un país, porque no hay nada más rico que el cine porque te impacta a todo nivel.

P. Que le dirías a la gente joven que se está animando a hacer cine en Bolivia

R. Que continúen este es mundo muy amplio y como todo hacer un camino cuesta, creo que el primer paso lo han dado Jorge Ruiz, Sanjinés, el Eguino el Paolo han abierto una brecha grande que hoy en día se está cerrando por falta de políticas culturales se hace cine pero no se hace con la calidad que se estaba haciendo antes lo que digo hace rato no nos estamos mirando a nosotros para explotar las historias y abrir nuevamente el universo del cine boliviano nos estamos cerrando a hacer copias muy pocas propuestas nuevas mirándonos a nosotros eso es lo que hay que fomentar somos un país con mucha cultura con mucha tradición con cuentos con historias increíbles cuando tú te imaginas los cuentos que hay en la amazonia, en Potosí, son grandes películas que no se están haciendo

entonces yo creo que es importante eso mirarnos a nosotros y empezar a plantear un cine y lo otro es ver siempre de hacer un medio una forma de lograr un apoyo del Estado porque si no es muy difícil hacer industria la Argentina produce cuatrocientos largometrajes al año de los cuales trecientos ochenta tienen apoyo estatal veinte son de impulsos propios pero es eso yo creo que los estados se han dado cuenta de que el cine es la cara del país y la Argentina compite a nivel mundial en cine y eso es importante, el cine la televisión son herramientas de penetración cultural hoy en día la televisión destruye la cultura boliviana no tenemos regulaciones para decir esto no se puede emitir no es que estemos cuartando libertades simplemente estamos resguardando tu cultura porque hay cosas que sin filtro sin nada están destruyendo la cultura desde las comunidades hoy en día en cualquier comunidad tu encuentras televisión y la televisión no medimos lo que se está dando y estamos destruyendo a los niños a los jóvenes culturalmente entonces yo creo que todo eso hay que analizar muy profundamente hay que hacer políticas que puedan resguardar porque si no vamos a estar de aquí a veinte años sin cultura propia sin idiomas sin nada y repitiendo lo que pasa en México no, en México todo lo que son medios de comunicación es una copia de Estados Unidos simulando algo que no es un país como es México, ellos tiene una gran industria y hay cineastas que están luchando para mantener su parte cultural pero yo creo que hay que ver una trilogía de Luis Estrada que es la ley de Herodes y termina con la gran dictadura que es una radiografía de su sociedad que él la puede hacer porque tiene recursos pero es el retrato de un país como está yendo de mal en peor.

Para mí el equipo técnico es uno solo desde el director de foto hasta el último maquinista es un solo equipo y si ese equipo se mantiene unido tiene como resultando grandes películas pueden haber errores de producción de escenografía de arte de vestuario nunca se van a notar porque el equipo técnico está unido, eso es lo básico y a través de ti siempre el reconocimiento a todos ustedes que hacen que este trabajo sea llevadero sea lindo porque yo siempre digo que el equipo técnico (luminotécnico) es el que carga todo el peso de la película no solo literal sino real, es el equipo que se carga todo el peso de la película.

ENTREVISTA GUILLERMO RUIZ

Soy Guillermo Ruiz tengo 66 años el cine siempre ha estado en mi algo chistoso que siempre cuento a todos es que cuando yo abrí un ojo primero vi un lente y después a mi papá que me había estado filmando, entonces el cine se me metió en la cabeza no solo porque todo el tiempo mi papá estaba trabajando con el cine, tenía la moviola que es la máquina de compaginación en la sala de la casa siempre estaba ahí analizando los trabajos que hacía, yo desde niño estaba ahí pasando los rollos y ayudando también me encantaba ver ese mundo entonces cuando salí del colegio bachiller no se me ocurrió que hubiera otra cosa que el cine nadie me dijo te gusta o no te gusta aparecí nomás trabajando de asistente de mi papá y así fue toda la vida hasta que ahora ya me incline por la dirección de fotografía.

P. Siempre quiso ser cineasta o tenía otras opciones.

R. Nunca había pensado en esos detalles ni siquiera mi papá me pregunto, lo que pasa es que yo no era muy buen alumno detestaba el colegio era muy soñador siempre mi cuerpo estaba presente pero mi cabeza estaba volando por afuera, mis papas preocupados, sacaba notas regulares pero era algo detestable para mí el colegio porque viajábamos mucho estábamos dos años en Chile dos años en el Ecuador tres o cuatro años en el Perú volvíamos al Ecuador yo cambio de colegio y de país seguido cambiaba la manera de ver la historia de todo no, entonces para mí era una incomodidad ir al colegio cada vez tenía que adaptarme y es ahí que yo no sabía que iba a ser en la vida, pero todo el tiempo escuchaba cine, cine, así que mis primeros pasos de ver cine han sido cuando mi papá traía películas a la casa teníamos un proyector de diez y seis milímetros y el traía de Bolivia Films cada fin de semana dos películas una para el sábado y otra para el domingo entonces lo primero que hizo mi papá es enseñarme a cargar el proyector a mis nueve años ya manejaba el proyector es así que venían montón de amigos a la casa artistas bohemios literatos por decir algunos nombres estaba Fernando Montes, Gonzalo Montes, Enrique Arnal a veces iba Alfredo La Placa a veces iba Jaime Sáenz a veces iba Macelo Quiroga Santa Cruz ahí iban a ver cine los intelectuales de la época hasta Borda yo un niño con tremendas personalidades invitaba también a mis amigos que eran amigos del barrio nos encantaban ver películas de vaqueros era lo que más esperábamos que traiga mi papá, entonces cuando venían mis amigos yo me ponía con el proyector mis amigos me miraban con la boca abierta yo me sentía el tipo más importante del mundo era como manejar una nave espacial para un niño no había televisión, entonces mi mamá que era una gran anfitriona preparaba cosas muy ricas entonces se oscurecía la sala y se veía la película con todo el respeto que se merece la imagen y el sonido del proyector que era algo que te adormecía y veías el cine como una magia, terminaba la película y luego venía un análisis

de cuadro por cuadro se analizaba todo el guion, la actuación, el director la historia pero con gente de gran intelectualidad así que esos fueron mis primeros pasos en el cine, escuchar críticas de cine sea buena o mala todos la miraban con mucho respeto y eran todos analíticos analizaban más las cosas buenas. Hoy en día la tecnología ha cambiado hasta el respeto a la imagen por la televisión, una película ya no se luce como antes una película que yo la veía en esa dimensión si la veo en televisión le ponen un spot publicitario le ponen el sello del canal estás viendo con interrupciones porque en tu casa te suena el teléfono ya no hay un respeto a la imagen a mi modo de ver a menos que haya canales por cable que respetan la imagen.

P. Donde estudio para ser fotógrafo

R. Lo que pasa es que después de esos primeros pasos mi papá en las vacaciones nos fuimos a Lima y las primeras veces que yo vi filmando a mi papá fue en Lima que me llevo porque justo coincidió con una vacación de invierno un documental que estaban haciendo para la universidad agraria de La Molina cerca de Lima me llevaron a la filmación y el camarógrafo que era Nicolás Esmolig un argentino que se lo llevo de aquí a Lima, esa época yo tenía unos diez u once años entonces Nicolás me dijo lo que tienes que hacer es este cable que conecta al cinturón de baterías anda medio flojo así que tu oficio es mantener ahí tu mano y cuidado que se me corte en media toma, entonces mi primer trabajo de asistente fue agarrar ese enchufe y decía yo si se corta me degüellan, después me hacían agarrar la pantalla de sol el rebotador, una vez estaba agarrando y yo ya no daba más se habían olvidado de mi estaba yo afuera, y estaban ahí bla, bla, bla yo pensaba que estaban planificando la siguiente toma, hasta que mi papá pregunta el Guillermo sigue agarrando la pantalla pero si ya hemos acabado hace media hora esos fueron mis primeros pasos de chango.

Luego yo tenía diez y seis o diez y siete años creo cuando estaban filmando una parte de mina Alaska en Puente Villa yo feliz fui con un amigo justo eran vacaciones ahí vi por primera vez a mi papá dirigir un largometraje donde había mucha gente alrededor entonces esas cosas me iban entrando, Edmundo Ugarte era el asistente de cámara y operador de cámara él fue asistente en varias filmaciones con mi papá desde en el Instituto Cinematográfico Boliviano, mí papá conoció a Edmundo porque Edmundo empezó con Waldo Cerruto en el ICB y el Nicolás Esmolig igual el vino de la Argentina era un camarógrafo que llevo para trabajar con mi papá en sus primeras películas, “Los Urus” “Donde Nació un Imperio” “Vuelve Sebastiana” el dirigía y operaba la cámara él era además su propio director de foto no tenía asistentes tenía un sonidista que era su gran amigo inseparable que era Augusto Roca y era el amigo de la charla de cómo es trabajar en el cine no entonces Edmundo ya se acoplo cuando mi papá se hizo cargo del ICB el

año 1956 y Waldo Cerruto trajo la cámara Michel porque se les ocurrió al gobierno anterior de Siles traer una cámara, les dijo cuál es la mejor cámara del mundo pues en Hollywood usan la Michel era como hablar de la Panavisión hoy en día , trajeron la cámara Michel y Waldo Cerruto jamás la utilizo pero cuando mi papá entro al ICB la Michel estaba ahí y dijeron esto es para hacer largometrajes no para documentales y en base a un cuento que le contaron a mi papá sobre una maestría rural que estuvo en Rurrenavaque se les ocurrió hacer “La Vertiente” y se lo trajo Oscar Soria para que juntos hagan el guion esa fue su segunda incursión al cine de Oscar Soria porque la primera fue cuando se hizo un documental en 1954 en el Ecuador un Documental sobre la Malaria entonces ahí con Luis Ramiro Beltrán vieron un cuento de Oscar Soria que se prestaba para hacer un guion sobre algo tan álgido como la malaria un tema de salud, que hacer para llamar la atención y ahí fue que hicieron un guion muy bonito en base al cuento de Oscar, Cerruto le pregunto si lo podían usar y Oscar dijo que si luego vio la película y se puso a llorar de emoción viendo su cuento en la pantalla por primera vez y así fue como incursiono y luego en “La Vertiente” de hecho fue Luis Ramiro Beltrán quien ayudo a mi papá en el guion de “Vuelve Sebastiana” también de “Los Urus” hicieron otros temas etnográficos entonces seria Luis Ramiro Beltrán el Primer guionista y el segundo Oscar Soria pero Luis Ramiro era más un literato no era cineasta en cambio Oscar Soria se interesó por el cine como cine y se volvió el primer guionista profesional del cine en Bolivia yo lo conocí de niño porque siempre iba a la casa y charlaban con mi papá eran grandes amigos entonces toda esa gente que estuvo esa épocas en el cine yo les he conocido desde pequeño y he ido creciendo prácticamente solo escuchando y sabiendo de cine, luego en “Mina Alaska” ayudábamos con la claqueta Edmundo nos decía chicos ya vengan aquí Guillermo tú vas a manejar la claqueta vas a decir escena uno toma uno y nos explicó cómo se manejaba la claqueta para nosotros era raro me decía tienes que hacer sonar esto tienes que decir escena uno toma uno pero no la saques antes tiene que llegar esto y la sacas rapidito y desapareces del mapa a ratos le tocaba a mi amigo pero mi amigo se mordía el dedo y no decían , no el Guillermo nomas que haga, después jugábamos con el dolly había un dolly de madera y nosotros meta ahí a jugar con el dolly y el Edmundo nos decía sigan porque así se van a ablandar las rueditas.

P. Esos años se contaba con un personal técnico

R. Era de esta manera, yo cuando todavía estaba en colegio estaba la empresa Pro Inca de la cual mi papá era socio con Mario Mercado y en la empresa trabajaban Edmundo Ugarte y Valentín Jiménez, Valentín era el proyccionistas oficial y era un gran electricista y Edmundo Ugarte era un asistente de cámara de primera categoría y además operador de cámara mi papá era director, director de foto y compaginador o editor como se dice ahora no ese era el pequeño equipo entonces cuando salí del colegio yo iba en cada momento a

la oficina de mi papá yo estaba en el Instituto Americano y la empresa estaba al frente entonces iba a tomar cafecito a charlar un rato y regresaba al colegio y el Edmundo era muy chistoso y me decía no vas a avisar a nadie tenía una botella de wiski dentro el proyector y me invitaba no avises a nadie este es mi bar nadie sabe solo voz porque me caes bien me invitaba un traguito en media hora de colegio iba medio chispeado al colegio yo feliz pues hecho al capo, pero lamentablemente Edmundo no tomaba poco exageraba se enfermó siendo tan buen asistente.

P. Podemos decir que Edmundo Ugarte y Valentín Jiménez fueron los primeros técnicos.

R. Se podría decir en la época del cine sonoro y Guillermo barrios que era un experto en reparar cámaras Arri Flex de industria alemana de cine el llegó de Alemania y por supuesto lo agarraron al tiro para que este en todas las filmaciones posibles tanto en documentales como en largos no el así el mantenimiento de las cámaras y era un gran chofer siempre lo contrataban como chofer él iba a los viajes manejando era gran mecánico y cualquier problemita se pasaba limpiando las cámaras y demás yo aprendí mucho de Willy porque él me enseñó como limpiar las cámaras en mis primeros viajes con mi papá después del colegio entonces ahí me empezó a gustar la cámara no después el año setenta y uno, bueno se clausuro el año escolar en la época de Juan José Torrez así que yo pase por decreto nos fuimos al Ecuador por la situación del país llegamos al Ecuador y mi papá se contactó con un joven que era unos tres años mayor que yo llamado Jaime Cuesta ecuatoriano que tenía un montón de equipos desparramados por el suelo tenía una bolex vieja un revelador estaba tratando de hacer spots publicitarios entonces llegamos a la aventura con mi papá sin saber dónde íbamos a trabajar pero por suerte se dio la oportunidad de trabajar en una agencia de publicidad con la que tomo contacto mi papa a través de un amigo porque ya estuvo en el Ecuador hizo más de veinte cinco películas el año sesenta y tres vivimos ahí como dos años entonces ya tenía amigos en el Ecuador y llegamos y directamente donde uno de sus amigos le dijo la mejor agencia de publicidades es esta y fuimos halla, usted cae como del cielo le dijeron a mi papá ayúdele a ese joven que queremos hacer spots con el pero salen medio sucios estamos haciendo en Colombia a un costo altísimo salen demasiado caros los spots, empecé trabajando como asistente porque Jaime quería aprender cámara mi papá le dio a él prioridad para que el opere la cámara en los spots que estábamos haciendo entonces a mí me hacían cargar los rollitos de diez y seis milímetros hacer cambios de foco, ese era mi trabajo yo estaba feliz haciendo de asistente decía él Guillermo es una persona de mucha energía, hicimos cientos de spots publicitarios durante dos años hasta que aquí empezaron a mejorarlas cosa y mi papá dijo, junto a la familia y dijo, quieren regresar regresemos porque mi mamá sobre todo extrañaba mucho Bolivia volvimos y yo me entusiasme porque lo primero que me dijo mi papá fue tenemos que hacer documentales porque Mario Mercado ya ha agarrado

unos contratos y los vamos a hacer en treinta y cinco milímetros para mi saltar del diez y seis al treinta y cinco y en color era mucho, entonces ahí la cámara Arri Flex modelo 2c era una cámara que tenía Pro Inca que compraron en sociedad era una cámara grandecita era una cosa importante para mí ver eso lo primero que hicimos era un documental que era para el servicio nacional de camino se llamaba “Primero el Camino” viajamos los dos solos con el Willy Barrios que era Guillermo no y mi papá era el que cargaba los magazines yo le veía en el hotel que el cargaba en la bolsa negra y para mí era un misterio que está haciendo dentro de la bolsa negra y sale cerrado el chasis de la película entonces yo le dije tienes que enseñarme para que yo pueda hacer eso, te voy a enseñar tienes que practicar unas cien veces y recién vas a aprender a cargar aquí adentro una cosa es que yo te enseñe por afuera pero otra cosa es adentro de la bolsa negra sin ver, me enseñó y ya al segundo viaje yo ya sabía cargar entonces ya me confiaba que cargue los magazines que para mí ya era otro avance así paso a paso fui avanzando.

Para mí estaba lejos todavía pensar en que yo operaría la cámara era un observador yo solo lo veía a mi papá veía como así su composición armaba el trípode por supuesto lo nivelaba por supuesto y me decía a ver mira como estoy componiendo miraba y me decía porque su composición

P. Cuantas personas componían el equipo esas veces

R. Cuatro personas, hasta esa primera etapa en que yo trabaje con mi papa en treinta y cinco milímetros bueno estaba Augusto Roca sonidista extraordinario y yo como asistente de mi papá y Valentín Jiménez, pero él no iba todo el tiempo a las filmaciones porque estaba dedicado a explotar las películas de antes “Mina Alaska”, “La Vertiente”, las llevaba a las provincias y traía algo de platita para la oficina también, y el Willy que no era empleado de Pro Inca era contratado, Willy manejaba muy bien íbamos con el mi papá me hacía armar el trípode la cámara yo armaba todo después ya me enseñó a medir la luz con el fotómetro entonces para mi papá yo fui su mano derecha por años, después contrato mi papá a Juan Miranda unos dos años después de estar en ese trájín Juan Miranda ya era un técnico estudio en Francia, primero estuvo en el canal 7 trabajo en Ukamau también con Jorge Sanjinés de asistente pero era aprendiz luego de eso se fue a Francia era buen camarógrafo entonces él llevo a Pro Inca y mi papá lo contrato entonces como yo estaba todavía en mí etapa de aprendizaje tenía 23 años era muy joven todavía eso era por el año setenta y tres tenía más o menos 21 años.

P. Cuantos años tenía cuando hizo su primer trabajo como director de fotografía

R. Juan Miranda me explicaba muchas cosas y el Juan puedo decir que fue el primero que me hizo hacer cámara a nivel profesional porque se le ocurrió hacer un video musical con

un cantante Vico Vega era por los setenta entonces agarramos una cámara Auri Com era pesadísima la pro 600 y el Juan me decía tú vas a operar la cámara el media la luz y me decía cuanto era el diafragma yo todavía no estaba muy preparado para manejar el fotómetro entonces me decía vas a mover de aquí, aquí.. el así la iluminación estaba de operador de cámara después me empezó a gustar la cosa.

En mi primera etapa que fuimos al Ecuador Jaime me regalo una cámara, eran los años 70 y me la dio como pago por mis servicios era una Velan Jawer a cuerda como no era réflex ya no le interesaba y el papá de Jaime había comprado la última Bolex así que la otra era como cualquier cosa entonces esa camarita Velan Jawer era mi primera cámara y yo quería hacer algo con eso y en esa etapa en lo que viajábamos con mi papá yo iba aprendiendo y un primo mío un primo hermano era buen negociante y empezó a conseguir spots publicitarios para que los hagamos los dos él era el que cobraba la plata y yo era el que hacía prácticamente todo porque ya sabía todas las cuestiones entonces con esa cámara que tenía una cuerda durísima me salía ampollas en la mano porque era durísima la cuerda filmábamos en diez y seis milímetros y también me traje del Ecuador un tanquecito ruso y revelaba ahí mismo, entonces enrollaba solo cargaba cincuenta pies el rollo era de cien entonces en el cuarto oscuro dividía el rollo en dos y cargaba el tanquecito y yo ya sabía cómo hacerlo de forma limpia porque mi papá le enseñó a Jaime y yo aprendí, usábamos un material reversible hasta que después el canal puso un laboratorio, el canal 7 laboratorio de diez y seis entonces ahí si ice más negocio le pagaba al laboratorista y me lo revelaba por debajo era su negocito extra entonces hacíamos spots y al ver mi papá los spots que estaba haciendo llevo una chilena psicóloga me contrato para hacer un documental que era su tesis la tesis de ella sobre niños que hacen dibujos reflejando sus problemas su personalidad y demás entonces hicimos la vida de un niño muy maltratado en la casa lo reñían lo pegaban iba al colegio el profesor lo pegaba los alumnos en el recreo lo molestaban era un niño víctima de todos entonces filmamos en blanco y negro y la profesora esta psicóloga proyectaba esta película en grupos de niños para que estos dibujen lo que habían visto y cada una presentaba lo que había visto y ella hacia un análisis esa era su tesis ese fue mi primer trabajo.

Ese fue mi primer trabajo semi profesional y le gusto a mi papá porque use filtros para blanco y negro como el me enseñó y le gusto a muchas personas y le mostré al Oscar Soria este documental temblando fui a su oficina y dije que me dirá, pero se lo voy a mostrar dije porque Osca S. era muy buen tipo a los jóvenes nos hacía sentir bien sentíamos que podíamos confiar en el yo podía confiar presentía eso había buena conexión lo vio en su oficina en Ukamau y me felicito me dijo está muy bien tienes buen ojo, Juan Miranda lo vio primero y me dijo le haces a la cámara Guillermo y eran buenos alientos que recibí y mi papá me dijo en cuanto pueda te voy a dar la cámara par que operes.

Juan Miranda se fue después de dos años algo así que trabaje con Juanito que me hizo sufrir porque él gustaba hacer mucha gimnasia en las filmaciones una vez nos subimos al Banco Central y la grúa era una cosa pesada que giraba y me dice Guillermo me vas a hacer cambios de foco, trae la batería, vamos a hacer una toma espectacular de aquí arriba subimos a una maderita rejita que era de este alto los dos sentados ahí Juan se acomodó bien yo también con la batería no había mucho cambio de foco que hacer porque estaba en infinito así lo que yo quería era agarrarme lo que más podía del aparato empezamos a dar vuelta y de pronto se cayó así la plataformita esa eso ya fue para asustarse hasta los ingenieros que estaban ahí nos gritaban agárrense bien y el Juan no te preocupes tenemos que acabar esta toma todo un magazín de cuatrocientos pies de película filmando toda esa vuelta volvimos y era como volver a nacer.

P. Con que técnicos trabajo usted

R. En la etapa de mina Alaska que le ayude después cuando iba a la oficina alguna vez estaban haciendo alguna filmación en la oficina entonces les pasaba cosas y veía pero trabajar con Edmundo no porque después cuando se reabrió Pro Inca Edmundo ya estaba muy comprometido con canal 7 porque era uno de los mejores técnicos que tenían el mejor en cámaras que tenía el canal 7 y ganaba bien y dijo no yo me quedo aquí no más porque voy a tener jubilación al final no había mucha chance de tener jubilación trabajando por aquí por allá entonces se quedó en el canal y Valentín que siempre estuvo con Pro Inca con nosotros hasta que cuando apareció el video cambiaron las cosas ya se independizó ya lo contrataban por todo lado como freelance porque tenía su propio equipo de iluminación y así de todo porque sabía hacer de todo y como la electrónica implicaba muchas conexiones eléctricas él dominaba todo eso él se formó trabajando el cine no se aprende en ninguna escuela el cine se aprende haciendo, haciendo cine de que sirve recibir horas de teorías un poquito de prácticas que es lo que es el cine hasta que te dan una cámara para que hagas solito algo importante para un cliente ahí ya no hay un profesor que te esté dando palmaditas en la espalda todo el tiempo no esa es la forma de aprender el cine es un oficio como ser carpintería plomería es hacer con las manos y meter la pata muchas veces y aprender uno de sus muchos errores.

P. Cual es la diferencia de los técnicos de antes con los técnicos actuales

R. Básicamente no hay una diferencia porque la única diferencia podría ser la modernidad de los equipos que hay ahora, desde que ustedes han empezado antes no conocíamos una lámpara HMI recién se conoció con el video los HMI en la época del cine no había usábamos fresnels de lámpara de tungsteno todo era tungsteno o usábamos las color tran ni siquiera había las tota lait o las lowell que han aparecido posteriormente, eran equipos

livianos y más pequeños que traerse una de cuatro kilos eran pequeñas las lamparitas y pienso que como se empezó a trabajar con equipo más industrial yo creo que les ha tocado más trabajo a ustedes creo porque los dollys que usábamos nosotros era una maderita con 4 ruedas y una riel sita ese era un dolly que lo ponías en la maletera de cualquier carro entonces uno hacia los travelins no pero cuando apareció ya el video yo me asuste cuando vi el famoso Spaidier o el Fanton eran cosas que yo solo las había visto en revistas del american cinematografic que teníamos suscripción y ahí veía las propagandas y veía la novedad.

P. Se divertían haciendo lo que hacían había pasión

R. Por lo menos yo me deleitaba era flaco pero fuerte hasta que en un viaje se volcó el jepp en los yungas y me cayó el estuche de la cámara de treinta y cinco en la columna me lastime una vértebra y desde entonces ya no puedo alzar pesos he trabajado con humatic cargando eso pero después necesitaba fisioterapia no era mucho el equipo humatic cuando apareció el video que apenas apareció el video fuimos los primeros en tener la primera cámara de tres tubos en Bolivia y era una JVC y con Alberto Villalpando que se asoció con nosotros los tres mi papá, Alberto y yo trabajamos en equipo Alberto hacia la edición en humatic yo hacia la cámara porque el día que vio mi papá una cámara de video vio por el visor y me dijo Guillermo ven aquí esta cosa es para ti nunca quiso ver por el visor una sola vez vio por el visor no era igual a lo que veíamos en las cámaras de cine hasta para mí fue un trastorno porque veía en blanco y negro la cámara de cine miras como cualquier cámara réflex que es la realidad.

P. Los técnicos de antes se formaron en base a la experiencia cree usted que los técnicos actuales se formaron en escuelas

R. Los muchachos de ahora tienen más oportunidades que nosotros, nosotros no teníamos acceso a información, mi papá ha sido mi maestro yo he aprendido solito él ha sido mi único maestro aunque ya después ganaba un poco me fui a unos Works shops donde conocí a algunos directores de fotografía y aprendía algunas cosas pero ya era solo confirmar lo que mi papá me había enseñado así que puedo decir que aprendí solito mi papá fue mi maestro y era linda la comunicación con él porque mi papá jamás levanto la vos y siempre salió con la suya nunca cuando cometía un error me decía pero que ha pasado, una vez cometimos un gran error con José Soto que después de Juan Miranda vino José a trabajar a Pro Inca José un gran tipo gran camarógrafo con el que hemos compartido muchas experiencias, entonces nos mandó por primera vez solitos a hacer un noticiero en diez y seis milímetros a los dos pero era un material que era reversible color se llamaba ectacom comercial que tenía solo 25 iso era muy lenta esa película y era un material que

era igual que sacar una diapositiva en una diapositiva no puedes fallar ni medio stop arriba ni medio abajo tiene que ser exacto así que teníamos que manejar el fotómetro con mucho cuidado entonces con José fuimos a filmar una cuestión de la Pil de la fábrica no era nada trascendental más bien volvimos mandaron al laboratorio había que mandar a Miami y tardaba quince días exactamente el material para ver que medidas de pata habíamos hecho a siegas no, no sabíamos llega y todo oscuro, todo estaba medio stop bajo expuesto entonces mi papá nos dice siéntense aquí muchachos les voy a enseñar a manejar el fotómetro bien pero eran unos fotómetros un poco anticuados porque eran de luz reflejada y nosotros ya estábamos en la época de querer un fotómetro de luz incidental que era nuestro sueño en eso mi papá fue a los Ángeles a comprar una maquina Ekler de 16 milímetros y compro dos fotómetros expectra, bueno yo nunca he manejado este tipo de fotómetro así que ustedes lean el folleto que estaba en ingles no si no entienden algo yo les voy a explicar pero les doy una semana para que aprendan a manejar el fotómetro porque tienen que ir a filmar de nuevo lo que han hecho mal meta a estudiar como locos el fotómetro como medir la luz en todos los sentidos habidos y por haber preguntado por aquí por halla y juan me ayudó mucho porque él tenía un spectra por eso yo me anime encargarle a mi papá un spectra Juan nos explicó hasta que estábamos seguros de lo que teníamos que hacer no había que fallar ni medio stop.

P. Que cualidades debería tener una persona para dedicarse a esto

R. Bueno si uno está metido en el cine hasta las entrañas seguramente es porque a uno le gusta no a mí nadie me pregunto te gusta lo que estás haciendo yo estaba chocho feliz aprendiendo no se me ocurría otra cosa que me entusiasme más además nuestro tema de conversación desayuno almuerzo cena era cine, cine, cine con mi papá mi mamá decía ya párenla por favor hablen de otra cosa además pasábamos 6 meses del año viajando haciendo documentales era de viaje en viaje y la vida de mi papá fue desde que yo tengo uso de razón eran puros viajes siempre estaba de viaje así que esa continuación fue con migo era lindo viajar y mi mamá recibirnos como héroes nos sentíamos muy felices.

P. Recuerda los nombres de los técnicos que le han acompañado en una película

R. De hecho solo me acuerdo solo de ti y de Américo y de Miguel Gutiérrez fueron los primeros que me introdujeron a los HMI's yo no había trabajado jamás con HMI's hasta que el Miguel con Yeri Sáenz hicimos unos spots para la cervecera y utilice por primera vez en mi vida, era para mí un deleite tener un HMI no depender del sol porque hicimos varios exteriores y nos ayudó mucho no estar con rebotadores más bien encendías el HMI y ya tenías la luz que querías o un bag light pero yo los veía a ustedes trabajando sacando

de los postes electricidad y yo decía cuando yo ayudaba yo no así eso Valentín era el que se sacrificaba sacando electricidad de los postes yo no me animaba le pasaba cosas nomas.

Libro que salía de cinematografía me lo traía, para dirección también leí bastante pero no era mi inclinación la dirección yo decía no tengo nada que ver con director de cine no va conmigo era la fotografía no más.

P. Cree que se puede vivir del cine

R. Yo he vivido del cine no he hecho otra cosa en mi vida foto y cine y también foto fija y la verdad es que nunca me ha faltado nunca he tenido deudas he tenido para vivir decentemente digamos igual mi papá cuantas veces hemos viajado al exterior con cuatro centavos en el bolsillo mi papá me demostró esa fe que tenía mi papá siempre me decía hay que tener fe en dios y todo te va salir bien o sea desde niño me hablaba mi papá era muy espiritual admiraba la naturaleza esa fue para mí una experiencia única tener fe, por ejemplo cuando fuimos al Ecuador mi papá tenía por decir 500 dólares para estar una semana alojados en una pensión, toda la familia el perro más, llevamos la primera vez el perrito sin saber que va pasar mañana, tranquilo mi papá se pone su corbata se mira del espejo salimos y le acompaño a la agencia de publicidad que le había dado ese dato ese amigo a los dos días ya estábamos trabajando con Jaime Cuesta pero tranquilo mi papá no estaba preocupado pensando que pasará nunca escuche hablar a mi papá de dinero ni del mañana no existía para él la palabra dinero en su vocabulario por eso yo no soy materialista no me importa eso nunca di prioridad a esas cosas solo era la pasión por el cine.

P. Un técnico nace o se hace

R. Por mi experiencia yo creo que nace porque todo tipo de arte, sea pintura literatura música fotografía cine está en los genes de cada persona o has nacido para ser artista o no has nacido para ser artista hay gente que tiene capacidad para la lógica para la ciencia son científicos desde que nacen desde niños están armando cosas y descubriendo cosas no hay gente que ha nacido para los números pero los artistas generalmente somos cero en matemáticas, creo que si uno es bueno en matemáticas y está en cine es productor más que un artista creo, no se desde mi punto de vista.

P. Que les diría a la gente joven que quieren animarse a hacer esta carrera de cine

R. Que no se desanimen que si tiene esa vocación y está en sus genes porque el cine lo puedes aprender en tres meses decía Orson Wels si tienes talento pero si no tienes talento diez años pueden ser insuficientes porque la técnica cinematográfica no es tan difícil ahora menos que antes porque la electrónica está al alcance de todos desde niños ya saben editar

yo he visto a chicos hacer eso ya saben manejar un celular a la perfección y si les llega una cámara profesional es la misma cosa al tiro captan lo que es el menú así que la técnica hoy en día tal vez la aprendas muy rápido pero eso no es el cine la técnica es como un pintor te enseñan a manejar el pincel y que es un lienzo como hacer mezclas de colores y combinar colores te explican composición todo lo que quieras después que pasa todo tiene que salir de muy dentro de ti eso no lo aprendes en ninguna escuela lo que sale de aquí adentro es lo único que vale cuando tu estas detrás de una cámara podrías haber estudiado en la UCLA en California o la AIDET en Paris o haberte leído todos los libros de cine y todas las revistas del mundo pero tu arte viene de adentro eso es lo que refleja tu back draum de la vida cuando tú haces una iluminación reflejas lo que tú eres desde toda tu infancia tu juventud toda tu trayectoria de la vida si tú has sido buena persona también refleja eso tu trabajo si tú eres honesto eres leal eres buen tipo por decir seguramente tu foto va salir como lo que eres a demás tu cultura tú tienes una cultura que te refleja tu modo de ver el arte el arte mismo tú lo ves de acuerdo a tu cultura a tu nacionalidad a tu gusto a los libros que has leído eso te refleja aunque no creas a través de esa composición que vas a hacer con tu cámara.

P. Don Oscar Soria es famoso por poner apodos a todo el equipo que le decía a usted.

R. En realidad no me puso a mi ningún apodo pero yo pienso que el adopto ese tema de los apodos por Augusto Roca fue el primer compañero de trabajo de mi papá inseparable era un tipo muy inteligente ponía apodos a todos por decir cuando veía una chica bonita decía que cráneo todas las chicas lindas eran cráneos y saben porque, porque Raúl Salmón tuvo no sé que operación de su cerebro de jóvenes, algo le operaron en la cabeza y cada vez que salían juntos en patota decía hay mi cráneo cuando veía una chica bonita entonces de ahí Augusto Roca decía mira ese craniesito y Edmundo también decía don Jorge he visto unos cráneos, a mí me puso “Gulliver” yo era Gulliver por Guillermo pero, sabes Guillermo me decía cada vez yo te voy air quitando una letra desde ahora tu eres gulli ya no eres Gulliver y así paso y le digo y ahora que y me dice ahora vas hacer gu y después solo vas hacer g... a mi papá le decía doctor siempre le decía doctor, que vamos a hacer ahora doctor y mi papá cuando le dieron el premio doctor honoris causa en Cochabamba la Universidad San Simón dijo ahora veo porque mi amigo Augusto Roca me decía doctor tenía una visión del futuro que algún día yo iba a ser doctor en algo y así ponía a todos apodos muy chistosos a Mario Mercado le decía “el gamonal” va venir el gamonal.

Lo que les digo a los jóvenes que ahora tienen lo que no teníamos nosotros primero el internet donde puedes aprender todo lo que te dé la gana por internet jamás se nos hubiera ocurrido a nosotros tener esa información teníamos que trabajar buscar con quien sea trabajo para aprender más cosas siempre aprendíamos algo por leer unos libros

suscribirnos a revistas de cine y nada más esa era nuestra información y en los libros revistas no te enseñan cosas muy practicas no pero ahora por internet yo veo que no hay límite para aprender la tecnología las cámaras les estaba hablando de 25 iso esta camarita tiene 64 mil cuanto de iso ya no se 4K tuve la oportunidad de trabajar en todos los formatos ya como director de fotografía tuve la oportunidad de trabajar en cuatro largometrajes en el Ecuador y en Bolivia en dos en Ecuador hicimos con Jaime Cuesta y yo le ayude mucho en una película que se llamaba “Dos para el Camino” una comedia con Ernesto Alvan hace cinco años trabaje como director de fotografía en una película que se llama “Quilla” de un director indígena Otalaveño que es el que dirige la película yo hice la fotografía trabajamos muy bien me encanto trabajar halla otro de los largometrajes fue “Para Recibir El Canto De Los Pájaros” con Jorge Sanjinés donde aprendí mucho trabajando en ese largo metraje luego trabaje con un japonés en “El Regalo De La Pachamama” que me toco hacer el 70% de la filmación y varios documentales algunos dirigí sobre todo documentales educativos y siempre me he rodeado de personas muy buenas siempre ha habido armonía en mis equipos todos con ganas de hacer que el producto salga lo mejor posible he trabajado con estudiantes míos que me han colaborado en varias filmaciones he aprendido de ellos también porque todos pueden aportar una idea hasta un portero del estudio te puede dar una idea sin pensar te dice yo he visto en una película algo así y ya dices que buena idea la aremos no todos aportan hay que ser abierto esa es la recomendación hay que ser abierto a todo y a todos y las cosas fluyen solitas muchas veces les digo sinceramente que cosas que me han salido bien lindas fotográficamente no las tenía aquí en mi cabeza fueron accidentales de accidentes estas ahí te tropiezas con la lampara se mueve a este lado y el rebote resulta artístico ya está entonces después te ganas muchos aplausos y dices entonces yo que hecho no se han hecho solitas las cosas se dan las cosas así que hay que ser abierto a toda posibilidad hay que comunicarse la comunicación es imprescindible hay que decir lo que uno está pensando a todo el equipo para que capten lo que uno quiere eso hacia mi papá por eso sigo su ejemplo no él no estaba calladito él decía yo quiero hacer esto porque la luz va salir por aquí así que mañana tenemos que estar a las 5 de la mañana aquí en un frio del altiplano porque a las 5:30am sale esa lucecita que yo necesito en esta toma y ahí si todo el mundo estaba nadie iba a defraudar a Jorge Ruiz no.

Yo les cuento esto desde un punto de vista de cómo se va formando uno han visto que es en el trabajo viendo ayudando, interesándose si te gusta aguantas sino te gusta no es esta tu carrera a lo mejor eres buen abogado buen dentista buen ingeniero, el que persevera la primera frase es perseverar y tener la pasión por el cine con esas dos cosas uno puede llegar muy lejos.

Mi vida ha sido muy simple si se dan cuenta simple porque no he tenido muchos jefes ni muchos equipos ha sido como una familia pero claro he trabajado también en Holanda hicimos un documental primero aquí y lo terminamos en Holanda he trabajado en Corea hemos hecho un documental agrícola con un Uruguayo he trabajado en Estados Unidos he estado como dos años en Estados Unidos he trabajado en el Ecuador de hecho en el Perú en Chile y he tenido suerte más bien bendiciones porque he viajado a muchos países, Jorge Sanjinés por ejemplo cuando trabajamos en el Canto de los Pájaros me mando a Hollywood a comprar equipos para esa filmación luego me volvió a mandar a la Argentina al laboratorio a Buenos Aires estuve ahí comiendo bien rico hasta que salgan las cosas del laboratorio, estuve viajando mucho se viaja hartito con el cine, se conoce gente son experiencias que te da la vida cuando dejas que la vida fluya si vas contra la corriente todo te viene en contra pero si dejas que te fluya la vida yo creo que eso es lo que hablan los sen, los japoneses, me decía mi papá si algo no está como tú lo habías planificado tranquilo eso te lleva a otro derrotero que es mejor de lo que te hubiera pasado por lo que tu creías, siempre me decía eso tranquilo no te preocupes, cuando estaba chango me enamoraba de una chica y me mandaba al diablo cuando se enteraba que era cineasta los papas de ella no, no te conviene ese no tiene futuro el arte no da estas loca le decían y me decían lo siento mi papá no quiere me decían las chiquitas que me gustaban mi papá tranquilo va a aparecer otra chica más interesante vas a ver hasta que llega la precisa ya te casas pero sigues trabajando no terminas , yo digo yo creo que ya me jubile pero no es así siempre estás haciendo foto ahora estoy haciendo foto fija porque yo soy mi director, mi director de arte, mi director de foto, mi editor todo tranquilo sin estar enredado en grupos creo que aquí la paro me voy a dedicar a la foto fija porque los problemas de la edad ya no tienes la energía en el cine necesitas mucha energía mucha juventud llega un límite sino eres director porque el director no necesita mucha energía física pero nosotros los técnicos necesitamos es mucho trabajo físico 10% de inspiración y 90% de transpiración verdad, es duro el trabajo tengo una cama chiquita que es más cómodo nadie me mira cuando saco fotos feliz con eso, es lo que ha fluido en mi vida de esa manera así que tiene que gustarle a uno y tiene que estar ahí adentro en los genes sino, no eres el buen gusto te nace de adentro eso no te lo enseñan en ninguna escuela ningún libro ningún profesor puedes hacer lo que sea sino tienes hesito adentro puedes ser todo menos cineasta o técnico.

ENTREVISTA JUAN PABLO URIOSTE

Mi nombre es Juan Pablo Urioste soy director de fotografía, he trabajado en el medio desde hace veinte años más o menos.

P. Cuales han sido tus trabajos más importantes como director de fotografía

R. bueno mis trabajos más importantes como director de fotografía son los largometrajes para nosotros en el medio los largometrajes son el lugar donde uno quiere llegar, no y yo creo que todos los largometrajes en los que he participado han sido muy importantes, he tenido el gusto de trabajar con muchos y reconocidos directores y cineastas del país empezando por don Jorge Sanjinés con el que he trabajado en “INSURGENTES” y he hecho la dirección de fotografía ahí de manera casual porque el director de fotografía renunció tres días antes de rodaje y yo estaba como camarógrafo y me ascendieron a director de fotografía tres días antes digamos que eso es muy importante por haber tenido el honor de haber trabajado en una gran producción de don Jorge Sanjinés después he trabajado en otras películas y una de las películas que más he querido y quiero todavía y me gustan se llama “ALICIA EN EL PAIS” dirigida por un amigo mío chileno y que se ha filmado 90% en Bolivia después he hecho mi primera dirección de fotografía en la película “DI BUEN DÍA PAPÁ” de Fernando Vargas y Verónica Córdoba muy importante porque yo recién llegadito de la escuela de cine de Cuba apenas uno o dos añitos de volver confiaron en mi me llamaron para hacer la película también quedo muy bonita y bueno ya he trabajado en más de 11 rodajes entre nacionales y extranjeros.

P. Cuáles son esas películas

R. Si “DI BUEN DIA PAPÁ” ha sido el primero, después he trabajado en “ALICIA EN EL PAIS”, “PACHA”, “INSURGENTES”, “LAS MAL COGIDAS” y “ZETA”, esos son los largometrajes de ficción después en documentales he trabajado en un documental llamado “La REINA”, “INALMAMA”, “VALA PERDIDA”, esos son los largometrajes en los que he participado.

P. Siempre quisiste ser fotógrafo o que te impulso a seguir esta profesión

R. Siempre me ha gustado la fotografía mi papá era aficionado a la fotografía tenía una camarita pentax bonita y ya cuando era adolescente a mis doce, trece o quince años yo ya me encargaba de sacar las fotos de la familia y me gusto, tenía esa afición por la fotografía empecé a estudiar comunicación y en comunicación me gustaban también las materias que tenían que ver con el audiovisual y me metí a los talleres del Guille Medrano, hacía unos talleres de formación cinematográfica y siempre me incline por la fotografía, la iluminación la parte técnica y después postule a la escuela de cine en Cuba y siempre

tenía la idea de fotografía no en algún momento dude me cambiaron pero después me quede en fotografía no me arrepiento es la parte que más me gusta

P. Porque quisiste cambiar

R. Dude porque alguno de los profesores coordinadores de la carrera me dijeron hay un cupo en dirección no quieres cambiarte a dirección y dude ahí estuve una semana tratando de pensarla y después dije no me quedo en foto

P. Pero siempre relacionado con el medio nunca quisiste ser abogado, auditor

R. No nunca para nada.

P. Donde estudiaste.

R. He estudiado comunicación social en la universidad católica en La Paz y mientras estudiaba comunicación me interesaba el audiovisual y me entere de unos talleres que se iban a dar en el CEFEREC el primer taller que yo pase fue un taller de formación cinematográfica y fotografía que lo daba el Guillermo Medrano no lo conocía no sabía quien era yo no sabía nada del medio y entre a ese taller era un taller de dos o tres semanas pasábamos clases en las noches en el CEFEREC y ahí me gustó muchísimo aprendí mucho con Guillermo Medrano y después el guille Medrano hizo más talleres, hizo varios talleres más a los que yo me metí a 2 o 3 talleres y ahí es donde empiezo a conocer a la gente del medio a todos los amigos con los que a lo largo de estos años nos hemos ido encontrando en diferentes trabajos.

Después de esos talleres termine comunicación ya mientras estudiaba comunicación ya empecé a trabajar en algunas cositas pequeñas ya me pagaban mis primeros sueldos como asistente con guille y otros y termine comunicación y postule a la escuela al ICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba de San Antonio de los Baños y me fui a estudiar dirección de fotografía ahí estude durante dos años entonces esa es la formación que he tenido, luego cuando llegue mis primeros trabajos que he tenido han sido de asistente no, en los talleres que hacia el guille Medrano bueno nos íbamos conociendo y el mismo guille que trabajaba profesionalmente nos llamaba a muchos que éramos sus alumnos nos llamaba para trabajar en video clips, spots publicitarios en pequeños documentales entonces he empezado yo como eléctrico como gaffer trabajando ahí con los cables y las luces también así un poco de asistencia de cámara y me empezó a gustar más la asistencia de cámara y poco a poco iba haciendo más asistencia de cámara sobre todo para el guille y una que otra vez para el Carlos Crespo no me acuerdo cual habrá sido mi primer trabajo en el que he ganado dinero de manera profesional seguramente ha sido

un spots un video clip que hemos hecho con el guille pero no me acuerdo cual exactamente era de asistente o de gaffer.

P. Tu primer trabajo profesional como director de foto fue “Di Buen Dia a Papá”

R. En un largometraje si he hecho dirección de fotografía en documentales spots publicitarios antes, pero mi primer trabajo como director de fotografía fue “Di Buen Dia a Papá” hice la dirección de fotografía en algunos cortos también incluso antes de ir a Cuba en algunos cortitos en algunos documentales.

P. Recuerdas algunos de los nombres del primer equipo técnico que te ha acompañado

R. Claro que si en “Di Buen Dia A Papá” estaba el Gabriel Aguilar+, Alberto Foronda, Alfredo Abuday, Américo Luna y el Juan José Arce el Yercó Martínez que estaba en arte había un chiquito más que era de valle grande que lo hemos bautizado, pero ellos eran el equipo no la asistente de cámara era una chica que venía de la coproducción de Argentina el segundo asistente de cámara era el Rafael Flores el video asís era el Mauricio Duran. “Di Buen Dia A Papá” se ha filmado el 2004 y se ha estrenado el 2005.

P. Pero tu empezaste por el 90

R. Si yo he terminado la universidad el noventa y ocho y ese mismo año me fui a Cuba y he vuelto el dos mil entonces el noventa y seis, noventa y siete he empezado a trabajar mis primeros talleres con el guille fueron el noventa y cinco, noventa y seis.

P Que cambios destacarías voz de la forma de hacer cine en los noventa hasta la fecha

R. Habría que dividirlo en varias situaciones uno es el cambio que ha habido en la experiencia, hemos ido ganando como técnicos desde los años noventa hasta ahora la producción se ha incrementado mucho más no solamente en cine sino también en la publicidad cada vez se hace más, el medio está creciendo entonces al haber más trabajo hemos ido adquiriendo mayor experiencia y esa experiencia se ha visto también nutrida por muchos técnicos que han venido de afuera y nos han podido compartir sus conocimientos y sus experiencias también entonces a lo largo de todo eso tenemos más experiencia y conocemos más el oficio como tal más experiencia no solo técnica si no una experiencia profesional en el sentido de que los técnicos ahora digamos los técnicos los gaffers que hemos empezado los años noventa ahora tenemos mucha mayor capacidad y somos más profesionales en el sentido de que ya pues las horas de trabajo en sima hacen que uno se conozca todos los trucos todas las mañas pero también toda la técnica el conocimiento profesional que hay que tener en el rubro no, ese es uno de los cambios que yo creo es bien importante, el otro es que al haber más producción hay más equipamiento

al principio trabajábamos con unas luces sencillas que eran digamos el único tipo de luces no un par de totas y un par de fresneles, ahora hay tenemos un equipamiento de luces y maquinaria completo que no tiene porque envidiar a la industria de otro país y sabemos manejarlo hemos aprendido a manejarlo y ese es otro cambio que hemos tenido. Después yo creo que esos son los cambios más importantes que se ha tenido tal vez otro cambio es que se ha ido renovando también el personal los técnicos en la medida que ha ido creciendo nuestra industria se ha ido necesitando más y más gente y poco a poco se está renovando el personal con gente joven que está tomando la posta y básicamente está aprendiendo de los técnicos que tienen más experiencia, otro cambio que ha habido es que hasta el momento desde los noventa hasta ahora en los noventa no había escuelas aquí en Bolivia y a partir del año dos mil han empezado a aparecer algunas escuelas y muchos jóvenes han pasado por estas escuelas y su forma de entrar al medio ha sido trabajando como asistentes, entonces los jóvenes muchos de los jóvenes que ahora están trabajando como técnicos han tenido esta formación académica digamos pero también se han formado en la industria ya trabajando como tales.

P. Como se formaron los primeros técnicos con los que trabajaste

R. La mayoría de esos técnicos se han formado empíricamente pero también muchos de ellos han sido parte de los talleres del Guillermo Medrano hay yo creo que es muy importante dejar claro que el guille Medrano ha hecho un gran trabajo en la formación de los técnicos en los años noventa no solo el guille Medrano sino los tres profesores el guille era como la cabeza de los talleres pero los profesores eran el guille el Carlos Crespo y el Luis Guaraní los tres nos han enseñado digamos nuestras primeras armas en el arte y el trabajo de la luminotecnia de ser gaffers de la maquinaria entonces yo entre al segundo taller sé que en el primer taller ahí es donde se formaron la mayoría de ustedes no, estabas tú estaba el Walter creo no me acuerdo si el Abu entro a esos talleres o no sé si estaba el Edwin Vilca el Rudy Menacho después el Américo el Roger no entonces ellos son de la primera generación del primer taller y todos ellos han continuado como eléctricos cuando yo entre al segundo taller del guille algunos de ustedes venían a trabajar o venían a ayudarnos en nuestro taller me acuerdo y ahí nos hemos ido conociendo y ya con el guille de manera profesional no hemos ido conociendo en los rodajes no pero se también que muchos de los que pasaron el primer taller venían del taller de cine de la UMSA que eran estudiantes de comunicación y ese taller creo que lo daba la Cecilia Quiroga no y muchos venían de ese taller de cine y otros venían de forma empírica habían trabajado de forma empírica antes y se formaron en los talleres del guille, entonces yo creo que si ha habido un momento en el que ha habido una oportunidad de formación para los técnicos en los años noventa a sido los talleres del guille no sé si antes han habido talleres de formación técnica eso yo ya no estaba ahí para recordarlo digamos pero no sé si ha habido talleres

técnicos, pero los talleres del guille que fueron cuatro o cinco ahí se han formado un montón de técnicos y después cuando se fundó la ECA se fundaron las escuelas la FABRICA las otras que ya fue los años dos mil más o menos de ahí salieron también muchos otros técnicos.

P. Crees que la llegada de la tecnología afecto la relación de director de fotografía y técnicos.

R. Si a afectado en un momento clave yo creo que es importante y que yo le llamo el efecto CANNON, cuando aparecieron las camaritas CANNON 5d hubo una revolución no solo aquí en Bolivia sino en todo el mundo no, lo que ha generado estas camaritas 5d ha sido que bajen muchísimo los costos para obtener una imagen de mucha calidad no antes de esa cámara para obtener una imagen de muy buena calidad se necesitaban cámaras muy grandes y equipo de iluminación y un trabajo con mucho más rigor y con mucho más presupuesto cuando aparecieron estas cámaras con un sensor tan maravilloso como el de las CANNON bajaron mucho los costos y esto genero un montón de cambios no solo a nivel técnico fotográfico si no a nivel de producción esto género que mucha gente con una mínima inversión porque no eran cámaras tan caras se compre su cámara y empiece a obtener imágenes muy lindas y eso hiso que tanto productores como clientes se inclinen digamos por bajo presupuesto con el cual se podían obtener imágenes muy lindas y eso hiso que hubiera una caída en el rigor de la producción cinematográfica audiovisual a que me refiero con eso a que ya no se contrataba a un equipo de fotografía sino se contrataba a alguien que tenía una cámara no y ese hacia todo entonces fue un momento en el que muchos nos hemos quedado sin trabajo porque no teníamos la cámara y eso generaba que el rigor de la producción caiga muchísimo entonces este amigo que venía con una cámara una cámara CANON traía a su otro amigo que no sabía nada y le ayudaba a poner las luces a cargar los cables entonces la profesionalización que estaba creciendo en ese momento de los técnicos tuvo un gran receso digamos no han sido cinco a diez años más o menos no yo creo que ahora otra vez está empezando a valorar el rigor y la profesionalización y la experiencia de los técnicos no en las producciones aunque existe actualmente mucho equipos de una solo persona que hace todo y que son personas que no necesariamente tienen experiencia no simplemente tienen un poco de dinero para comprarse una camarita y un par de lamparitas no pero yo creo que ahora se están alcanzando distintos niveles no hay un nivel donde algunas producciones apuntan por la profesionalización por la experiencia por el rigor en la producción lo cual es bueno no, y quienes están trabajando ahí somos los mismos no los más antiguos y muchos de los nuevos se han quedado ahí digamos muy pocos han logrado entrar al medio a nuestra pequeña industria digamos.

P. Que debería tener una persona común para ser un buen técnico.

R. Bueno primero que le guste no que le guste ese tipo de trabajo que le guste el cine y que le guste trabajar en una producción, eso que tú le llamas pasión no, si eres una persona que no le gusta ensuciarse por ejemplo eres una persona que no le gusta cansarse no te metas no las personas que les gusta trabajar con las manos las personas que son más físicas son digamos las adecuadas para esto, pero si no tienes pasión si no te gusta este trabajo por ser parte de un equipo también es importante el trabajo en equipo considerarte que eres parte de un equipo y la forma en que estas ayudando a ese equipo es valiosa, considerar que tu trabajo al ser parte de un equipo es valioso digamos no eso es importante el hecho de saber que uno está aportando de forma manual, física, técnica pero también creativamente a un fin mayor digamos que es la creación de una obra cinematográfica eso es muy lindo digamos no y por otro lado es también muy divertido es un trabajo que no habría que llamarlo trabajo porque los que estamos lo hacemos porque nos gusta hay muy poca gente que este por ahí obligada ,de alguna manera no lo consideramos un trabajo es nuestra forma de vida.

P. Siempre entendieron eso en tu casa

R. Si es algo que al final no se considera tanto un trabajo porque haces algo que te gusta un trabajo es algo que tienes que hacer y si ese trabajo te gusta ya no se considera un trabajo lo haces por placer no por el dinero, ahora si puedes lograr mantenerte y ganar el dinero suficiente para vivir haciendo lo que te gusta que más puedes pedir no generalmente los que trabajamos en este medio somos personas felices porque hacemos lo que nos gusta no hay amargados que estén trabajando por obligación esa es una de las cosas más lindas.

P. Es un trabajo pesado deberían ser masoquistas los que trabajan en esto

R. Es un trabajo pesado pero hay gente que le gusta el trabajo pesado, hay gente que no le gusta el trabajo pesado y se dedica a otras áreas de la producción, muchos han empezado como técnicos de iluminación y de maquinaria porque es la forma más fácil de que puedas entrar a veces sin necesidad de experiencia la forma más rápida de aprender en un rodaje es empezando a jalar cables entonces muchos han empezado por ahí y han trabajado y poco a poco se han ido acomodando en las áreas de la producción audiovisual que más les gusta no muchos han empezado como gaffers pero han terminado como continuistas muchos han empezado como gaffers y han terminado como directores, muchos han empezado como gaffers y han terminado como sonidistas, muchos han empezado como gaffers y han terminado como productores entonces hay de todo no y creo que es una forma de entrar al medio por esa cuestión de que siempre se entra de ayudante y como ayudante en esa área es la más fácil y poco a poco se va ganando experiencia inclusive la

gente que se ha formado en escuelas y que ha estudiado dirección, fotografía, edición, sonido que se han ido especializando en una escuela terminan la escuela y al día siguiente entran a un rodaje, como gaffers generalmente pasa eso y poco a poco van haciendo su propio camino pero es así más o menos el camino que se sigue.

P. Que define el éxito de una película

R. Yo creo que el éxito de una película la define la historia, el guion una buena historia un buen guion hace que una película sea buena o mala yo creo que inclusive una buena historia con una factura técnica deficiente digamos igual puede ser exitosa obviamente una mejor factura técnica hace que esa buena historia sea mucho más exitosa, pero una mala historia con una excelente factura técnica no va ser exitosa, entonces yo creo que lo más importante es la historia.

P. De los muchos trabajos en los que trabajaste recuerdas alguna anécdota vivida con los técnicos.

R. Pues tantas anécdotas que he tenido no me acuerdo, por ejemplo una vez un amigo Rodrigo Vargas se subió a un poste a conectar la luz izo corte y salió volando hasta la acera del frente por ejemplo no (risas...) por suerte no se hizo nada sobre todo son accidentes que uno se acuerda después yo no estuve ahí pero me contaron otra anécdota que estaban filmando en una piscina y alguien no me acuerdo quien se tropezó he hizo caer una lampara dentro de la piscina y dentro de la piscina estaba la actriz y dos o tres técnicos más pero por suerte el filtro de la lampara hizo que la lampara no entre directamente tan rápido hizo que retrase que la lampara entre al agua y dio tiempo para desconectar no es otra anécdota los peligros de los rodajes no me acuerdo una vez el Ramiro Quispe escuchamos nomas una explosión fuerte abajo era en el “ATRACO” no era la primera vez que el Ramiro Quispe volvía con sus pelos quemados y su cara negra no (risas...) que ha pasado, no nada jefe nada nada después que otras anécdotas me acuerdo en “DI BUEN DIA A PAPÁ” a un changuito lo hemos bautizado el Américo le dijo estábamos lejos de la casa y del camión estábamos en medio del campo anda traer los cables inalámbricos y el chango ha ido corriendo se ha tardado una hora ha vuelto y dice no encuentro no encuentro los cables inalámbricos hay muchas anécdotas algunas tristes me acuerdo por ejemplo uno de producción se cayó de una escalera se rompió sus brazos en el “ATRACO” también las competencias de pulsetas con los gaffers también son memorables en los momentos libres alguna vez me acuerdo al zaca se le cayó en la cabeza un H de 4k el pobre estaba atontado más bien no se hizo nada hay muchos accidentes por suerte no hemos tenido accidentes de rodaje fatales o graves no nos podemos reír ahora por suerte no.

P. Que opinas sobre la improvisación en el área técnica

R. Bueno ,lo que estábamos hablando hace un rato no, muchas veces por ahorrar las producciones en vez de pagarle 100 dólares a un técnico le pagan 50 a un chico que no sabe nada y este chico trata de ayudar digamos no y esa improvisación en el área técnica hace que el producto digamos salga con deficiencias o tenga muchos errores o dificulte y atrase la producción y se haga más largo digamos, no estoy en contra de llamar a chicos nuevos a un rodaje para que vayan aprendiendo siempre y cuando haya gente con experiencia que les enseñe, porque está claro y sabemos que no hay escuelas de formación técnica, hay pero en muchas de las escuelas de cine es muy a la pasada la parte de luminotecnia o asistencia de iluminación o asistencia de cámara digamos no, máquinas no en las escuelas de cine se tiende más a enseñar la jefaturas de área y no la parte técnica entonces la única forma que un técnico tiene para aprender es entrar al medio como ayudante he ir ganando experiencia y ganando horas de trabajo para ir formándose y la improvisación cuando la producción contrata gente que no tiene experiencia es un riesgo que están tomando porque el riesgo es que el producto no quede bien o traiga muchas dificultades al hacerse no.

P. Un técnico nace o se hace

R. No sé yo creo que hay cierta vocación no, uno se va inclinando por algún tipo de actividad o algún tipo de trabajo no, uno se va inclinando y obviamente esa vocación que uno tiene la va fortaleciendo a través de o la formación o directamente el trabajo y la experiencia en la cancha no

P. Llevas en la sangre la foto

R. Tal vez si, es algo que me ha gustado desde siempre y después he pasado clases he aprendido y sigo aprendiendo y es algo que me gusta mucho pero también siento que ha sido una cuestión del azar en el que me ido inclinando, yo casi me pongo a estudiar biología antes de comunicación y siento que entre a comunicación porque no sabía que otra cosa estudiar no sé si influyo ahí que me gustara tomar fotos tal vez yo no sabía nada de TV ni de cine.

Yo creo que me hecho, tenía ese gusto por la fotografía, pero no lo siento como algo que yo supiera desde niño como si supiera que eso es lo que iba a ser yo creo que poco apoco las circunstancias se han dado y me ido inclinando por ese lado y he buscado estudiar fotografía me he metido a los talleres y he buscado estudiar en Cuba y poco a poco me ido formando como fotógrafo no.

P. Tú crees que la pasión y la diversión son requisitos fundamentales para sobrevivir a un rodaje o a esta profesión.

R. Definitivamente es un trabajo para locos no cualquiera puede trabajar en un rodaje tiene que ser gente que realmente le guste como ya había dicho antes que le guste el trabajo físico que le guste el riesgo que le guste formar parte de un equipo que le guste aportar un granito de arena a la construcción de una obra cinematográfica de una obra artística técnica no, es un trabajo para locos porque tiene mucho riesgo, riesgo físico, la posibilidad de accidentes es muy grande es considerado uno de los trabajos más riesgosos des pues de la minería los petroleros había unos índices de trabajos riesgosos en el que estaba la cinematografía no en rodaje por el uso de equipos muy pesados por el uso de energía eléctrica muy potente por el hecho de que hay que subirse hay que colgarse en lugares muy altos muy difíciles entonces es muy riesgoso es un trabajo difícil por lo tanto si no tienes pasión y si no te gusta si no te diviertes mejor no te metas.

P. Que aspectos destacarías del equipo técnico en la creación cinematográfica

R. Yo creo que un buen porcentaje de, el éxito de una filmación de una producción está en saber escoger un buen equipo técnico un buen equipo técnico que tenga experiencia que sea profesional que conozca que sepa lo que haga aporta muchísimo a un equipo de producción y también un equipo técnico que se conozca que haya trabajado juntos muchos años que sepa coordinar que sepan entenderse aporta muchísimo a un rodaje no solo en la cuestión técnica sino en la cuestión anímica, un buen equipo técnico hace que un rodaje sea fácil sea tranquilo sea relajado no un buen ejemplo de eso es el rodaje de “LAS MAL COJIDAS” no que ha sido una película en la que el equipo técnico hemos logrado trabajar en paz no, cosas que a veces es algo difícil en rodaje no, siempre en un rodaje hay mucha tensión hay poco tiempo hay mucha plata que se juega siempre falta el tiempo siempre la luz no es la adecuada entonces hay mucha tensión en todas la áreas por lograr un buen resultado y por ejemplo en este rodaje de “LAS MAL COJIDAS” hemos trabajado sin demasiada tensión no, ha sido un rodaje muy sano y nos hemos divertido mucho la hemos pasado super bien, hay otros rodajes que son un infierno no, hay otros rodajes que desde el primer día es pura pelea puro mal entendidos pura rivalidades no, ha habido rodajes difíciles un rodaje difícil ha sido “INSURGENTES” otro rodaje difícil ha sido “ZETA”, pero Así también han habido rodajes lindos no, como “DI BUEN DÍA A PAPÁ” un poco difícil pero normal todos los rodajes son difíciles pero un extremo es “LAS MAL COJIDAS” no, ha sido muy lindo trabajar muy fácil entonces creo que la elección del equipo ahí ha sido clave no, la elección del equipo donde se ha logrado juntarnos entre todos conocidos y hemos formado lindo equipo.

P. Para ti Juan Pablo que es lo más importante la teoría o la práctica.

R. Yo creo que ambas la Teoría y la práctica son importantes cincuenta y cincuenta muchas cosas se aprenden en la práctica y muchas otras cosas se aprenden también en la teoría si solo aprendes en la práctica a veces no tienes algunas herramientas para resolver algunos problemas que te los puede dar la teoría y si solo aprendes en la teoría hay muchos problemas que no puedes resolver y que solo se aprenden en la práctica también entonces yo creo que en este oficio teoría y práctica tienen que ir de la mano estudiar y trabajar, es un oficio.

P. Se puede vivir del Cine.

R. Se puede, no te vas o volver millonario yo creo es un oficio por las condiciones de nuestro medio en el que no se gana bien pero se puede vivir con limitaciones pero se puede vivir cuando ya tienes familia wawas hijos es más difícil todavía porque todavía en Bolivia es un oficio que no está bien pagado no está bien reconocido y no hay mucho trabajo no todavía tenemos una industria pequeña en la que no abunda el trabajo y todavía no está bien pagado pero se puede no la prueba es que estamos aquí todavía, tenemos 30 años laburando en esto y seguimos laburando, con dificultades algunos les va mejor a otros peor algunos han tenido que salirse se han cambiado de rubro pero seguimos no.

P. Tienes otra actividad aparte de esta

R. Bueno yo no solo me dedico a hacer dirección de fotografía también produzco documentales, dirijo documentales últimamente me he metido a hacer corrección de color en la parte de post producción y hago algo de docencia de vez en cuando doy clases.

P. Donde te sientes más cómodo haciendo una publicidad o haciendo una película.

R. Siempre me ha gustado trabajar más en ficción en películas, cortometrajes en documentales la publicidad nunca me ha gustado paga más si, pero nunca me ha gustado no sé porque nunca me he sentido muy satisfecho en la publicidad en el trabajo de publicidad y tal vez también es por eso por lo que nunca me he dedicado mucho a eso no.

Parece que se nota demasiado que no me gusta entonces las veces que he hecho publicidad han sido pocas.

P. Como nace la ECA y cuál es la diferencia con las demás escuelas que hay en el mercado.

R. La ECA nació por iniciativa del Gustavo Portocarrero que quería armar una escuela y nos convocó me acuerdo bien en la oficina estábamos el German Monje, la Anita Flayrer yo y luego el Gustavo y entre los cuatro empezamos a armar el proyecto ahí se sumó la

Victoria Guerrero el Roberto Lanza Claudia Gueinsel todos ellos fuimos los primeros profesores digamos empezamos dando talleres y poco a poco se fue armando la ECA el objetivo era obviamente para nosotros crearnos una fuente de trabajo porque estábamos todos recién llegaditos y no teníamos trabajo hay que decirlo así pero también la idea era compartir devolver un poco lo que habíamos aprendido en la escuela a nuestro medio con talleres y formar gente nos dábamos cuenta que después de haber estado estudiando en una escuela de cine nos dábamos cuenta que en nuestro medio le faltaba gente le faltaba formación no había una escuela de cine le faltaba formación y que había que formar nuevas generaciones para seguir mejorando y haciendo que nuestro medio sea más profesional y de la misma forma ir nosotros como profesores ir también mejorando y aprendiendo no, entonces esas eran las motivaciones que teníamos en ese entonces.

P. Las escuelas de cine dan preferencia a enseñar las jefaturas de área la ECA ha sacado técnicos.

R. Si ha sacado técnicos pero son técnicos que han pasado rápidamente por el medio y han dejado de ser técnicos como te digo han sido chicos que se han formado en la escuela han entrado al medio técnico como asistentes de iluminación, de cámara de sonido de máquinas pero poco a poco han ido avanzando más rápido y ahora casi todos los que han pasado por ahí están tratando de hacer sus armas en las jefaturas de área no muchos en dirección, muchos en fotografía, en sonido, en edición pero yo creo que esas son las características de la formación académica que los que han pasado por esa formación aspiran a llegar a las jefaturas de área mientras que los que empiezan de una forma empírica no todos muchos han seguido avanzando pero creo que talvez los que empiezan de forma empírica son los que se quedan en el puesto más tiempo más años yo creo que es importante valorizar el trabajo de los técnicos en el sentido de que no menospreciarlo yo creo que hay algunos ejemplos de muchos técnicos que han decidido que su puesto en este medio es ese el de ser técnicos y de ser buenos técnicos los mejores técnicos y de esa forma se han hecho se han ganado un lugar en el medio que es muy importante es muy bien reconocido y que gracias a decidir digamos que ese es su puesto están logrando la forma de subsistir, es decir que alguien diga yo no quiero ser jefe de área quiero ser eléctrico quiero ser asistente toda mi vida porque me gusta y porque voy a ser el mejor y voy a ganar buen dinero haciendo esto es muy bueno porque todo el mundo cree que ser técnico es como ser un ayudante como ser un técnico como esa palabra técnico esta también mal vista y yo creo que hay que superar ese complejo digamos que muchos también les llega de forma natural porque el mismo medio las mismas productoras las mismas producciones menosprecian el trabajo del técnico siendo que no es cualquier ayudante digamos no es como barrer un piso que cualquiera lo puede hacer, el trabajo del técnico es un trabajo que requiere mucho conocimiento específico muy particular muy

específico que se adquiere en la formación académica o en la experiencia, no y es un trabajo técnico que es muy valioso del cual no se puede prescindir en una producción, no, entonces yo valoro mucho a todos aquellos que han decidido quedarse como técnicos porque son buenos técnicos y no lo ven como una escalera para después llegar a una jefatura de área.

P. Tú crees que en las nuevas generaciones falta el rigor que teníamos antes

R. Yo creo que si te das cuenta las producciones más grandes en las más profesionales seguimos trabajando los mismos viejos seguimos trabajando de técnicos los 40tones 50tones que hemos empezado hace tiempo pocos son los changuitos que están en las producciones más grandes y eso dice algo del oficio no, y es verdad que las generaciones jóvenes al formarse en escuelas aspiran a no quedarse como técnicos aspiran a ser jefes de área entonces no le dan la importancia suficiente en su paso por las áreas técnicas y el rigor con el que hemos aprendido nosotros las nuevas generaciones no están aprendiendo ese rigor salvo algunas excepciones, yo creo que el rigor es importante el rigor militar es un poco exagerado pero el rigor la disciplina en el trabajo el cuidado en la seguridad utilizar siempre la forma correcta de manejar los equipos la forma correcta de hacer las cosas es muy importante, porque son cosas que van a ayudar a que una producción funcione adecuadamente la falta de rigor hace que las producciones sean caóticas y el caos no ayuda a que funcione bien y que el producto sea bueno no, y bueno el rigor no lo aprendes en la escuela, el rigor lo aprendes en la experiencia en un rodaje y el rigor lo aprendes de los maestros que son los más viejos, y si nosotros no tenemos rigor los próximos asistentes que son los que nos van a ir ayudando tampoco van a tener rigor no, entonces depende de nosotros ir transmitiendo el rigor en el trabajo.

P. Que nombres destacarías de técnicos que se hayan formado en la ECA podrías mencionar algunos.

R. Claro está el Pablito Paniagua gran fotógrafo ahora ha ganado varios premios de fotografía con la película “Viejo Calavera” premios internacionales con excelente fotografía en su película ha pasado por la ECA no, ha sido mi alumno recuerdo, el Nico Taborga que ahora trabaja en el medio como un gran fotógrafo en publicidad también ha sido mi alumno, la Daniela Cajias fotógrafa que ha trabajado en varias películas premiadas y todo también ha sido mi alumna ellos son de los primeros de mis alumnos la Pamela que más se ha dedicado a la foto fija pero ahora está haciendo una maestría en Londres no, ellos son digamos los exitosos, son los que han logrado destacar en el medio con premios y de más cosas no, pero después hay un montón de alumnos, de los cuales yo me siento orgulloso de que hayan sido mis alumnos que muchos están en la fotografía otros son

técnicos, asistentes de cámara otros son directores, productores no, muchos ya están filmando sus pelis haciendo sus producciones, el Francisco Escobar (pancho) que entra y sale es todo un personaje pero ha sido buen asistente de cámara buen eléctrico, buen amigo con el que he trabajado arto y así no hay barios no.

P. Como ves al medio en el futuro, te sientes protegido por el estado?

R. No la relación de este oficio con las instituciones hay un vacío no hay una relación, el estado no ha tomado interés en la profesionalización, en la institucionalización digamos en el sentido de incorporar en la ley del trabajo a toda esta área que nunca ha estado dentro de la ley del trabajo específicamente siempre estamos como trabajadores cinematográficos no y básicamente los únicos que están inscritos son los proyccionistas de los cines, nuestros oficios no están inscritos digamos en una institución por lo tanto no tenemos beneficios sociales no tenemos sindicato yo creo que es muy importante trabajar en eso han habido varios intentos pero el medio es todavía muy pequeño, la industria es muy pequeña y la ley del mercado siempre gana sobre los intereses colectivos entonces es muy difícil ha sido siempre muy difícil organizarnos como sindicato como asociación para defender nuestros derechos, para defender nuestros beneficios laborales, sociales de seguridad de salud, es un trabajo que hay que ir haciendo no que hay que seguir ha habido varios intentos, todos esos intentos han dado un pasito más pero todavía hay mucho más que falta por recorrer en ese sentido.

P. No tenemos seguros no tenemos jubilación tú crees que esos aspectos influyen para que alguien se aleje del medio

R. Seguro por eso digo solamente los que tenemos pasión estamos en el medio porque la pasión es más fuerte que nuestro deseo de una jubilación o de una seguridad social, las personas que han optado que han pasado por el medio y han decidido buscar un trabajo estable seguro con beneficios sociales con jubilación son personas que seguramente no tenían la pasión, o la necesidad les ha llevado directamente a buscar ese tipo de trabajos no pero es algo que el estado no nos lo va a regalar sino nos organizamos de verdad sin mezquindades sin buscar beneficios personales no va pasar no y yo pienso que hasta ahora no ha llegado el momento ese en que realmente necesitemos veamos la necesidad de organizarnos sea más fuerte que las necesidades particulares no.

P. Tú crees que los técnicos de La Paz han influenciado en la gente del interior y que importancia le das al equipo técnico del uno al diez en un rodaje.

R, De hecho que si en La Paz es donde se han formado la mayoría de los técnicos porque es La Paz donde hasta hace pocos años donde la producción mayoritaria se hace en Bolivia

digamos se ha hecho siempre, ahora Santa Cruz está produciendo mucha publicidad y uno que otro largometraje y digamos que esta por su lado también creciendo el medio en Santa Cruz pero La Paz siempre ha sido el frente y los técnicos de La Paz son los que han ido a enseñarles a los técnicos de otros lugares, yo conozco a algunos técnicos en el interior me ha tocado trabajar con el Yercó en varias ocasiones de Santa Cruz y con un par más de Santa Cruz que no me acuerdo que se llaman, en Cochabamba nunca, nunca he trabajado allá si he trabajado con un cochalo que era muy buen asistente de cámara el Oliver Beiro que ahora no se en que han da el por ejemplo había decidido que quería ser asistente de cámara y creo que es el mejor asistente de cámara con el que he trabajado pero ahora no se en que anda y

P. Crees que podemos decir que los técnicos de La Paz son los culpables o la escuela para los que hay ahora en Santa Cruz, Cochabamba e incluso Tarija creo

R, No es responsabilidad de los técnicos de La Paz que haya buenos o malos técnicos en Santa Cruz o en otras partes no culpa no tienen de nada, pero si los técnicos de La Paz le han enseñado a los técnicos de los otros departamentos, siempre ha sido que de La Paz van los técnicos a otros lugares y siempre se contrata a uno o dos ayudantes que han ido aprendiendo poco a poco en Santa Cruz en Cochabamba, antes se viajaba mucho y se enseñaba a los ayudantes ahora hay gente mejor formada pero yo creo que la gente con mejor experiencia y que trabaja con mayor rigor sigue siendo la gente que ha sido que se ha formado en La Paz que se ha formado en la experiencia y en los talleres del guille

P. Del uno al diez cuanto de importancia le das al equipo técnico

R. Difícil la pregunta no porque obviamente sin un buen equipo técnico no puedes hacer bien tu trabajo el producto no va a salir bien no creo que del uno al diez un diez no tiene que ser un buen equipo técnico no puedes trabajar con un equipo técnico mediocre o sin experiencia no si quieres tener mejores resultados, de alguna forma que en todas las áreas el equipo técnico tiene que ser en todas las áreas no solo en el área de fotografía tiene que ser el mejor capacitado el que más experiencia tenga para tener los mejores resultados no está claro cuando en un rodaje alguien del equipo técnico falla esa parte del producto final va fallar no, así es de contundente entonces no creo que un gaffer sea más importante que un maquinista digamos no creo que un asistente de cámara sea más importante que un microfonista porque no se los puede comparar son trabajos distintos son particularidades distintas de cada una de las áreas de un rodaje no, talvez el asistente de cámara tiene un poco más de responsabilidad que un peinador una peinadora digamos, porque su formación técnica es mucho más específica y si se equivoca el asistente de cámara es más grave que se equivoque un peinador no pero igual tiene que haber un buen peinador en un

rodaje y tiene que ser el mejor peinador no puede ser cualquier peinador no igual un peinado horrible desastroso se va ver en imagen no entonces si un buen equipo técnico tiene mucha importancia en un rodaje.

P. Que es el Cine para voz Juanpa

R. El cine es un arte maravilloso es una forma de expresión es una forma que para mí tiene dos facetas no, me gusta consumir mucho cine me gusta ver cine porque con el cine puedes visitar otros mundos puedo dejar volar mi imaginación puedo fantasear puedo crearme personajes de una película durante una hora o dos horas lo cual a mí me gusta mucho me fascina y por otro lado el cine para mi es mi forma de vida he dedicado toda mi vida al cine y creo que es un arte que combina la técnica que combina la creatividad que combina los fierros y la electrónica que son cosas que me fascinan no.

P. Juan Pablo tienes algún apodo en el medio?

R. A mí me dicen el furioeste.

ENTREVISTA ERNESTO FERNANDEZ TELLERIA

DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

Yo soy Ernesto Fernández Tellería director de fotografía, he estudiado en la escuela internacional de cine y televisión, vivo del negocio del audiovisual hago sobre todo publicidad que es el diario vivir el generador y el cine y las series de televisión cuando se puede.

P. Siempre quisiste ser fotógrafo o que te impulso a seguir esta profesión

R. Bueno en los tiempos en los que nosotros éramos adolescentes y queríamos hacer cine queríamos saber encontrar una respuesta a nosotros mismos de que hacer en la vida, por una serie de circunstancias que fue sobre todo una experiencia de un proyecto que nunca llego a plasmarse pero que si se desarrolló, se desarrolló la posibilidad de hacer una telenovela que se llamaba “Solo Faltas Tu” que la escribió Wolfgang Kelert y que lo que llego a formarse de ese proyecto fue un elenco donde éramos muchos aspirantes a algo, entonces a mí me invitaron a actuar y yo me metí ahí y fui a los ensayos y no sé que y entonces ahí empezó a llamarme la atención la idea del cine porque yo en realidad entre a estudiar informática y me fue pésimo ice un semestre y de las cinco materias pase dos ingles técnico y algebra creo y calculo no entonces ahí me di cuenta que eso no era para mí surge una oportunidad de ir a estudiar afuera sin tener una noción muy clara si había un tema yo quiero siempre hacer hincapié por lo memos se los transmito a mis hijos que son tres que uno tiene que seguir sus instintos, yo tenía la intuición de que esto era algo que me llamaba la atención entonces surgió la oportunidad de presentarme a dar el examen para la escuela internacional de cine y televisión de Cuba para la segunda generación y es ahí donde logro el puesto que había vacante había un puesto con examen y el otro me parece que tenía una lógica más política por la época y es así que recién al tercer mes de estar en la escuela es que me di cuenta que quería ser y que eso era, ser director de fotografía al empezar a entender que era la producción cinematográfica porque en esa época para nosotros era todo muy intuitivo los cineastas que habían grandes cineastas pero no había una formación no había una posibilidad de formarse en Bolivia,

P. No había ninguna escuela en Bolivia?

R. Que yo recuerde no había absolutamente nada, lo que había era un mercado muy incipiente estaba en boga el cine imperfecto todavía a pesar de que la democracia ya había vuelto al país, hacían tres o cuatro años de lo que de esto que menciono hasta un poco más cinco, pero no había una posibilidad más que la carrera de comunicación y la carrera de comunicación como bien sabemos es una carrera que mira de manera muy tangencial lo

que es la producción cinematográfica pero no puedes pretender estudiando comunicación social ser cineasta no, porque era una mirada no sé si sigue siendo así.

P. Tu profesionalización se realizó en la escuela internacional de cine y televisión de Cuba como fue tu experiencia hubo otros bolivianos con tigo.

R. Si la escuela internacional primero nace por una motivación de parte de la fundación del nuevo cine latinoamericano muy amiga de Cuba del gobierno castrista Fidel, García Márquez como presidente de la fundación que tenía el dinero Fidel que tuvo la voluntad y dio parte de la infraestructura es decir dio los terrenos y ahí nace una escuela que de una profesión que siempre fue de elite, que quiere decir eso que era muy caro, era muy caro y es muy caro estudiar cine, ellos le pusieron muchas ganas y muchos recursos la verdad y formaron unas generaciones yo considero que, me considero un gran afortunado por haber pertenecido a esa segunda generación porque estoy consciente de que en esa época le pusieron mucho, mucho recurso y a nosotros nos pagaron por estudiar, eso es el pretender, el espíritu era hacer una escuela anti escolástica que quiere decir eso, muy adelantada a su tiempo yo estoy hablando del año ochenta y ocho, enero del ochenta y nueve que comienzo la segunda generación, el anti escolasticismo era una idea de su director Fernando Birri, cineasta argentino que murió el año (2017) era una cosa, él decía no puedes calificar con una nota numérica una cuestión tan abstracta como estudiar cine, sin embargo tienes que encontrar los mecanismos para poder evaluar, eso quiere decir que lo que se hizo es promover una cuestión mucho más madura que no todos, no todos entramos en el mismo esquema de rigor de auto cultivarte, sobre todo el tema teórico porque ellos lo que hacían era enseñar de una manera eminentemente práctica y eso a mí me ayudó muchísimo porque esa escuela te enseñó sobre todo a ser polivalente es decir a entender y manejar las herramientas básicas de todas las áreas principales, fotografía, sonido, guion que es teórico, realización, realización documental, montaje en fin pero manejarlas de una manera con destreza eso entraba para cada quien como podía manejarlo después sabiendo nosotros que por lo menos para Bolivia había mucho por hacer y no había mucho conocimiento entonces había que saberse manejar inclusive poder transmitir no porque ahí entra, entra un criterio que a mí me parece muy válido que me lo hizo saber Jorge Sanjinés en ese momento representante de la fundación en Bolivia que el compromiso de ir a estudiar a Cuba era un compromiso dentro de la cosmovisión aimara, la misma que es la reciprocidad tú vas te dan vuelves y devuelves y eso creo que es un valor no solo filosófico sino también práctico si tuve ese privilegio que mejor que volver y devolver no.

P. Que año vuelves a Bolivia y cuál es tu primer trabajo de manera profesional.

R. Yo vuelvo el año noventa y uno a finales y el primer trabajo se dio a principios del noventa y dos que fue hacer la fotografía y cámara de dos documentales contratado por Marcos Loayza que es un exalumno también cineasta conocido el me invito y me contrato para participar en dos documentales de biodiversidad y ese fue mi primer trabajo como freelanz, en cine después de Cuba donde si hice cine y tuve el privilegio de ser hacer mi tesis que fue la dirección de fotografía de la primera película de ficción del cine angolano independiente de Portugal, el director fue un angolano que promovió una coproducción ente la escuela y Angola el laboratorio nacional de cinema angolano y se hizo la primera ficción de la Angola independiente, Angola se independizo de Portugal en 1975, esta película se filmó en 1991 y se llamaba inicialmente “La Luna En El Agua” y termino llamándose “Quien Hace Correr a Quimo” pero en portugués, luego de eso la experiencia en cine mi primera experiencia ya fuera de Cuba y en el país fue la asistencia de cámara, yo considero que hay que pagar derecho de piso como en todo, no considero que sea una obligación, pero si es una necesidad, para tu poderte foguear algunos de mis compañeros llegaron sintiendo que eso no lo tenían que hacer pero yo considere que valía la pena no me acuerdo si fue o la película de Mela Márquez que es el docudrama “Sayari” donde fui el único asistente de cámara foquista de ese rodaje que era en 16 milímetros pero no estoy seguro si fue ese, porque luego vino la segunda asistencia de cámara en la película de Juan Carlos Valdivia, “Jonás y La Ballena Rosada”, pero como director de foto caí en ese ínterin en ese tiempo, yo considero la peor película de la historia del cine Boliviano que se llama “Viva Bolivia” eso es 1993 y era sobre el mundial, se hizo una película en Santa Cruz sobre todo rodando en 35 milímetros éramos muy pocas personas, se filmó en 35 pero casi uno a uno tomas únicas muy mala peli y muy mal filmada, yo me quería morir cuando hice esa película, pero yo saben, sabiendo que venía así como que muy desordenada, muy poco profesional y tal, yo pedí consejo a una persona que yo considero una persona muy lucida que es chichiso López en ese momento era la cabeza del CONACINE, en un momento clave para el CONACINE y él medio una recomendación que la considero muy válida y le agradezco que es, a tu edad y con tu experiencia lo mejor que puedes hacer es quemar tienes que pasar tienes que recorrer hacer kilometraje y eso es lo que hice y si me sirvió mucho aprendí las cosas que no debo hacer nunca más en mi puta vida.

P. En realidad Viva Bolivia no fue muy promocionada en Bolivia

R. La idea era muy curioso porque era un señor que en realidad vivía de exportar a Japón cálculos biliares de res , porque en Japón los cálculos biliares de res se usan para preparar afrodisiacos entonces él tenía un rescatador que iba por los mataderos de Santa Cruz y de Beni sobre todo rescatando y comprando cálculos biliares de res y las vendía este señor considero como una gran oportunidad hacer una película sobre el mundial, efectivamente

Bolivia se clasificaba había que filmar en fin fue un desastre en pocas palabras, pero se hizo se terminó y se estrenó y estuvo un pocos días en pantalla en salas.

P. Cuál fue tu primer trabajo como director de foto

R. Bueno yo le tengo mucho cariño a “American Visa”, “Los Andes no Crean en Dios” que son dos largos y muchísimo cariño a “Sueño en el Cuarto Rojo” que es el corto, que es el corto que hicimos para Silvia Rivera, que fue una experiencia maravillosa, estresante y maravillosa a la vez.

P. Recuerdas los nombres de tu equipo técnico del equipo que te acompañó en alguna de las tres películas?

R. Por supuesto en las tres películas, la primera de esas tres fue “Sueño En El Cuarto Rojo”, que era el cortometraje que lo hicimos en 16 milímetros con la cámara del famosísimo, cusqueño Jorge Viñati que trabajó para Gersop en “Aguirre” o en “Fiscarraldo” una de esas dos “Aguirre la Ira de Dios” él fue camarógrafo de esa peli y él tenía una cámara de 16 milímetros Arri sr2, vino y la dejó, la dejó la usamos por el tiempo que filmamos y ahí fue que conocí a Freddy Delgado, considero yo que Freddy Delgado es el hombre de mayor trayectoria en el cine Boliviano por su antigüedad porque tú Albert eres una persona que tiene un recorrido igualmente largo quizá hasta más películas que él pero él está desde los años setenta y cuatro, setenta y cinco en el medio, fue muy lindo trabajar con él por sobre todo él transmitió, me transmitió en esa primera experiencia una cosa que yo valoro muchísimo y es confianza, es un hombre tremendamente riguroso en su trabajo me gustó mucho y desde entonces, trabajamos juntos cada vez que se puede somos amigos estuviste tú, casi se nos rompió el Dolly te acuerdas no, el Dolly se desoldó el brazo del Dolly de la grúa, el Spaider, estaba el chispas el Ramiro Quispe, con Américo Luna la relación vino después pero nos conocimos todos más o menos la misma época, cuando trabajamos en aquella productora chiquita que fue una cosa muy linda, Pro-Hábitat, pero ese era un proyecto más, era una ONG y obedecía a intereses de ONG pero bueno, ahí fue un lindo lugar porque pudimos conocernos con personas que luego nos hicimos colegas, trabajamos en el mismo rubro desde hace 25 años yendo para 26 .

P. Que diferencia existe en cómo se hacía cine los ochenta, noventa y en la actualidad.

R. Bueno en los años ochenta yo creo que todavía se arrastraba el discurso del cine imperfecto, eso quiere decir que se perdonaban omisiones errores y falencias, pero ya en los años noventa que en realidad es donde yo empiezo a ejercer como profesional, digamos que soy de los años noventa y con la enseñanza de la escuela en Cuba había un criterio, por lo menos en mí que es un poco la herencia de lo que fue mi padre él me enseñó a ser

una persona rigurosa me enseñó a que la mediocridad es muy nociva es tóxica y traducido a este oficio es una gran verdad no, este oficio no tiene un espacio para la falta de rigor sino todo lo contrario, demanda eso mucho rigor, entonces por lo menos yo lo que trate de hacer dentro de las condiciones que teníamos era que cada vez podamos crecer un poco más porque no todos nacen sabiendo es más nadie pero podemos aprender y nuestros errores creo yo que son los que más nos enseñan no, nuestros propios errores todos cometemos errores no somos infalibles, hemos conformado un grupo sobre todo empírico es decir que no había una formación académica detrás entonces había que proporcionar herramientas para que cada quien a su criterio y voluntad cada técnico pueda ponerlas en práctica, yo considero que tanto Freddy Delgado como otros profesionales que ya venían con mucha cancha también pusieron su granito de arena en eso no que lo aprendieron de otros en fin, yo creo que en los años noventa hemos aprendido mucho haciendo el cine que hicimos de la manera como lo hicimos y aprendimos a ser rigurosos, ya en el nuevo siglo digamos que los primeros años del dos mil fueron muy parecidos a los noventa en términos de que seguía habiendo una producción cinematográfica, la publicidad, el cine publicitario es decir filmar publicidad en cine que no quiere decir que vaya al cine sino que el formato es cine, nos especializó y nos dio mucha cancha y mucha experiencia esos quince años diría yo del noventa y siete al dos mil diez, dos mil once que son casi quince años creo que soy el que más cine hizo en Bolivia, porque hice mucha publicidad en cine, es más fui a los estudios los laboratorios de Chile Films que hoy en día se llama Cine Color y ellos están en Chile de esa empresa nacieron otros laboratorios en Argentina en Buenos Aires, en São Paulo, en Bogotá y en México, pero son Chilenos son servicios que en esa época incluían laboratorio y transfer yo me convertí en el cliente más antiguo, en el cliente internacional más antiguo y más leal a Cine Color porque era todo lo que filmaba lo procesaba ahí por lo menos el 95% de lo que filme lo procese ahí eso me permitió conocer gente muy valiosa grandes coloristas, los coloristas formaron parte de mi trabajo de manera imprescindible desde entonces son gente digamos que te cierra el proceso dándole el color que tú les pides y ellos pudieron ver a sí mismo un nivel de trabajo en términos de la publicidad cinematográfica boliviana de calidad, nosotros no trabajábamos en 35 milímetros porque optamos en trabajar en Super 16 y teníamos un proceso que pudimos negociarlo de manera amigable con gente muy abierta a eso que colaboro es decir ellos los ejecutivos de Cine Color nos dieron buenos precios pagábamos en efectivo entonces había un acuerdo interesante que duró quince años y fue muy lindo y eso hizo que haya mucha cancha de conocer el negativo de meterte en lo que es el hacer el ver las cosas como se ilumina para cine como se ilumina para Super 16 como se sobre expone, cuán bien estaba lo que queríamos hacer o cuán mal porque hay cosas que son un desastre o sea en términos que te puede gustar o no, pero ahí hay una cosa que si hicimos juntos no sé si te acuerdas que se llama pueblo, SOBOCE pueblo en Toledo, te acuerdas, te voy a

mostrar a ver si te acuerdas. Fue una gran experiencia y eso es una cosa que si lo ves hoy sigue siendo un gran trabajo y es un corto metraje solo que es una publicidad que gano muchos premios, por cierto, luego de eso muere el cine y nosotros nos vamos en picada, porque, nuestro trabajo como directores de fotografía digo antes era una especialidad que los directores detestaban porque ellos no podían ver lo que uno podía ver porque lo que hacíamos era abstraernos y pensar en números en logaritmos porque la exposición la relación de contraste la densidad del negativo, el tipo de negativo porque cómo reacciona todo estaba adentro y el director lo único que podía hacer y los productores era mirar un video así que era una señal del visor entonces nunca veías el resultado que estaba en la cabeza del director de foto muere el cine y eso ese telón se abre entonces hoy en día desde el dos mil diez a la fecha es que hay un salto, se da el dos mil diez, entramos a la era digital los directores viven más tranquilos los productores también porque lo que ves es lo que es ya no hay un misterio que se resuelve en el laboratorio y después en la sala de transfers sino está ahí en el monitor lo que estás viendo es lo que es va a ver una corrección va a ver un trabajo, etc. pero es lo que es, eso hace que nuestra especialidad se vea seriamente afectada sobre todo para trabajos intermedios y pequeños porque ahí la gente asume que la herramienta resuelve la mayor parte del trabajo y ya no existe necesariamente ni el mismo rigor ni las mismas necesidades de contar con gente especializada que te pueda generar atmosferas en compañía de todos porque todo lo que estoy hablando es el resultado de un trabajo que lo hace un director de foto con sus asistentes de cámara o su asistente de cámara sus luminotécnicos y sus maquinistas o sea con un equipo técnico que hace posible todo eso no, si quieres hablamos de lo que significa el equipo técnico.

P. Donde se prepararon los técnicos que te acompañaron en todos tus rodajes

R. Bueno las personas con las que yo trabajo creo que hemos ido creciendo juntos a mí me ha tocado dar un poquito de lo que yo pude aprender y pude compartir creo que son personas que se han ido formando en el mercado la mayoría, no todos, la mayoría, y que cada quien ahí eso es importante cada quien escogió su camino, que me gusta y como voy a ir creciendo y hay personas que se hicieron indispensables y otras personas no necesariamente por un tema de actitudes también no, en Bolivia los principales y mejores técnicos de cine se han formado en La Paz en los años noventa y de allí a habido una migración o un ir y venir, etc. Pero eminentemente los técnicos y su calidad profesional que hoy existen en el mercado yo creo que vienen de La Paz y son personas que desde los años noventa empezaron a formarse y bueno es verdad ha habido generaciones que han ido naciendo, apareciendo, creciendo algunos muy esporádicamente porque creo que le tienen mucho miedo al esfuerzo no, los milenian le tienen miedo al esfuerzo. claro les da mucho miedo esa vaina entonces prefieren dedicarse a otra cosa.

P. Hay apreciaciones que indican que se empiezan a encontrar técnicos profesionales en el mercado a partir de la aparición de escuelas como la ECA o La Fábrica, que opinión te merece.

R. Yo no creo eso honestamente, por ahí sí.

P. Trabajaste alguna vez con algún técnico que salió de estas escuelas?

R. Es que no sé si me das nombres, trabaje una vez con un chico muy valioso que es el hijo de Arce Gómez, Juanjo Arce que fue en “Los Andes no Creen en Dios”, que feo no hacer esa referencia, pero bueno es así, pero bueno yo lo encontré valioso, pero lo vi un par de veces no más o sea fue esa experiencia no hubo continuidad de su parte, creo que luego hizo otras cosas no sé.

P. Crees que la llegada de la tecnología a influenciado en la relación de director de foto con su equipo

R. No, yo creo que la relación del director fotografía sigue siendo la misma siempre, es decir por lo menos en la manera como yo la concibo, uno lo que hace es traducir en imágenes y movimiento lo que el director y la película del director piden no, sea una película publicitaria, una película de ficción o lo que quieran y que nosotros nuestra responsabilidad como equipo de fotografía es que esa, ese trabajo se plasme en el resultado, en este negocio lo que vez es lo que es hay no, ahí no hay explicación que valga, sino había, si no he llegado, si no puede, si se me cayó, no existe, o sea el resultado es lo que estás viendo proyectado en una pantalla sea de televisión o de teléfono o de cine, ese es el resultado y es el resultado de tu trabajo con tu equipo entonces toca en el momento de estar en él, en la producción que creo que nosotros lo hemos hablado muchas veces Albert, que es las crisis, las omisiones, los errores y lo que fuere se quedan ahí, no y que si uno quiere echarse para atrás está cometiendo un error circunstancial del momento no es ley para nosotros, lo que se comienza se termina, y eso es una cosa, es un pacto entre nosotros el que comienza termina el que se larga está traicionando muchas cosas, y si nos tenemos que largar pues nos largamos todos, que esa es otra, creo que nunca ha pasado pero casi pasa en “Los Andes”, yo me reconcilie con Antonio Eguino, el director de los “Andes No Creen En Dios” porque pudimos aclarar y conciliar esos criterios.

P. Consideras que la gente de La Paz ha influenciado en los que ahora son técnicos en el interior

R. Totalmente, yo considero que totalmente, la influencia de los técnicos de La Paz, es importante, porque uno marcan el ritmo hasta el día de hoy, dos tienen un rigor que en el interior no hay, así de simple, no hay, que no me vengan con cuentos de que si hay porque

no hay, todavía sigue siendo como una lógica me parece y no es que nosotros seamos perfectos, no lo somos, pero creo que es más sólido honestamente o talvez sea porque hemos armado una cosa con los años y que nos conocemos y que sabemos que puede ser y que no, pero yo considero que los técnicos locales de La Paz son los que han marcado un poco la batuta y es cierto los mercados del interior sobre todo Santa Cruz que tiene de momento de lejos mayor producción que La Paz, se han tenido que desarrollar, profesionalizar pero yo veo que en el área de fotografía de cámaras de iluminación de tramoya los ritmos son distintos, son muy lentos son menos rigurosos, por ende yo en la medida en que he podido he tratado llevar gente de La Paz para trabajar en el interior al menos compensar en parte.

Pero perdón antes el tema de las escuelas locales honestamente yo creo que eso no, en el área de formación de técnicos de fotografía yo no veo que haya alguien que sea relevante que sea fotógrafo y en realidad lo que sucede no es valorar ni desvalorizar lo que son estas escuelas porque son espacios de aprendizaje, ni su calidad porque yo no las conozco pero creo que así como en la escuela de cine de Cuba que es donde yo estudie lo que forma son jefes de área, lo que forman son fotógrafos, son montajistas, directores talvez, que se yo, no forma técnicos en iluminación, en máquinas en ese tipo de cosas ni efectistas ni en nada ni foquistas o sea yo no veo que haya, yo no conozco eso los veo como son, gente de repente, lo que quieren es como yo hice pues, me toco hacer dos pelis en las que fui el foquista, no me digas si soy buen foquista no soy buen foquista, pero hice lo que puede y creo que salió bien, no está mal lo que hice, pero la formación académica es para ser jefe de área, entonces de esas escuelas yo honestamente digo no conozco gente que pueda decir que hayan salido colaboradores míos de esas escuelas porque creo lo que forman son jefes de área y si que yo sepa hay algunos fotógrafos, montajistas, directores que vienen de esas escuelas no, entonces no les quito el valor, pero insisto para el negocio en el cual me he desenvuelto en los últimos 25 años no he conocido ninguno que haya perdurado, si me he cruzado con algunos que han estado tangencialmente haciendo talleres, haciendo pasantías, haciendo esas experiencias momentáneas pero ninguno que haya dicho yo quiero ser gaffer, yo quiero ser maquinista yo quiero ser asistente de cámara solo hay una, que es una chica que vino de fuera estudio en la Argentina, se lastimo la espalda, la hemos conocido hemos laburado con ella, en la época de CINEBOX hubo un par de veces que Freddy no estaba, porque me parece que estuvo filmando como asistente de cámara en “Zona Sur” con Juan Carlos V. entonces vino ella pero tuvo un problema en la espalda pero sigue trabajando un tema en la columna, Pamela es otra chica estuvo un tiempo Pamela ya se casó ella estuvo de manera esporádica, era un buen valor ojo, pero no es Pamela, ya recordé su nombre era Silvana Valtz, era un tema de su espalda sigue trabajando, pero una pena en todo caso, un buen valor.

P. Las afirmaciones de que las escuelas de cine no preparan directores sino simplemente técnicos, porque no hay nuevas propuestas para hacer cine cuál es tu opinión

R. Es que yo te digo, en el experimento de la enseñanza académica sea anti escolástica como me tocó a mí o sea con otras estructuras basada en talleres que creo que todas se parecen un poco yo no conozco gente que te pueda decir se llama fulano de tal y es director se llama fulano de tal y es director de foto que hayan salido de escuelas de acá pero es que no quiere decir que no existen no sé pero lo que si se es que estas escuelas no preparan técnicos, es decir técnicos que colaboren con áreas técnicas, nuestro rubro el de la fotografía es un área técnica que consiste en tener un director de fotografía con el que es el que desarrolla, diseña junto con el director y el director de arte el tema visual de una producción, pero ese director de fotografía cuenta con uno cinco, quince técnicos que colaboran con ese trabajo, las escuelas no forman esos técnicos que están a cargo de un director de fotografía, las escuelas creo yo pretenden formar jefes de área, pero no veo que haya una formación para ser gaffer por ejemplo, yo no conozco ninguna donde haya eso en el mundo no sé si exista honestamente pero si sé que existe mercados e incluso sindicatos que estimulan el desarrollo de estos técnicos que no son los jefes de área que son imprescindibles en cualquier producción, en cualquiera, porque esto es un trabajo de equipo no es un trabajo individual ni un logro individual, pero son estructuras que además mucho más competitivas donde tú necesitas esforzarte realmente demostrar tus capacidades, lo cual me parece bien, ahí si en nuestro caso hubo un intento de hacer el SITRACINE y que en el SITRACINE la intención era que se genere una dinámica de formación y de especialización y de capacitación para ser cada vez mejores técnicos eso hubiese sido sensacional pero no se llevó adelante por varios factores, entre ellos un tema propio de los técnicos que se resistieron a ser calificados y quienes podíamos calificar que era la idea que yo había propuesto éramos nosotros los directores de fotografía, tiene que haber esta calificación en función no de perjudicar porque si tú te sacas cinco la primera, la primera vez que te califican, al cabo de un tiempo digamos un año o seis meses o lo que quieras puedes sacarte un quince y al cabo de otro año o seis meses lo que quieras te sacas veinte sobre veinte , pero creo que ahí hubo desconfianza o no sé, la gente dijo no yo soy el que soy y soy bueno, y no pues, no es así, porque en su momento nosotros sabíamos quienes éramos no es verdad y creo que todavía existe eso, es decir uno puede decir a vos te falta porque te falta por esto, por esto y por esto si no es por molestar sino es para que la siguiente ya no te falte no es verdad, faltó eso un poco que haya una humildad en nuestro medio una humildad de reconocer, empezar por reconocer y someterse a un examen como todos pues, o no, yo por ejemplo y esa historia es una cosa de la cual me siento enormemente orgulloso, es para el examen para ir a la escuela de cine, me pasaron varias cosas primero que la señora Beatriz Palacios que era la que estaba

coordinando las becas, la entonces esposa de Jorge Sanjinés que falleció una gran persona no me dejó entrar, y yo no me ofendí sino que le pregunté porque no puedo entrar al examen y ella me respondió con la verdad, me dijo porque no tengo tu carpeta y yo le respondí pero la carpeta la dejó el viernes, era lunes, en tu casilla tiene que estar ahí la convocatoria que yo leí que era una convocatoria de este tamaño del diario decía dejar en la casilla tanto, entonces me dijo lo siento, pero Jorge dijo que pase y pase pero luego dijeron no, hay mucha gente que se vaya entonces me fui pero que hice era en la facultad de derecho ahí en la Loayza, salí corriendo hacia el correo que era lo que hoy es el ministerio de culturas y me vieron la cara de desesperación las señoras que atendían ahí que me ayudaron a encontrar el número de esa casilla y me dijeron no está aquí está en la oficina de Miraflores creo algo así me dijeron y volví y le dije a Beatriz no me puedes impedir que dé el examen porque yo dejo mis papeles y me dijo no te preocupes vuelve el año que viene y yo le dije no voy a volver el año que viene y es ahí donde nuevamente Jorge dice ya que entre pero tiene el tiempo que le queda al resto y ya había pasado de la hora por lo menos media hora y di el examen éramos 124 y salí entre los 24 y después hubo un segundo y ahí yo me aseguro de que me iba a dejar entrar al examen porque le dije Beatriz usted me va a dejar entrar esta vez al examen y ella me dijo que sí y entre a ese examen y di ese examen que ocurrió creo quince días después o veinte días después y de esos 24 salió uno y ese era yo, fue un logro o sea para mí honestamente debo decir que eso se lo agradezco a mi padre, porque es el que me enseñó la mayor parte de las preguntas que estaban en el examen, primero, que era cultura general y ojo yo era un niño tenía 18 años era un niño habían profesionales en ese examen que protestaron porque le habían dado la beca a un niño yo nada más había hecho un semestre de informática y me fue pésimo pero, tuve a bien dar mejor el examen que ellos y lo otro fue propósito yo dije esto es lo mío yo seguí mis impulsos mi intuición y dije no puedo darme vuelta irme a mi casa sin pelear hasta el último minuto por dar ese examen no me lo permití y no me arrepiento y fue maravilloso porque mi vida profesional es en base a esa escena a ese hecho porque al año siguiente no hubo escuela ni al segundo año recién llegaron el tercero algo así paso, o sea pudo no haberme pasado nunca más en mi vida.

P. ¿Qué cualidades consideras que debería tener una persona para poder ser un buen técnico?

R. Para mí un buen técnico es una persona que primero que nada se entrega al trabajo con el rigor que el trabajo demanda, como tú bien dijiste en tu pregunta, es un trabajo pesado de enorme esfuerzo físico de mucha concentración de mucho rigor porque cada cosa que se hace tiene que mantener continuidad, tenemos que preparar escenarios que a veces son muy grandes, tenemos que cuidar el equipo tenemos que cuidar al equipo humano que está debajo de ese equipo hay una sutileza abstracta todo el tiempo no porque hay que

generar atmosferas y esas atmosfera también tienen que mantenerse entre escena y escena y todo eso se hace en conjunto, la lealtad profesional me parece que es fundamental nosotros trabajamos en equipo siempre y si no hubiese ese apoyo de unos con otros eso sería de este trabajo un trabajo menos entretenido no, porque además yo creo que una de las grandes virtudes de nuestro trabajo es que es muy entretenido y que nunca haces lo mismo, es decir iluminas en todas las filmaciones pero siempre es una nueva historia entonces cada vez cambia yo creo que en nuestro país se ha caracterizado muchas de las experiencias por lo menos yo he intentado de que así sea en lo que me corresponde a mí de que se armen equipos con armonía que haya armonía que haya buena onda etc. Por eso nos hemos hecho amigos y muy buenos amigos además pero el esfuerzo es lo que yo más admiro la verdad, el esfuerzo que supone ser un técnico y que además fuera del esfuerzo que hacen le tienen que poner buena onda no y además tiene que estar bien hecho entonces todas esas cosas son elementos super valorables de repente y me ha tocado filmar en otros países, de repente te puedes cruzar con técnicos que tengan más conocimientos, si, que tengan mucha más experiencia tal vez también pero yo considero que hay técnicos en nuestro medio que no tienen nada que envidiar a un técnico de afuera, no todos y ese es un tema también personal no están los técnicos que están yo creo que hay una escala así como te juzgan a mí como director de foto o a un director de lo que tú quieras lo juzgan por su trabajo porque lo estás viendo en la pantalla, a un técnico también lo juzgas por su trabajo porque lo que vez en la pantalla es parte de su trabajo y tú tienes la capacidad, la experiencia, el conocimiento y la realidad de haber visto cómo trabaja, entonces tú puedes juzgar y medir y decir no está aquí el otro está acá en fin.

P. Que define el éxito de una película para ti Ernesto

R. Comienza con la historia no, el éxito de una película es una buena historia, un buen guion que se realice bien es decir que se dirija bien, que se actúe bien y que se fotografíe es decir que se haga bien, en lo que respecta a nosotros es que la imagen sea impecable sea un aporte para la película que sean atmosferas creíbles, a mí muchas veces me ha pasado y no es un tema de vanidad, pero me ha tocado escuchar lo mejor de esta película es la fotografía yo creo que eso es..., a mí las veces que lo he escuchado que han sido unas cuantas me halaga muchísimo porque es el resultado de nuestro trabajo definitivamente yo nunca voy a considerarme el único autor de nada de lo que he hecho pero es un paso atrás porque el éxito de una película es cuando dices, que buena película, que buena la película, no que no me gusto la película pero la foto si.

P. De las películas en las que participaste recuerdas alguna anécdota con tu equipo técnico.

R. Varias, a ver una anécdota de la cual me emociona mucho es estar filmando en el paseo peatonal que da a la plaza Murillo, la calle comercio, cuando filmamos la persecución, en “American Visa”, Damián Bichir está corriendo entre puestos en la calle lleno de gente de noche muy poca luz que nosotros pudimos poner porque nada más colgaron ustedes unos espeice lighth creo que dos o tres y no había nada más era una persecución nosotros veníamos, era la cámara era una cámara AATON super 16 y estábamos corriendo a 48 cuadros eso quiere decir que el diafragma estaba todo abierto o sea la profundidad de campo era mínima y veníamos corriendo hacia atrás y yo me tropiezo mientras corríamos Freddy hacia foco Gustavo me estaba agarrando tropiezo caigo hacia atrás pero entre Gustavo y Freddy me agarran me vuelven a parar y seguimos corriendo y el actor cuando se grita el corte dice, esto es increíble esto en México no se ve, que equipo dijo y eso es un alago para todos porque este hombre después fue nominado a mejor actor en una película en Hollywood, es un hombre que vive y trabaja en Hollywood ya en esa época era un actor de renombre internacional, en fin que haya apreciado eso ese día es un alago para todos nosotros, no, otra los grandes despliegues que hicimos en las calles tratando de que todo esté bien iluminado en esa película al igual que en los “Andes” fueron grandes logros porque lo que se ve es muy lindo no sé si han visto últimamente estas pelis, yo he visto hace poco “American Visa” de nuevo, es una linda peli es muy linda peli es muy linda la imagen de la peli, no, y ese es el fruto de nuestro trabajo.

P. Que opinas de la improvisación en un equipo técnico

R. La improvisación en un equipo técnico yo creo que debe ser el resultado de improvisar sobre lo que está planificado en una peli mientras más la preparas mejor te sale si lo que tú quieres decir la improvisación como una acción resultante de tu falta de preparación tanto personal profesional como del rodaje como estructura, es un error es muy peligroso porque siempre acarrea muchas cosas como retrasos omisiones y pérdidas económicas y que pueden ser inclusive pérdidas materiales o de personas, porque puedes provocar accidentes, ese tipo de improvisaciones en nuestro negocio no es aceptable porque nuestro negocio no es improvisado o sea la improvisación a partir de una preparación como por ejemplo el, hacer un cambio de una escena en la que surge porque la luz porque va llover o porque salió un sol increíble que esta de cabeza no sé , entonces hay que aprovecharlo entonces todos improvisamos para alcanzar o lograr una determinada escena eso es válido y ahí entra en ese tipo de improvisación la capacidad de reacción de cada uno de los técnicos también, no es un tema mecánico es un tema de adaptarse a las circunstancia improvisar porque se necesita un relleno y un negativo negro e improvisar con que no hay con que entonces tu chaqueta más la tuya más la sábana del hotel que es oscura, no sé que he improvisamos así es super valido y entra ahí el trabajo y como se dice la imaginación del técnico que resuelve en función de lo que ya entiende que hay que hacer esa es super

valida, la improvisación de, huy no sé que hacer y no sé cómo lo voy a hacer veamos como lo resolvemos, esa parte de la falta de preparación, no es válido me parece.

P. Como pasa nosotros tenemos una tarifa establecida, pero algunas de las productoras prefieren contratar a pasantes de los institutos y no personal calificado con experiencia.

R. Bueno yo creo que esos resultados son los que se ven por si mismos las cosas caen por su propio peso honestamente pienso yo en este mercado es verdad, el rigor y la exigencia del cliente puede ser cada vez menor tiende a ser menor en muchos aspectos, hay clientes que no, perdonan exigen el máximo pero hay otros que si eso perjudica porque como es una apreciación subjetiva, porque no es muy objetivo, mucha gente, no se tienes un set y estás viendo una acción de lo que va ser una escena sea un comercial o no sé que el cliente te dice me da igual o mientras más barato es mejor, en el cine yo creo que eso no pasa tanto, a no ser que haya producciones de muy bajo presupuesto pero que se arriesguen a trabajar con gente que no cobra eso tiene un precio es verdad o la que nos va tocar trabajar que es gente que si aprecia el rigor y el profesionalismo pero no tiene entonces tienes un compromiso de otra índole ahí, es un compromiso más de corazón.

P. Un técnico nace o se hace

R. Yo creo que primero nace porque te tiene que gustar y después se hace porque empiezas a cultivar lo que te gusta, no, yo considero que eso es así, son pocos los técnicos seguramente en realidad más que técnicos cualquier profesional son pocos los que se hacen buenos y no les gusta lo que hacen no, te tiene que gustar esto creo que no existe eso.

P. Crees que la pasión y la diversión son requisitos fundamentales para poder sobrevivir a este medio

R. Si definitivamente la pasión y la diversión son requisitos indispensables para poder llevar adelante un trabajo que supone tanto esfuerzo, en términos físicos, en términos de horas sacrificios porque son sacrificios, mucha gente no entiende lo que significa filmar no, porque tienes que filmar de seis de la tarde a seis de la mañana, te estas yendo de fiesta te dirá tu pareja y no es cierto estas yendo a filmar, pero no lo entienden es decir porque ese es el llamado, pero porque y es una pregunta del pero porque todo el tiempo, no es verdad, por ejemplo, es fin de semana y tengo que trabajar y para uno ya es normal y si tú has logrado formar un entorno en el que la gente te lo entiende yo creo que inclusive a pesar de que te lo entiendan no termina de convencer porque no es un trabajo formal porque es un trabajo esporádico porque eres freelans, eso supone también una cierta inestabilidad porque cuando hay, hay, cuando no hay no te llaman, como técnico freelans

de repente tú puedas tener de hecho has tenido más opciones que yo, porque yo en este mercado y ese es un tema, es un tema que me parece importante que se diga, yo en este mercado no fui freelanz nunca recién, es que visite dos productoras de Santa Cruz a Máquina y Cabruja y también a 23K para decirles que soy freelanz, porque hasta entonces como yo no estaba decidido había terminado la relación de EQUFILMS, la productora deja de trabajar a fines de este mes del mes pasado (noviembre 2018) yo opte por abrir mi tienda es decir de tener una productora porque considere que esa era una posibilidad más estable para lo que yo necesitaba porque soy un padre de familia tengo tres hijos y yo soy el proveedor de esos tres hijos desde el día uno hasta el día de hoy, ya la mayor por suerte es independiente, pero soy el proveedor, entonces necesito brindarles una estabilidad sostener una casa un hogar un mercado, necesidades colegios, seguros médicos no sé, la vida que uno pueda llevar porque uno quiere también, entonces tú de repente como freelanz calificado de primera tienes más opciones que yo que soy freelans estoy calificado considero que soy de primera pero estoy entrando al mercado aunque parezca ilógico.

P. Que aspectos destacarías Ernesto del equipo técnico en la creación cinematográfica

R. El equipo técnico hace posible que lo que uno cree de manera conceptual se haga realidad por ende su participación su intervención es fundamental muchas veces resuelven con ideas improvisando en el set ahí ese tipo de improvisaciones son valiosísimas, con su presencia porque esa presencia vale pues es el que te está ayudando a que tu creación se haga realidad, no, por ende es coautor de todo eso desde el espacio que le corresponde, el espacio en el cual te puede brindar lo mejor de sí para que el resultado sea lo que se espera no solamente lo que uno espera sino, pasa es como una escala no a mí me toca proponerle al director algo y que el director diga que le gusta es genial y cuando es publicidad que el cliente o la agencia le diga al director y a ti te digan que es genial, no, pero eso es fruto de nuestro trabajo, ojo.

P. Donde te sientes más cómodo haciendo publicidad o haciendo cine

R. Haciendo cine definitivamente, porque el cine es arte, estás haciendo arte, la publicidad es un servicio que tiene que cumplir, tiene que cumplir estéticamente y técnicamente con una serie de cosas, tiene una dosis artística si, porque estéticamente tiene que ser impecable, en fin pero el cine es más, no, el cine es mucho más complejo y es artístico el cine es arte la publicidad es un servicio, nosotros somos operarios, operativos como productores estamos brindando un servicio a una agencia que te ha proporcionado una idea que tiene que cumplir con un objetivo comercial de un cliente en cambio una peli es arte.

P. Se puede vivir del cine

R. No parece que no en este país yo nunca intente vivir del cine, pero si me ayudo a vivir económicamente cuando me ha tocado participar en rodajes y emocionalmente por haber participado en los rodajes siempre para mi significo hacer ese tipo de cosas algo que yo le llamo un desahogo creativo, porque mi fuerte ha sido la publicidad porque eso me ha brindado la estabilidad que necesitaba para el tipo de vida que llevo.

P. Tienes otra actividad aparte de la que haces

R. No. Me gustaría, pero no, vivo de esto

P. Cuanto de importancia le das al equipo de luminotécnicos en una producción del 1 al 10

R. En importancia es 10 así se use una sola luz así sea un luminotécnico, la importancia es 10 porque sin su presencia y sin sus materiales , porque eso supone luces o materiales y personas que manejan esos materiales, para mi es 10 que son prescindibles, salvo que estés necesitado de ahorrar y de repente decides asumir algo de manera porque es pequeña porque es sencilla, no sé pero la importancia es 10, el equipo técnico es de importancia del 1 al 10, 10, es como decir honestamente, hasta para filmar en un exterior si tienes que hacer así sea una toma, pero estamos hablando de filmaciones, no, y si entendemos filmaciones como un producto que tiene un principio un medio y un fin y tiene una post producción y tal su importancia es 10 tan importante como la cámara, es decir vamos a filmar pero no tenemos cámara no existe no es verdad lo mismo opino en cuanto a los técnicos, los técnicos con sus materiales.

P. Que les dirías a los nuevos técnicos que quieren quedarse a hacer lo que hacemos nosotros

R. Primero yo diría que son indispensables y que es admirable, para mí que un técnico quiera ser técnico a pesar de lo que supone, admiro de ahí su entrega su pasión su capacidad son indispensables no es fácil, pero es una profesión que está llena de satisfacciones, es una profesión que te proporciona muchas satisfacciones yo creo que con los años hemos madurado verdad, entonces ya las cosas estresantes esas cosas que te dejan un mal sabor yo creo que se han ido diluyendo en el tiempo.

P. Trabajaste alguna vez con un equipo con el cual no te llevabas

R, Si recién llegue de Panamá hice la fotografía de un piloto para una serie de trece capítulos en ingles con, es una producción norteamericana, te voy a decir era un equipo grande habían muchas personas no sé si cuarenta o cuarenta y cinco, no sé, muchos actores traídos de Estados Unidos no todos gringos pero si traídos de ahí y una española de la casa

de papel, la mayor parte de los trabajadores en arte en producción en vestuario en casting en fin eran venezolanos esa migración grande sucede que los venezolanos son gente muy profesional, pero mis colaboradores la mayoría eran panameños había un par de venezolanos y el jefe de gaffers era una persona muy conflictiva y poco pro activa, creo que no le caí bien, pero a diferencia de otras ocasiones, yo siempre use el mismo método todos nos llevamos bien somos un equipo y llego un momento en el que, tome la decisión de recurrir a los ayudantes de ese jefe porque él era el jefe pero estaba en una actitud muy sabotadora por decirlo de alguna forma entonces lo que yo hice fue llamar hablar con los asistentes de ese jefe, no se pues era como el jefe de gaffers y tenía sus luminotécnicos y yo hablaba directamente con ellos para que me resolvieran no tuve la necesidad de acercarme hablar con él y decirle que se ubique no quise fue una decisión tuve que tomarla. Me toco en otra ocasión en un rodaje aquí que el gaffer a veces me apagaba las luces tiene nombre y apellido no está aquí, has estado en “El Triángulo del Lago” Dorado Javier Dorado, me apagaba las luces pero ahí es donde yo aprendí, ahí aprendí una cosa primero aprendí a no confiar en demasía porque con los años si ha pasado que la luz estaba apagada nonos engañemos, pero era mala leche me entiendes en ese rodaje era mala leche, pero yo me di cuenta que cuando se apaga una luz la sentía con los años lo que sí me di cuenta también es que como me confiaba de mis colaboradores no me daba cuenta y era una macana porque cuando te dabas cuenta ya era tarde pero con este personaje era que sentía que se apagaba, en Panamá no paso eso, pero si hubo esa lógica otra que si me gustaría contar es que para hacer “American Visa” yo tuve que ir a dar examen a México, la anécdota es la siguiente y creo que es muy válida para lo que somos nosotros somos bolivianos, yo tuve que ir a dar examen a México era la producción de dos comerciales y llegue el director, estaba el director era el jefe de producción de “American Visa” era Alejandro Gonzales se acuerdan el que no tenía un ojo hizo algunas de las tomas aéreas andaba molestando, en fin él era el director de esos dos comerciales y me dijo yo lo voy a probar y llegue y me fue a buscar la asistente de dirección una chica con la cual tuve una relación maravillosa una gran persona pero se reía mucho de mí y dice que haces tú aquí algo así me dijo, luego viene el director de arte otro que empieza a cachondear a medio molestar no sé que yo les escuchaba, porque del avión llegue a la oficina y de la oficina a ver locaciones, escuchaba que se reían y luego me dice la asistente de dirección Alexa se llama me enterneció mucho tu requerimiento porque yo pedí cuatro luces cuatro fierros para eso me enterneció y se ríe lo escuche visitamos las locaciones llegamos a la productora y les digo no se vayan por favor a todos estaba el jefe de producción el productor de campo ella Alexa estaba el director de arte y había otros dos técnicos que era el jefe de gaffers y un maquinista se reían de mí pero que da calambre y me decían Bolivia y yo los miraba y les decía yo vivo en Bolivia porque en Bolivia vivo bien, tú tienes hijos le decía al director de arte, si, cada cuanto lo ves no pues llego en la noche muchas horas

no sé, yo lo voy a buscar al colegio y almuerzo con ellos y luego vuelvo a trabajar en fin cosas así es un tema de calidad de vida, es verdad son dos realidades lo que sea pero trataba de defenderme y se reían hasta que les dije no, no se vayan y les mostré el SOBOCE pueblo el que hicimos en Toledo les puse dura 3 minutos 50, miren les dije vieron a que lindo no sé que, ok tú le dije a la asistente de dirección Alexa le dije cuántas latas de película y de que formato, no esto es 35 y deben ser unas 40 latas de película, tú al director de arte cuantas luces crees que han intervenido aquí, dos camiones y cuantos días de rodaje, no esto son cuatro o cinco días no sé, pues no, esto es un día y medio de rodaje super 16 seis latas de película una luz y la mire a Alexa y le dije y a ti te enternece eso al salir me dijeron, no super bueno no sé que, al salir el productor de campo un señor mayor que estuvo viendo y escuchando todo y no decía nada solo escuchaba veía tomaba notas, me agarro y me dijo te felicito porque les as serrado la boca demostrándoles con tu trabajo que de ti no se pueden reír uno eso dos te has ganado el respeto de todos y tres no hagas lo mismo que hiciste en ese rodaje porque el cliente quiere ver donde ha metido sus millones a si que tú yo te he alquilado dos camiones de luz y están a tu disposición tu as lo que quieras con esas luces pero enciéndelas si quieres las apuntas afuera del cuadro no hay problema pero enciéndelas porque el cliente quiere ver dónde está su dinero yo le dije gracias por lo que me dices y eso que me estás diciendo para mi es fundamental y es más hemos filmado en un parque de diversiones así como Disney Landia versión mexicana y estaban encendidas unas lamparas gigantes habían fresneles de 10mil habían 2 HMI de 12mil y no sé que estaba encendido todo apuntando a cualquier parte daba igual porque el gaffer llegaba y decía donde la pongo y ponla allá no sé porque no era necesario para lo que se estaba haciendo como se estaba haciendo lo que sea pero el mensaje fue bueno cual es la enseñanza de eso, uno no achicarse hay gente que viene que tiene más experiencia que tú si pero no por eso se pueden reírse de ti, verdad porque tú tienes una cosa que se llama amor propio y que además te lo has ganado entonces nadie se va a reír de ti fácilmente y si estas en una situación así que cuando viene gente de afuera que tiene una onda de esas hay que ponerlos en su lugar esa es la enseñanza creo yo para todos que es un tema que a mí me parece muy necesario porque necesitamos nosotros los bolivianos necesitamos subir nuestra auto estima y eso es apunta de trabajo de rigor y de valorarnos como somos.

P. Falta rigor ahora en el medio

R. Si yo creo que ha habido un retroceso y parte de la responsabilidad de ese retroceso es la facilidad de la tecnología, mira que lindo se ve en ese monitor, no es eso enserio es decir la facilidad tú ves cosas en el teléfono hay que lindo no sé que, pero son cosas primero estándar por que la tecnología te produce imágenes estándar es verdad que ahora lo que demanda es la creatividad porque ya los soportes tecnológicos resuelven una gran

parte, pero cuando hablamos de hacer cine, estas generando atmosferas no es cierto y ahí tienes que meterle el rigor, yo creo que si ha habido un retroceso las cosas se han facilitado y por ende ha habido un relajarse no, pero por ejemplo no se pues les voy a mostrar lo último que hicimos en el estudio en junio, la suprema.

P. Te animarías a enseñar

R. Claro había una posibilidad en la Escuela Andina, eso es una posibilidad porque como yo estoy migrando, pero es una posibilidad yo podría venir unos diez días porque el taller que ellos están proponiendo da para hacer una cesión de diez días de cuatro horas o hacer mejor cinco días de ocho horas y hacer un taller teórico practico porque es practico lo que quieren, José Bozo está dando el taller en el área de arte, en el taller hay 23 chicos también Denis que está dando el taller de dirección tú puedes rescatar de ahí de los 22 o 23 chicos hay 5 que tu sientes que le ponen interés, entonces ahí puedes un poquito recomendarles dirigirles sugerirles y motivarles a cierto tipo de su especialidad dentro el tema a partir de la experiencia que tú ves que hacen no, pero yo considero fundamental no sé si existe eso en el programa que ellos tienen que si hay un taller de fotografía tiene que haber al menos una jornada primero que tiene que haber un gaffer digamos una persona por un tema de los costos que ellos manejan no pero sería ideal que haya un gaffer un maquinista que hable y que en la práctica haga , son cosas que el intento por enseñar es válido pero creo que en ese sentido las escuelas las académicas lo que le llamen que hay aquí no se si afuera pero si aquí, sí deberían contemplar eso porque uno enseña fotografía pero quien te enseña a ser un gaffer, quien te enseña a ser un maquinista dicen es que es simple, que va hacer simple, desde cuándo es simple si tu trabajo comienza en organizar el equipo ver que funcione repararlo, acondicionarlo, limpiarlo armar todo un esquema un set como tiras cables como tiras rieles como lo armas como mantienes como sostienes como agarras una lampara, todo eso quien dice que es fácil aparte de que pesa no, pero fácil no es como haces funcionar un balastro, no se todo eso debería ser parte de cualquier taller porque así la gente se da cuenta que estás haciendo, porque yo estoy seguro te ven trabajar a vos y dicen pero yo quiero hacer eso yo no quiero ser fotógrafo porque me da flojera porque el fotógrafo tiene que hacer otra cantidad de cosas desde teóricas no es verdad y de repente no tienes el perfil para hacer eso.

ENTREVISTA WALTER BARTOLOME PACOMBIA CONDORI
LUMINOTECNICO MAQUINISTA

Está en el medio desde 1994

P. ¿Cuál fue el primer trabajo en el que participaste?

R. Anecdóticamente pasa que, cursando la materia de televisión en la UMSA, la docente de la materia nos dice que quería algunos alumnos para que vayan a ver como se gravaba una miniserie, esa vez nos anotamos José Luis (Pepe Lucho) Cartagena y mi persona, fuimos el primer día y la serie era “Historias del Vecino I” el director era Fernando Aguilar.

Eran dos meses de trabajo, el primer día fuimos a ver y nadie nos tiró bola, éramos cincuenta alumnos de la U, al día siguiente le digo a Pepe Lucho yo ya no voy, porque no vemos ni el set nadie nos da bola, ni nos dicen nada. Pepe lucho me dice, vamos hoy más y vemos que pasa.

Fuimos al día siguiente, dos chicas, Pepe Lucho y yo. Como director de fotografía estaba César Pérez, él ya nos empezó a decir, pásame ese trípode y empezamos a asistirle sin saber qué cosas teníamos que manejar ni comprender como se llamaban.

P. ¿Que año fue ese Walter?

R. Era 1994

P. ¿Desde esa producción hasta la última en la que has participado, que cambios has notado, en el equipo técnico y humano?

R. Los únicos cambios que se perciben actualmente son más tecnológicos porque pasa que el equipo humano sigue trabajando como siempre, bajo el régimen de un director que está a cargo de todo el equipo humano en un proyecto hace que se tenga cierta responsabilidad para todos. Me di cuenta de que toda persona en un equipo es imprescindible porque todos engranan en el trabajo, todos tiene que ir de acuerdo con lo que exige el proyecto, sin querer se va adquiriendo cierta responsabilidad en cada rodaje se adquiere conocimiento, la experiencia que uno tiene aporta para que todas las cosas vayan fluyendo bien. Lógicamente al principio es muy difícil porque no conocíamos nada, no conocíamos las luces, los cables ni los trípodes, el primer proyecto en el que participe fue con una maleta de lowels, las DPs que llamamos. No sabía que es spot, qué es Flow, y pasa que el director

Cesar Pérez, era una persona totalmente autoritaria su manera de enseñar era fuerte, no mala.

Pasa que en el segundo proyecto que era “Historias del Vecino II”, nos volvieron a convocar, pero esta vez con un sueldo mínimo la diferencia era que ya sabíamos manejar algunos aparatos ya conocíamos las luces ya entendíamos los conceptos de flow y spot. Los cambios se notan más en el aspecto tecnológico, fueron apareciendo nuevas lamparas como los HMI's y ahora las más modernas son los Skay Panels tecnológicamente se ven los cambios hemos avanzado mucho en eso.

En cuestión de máquinas el primer Dolly que llego fue el Spaider, tú has sido mi maestro, tú me enseñaste a manejar el Spaider, luego se fueron perfeccionando y mejorando en cuestión de movimientos.

En cada proyecto se va mejorando el manejo y manipulación de todos estos elementos que son muy importantes para tener un producto profesional de calidad, esto ayuda también a que se te abra el mercado.

Muchos directores de fotografía fueron al exterior a especializarse y compartieron sus conocimientos en diferentes áreas, pero principalmente en iluminación dándonos cierta jerarquía en el rubro, eso es importante.

Creo que todos somos unas personas peregrinas en este medio porque no tenemos una escuela que nos haya formado, todos somos autodidactas, hemos obtenido experiencia más de los extranjeros que llegaron a nuestro país hemos ido mejorando, perfeccionando en cada proyecto audiovisual en el que nos tocó participar.

P. Hubo más un cambio en el nivel tecnológico entonces

R. Si

P. No hubo un cambio en el equipo humano en tu área

R. Si lo hubo y se nota más en el trabajo, somos más profesionales, pero es la gente que empezó en la década de los noventa y que aún siguen trabajando en el medio, son los más profesionales en Bolivia, lo que se debe destacar de esta generación es que sin tener escuela se ha aprendido a manejar y diferenciar filtros, difusores, se aprendió a armar maquinaria como el brazo o cabeza caliente, temperaturas de color y aprendimos a manejar también distintos estilos de iluminación en interiores, entonces es ahí donde si hubo cambio.

En el aspecto tecnológico se ha mejorado, recuerdo una película “El Atraco” una escena se filmó en una carpintería, una barraca llena de barro y tierra, armamos dos luces de cinco mil wats y un mini bruto y Ernesto que era el jefe de fotografía nos dice, ya en diez minutos empezamos y justo empieza llover muy fuerte y Ernesto se puso histérico y quería que desconectemos todo al instante por el peligro que significaba y a pesar de la lluvia torrencial des cableamos y recogimos todo el equipo que en esa época eran muy pesados era todo tungsteno.

“American Visa” es otra película en la que tuvimos que trasladar luces al techo de la catedral de La Paz por unos pasadillos demasiado estrechos el equipo era muy pesado y voluminoso lo que dificultaba de sobremanera su traslado creo que otra persona que hubiera estado es esta situación no lo hacía , pero nosotros dábamos todo de nosotros, una vez un fotógrafo nos dijo en este rubro se tienen que olvidar de las palabras, no se puede y es imposible, esas palabras no existen en nuestro vocabulario.

Yo creo que ese trabajo, así como lo realizábamos ha sido la semilla del cine, la pasión por lo que haces, por lo que realmente crees, la imagen de nuestro país.

P. Tu eres eléctrico

R. Sí

P. Este trabajo es pesado, tiene amanecidas, pierdes actividades familiares, personales, es un trabajo incomprendido, muy pesado y sacrificado. ¿Qué te motiva a seguir?

R. Al principio es bien difícil dejar de tener vida social, como experiencia propia te cuento, por un trabajo no fui al matrimonio de mi hermana, al bautizo de mi sobrino, todo porque estaba trabajando, mi familia se molestó, pero luego entendieron. Nunca me he arrepentido por no haber ido, lo siento no estaba porque estaba trabajando.

Actualmente mi familia ha entendido el sistema de trabajo que tenemos, saben por ejemplo que en los momentos importantes como la graduación de mi hijo no he estado porque estaba trabajando, ellos ya entienden que este trabajo es así y es lo que me gusta.

He tenido dos posibilidades de dejar este trabajo para independizarme con un negocio propio, pero yo les dije que esto es lo que me gusta, disculpen quiero que me entiendan que somos personas que realmente amamos lo que hacemos cueste lo que cueste, esa es la frase.

P. Cuantos años tenías cuando empezaste en el medio

R. Como 25 o 24 años.

P. Y cuantos años en el medio

R. 24 años exactamente.

P. En 24 años has participado en varias películas cual es la que recuerdas más

R. Bueno una anécdota que recuerdo mucho es la que tuvimos contigo en un trabajo, era una serie con varias historias cada una dirigida por un director diferente “Atrapa Sueños” era recuerdo que subíamos a la locación en una camioneta con todo el equipo y de repente empieza a llover y en plena lluvia armamos todo el equipo el brazo, el dolly luces y todo salió bien. Es una de las imágenes que más recuerdo porque se ve el esfuerzo que hemos puesto y se refleja en las imágenes que se han hecho. Después profesionalmente te hablo de trabajos como “Zona Sur”, creo que don Juan Carlos me dio un desafío muy personal porque todo era cámara en movimiento y tenía que coincidir con el movimiento de los personajes teniendo especial cuidado con varios espejos, también está “Postales a Copacabana”.

P. Que anécdota tienes ahí

R. Pasa que teníamos que subir el 18000 en andamios y el andamio se movía de un lado para otro, teníamos que perder el miedo sabemos que una vez ubicada la lámpara se tiene que dirigirla y ponerla en intensidad, nos han mal acostumbrado porque nos hacen responsables del equipo sin pensar en nuestra propia seguridad. A la producción le preocupa más los equipos están al tanto de que no les pase nada, pero nadie nos dice cuídate, cuídense, cuidado te caigas o te lastimes.

Yo he salido de tres lugares diferentes, lesionado, he salido con una fractura en el pie, he salido con el hombro dislocado y todos en mi familia me dicen porque no dejas ese trabajo y no porque yo siento que es una responsabilidad que a mí me están dando porque confían en mi trabajo, yo espero que el equipo de producción tome conciencia de que si bien el equipo de iluminación tiene un alto costo nuestro cuidado y seguridad también debe importarles.

Preocupa que muchas producciones se hagan ya sin seguro médico, sin seguro contra accidentes, todos esos beneficios que nos corresponden ¿no? a veces uno mismo no se llega a explicar por qué uno lo sigue haciendo.

P. Walter personalmente se de tus capacidades en el trabajo, eres un profesional reconocido a nivel nacional. ¿Dónde aprendiste todo lo que tú haces, pasaste cursos, talleres?

R. Todos los que seguimos acá y seguimos en el medio, nunca hemos tenido la oportunidad de pasar cursos porque no hay en el país.

Yo estudie comunicación y me llamo la atención, de sobre manera, estar en el cine. Mis maestros son: Ramiro Quispe, Alberto Foronda, ellos me enseñaron, primero la responsabilidad con el trabajo y de que nada es imposible, luego claro uno va mejorando y perfeccionando todo de manera personal.

No hemos tenido cursos, talleres, todos somos autodidactas, hemos ido mejorando nuestro trabajo poco a poco, yo le agradezco mucho a don Ernesto Fernández, creo que ha sido una de las personas que ha puesto empeño en nosotros para que mejoremos nuestro trabajo, los otros fotógrafos no lo han hecho.

Guillermo Medrano es otro gran fotógrafo del cine nacional, muchos hablan de la vieja escuela que nosotros la tenemos, nosotros hemos aprendido con la experiencia, era común que alguien salga herido en un rodaje esto por la falta de conocimiento en la manipulación de los equipos, yo por ejemplo me fui a trabajar sin guantes y me lastime los dedos.

Nosotros damos todo en el trabajo es así como poco a poco hemos ido perfeccionando nuestro oficio vinieron varias producciones extranjeras las que reconocieron nuestro trabajo.

Como te digo nosotros no somos producto de talleres, escuelas u otros la ventaja que nosotros tenemos es que cuando llegan profesionales del exterior nos comparten sus conocimientos en el área son como mini talleres que nos ayudan ser cada vez más profesionales, ser prudentes en nuestro trabajo, gracias a dios no tuvimos accidentes graves.

P. En tu experiencia como eléctrico, maquinista, como te relacionas con las otras áreas.

R. Es fundamental el contar con un buen equipo, son varios en una producción y cada uno es responsable de lo que hace y todos tienen que engranar nosotros tenemos muchos años ya en esto y nos conocemos casi todos hay muy buena relación con sonido, arte, producción, pasa que cuando engranas bien y pones tus buenas vibras todo va fluyendo.

Yo creo que lo más importante de un trabajo es irlo a hacer, pero divirtiéndose, para mí esa es la clave, porque cuando vas con enojo o estas renegando porque algo no te salió bien, contagias al equipo, yo trato de que la jornada de 12 horas que tenemos, nos divirtamos todos.

P. Tu trabajo tiene relación con las otras áreas.

R. Con todas las áreas, por eso creo que es fundamental llevarse bien para que salga bien todo el proyecto. De los extranjeros es lo que se aprende, o sea que todos tienen que tener una buena relación con todos, hasta con cáterin, todo es importante, todo tiene que engranar de buena manera.

P. Walter para ti, un técnico nace o se hace.

R. Yo creo que se hace pasa de que yo no sabía nada de este medio absolutamente, pero cuando he empezado ha generado mucha importancia en mi persona y de ahí te hablo de más de veinte años que no he salido y he ido mejorando de a poquito el trabajo, mejorando la operación de todo lo que son los equipos.

No sé si se nace, yo me he hecho en este medio.

P. Que te consideras más Walter, un eléctrico o un maquinista

R. Maquinista, tengo mucho sentimiento con el movimiento de la cámara.

P. Sientes renovación en tu área

R. No, pasa que todo lo que es el área de máquinas es pesada, o sea llevas cosas muy pesadas, pero también tienes que tener la precisión de un cirujano al manejar los equipos, entonces es mucho sentimiento y creo que mucha gente no lo asume así. Ha habido algunas personas que creen que el dolly es empujar un carrito y listo ¿no'?

Hemos estado en rodajes internacionales donde no te daban inicio ni te daban final y ni siquiera te daban la velocidad del movimiento, entonces que haces, lo que te queda es ir con el ritmo de la escena, que tu movimiento contribuya a la acción, varias veces paso eso, pero gracias a Dios siempre fueron más felicitaciones que reclamamos.

ENTREVISTA IVET PAZ SOLDÁN

GAFFER, DIRECTORA DE FOTGRAFIA

Hago cine, toda mi vida es cine.

Gracias por invitarme súper contenta por ser parte de una familia y yo empiezo esta aventura en 1996 en una productora que se llamaba Clouse Up, de David Maldonado y Marlene Montecinos.

P. Siempre quisiste tener esta profesión.

R. Cuando yo estaba estudiando, primero me fui a Estados Unidos con mi mamá, me fui saliendo del colegio yo quería estudiar diseño de interiores, entonces cómo llegué a esa conclusión, porque yo vi un video de Paula Abdul, una cantante, y me encantaba la escenografía, luces, todo, pero claro tenía 18 años, saliendo del colegio y no tenía realmente seguro lo que quería.

Entonces me fui a Estados Unidos y me conecté con un grupo, el primer grupo de amigos que conocí y uno de ellos trabajaba en un canal, entonces ahí me di cuenta de que lo que realmente quería estudiar era hacer videos, cine, televisión. Me quedé ahí dos años y tomé unos talleres, todavía no había entrado al medio, pero ya empecé a estudiar. Tomé unos talleres y empecé en la Universidad de Montgomery a estudiar comunicación audiovisual.

Volví a Bolivia y como solo había estado dos años empecé otra vez la carrera aquí, se había abierto producción audiovisual en la Universidad Santo Tomás, ahí lo conocí a Guillermo Medrano que era mi catedrático y ahí me entré al primer taller y eso creo que fue antes entre 1994 y 1995, pero el 96 fue cuando empecé a trabajar porque él me derivó a una productora.

P. Te conocimos como eléctrica en un equipo donde la mayoría son hombres.

R. Totalitariamente.

P. Tú has sido la única mujer que ha compartido, convivido, soñado, esforzado, llorado con nosotros. ¿Qué se siente ser la única mujer eléctrica, trabajar con cables, cargar fierros?

R. La verdad es que se siente mucho orgullo, mucha felicidad, sin contar que se ha pasado millones de etapas, pero como te decía antes es una familia. Yo ahora he ido creciendo, digamos, intelectualmente, lo que tú quieras porque he llegado a ser directora de cine, hoy estoy por terminar mi primera película, pero no creo que cambiaría por nada, todo el

tiempo que he vivido con ustedes y he hecho iluminación, creo que ha sido el mejor momento de mi vida y ahora mismo ya hago muy poco de eso, ya estoy con la cámara y me nutro de todos ustedes, pero es una experiencia de vida que siempre la cuento porque me siento orgullosa y me siento feliz y es toda mi vida como te decía hace rato.

P. Has sido jefe gaffer. ¿Cuántos años tenías cuando entraste a trabajar al medio?

R. Tenía 23 años cuando he empezado a trabajar, era una chiquilla, y la verdad me ha costado mucho llegar a ser gaffer, muchísimo, ustedes saben, me han visto llorar, reír, enojarme, tengo muchos recuerdos, pero uno va cambiando con todo, pero principalmente con los hijos ¿no?, muchas cosas me han sucedido en el camino, ustedes han compartido más que mi familia conmigo.

El trabajo es muy duro, es muy duro realmente, pero yo siempre he sido aventurera, siempre me han gustado los retos y para mí ha sido un gran reto, sin querer queriendo ¿no? Nunca he pensado primero en mi condición de mujer o decir soy la única nada, sino siempre he tenido el ñeque para eso, yo he tenido un papá súper espontáneo, super abierto, yo creo que le debo mucho a mi papá también ¿no?, porque mi papá igual convivía mucho con la gente, entonces él me ha enseñado eso y he aprendido eso y cuando he llegado al taller del Guillermo me he enamorado de la cámara, me he enamorado de la luz, me he enamorado de todo.

Yo quería aprender todo, y una cosa que para mí era súper importante que me daba cuenta de que fotografía no era estar detrás de la cámara sino era iluminar, crear, contar todo con la luz, entonces era más importante para mí ser iluminadora, ser eléctrica y todo eso, que la misma cámara.

P. ¿Cuál ha sido tu primer trabajo de manera profesional, como jefa gaffer?

R. No recuerdo muy bien cuál fue mi primer trabajo como jefe gaffer, pero si recuerdo mi primer trabajo como eléctrica fue “Tatuajes” me acuerdo perfectamente de ustedes ese ha sido mi primer largometraje.

Como jefa gaffer no recuerdo me has pillado no me acuerdo.

¿Y También La Lluvia?

Creo que si ¿no?

Aunque después compartimos otros trabajos ¿no?

Creo que si, no he tenido muchos largometrajes como jefa gaffer, debe ser “También la Lluvia” que hicimos contigo en Cochabamba ese fue el primer trabajo como jefa, principalmente por mi inglés.

¿El Rio También?

Si me olvidaba de ese trabajo.

P. Desde tus primeros trabajos Ivette, hasta los actuales ¿ha habido algún cambio en el equipo humano y técnico?

R. Muchísimos cambios, los he visto crecer a todos ustedes, juntos hemos crecido, hemos hecho una carrera, yo escuchaba hace un ratito a Walter y él decía que la gente se ha olvidado un poco creo del orden, yo diría disciplina. La disciplina que hemos hecho nosotros, no solo en nuestra área, si no en todas las áreas.

Primero empezamos con los talleres hemos ido creando cosas, hemos terminado haciendo una disciplina y al hacer una disciplina hemos hecho cine real, una pequeña industria de cine, con mucho profesionalismo, pero siento que eso se ha ido perdiendo.

La disciplina de a poco se va perdiendo, las nuevas generaciones de jovencitos, capisimos, con ideas alucinantes, pero no tienen esa disciplina de empezar tirando los cables como nosotros hemos empezado ir creciendo, escalando, aprendiendo en la experiencia, ellos quieren ser directamente el director de fotografía, directores ¿no?, entonces se ha perdido eso, entonces no solo tiene que ver con la tecnología, si no con los tiempos, con la juventud que tiene que ver desde la política todo.

La gente ya es diferente, entonces primero ha habido un cambio de subida y ahora yo pienso que hay un cambio de bajada ¿no?, se ha ido perdiendo lo que se ganó antes.

P. Tú me decías que es un trabajo bien duro, es un trabajo muy pesado el ser eléctrico. ¿No ha sido un solo año que has estado en este oficio qué te ha motivado a seguir?

R. El cine, la pasión por hacer películas y realmente la pasión que yo tengo por hacer cine es en esa área, en el área de iluminación ¿no? Levantarme temprano, y no solo eso, eso es el convivir con la gente ¿no?, todos tenemos un mismo objetivo, una misma pasión, nos encanta contar historias. Hay personas que les encanta la política, hay gente que les encanta ser médicos y salvan vidas, nosotros contamos historias desde nuestras áreas y la verdad que nunca he tenido, o sea, evidentemente he renegado, he llorado, pero a mí me encantaba salir a las cinco de la mañana con el compañerismo que teníamos irnos y un reto para nosotros hacer lo que teníamos que hacer hoy y cada día era un reto ¿no?, porque

cada día estás nervioso, desde el director de fotografía ¿cómo será?, de todo lo que tú sabes, de tu equipo, entonces cada día era una aventura, un reto, y nuestro objetivo final hacer una hermosa película, que se vea en una pantalla gigante.

P. Que rodaje recuerdas más

R. “También La Lluvia” es un rodaje que, no sé si porque todos estábamos afuera, porque éramos 130 personas, mucho compañerismo, mucha risa, hemos juntado dos culturas y nos ha ido muy bien, para mí ha sido uno de los rodajes más bellos, donde he sentido más amistad, donde he sentido el cine. Tal vez yo siendo jefa gaffer he conocido otra gente de otro lado, me ha parecido fabuloso ese rodaje.

Mucha disciplina, además que en ese rodaje yo he aprendido muchísimo, ahí he aprendido lo que realmente era un gaffer, pero hasta arriba.

He aprendido cosas que, en Bolivia, por alguna falta de tecnología no podía aprender. Entonces aprender cada día es lo mejor que te puede pasar.

P. ¿Quiénes eran parte de ese equipo de producción?

R. Bueno estaba Walter. P. Zacarias. G. Alberto. F. Claudio. D. había chicos de Cochabamba que eran pasantes en nuestra área, el equipo era grande ¿no? hasta el chino fue.

P. Trabajaste muchos años como eléctrica, seguro tienes muchas anécdotas ¿hay alguna que recuerdes en especial?

R. Si, hay varias, pero una que me parece muy interesante pero que se dio fuera de rodaje fue cuando, estábamos viajando a Uyuni para un comercial, estábamos Walter y yo éramos los dos viajando a Uyuni en un camioncito con luces, teníamos que ir por tierra, manejando horas de horas y en el camino, antes de llegar al rodaje, hemos charlado de nuestros amores, de todo viajábamos con el papá de Percy y en medio de la charla se atraviesa otro camión que casi nos saca del camino se vino encima de nosotros y Percy increíble cómo ha dominado el camión, hemos vuelto a vivir, esa es una de las anécdotas del camino que nunca me voy a olvidar.

Hay varias otra que recuerdo es una en “Postales a Copacabana”.

“Postales a Copacabana” yo era jefe gaffer, ahí está esa era mi primera película boliviana, esa vez también casi nos accidentamos, y da la casualidad que también era en carretera, viajábamos en mini bus y el Zaca estaba durmiendo en el asiento de atrás y nosotros viajábamos adelante cuando de repente igual que se viene otro minibús sobre nosotros

terrible, esas dos anécdotas en el camino son las que recuerdo, también te hacen pensar como uno osa seguir en este trabajo, tener la vida siempre o casi siempre en riesgo porque nosotros por tierra, nada de ir en avión, nada, caminar tener recorridos inmensos para llegar a locación y cargando las luces ¿no?

Anécdotas como subirte en andamios muy altos para ubicar las luces, donde se mueve todo, entonces tienes que tener nervios de acero y nada de vértigo, siempre hay el miedo de que se caiga alguien, yo como mujer, como jefe gaffer me moría de miedo, la lluvia mojarte horas con los HMis, es grave, recuerdo una vez en uno de mis primeros trabajos con el Micky Gutiérrez estábamos en “Tatuajes” afuera de una casa, iluminando hacia adentro con los HMis, tapándonos las manos y congelándonos en plena lluvia porque esas lamparas las puedes tener prendidas en lluvia, hacer todo sin excusas para terminar el día, esas cosas nunca se olvidan.

P. Eras una más de nosotros Ivette, no veíamos a una mujer sino a un compañero de trabajo, creo que disfrutabas ponerte el overol ¿te divertías?

R. Claro que sí, me mataba de risa, trataba de no perder mi feminidad, me hacía cosas para tener mi propia moda de overol. Si nunca he tenido problema en eso, siempre me ha gustado, es que realmente mi papá me ha enseñado a que no hay como compartir con los amigos, no importa el género, la edad, todo eso, es muy lindo y eso te da el cine, te da nuestro tipo de trabajo, es una familia. Como decía Walter hace un ratito lloras, ríes, te odias, pero estas ahí, luego los extrañas.

P. Eres una profesional, nunca sentimos esa diferencia de ser mujer entre nosotros, tú eras muchas veces incluso el ejemplo para nosotros el cargar cables, luces, trípodes en fin todo tu cargabas todo eso. ¿Dónde aprendiste a tirar cables, armar trípodes, tener el cuidado con las luces? Es experiencia, es escuela, es instituto, es universidad, ¿dónde lo has aprendido?

R. Sabes es chistoso ¿no?, esa pregunta es muy interesante, yo tengo una maestría en guion, sin embargo, todo lo que he aprendido de cine lo he aprendido trabajando, lo he aprendido con ustedes.

Yo empecé en Clouse Up, pauteando cassetts, era mi primer trabajo, después ya ponía mis lucecitas y me daba miedo hasta enchufar las lamparas, pero una va superando todo eso y terminas caminando por las vigas del estudio de canal 7 en El Alto ¿no?, esa es otra anécdota con el Micky caminábamos como si nada sobre las vigas del estudio del canal 7 poniendo y cableando luces, de repente me encuentro con una rajadura, me quería morir, iba a saltar hacia abajo, no sé que iba a hacer ¿no?, entonces esas cosas son increíbles.

Bueno, y vas aprendiendo, algo que no sabes vas preguntando al compañero, al otro compañero porque los libros te pueden dar muchas cosas, pero estas cosas prácticas aprendes en el camino, hasta cómo vas a poner tu cable, cómo vas a poner tu luz, puedes leer las luces tu texto, sobre las lamparas HMIs, las de mercurio, tungsteno, las de haluro de metal, todo ¿no?, puedes saber químicamente, físicamente, eléctricamente, pero todo lo aprendes en los rodajes.

P. Actualmente ya no trabajas como eléctrica pero cuando lo eras como era tu relación con las otras áreas, es común ver mujeres en arte, vestuario, maquillaje, pero en nuestra área no, qué te decían.

R. Sabes en todos los años que he trabajado como eléctrica siempre me han tenido respeto, al principio me preguntaban, había mucha curiosidad, siempre de las mujeres ¿no?, como haces con los chicos, una mujer en un equipo de hombres ¿no?, pero yo era un poco ruda, me había convertido en una persona ruda, no sé si se acuerdan, entonces si alguien se metía con mi área haber ¿no?, yo me siento orgullosa de eso, creo que mi participación fue bien importante para poner un poco el respeto a nuestra área, si teníamos que comer se comía , porque al principio nos ninguneaban un poquito digamos ¿no?, creo que todas las áreas han ido aprendiendo eso, el valor de las cosas y de su trabajo, el trabajo de un zapatero es muy digno al igual que el nuestro, yo he tenido muchas veces peleas con muchas áreas, pero siempre haciendo respetar nuestro trabajo, las horas de trabajo y todo lo que corresponde ¿no?

Y después con los años me han tenido mucho respeto, mucha amistad y es bien interesante y bien difícil estar como al medio ¿no?, porque tú tienes que tener la conversación, el dialogo, el trabajo de mesa con las otras áreas siendo jefe de área y tienes que estar también con tus compañeros y siempre van a haber quejas de ida y vuelta, entonces tienes que ser como un mediador, entonces me tenía que mantener fuerte hasta en eso, tenía que demostrar doble fuerza, fuerza física y fuerza anímica también, por eso es que muchas veces ya no daba más y sentimentalmente podía caerme ¿no?, pero siempre me paraba.

P. Pero siempre ha habido una relación con las otras áreas.

R. Sí, siempre.

P. ¿Tú crees que el trabajo de las otras áreas sería posible sin el equipo de luminotécnicos?

R. No, imposible, sin el trabajo de, luminotécnicos, no existe el trabajo, yo que ahora hago dirección de fotografía o que dirijo o lo que fuese, sin el área técnica, sin los gaffers, sin los eléctricos, no existe un buen trabajo, son elementales ¿no?

P. ¿Según tu Ivette un técnico nace o se hace?

R. Yo creo que se hace, el que nace es la persona que ama a esta profesión, pero pueden ser técnicos en el camino, sin problema.

P. Ahora que eres directora de fotografía, vas a estrenar prontamente tu película, vez renovación en el área técnica.

R. No mucho y eso se debe a lo que te decía antes que los jóvenes de ahora todos quieren ser directores de lo que sea, de cualquier área, entonces no hay esa pasión ¿no?, esa pasión de iluminar, de trabajar, de ser técnico, que es sumamente importante si no el cine no existe, entonces no hay ese empeño, hay mucho ego, es una profesión de mucho ego y los jovencitos directamente estudian para eso, a menos esfuerzo mejor, entonces yo muchas veces he escuchado eso de que los gaffers deberían enseñar a otros chicos porque se van poniendo viejos y la verdad todos nos vamos poniendo viejos pero en todas las áreas ¿no ve?, pero como no hay mucho interés en nuestra área y directamente todos quieren ser directores de fotografía, pues difícil enseñarles también ¿no es cierto?, porque nos ha pasado, no sé si a ustedes, pero a mí me ha pasado y sin ir lejos en la película esa que estábamos hablando que tanto me gustaba “También La Lluvia”, había chicos de Cochabamba, algunos muy buenos aprendices, otros no, tu les enseñas algo y ya saben, porque claro han ido a la Universidad, quieren ser directores de foto, entonces ellos ya saben todo lo que les estas contando y justamente en el detalle, en lo elemental de poner un cable bien puesto, de medir bien una luz, de poner bien una bandera, en esos detalles está el éxito de hacer una buena fotografía.

P. ¿Conoces algún centro de formación específicamente técnica?

R. Aquí no hay eso también le escuchaba a Walter y se me venía a la cabeza que este año se ha abierto la carrera de cine en la UMSA, yo he tenido la suerte de ser invitada a las mesas de discusión y lo que yo más, exigía, cabeza dura, les decía y les aconsejaba, les decía: Esta carrera no puede ser netamente académica, es muy importante para hacer la diferencia que sea técnica, porque no hay lugar donde te enseñen cine técnicamente. Entonces un poco ellos ponían ejemplo de la carrera de San Antonio de los Baños en Cuba, donde sí te especializan en tu área y haces más técnicamente, entonces justo había una discusión ¿no?, porque la carrera iba a ser de literatura y de comunicación, entonces creo que ahora un año maneja literatura, un año maneja comunicación, entonces ahí había un problema ¿no?, decían que hay que ser más académicos, entonces creo, tengo la esperanza de que como están comenzando a la conclusión que se llegó es que realmente había que hacer mucho más, hacer las dos cosas, que la cosa mejore.

Pero técnicamente no hay, deberíamos hacer un taller nosotros, antes de retirarnos todos, aunque falta mucho para retirarse, hay que enseñar a la gente porque no se trata solo de poner un cable ¿no es cierto?, se trata de hacer una buena luz, la luz que se espera, o sea cualquiera de ustedes, se para y ya sabe lo que quiere el director de foto, porque tienen tanta experiencia que si estamos hablando de una película de terror ya sabemos cómo hay que iluminar ¿no?, y si encima sientes, has tenido una charla, el sentimiento que decía Walter, has tenido una charla con el director sabes cómo va la película, entonces te metes mucho más internamente, o sea no eres solo técnico, eres un cineasta, un técnico que está haciendo su trabajo y que está haciendo un aporte, un aporte a la narrativa de esa película, al sentimiento de esa película.

P. Entonces Ivette, te animarías a enseñar el área técnica ¿tú crees que se animen otras chicas a ser parte del área eléctrica?

R. Totalmente, cuando yo vivía en Tarija he dado unos talleres en la Universidad y era todo sobre el área técnica, ni siquiera era sobre dirección de fotografía, era iluminación y he dado en un auditorio de la Universidad, era para un curso, pero han invitado a todo el mundo y un éxito total, la gente quiere eso, lo que pasa es que otra vez volvemos a lo económico, a mí muchas veces me da ganas de dar un taller.

Pero para dar un taller de foto ya es difícil conseguir unos cuantos alumnos, para el precio, para el sacrificio que tienes que hacer, porque tienes que vivir, ¿no?, entonces sin ningún problema dar clases de técnico de iluminación, sin ningún problema encantada de dar, y seguro que hay mujeres jóvenes que quieren, y no se les da la oportunidad.

P. Como decía un director de fotografía, muchos ven al área técnica como algo despectivo, pero el ser técnico no es como soplar botellas, hay que saber.

R. Si, es súper complicado, lo que te decía ¿no?, por eso me acuerdo de “También La Lluvia”, porque me fascinaba con la tecnología tenía un aparatito que, no sé si se acuerdan, para medir el recorrido del sol, eso por ejemplo casi nadie usa aquí, y nosotros deberíamos siempre usar eso, es una cosa que nunca me voy a olvidar, a partir de ahí siempre buscaba otras aplicaciones que me ayuden a tal fin, es super interesante medir el recorrido del sol y también su luz, también se trabaja en los rodajes con las páginas que pronostican el clima más aún cuando un rodaje tiene entre sus escenas exteriores ¿no?, el ver saber por dónde se ocultara el sol que interferencias tienen en su recorrido etc. Ese tipo de cosas son bien complicadas, es como una matemática, no es así no más, entonces realmente necesita estudios o sea nadie puede despreciar digamos lo que es el trabajo tan importante de iluminación.

P. ¿Qué crees que a una persona común le debería gustar para ser un buen técnico?

P. Siempre es la pasión ¿no?, la pasión que tiene que tener por el cine porque volviendo a la pregunta que me hacías, que me llevaba a seguir a mí en esas amanecidas, esas levantadas de luces y todo eso, lo que estábamos haciendo, el resultado, uno se enamora del cine o sea yo por lo menos siento que no es simplemente una película, estás contando tanto a la gente y cuando lo vez en una pantalla gigante lloras.

Es como la política, la religión, lo que tú quieras, estas escribiendo, es como un libro, es tan importante ¿no?, para la sociedad es tan importante.

P. Las producciones cinematográficas han empezado en La Paz, pero se han hecho también publicidades que parecían también pequeños cortometrajes y han viajado ustedes al interior. ¿Cuál era la diferencia de trabajar con gente del interior en un rodaje allá y un rodaje aquí en la Paz, o no había diferencia?

R. No, hay mucha diferencia ¿no?, falta mucha experiencia ¿no?, no tienen oportunidades de trabajo, por más que el país ya no esté tan centralizado, siempre La Paz ha sido el núcleo del cine, en Santa Cruz se hace mucha publicidad digamos, pero el núcleo para todas las artes siempre ha sido el cine, creo yo, entonces los jóvenes que trabajan en el interior no tienen esa experiencia y por lo tanto no tienen esa dedicación, hay chicos que son muy buenos y que tienen esa pasión pero nunca han tenido las herramientas, no han tenido suficiente experiencia ¿no?, lamentablemente, entonces un claro ejemplo es “También La Lluvia”, lo que te contaba, teníamos chicos de Cochabamba, pero muchos de esos chicos, jovencitos que querían ser directores de foto también, creían que lo sabían todo y realmente no sabían nada porque no tenían mucha experiencia, básicamente es eso, la experiencia, lo que puedes lograr ¿no?, entonces ya ser de La Paz te da un plus por la experiencia ¿no?

P. Te has formado con rigor aquí, haciendo cine, ¿falta rigor en el interior?

R. Si definitivamente.

P. ¿Consideras que en las nuevas generaciones de La Paz también?

R. Si, también, el rigor, por eso es una de las cosas que he visto la disciplina y el rigor se ha ido perdiendo por el digital y porque los jovencitos, todos quieren ser directores de foto y directores, eso es evidente ¿no?, la facilidad de las cosas, pero como te he dicho ya tiene que ver con los milenios, con la política, con todo y hay un desinterés increíble.

P. Desde el punto legal ¿Qué le falta al trabajo técnico?

R. Protección, bueno esperemos con la ley del cine algunas cosas también puedan cambiar en eso, o sea protegernos como rubro reconocido, donde tengamos nuestros beneficios, nuestros derechos, todo y en ese sentido todo va a cambiar, desde el productor hasta los gaffers, en la misma cadena.

P. Tú me decías que no ves renovación actualmente en los técnicos, ¿crees que eso se da porque las escuelas no tienen mucho conocimiento sobre lo que hacemos por lo tanto no pueden enseñar, o porque la tecnología ya simplifica mucho el trabajo? ¿Crees que eso lleve a que desaparezca el área técnica?

R. Es una combinación de las dos cosas, evidentemente ya no usas un fotómetro como lo hacías antes porque la tecnología te da la posibilidad de que ahí tienes una gama increíble de color y de luz que la puedes tratar en post producción ¿no?, entonces los jóvenes prefieren hacerlo en post producción en su computadora y listo y ahí viene el tema digital digamos ¿no?, por un lado.

Por otro lado, está también que las academias, es lo que te contaba de la UMSA, por querer ser una gran academia y formar tipos así intelectuales, a veces descuidan el área técnica, entonces el área técnica se queda como talleres, como algo menor, pero tiene que darse en la Universidad.

P. Desaparecerá el área técnica ¿crees?

R. No, no creo que llegue a eso, pero no va evolucionando necesariamente, pero se va transformando ¿no?, todo es más fácil, ahora ya no usas tanto las lamparas HMis sino usas más los leds, además que las cámaras tienen mayor sensibilidad y por eso la gente se vuelve más floja, de verdad ¿no?, porque puedes hacer menos, como se dice, puedes hacer más con menos, supuestamente pero ahí yo siento que hay muchas cosas que se van perdiendo, es como las tradiciones o la cultura que se va perdiendo por ese descuido ¿no?

P. ¿Dónde te sientes más cómoda, haciendo cine o haciendo publicidad?

R. Ficción, me encanta la ficción, me encanta el cine, me parece mucho más emocionante, me encanta estar en grupo, hacer una historia que vas a llorar, reír porque hasta te emocionas con las escenas ¿no es cierto?, desde el inicio hasta el fin del rodaje es una transición impresionante, compañerismo alucinante, mucha emoción, mucho sentimiento, mucho apoyo, mucho aprendizaje.

Después me gusta el documental, me encanta el documental, yo hago más documentales que otra cosa, es mucho más difícil hacer documentales porque no es muy valorado, es impresionante las historias que conoces, la gente que conoces, ese humanismo.

Por último, la publicidad, yo hago muy poca publicidad no me gusta, no me gustan las habitaciones llenas de ego con 20 tipos con sus computadoras viendo la estética, me pone un poco mal, pero a veces hay que hacer, ahora, ojito que la publicidad es un arte, es un arte, porque estás viendo un producto y haces que se vea bonito al espectador y para lograrlo usas la fotografía, bueno el cine me parece mucho mejor para desarrollar la foto porque hay muchos sentimientos, etc. Pero la publicidad también tiene sus retos muy interesantes.

P. En una escala del uno al diez ¿Cuánto de importancia le das al área de luminotecnia, en la creación cinematográfica?

R. Yo diría que diez porque que haces sin..., la luz no solo es poder ver bien las cosas, la luz es narrativa, estas narrando con la luz; si no haces una buena iluminación, aunque no tengas luces, y no cumples con el objetivo de contar y narrar lo que estás haciendo saldrás del cine apreciando la fotografía, los efectos yo que se, pero nunca saldrás diciendo que buena la historia, es eso todos los elementos contribuyen a que un guion se plasme en una buena historia y en eso también tiene que ver mucho la luz que hacemos ¿no?, ya estamos hablando del área de la ejecución de la puesta en escena.

P. ¿Se puede vivir del cine?

R. Se puede, hay tiempos que te mueres de hambre, puedes manejar presupuestos millonarios y morirte de hambre, pero se puede, yo solo he vivido del cine ¿no?, ahora que tengo una hija es mucho más difícil, pues somos yo y mi hija pero sigo, me empeño en seguir en seguir y seguir, no abandonar el cine, evidentemente ahora con lo digital las cosas han cambiado mucho, se necesitan menos personas, pero los conceptos también han cambiado, tengo la esperanza de que se vuelva, es como un boom, volvemos a la moda de los 70s, volvemos a la moda de los 80, se van recuperando cosas, tengo la esperanza de que pase eso, pero por ahora, un servicio que antes valía mil dólares ahora vale doscientos dólares, porque se ha puesto de moda como dije antes el hacer mucho con poco es la tecnología que hace que se vayan perdiendo el rigor en el trabajo y la gente vaya regalando su mano de obra su profesión, cosa que no está bien.

P. ¿Tienes otra actividad a parte del audiovisual?

R. No, intento, la verdad que intento para tener más dinero ¿no?, porque tengo una hija, pero lo mío es el audiovisual.

P. ¿Cómo vez, o que expectativas tienes para el futuro, para el gremio audiovisual, específicamente para el área técnica?

R. Yo veo que tenemos que diversificarnos y esto es mundial, no es solo en Bolivia ¿no?, que hay que seguir aprendiendo y aprendiendo porque cada vez los equipos son más reducidos, no va a desaparecer, pero vamos a tener que aprender muchas más cosas, un poquito más orquestas, lo que antes era mejor tener especialidades en todo el mundo, pero ahora tienes que irte adaptando al mundo ¿no?

P. Si se puede hablar del nivel salarial ¿Cuánto recibías en un inicio cuando eras eléctrica y cuánto ahora?

R. Si primero va de subida y luego de bajada, depende ¿no?, o sea si es por día, antes ganabas mucho menos y ahora en un tarifario actual, ganas muchísimo más. De veinte dólares llegas a cien, después a doscientos, trescientos, porque yo hago dirección de fotografía, entonces va variando, va variando, le escuchaba hace rato a Walter es bien difícil retirarse porque si alguien te llama y confía en ti y quieres algo vas pues de mil amores, pero yo he tenido la opción de hacer trabajos donde me paguen mejor y pueda mantenerme en una línea, o sea tener el dinero suficiente para estar bien, porque uno va adquiriendo con la experiencia un status también no solo de vida, un status de trabajo, etc.,etc., tengo esa suerte, pero a la par el mercado se va reduciendo y la competencia es grande y no es una competencia muy buena porque los servicios se van regalando y yo no regalo mi trabajo ¿no es cierto?, entonces esa es una cosa que uno tiene que ir nivelando.

Pero evidentemente de lo que ganaba veinte dólares, ahora pues ya gano diez veces más.

P. A todos nos conocen en el medio no por nuestros nombres, cómo te conocen a ti, como te conocían cuando eras eléctrica.

R. Hucha, primero ha sido loca, creo que luego como Iveta bicicleta, luego mis compañeros me decían jefa, no me acuerdo más ¿che?, haber cuéntenme ustedes.

P. ¿Crees tú que para sobrevivir a este gremio es necesario la pasión y la diversión?

R. Por su puesto, si esa es la clave del éxito, si no tienes pasión te vas a salir rapidito ¿no?, la pasión es super necesaria si no la tienes mejor dedícate a ser economista o no sé a otra cosa, pero no a esto y la diversión ah, uh la diversión cada rodaje es un cúmulo de emociones y el primero es la diversión.

P. Si ese cúmulo de emociones que se dan en el cine hacen que se forme una familia dentro de él y como en toda familia siempre hay roses, pero que se solucionan yo le agradezco a Ernesto por una lección que nos dio en un rodaje por una falta que cometimos y creo que también es la oportunidad de pedirte disculpas a ti por algunas fallas que cometimos con Tigo, nuestra área es mayoritariamente masculina y el tener una jefa de área mujer a

veces molestaba a más de uno, yo que se el machismo creo que es la oportunidad pertinente para pedirte disculpas y sentirnos orgullosos de haber trabajado, con la única mujer técnica en Bolivia, la única que se ha puesto overol, que se ha cargado fierros, se ha amanecido, ha sido una más de nosotros, muchas gracias.

R. Me vas hacer llorar.

P. Si quieres decir algo más, adelante

R. No, simplemente decirte que a mí me han conocido íntegra, me conocen de pe a pa, son mi familia.

Evidentemente como mujer es bien difícil, el machismo se siente, ustedes lo tienen por naturaleza, por sociedad, pero eso se borra cuando eres una familia, y ustedes me conocen más que mi hija, yo les decía por eso, a mi hijita la vamos a llevar en el Dolly, etc., entonces yo les tengo mucho agradecimiento, hemos aprendido juntos, somos hermanos, somos una familia hasta el día en que nos muramos.

ZACARÍAS GUTIÉRREZ QUISPE

JEFE ELÉCTRICO

P. ¿Cómo ingresas al medio?

R. Bueno, en si yo ingrese de forma casual, yo no estudie para esto, estaba estudiando otra carrera que nada que ver con lo que hago ahora, pero también esa temporada trabajaba como transportista, hasta ahora lo sigo haciendo y he entrado por eso. Hice algunos trabajos para una productora que me contrato para trasladar equipos es ahí que fui viendo como trabajaban en este oficio y poco a poco me fue interesando, gustando y finalmente me encanto fue así como ingrese.

P. ¿Eres técnico en electricidad, eres eléctrico?

R. Bueno soy luminotécnico, pero tengo una especialidad en electricidad, cuando ingrese al medio no sabía nada de él pero me gustaba, el primer jefe que tuve y que me enseñó mucho era Miguel Gutiérrez, que era uno de los dueños de las luces era socio de la empresa VMJ, fue él que me enseñó a descolgarme energía de los postes de alumbrado público me incentivaba mucho, y a mí me interesaba bastante todo, manejar las luces, los HMIs, distribuir energía, saber manejar la electricidad, es a raíz de eso que entre a un instituto a la escuela industrial a estudiar electricidad, ahí aprendí sobre las cargas a distribuirlas conocer su resistencia, también a hacer conversiones de generadores, medidas, los voltajes, amperajes, ciclajes conocer los números de cables y su resistencia a determinada carga.

P. ¿Cuál ha sido la primera película en la que participaste?

R. La primera película en la que participe jamás la voy a olvidar era “TATUAJES” ¿no? era finales de 1998 y principio de 1999 esa época paso una desgracia en mi vida perdí a mi esposa junto a mis mellizos pero da la casualidad que tenía un contrato con esta producción de transporte de equipos, la depresión era muy grande casi insuperable para mí, pero Miguel Gutiérrez que era el jefe de área me tenía siempre ocupado no me dejaba un minuto siempre había algo que hacer no tenía tiempo para pensar en otra cosa que no sea el rodaje, eso me ayudó mucho a superar mi pena y muchas cosas, creo que si no hubiera estado en ese trabajo ese año mi situación seria otra ahora, quizás me hubiera dedicado al alcohol no sé, pero gracias a dios y porque no también al cine estoy aquí, por eso amo tanto este medio hasta ahora y como todos, creo, los que estamos en este medio lo amamos y nos encanta.

P. ¿Cuántas películas, has hecho hasta ahora?

R. No puedo decirte serán unas 30, más o menos, no se he perdido la cuenta, son bastantes películas que hemos hecho, no hace mucho, hace meses recién terminamos otra película, son varias incluso con extranjeros.

P. Desde que empezaste en “Tatuajes” hasta la última película en la que participaste, que cambios has visto en el equipo humano y técnico.

R. Hablando del equipo técnico si ha habido muchos cambios, por ejemplo, antes se usaba más los fresnels eran más luces de tungsteno los HMIs eran muy pocos, al igual que los quinos, gracias a dios en el país contamos con equipos de última generación, ahora ya hasta los HMIs están pasando de moda ahora aparecieron las luces leds como los L7, los Sky panels, que consumen menos energía y tienen un rango de iluminación amplio similar e incluso en algunos casos superior a un H, en cuestión de equipo técnico estamos a la par de cualquier país de Latino América, tenemos fresnels muy pequeños que caben incluso en la palma de tu mano hasta un H de 18000 kilowatts que se manipula entre cuatro personas y ni que decir para subirlo a su trípode mínimo tiene que hacerse entre 6 personas, si en cuanto a tecnología si hemos visto bastantes cambios.

Ahora en el aspecto humano, muy poco, porque realmente hay muy pocas personas que les guste lo que hacemos como a nosotros nos gusta, como decimos los que seguimos aquí en esto somos unos locos, a pesar de lo duro y sacrificado de nuestro trabajo nos encanta amamos lo que hacemos, lo disfrutamos, pese a que hay escuelas como la ECA en La Paz o la Fábrica en Cochabamba, DIAKONIA en Santa Cruz y otras de reciente formación que forman gente, pero los jóvenes que asisten o aprenden en ellas tiene como principal objetivo el ser directores de fotografía, editores, productores, guionistas, directores y es que también creo que en ninguna de estas escuelas se enseña a fondo lo que es un técnico de cine o un luminotécnico, no tienen interés no les gusta, nuestro trabajo es muy pesado como ya te dije hay lampara que las tienes que manejar entre cuatro personas, los cables que también tienen su peso y ni que decir de la parte de tramoya mucho más pesada y de mucho cuidado ¿no?, todos quieren hacer trabajos más simples, más importantes tal vez, porque en si nuestro trabajo es visto a menos los técnicos pasamos desapercibidos, somos como fantasmas, no nos dan el lugar que merecemos, sin nosotros no se llevaría a cabo una película, un documental, cualquier cosa.

La iluminación tiene su propio lenguaje, la posición de las lamparas por ejemplo hace mucho, la intensidad, todas esas cosas tiene su lenguaje ayudan a la historia a la escena al momento y nosotros tenemos mucho que ver en eso, para el resto de la gente los técnicos somos insignificantes, pasamos desapercibidos, para el público que ve una película a veces

ve una fotografía muy bien lograda que encanta a la mayoría pero no se imaginan como se la hizo, como se la arma a veces incluso poniendo en riesgo nuestra integridad.

P. Es un trabajo sacrificado muy pesado que incluso muchas veces por los viajes que se hacen te obliga a alejarte de la familia ¿Qué te motiva a seguir en esto, por qué sigues haciendo esto?

R. Si, es una pregunta que muchos me la hacen, en mi familia me preguntan lo mismo mi hija me reclama muchas veces, pero como te decía antes esto es mi pasión, es un gusto que tengo, es el amor que le tengo a este medio, sabemos que es duro yo sé que es duro, tengo que cargar cables que pesan un montón, son pesadísimos más de dos quintales a veces, y hay que cargarlos muchas veces a mano por la dificultad de acceder con movilidad a las locaciones, pero tenemos que hacerlo porque es nuestro trabajo.

El conectar bajantes la mayoría de las veces sin permiso de la empresa de luz en las calles de la ciudad, subirse a los postes el saber diferenciar los cables de alta tensión y los domésticos, saber medir la energía que va desde los 380, 220 y 110, en si todo eso a veces te topas con una red de hasta seis cables y otras con solo dos líneas, hay que conocer y saber.

Es bien riesgoso, a veces filmamos bajo lluvia y la producción te exige energía entonces tenemos que conectarnos en lluvia y todos sabemos que el agua es un conductor de energía, basta que tengas las manos húmedas y cualquier cosa te puede pasar como se dice la energía te patea, puedes llagar a electrocutarte ¿no?, como te paso a ti y Walter, más bien fue un accidente con suerte, es muy riesgoso pero gracias a dios la experiencia que tenemos en lo que hacemos nos ayuda mucho, quisiéramos compartirla pero duele que no haya gente con la misma pasión que nosotros.

P. ¿Qué rodaje recuerdas más y por qué?

R. Cada rodaje es distinto, todos los rodajes tienen su particularidad, hemos trabajado bastante con personas de afuera, de las que adquirimos bastantes conocimientos, todos los técnicos de la actualidad cuentan con bastante experiencia, hemos aprendido mucho de los profesionales extranjeros japoneses, americanos, alemanes, hindúes, bueno también muchos latinos.

Pero uno de los trabajos que más me ha gustado y recuerdo es uno que hicimos con un equipo alemán “Postales a Copacabana” fue un trabajo con mucho rigor había un respeto mutuo entre todas las áreas, todos entraban al set a su debido tiempo, empezaba arte, producción, vestuario, maquillaje he iluminación, cada cual tenía su puesto y horario, entonces los directores que ¿hacían?, nos hacían iluminar un set todo bajo la supervisión

del director de foto que indicaba al jefe gaffer que luz donde iba con cuanto de difusión o que tipo de gelatina si iba en spot, Flow o a medio carro cosa de que cuando entraba cámara al set habían muy pocas correcciones y mientras se filmaba en ese set nosotros ya teníamos que estar armando el otro.

Recuerdo que la cámara iba, salía y entraba a uno y otro set, los compañeros de arte ya tenían todo armado al igual que nosotros, se cambiaba de set y sin perder tiempo se empezaba a desarmar en el que ya se filmó y todo tenía que ser en silencio, todos los tiempos eran cronometrados, ahí aprendimos que cuando todo está bien organizado y planificado, funciona todo, no como en algunos rodajes ¿no? en donde todos quieren trabajar y hacer todo al mismo tiempo.

P. ¿Seguro tienes muchas anécdotas más trabajando como eléctrico y como gaffer recuerdas alguna como eléctrico y otra como gaffer?

R. Como eléctrico he tenido muchas, discusiones muchas con los ingenieros de las empresas de luz como ELFEC de Cochabamba o ELFEO de Oruro, recuerdo un rodaje en Tarija en San Lorenzo con Juan Carlos Valdivia las luces que teníamos eran muchas, la carga que necesitábamos era bastante, entonces vienen los ingenieros de la empresa de luz de Tarija y le digo ingeniero que la cantidad de energía que tenía el pueblo no era suficiente para la cantidad de equipo que teníamos y me dan una conexión trifásica el ingeniero me dice con esto está bien y le digo que no que no es suficiente y él se enoja y me dice quién sabe más yo soy ingeniero que eres tú, voy a aumentar la carga y ya y yo no entendía nada, teníamos un generador y pedí cuatro más por si acaso entonces trato de equilibrar la carga en la conexión trifásica y empezamos a filmar y dicho y hecho en plena grabación se nos corta la luz, todo el pueblo todo San Lorenzo en tinieblas, oscuridad total.

Vino el ingeniero y le digo que le dije ingeniero y me dice no te preocupes yo ahorita cambio y aumento yo no entendía y como encargado eléctrico hablé con el fotógrafo y le dije que teníamos que bajar la cantidad de lamparas porque la energía no nos alcanzaba, y ahí Juan Carlos me dijo Zaca que pasa ahí están las luces están prendidas, yo le dije: ¿Señor se acuerda que yo pedí generadores?, son mis generadores los que están iluminando, yo he pedido más pero lastimosamente no había, no lo he hecho por loco si no es que se necesitaban recién se quedaron callados, el fotógrafo bajó la cantidad de luces que utilizábamos y así solucionamos, y así hay muchas anécdotas, por ejemplo cuando se filma con una cámara fantom por la velocidad a la que corren es necesario saber distribuir bien las cargas no se pueden conectar las luces en una sola fase de energía tiene que equilibrarse para eso es necesario saber manejar el amperímetro saber equilibrar el amperaje para que no se note el fliqueo de las luces.

En el campo de luminotécnico hay muchas más pero una que recuerdo es por ejemplo en el rodaje de “Zona Sur”, uno de nuestros trabajos en rodaje es siempre hacernos cargo del traslado y cuidado de los equipos y más en exteriores y en este rodaje teníamos una locación exterior camino al lago teníamos que filmar en la cima de un cerro era Pajchiri ahí se hacían ofrendas a la tierra y bueno teníamos que subir el Dolly y toda una serie de elementos para iluminar rebotadores bastidores una serie de cosas eran como 30 minutos de caminata hasta la cima y la producción contrato unas mulas unos burritos para cargar las cosas y los cargamos avanzaron unos metros y todos los animales se pararon, no se movieron, en vano los patearon, chicotearon y nada total nosotros tuvimos que subir las cosas cargamos fierros bastidores pesas en nuestras mochilas fueron como tres viajes y ahí decíamos los burros no son tan burros, los burros somos nosotros que tenemos que subir y bajar con todos los equipos, si empezamos a recordar las anécdotas vividas a lo largo de estos años sería de nunca acabar.

P. Aprendiste el tema de manejo eléctrico en un instituto ¿dónde aprendiste a manejar los filtros de luz a diferenciarlos a manejar los distintos tipos de difusores a manipular una lampara donde lo aprendiste?

R. Bueno gran parte de lo que se lo he aprendido de forma empírica, en los trabajos en los que he participado con la experiencia, pero también en unos cuantos talleres a los que he asistido y de manera autodidacta también buscando libros relacionados con lo que hacemos y así encontré una colección de una editorial española muy buena donde explican paso a paso todo lo referente a iluminación.

Nosotros la mayoría de los técnicos, los que estamos en el medio hemos aprendido con la experiencia, con la gente que vino de afuera, la primera generación de fotógrafos los cubanos como les decimos a la primera generación de bolivianos que fueron a estudiar a la escuela de cine y TV en Cuba por ejemplo, ellos fueron nuestros primeros maestros que nos enseñaron a diferenciar y utilizar filtros, difusores a manipular una lampara, el lenguaje técnico picar, contra picar, spot, Flow, medio carro los diferentes tipos de paneo, una serie de cosas ¿no?, porque actualmente no existe un centro de enseñanza técnica, hay escuelas pero, solo preparan a directores, productores, editores bueno no sé, lo que se la mayoría de las cosas las aprendí como se dice en el campo de batalla.

P. ¿Cómo eléctrico tienes un asistente a tu cargo o solamente eres tú?

R. Bueno antes si tenía un asistente en cada producción pero actualmente solo soy yo, lógico que siempre todos los compañeros los que pueden siempre están para ayudarme a cablear a jalar tender bajante, pero no hay una persona que me siga los pasos que tenga ese interés de conocer los diferentes tipos de cables, como conectarse perder el miedo a la

energía, hacer las conversiones, como medir, en si todas esas cosas que son esenciales, sin energía todo iría mal, entonces se han dado casos más por contratar gente sin experiencia todo por ahorrar unos pesos que luego les resulta más caro como hacer cortes de luz como ocurre en algunas casas locaciones, muchas veces se hacen dar corte circuito, hacer volar incluso el medidor de luz, es un área de mucho cuidado, lastimosamente no hay una persona que me siga, no tengo un asistente de confianza, mis compañeros todos son eléctricos Walter por ejemplo pero conoce lo básico, tiene otra especialidad, tú también eres eléctrico, el Quique también pero siempre hay limitaciones ¿no?

P. Según tú un técnico nace o se hace

R. Es como decir el huevo o la gallina ¿no? yo creo que hay veces que uno nace y se hace por ejemplo yo no conocía esta área cuando la conocí me apasiono y quiero mucho este medio, pero para poder ser considerado profesional tuve que estudiar prepararme, adquirir conocimientos, entonces para mí se nace y se hace.

P. ¿Recuerdas los nombres de algunos de los compañeros, técnicos que te acompañan? ¿con quiénes trabajas normalmente?

R. Nos mantenemos casi todos recuerdo a Ramiro Quispe, Américo Luna, Miguel Gutiérrez que actualmente ya no vive en Bolivia Javier Dorado, el loco Abuday que ahora ya es fotógrafo, Walter Pacombia, tú, el Quique esos somos los de La Paz.

En Santa Cruz están Yercó Martínez, Berman Arteaga, Smith que recientemente falleció, hay varios.

P. ¿Aparte de ellos, hay nuevos, vez renovación?

R. Voy a decir con un poco de tristeza, realmente no hay, vienen jóvenes pero no tienen esa pasión que nosotros tenemos por el medio, nos gusta lo que hacemos pero los nuevos creo que más están por la paga he incluso algunos vienen obligados, tú por ejemplo ya podías ser fotógrafo como el Abuday que ha pasado de ser eléctrico jefe gaffer como nosotros de ser técnico a ser fotógrafo todos tenemos ese conocimiento para poder tener un trabajo más liviano pero hacemos esto porque nos encanta y seguimos en esto por eso por la pasión, el amor a lo que hacemos, pero gente joven que se quede en nuestro lugar lamentablemente no hay.

P. ¿Qué tendría que tener una persona común para que le guste el área técnica?

R. Lo que tiene que tener una persona joven es pasión, que le guste, que le encante lo que hace, hacer cine, un documental que le guste el área técnica, como ya dije nuestra área es

muy especial pesada en el sentido del equipo que se maneja son fierros muy pesados los que se utilizan para hacer cine ni que decir de la complejidad que representan los cables muchos piensan que es así nomás pero hasta saber cablear es muy importante, todo en un rodaje y dependiendo de la locación es complejo y difícil para nosotros pero al finalizar el trabajo y verlo en pantalla grande es una satisfacción enorme para nosotros y recordamos cada momentos que nadie más conoce, como se ilumino o como se trasladaron los equipos a tal locación es recordar todo y está ahí en la pantalla grande en la película. para siempre.

P. Las producciones cinematográficas se dan más en La Paz, pero ya se están realizando en el interior viajan mucho ¿tú ves alguna diferencia en filmar en el interior y hacerlo en La Paz?

R. Gracias a Dios conocemos todo el país, todos los rincones, cuando trabajamos entre nosotros sabemos de la calidad y capacidad de cada compañero asique a veces trabajamos hasta sin hablarnos, por ejemplo hay técnicos en Santa Cruz, Cochabamba son los lugares donde hay técnicos pero les falta experiencia, si se nota que hay cariño afecto al trabajo pero les falta esa experiencia que nosotros adquirimos a lo largo de tantos años de fotógrafos nacionales y extranjeros, a veces conocemos tanto a un fotógrafo y su estilo de iluminar que ya no es necesario que nos indique la posición de las luces intensidades y todo eso nosotros nos adelantamos a sus requerimientos eso les falta a los chicos del interior experiencia en el cine uno nunca termina de aprender más en nuestra área.

P. ¿Falta Rigor?

R. Si falta rigor, pero si entiendo tu pregunta creo que también falta disciplina ya se perdió eso, en el trabajo a veces todos hacen lo que quieren no hay un orden está bien arriesgarse, ir de frente pero nunca imponer tienes que estar consiente que estas en un set para ayudar a plasmar la idea de alguien con tus conocimientos no estas para imponer nada, si puedes sugerir, pero nunca imponer eso es malo.

P. ¿Consideras que ustedes han sido escuela para los técnicos del interior?

R. Si nosotros viajamos mucho y en cada departamento al que llegábamos nos tocó enseñar, a veces no tenemos tiempo ni paciencia para explicar lo que hacemos, pero si muchos también aprendieron viendo lo que hacíamos, yo siempre les digo miren y aprendan es la mejor manera de aprender, pero si alguna vez me toco enseñar explicar lo que hago, gracias a los técnicos de La Paz ahora hay técnicos en el interior.

P. ¿Qué le falta a tu trabajo, desde el punto de vista legal, o de Estado?

R. Falta mucho como te dije nosotros como fantasmas pareciera que no existimos en los rodajes para las productoras entonces te imaginaras para el estado ni siquiera saben que hacemos ni quiénes somos, para ejemplo son ya más de diez años que tratamos de formar nuestro sindicato y el Estado no nos deja porque desconocen de nuestro trabajo, espero que en esta nueva ley de cine que esta por aprobarse figuremos como trabajadores porque en la anterior no figuramos.

Faltan muchas cosas por lograr antes la jornada laboral era hasta de 24 horas y solo nos pagaban como una, nosotros cambiamos eso ahora son de 12 y 10 horas, al igual que el salario que logramos incrementarlo, pero falta hay que revisarlo porque el costo de vida se incrementó, falta mucho apoyo nosotros somos los que a veces hasta arriesgamos nuestra integridad por sacar adelante una producción.

P. ¿Tu crees que el Avance de la tecnología y el desconocimiento del oficio técnico en los diferentes centros de formación contribuya a que desaparezca en algún momento el área técnica?

R. Desaparecer no va desaparecer, si es verdad la tecnología nos ha alivianado el trabajo ahora ya no se cargan equipos tan pesados como antes como por ejemplo el HMI de 18000 kilowatts por que la sensibilidad de las cámaras es muy alta.

Los técnicos siempre van a estar, luz nunca va desaparecer, la imagen, el cine necesitan de la fotografía y la iluminación para que ayuden a contar a narrar una historia, la cámara sola si bien puede registrar las imágenes necesita de la luz para darle sensaciones, sentimientos, emociones y los que manipulan, operan esas luces somos nosotros los técnicos.

Lo que me preocupa un poco es veo que la capacidad, profesionalismo de los nuevos técnicos en todas las áreas está bajando, porque no hay fuentes de formación, institutos, ni la universidad tiene una carrera técnica para formar nuevas generaciones en nuestras áreas.

Nosotros los antiguos nos hemos formado por nuestra cuenta, por nuestro interés en lo que hacemos, en la actualidad no hay una escuela ni la ECA ni ninguna otra y como dije ni la universidad con la carrera de cine tiene un área de formación técnica en cine y televisión y es muy necesario, y si logramos desarrollar una industria ¿con que obreros la mantendremos?

En el extranjero tienen, hay talleres de capacitación, los técnicos que llegan del extranjero nos comentan de eso siempre he incluso nos invitaron a ser parte, ir a uno de ellos, pero nuestros recursos no nos dan es mucho dinero.

P. ¿Se puede vivir del cine?

R. Bueno ahora recién se está empezando a querer hacer más cine por que antes no se hacía muy poco una o dos producciones al año eran lo máximo y siempre que se hacían era el mismo cuento de siempre de las productoras con nosotros no tenemos presupuesto o es una producción de bajo presupuesto, nosotros hemos estado en la mayoría de las películas si no en todas pero como te digo creo que nunca recibimos un salario justo, y así no se puede vivir, por eso hay que tener tal vez otra fuente de ingresos.

Yo, por ejemplo, aparte de ser técnico tengo otra fuente de ingresos porque tengo familia mi hija tengo que pagar estudios, gastos de la casa todo ¿no?, tenemos obligaciones que cumplir y como en todo a veces hay y otras no, hay temporadas altas en las que hay mucha publicidad y otras que no entonces si necesitas otra fuente de ingresos.

P. ¿Qué expectativas tienes hacia el futuro como quisieras ver al área técnica?

R. Mis expectativas son muy grandes quisiera ver que el cine sea por fin una industria sea algo grande y que nuestro trabajo de técnicos sea reconocido por una ley la ley de trabajo principalmente, que nos de todos nuestros derechos y que haya centros de formación para técnicos como en todos los países, que tengan una formación académica, nosotros somos profesionales en lo que hacemos pero todo lo que sabemos es fruto de la experiencia de tantos años una cosa es la teoría y otra la práctica y el cine como ya dije antes se aprende en los rodajes en el set puedes manejar mucha teoría pero de que te sirve si nunca has pisado has vivido un rodaje, el manipular manejar las luces, trípodes, balastos, manejar los dollys, las grúas, el saber hacer una cámara flotante tantas cosas como la utilización de los diferentes tipos de gelatinas y difusores en fin todo eso, el aprender todo eso es la carrera técnica.

P. Has hecho publicidad y has hecho cine ¿Dónde te sientes más cómodo, que te gusta más?

R. Yo te diría que, en las dos, la publicidad es mucho más rápida el tiempo de rodaje es más corto, en cambio en el cine a veces estamos meses en rodaje y si es cierto se llega a formar familia, pero si disfruto un poco más haciendo cine.

P. ¿Qué diferencia vez entre publicidad y cine?

R. Bueno la publicidad tiene una dinámica mucho más rápida a veces incluso la mayoría de las veces se obvia el sonido directo muchas veces incluso no se da mucha importancia a la continuidad, nosotros empezamos haciendo publicidad en cine antes se hacía en cine 35 milímetros, 16, super 16 ¿no? avía spots publicitarios que duraban hasta tres días ahora

con la tecnología se hacen hasta tres publicidades en un solo día, en cambio en el cine se tiene que tener mucho más cuidado en todo es un trabajo de más equipo todas las áreas tienen como se dice que engranar por ejemplo luces tiene que trabajar con sonido, arte e incluso con vestuario y por más cámara moderna que tengas no haces una película en tres días.

P. Casi para terminar ¿que le agradeces al cine?

R. Al cine yo le agradezco todo porque con el cine he llegado a conocer toda Bolivia, tengo una familia en el cine, he llegado a conocer mucha gente importante desde presidentes, diputados, personajes famosos, actores famosos, he llegado a conocer todo, le agradezco mucho a esta pasión el cine, es todo lo que soy.

P. ¿Qué me puedes decir de VMJ?

R. VMJ para mí ha sido el inicio de esta aventura, de esta cosa tan linda que he llegado a vivir, era la primera empresa de equipos que había en Bolivia, con el tiempo se disolvió, pero tengo grandes recuerdos, ahí conocí a la mayoría del gremio, Ivette por ejemplo trabajo también ahí de gaffer eléctrico ha manejado los HMIs cargaba sola un cuatro mil, cinco mil, cosas que nosotros lo hacemos como varones, como mujer hacia todo al igual que nosotros, tengo lindos recuerdos. Éramos como una familia lamentablemente se disolvió

P. Te preguntaba sobre VMJ porque me comentaste de una anécdota muy bonita VMJ tuvo mucho que ver para que la superaras ¿no?

R. VMJ ha sido una familia que he tenido en un momento dado y que me ayudó mucho a recuperarme de esa pérdida irreparable, me ha ayudado bastante, moral, psicológicamente, materialmente, en todo aspecto, no sé cómo decirlo, es parte de mi vida y lo llevo muy dentro de mí, en mi corazón.

P. ¿Crees que la pasión, la diversión, son necesarias para sobrevivir en este oficio?

R. Sí, porque sin pasión no existes en esto, no harías las cosas que te gustan, no sentirías las cosas que haces, y diversión el trabajo como ya dije es pesado a veces de mucha presión y si no te diviertes no lo logras, nosotros siempre andamos riendo, molestándonos, de todo, es una diversión total, lo disfrutamos.

Como decirte disfrutas todo lo que haces, es un reto también hay cosas que piensan no lo lograrán y nos las dan como reto pero cuando un equipo es unido y se conoce muy bien se logra todo nosotros somos así, te diviertes con lo que haces a veces jugamos hasta con

los propios equipos, por ejemplo una vez que nos tocó filmar en una discoteca yo tenía que hacer los efectos de luces con nuestras lamparas tenía que ser un ritmo romántico y lo hice pero bailando al ritmo de la música, me divertí mucho, para mi este trabajo es todo eso pasión y diversión.

P. Para terminar a nosotros nos conocen más que por nuestros nombres por nuestros apodos ¿Cómo te dicen a vos en el medio?

R. Bueno es cierto a mí me dicen el loco, porque siempre voy loqueando, voy gritando, en si siempre grito, es mi forma de ser los que no me conocen a veces se asustan, por eso me dicen loco ¿no?, saquillo también.

P. Gracias ¿algo más que quieras decir?

R. Agradecer a todos mis compañeros por todos los años y tantas aventuras que jamás olvidare y a los nuevos muchachos, jóvenes que ingresen al mundo del cine, en especial a vivir el cine desde el área técnica que todo lo que hagan lo hagan con amor, pasión y sobre todo se diviertan haciendo lo que hacen, el mundo del cine es muy lindo, muy hermoso tiene de todo ¿no? como todo trabajo buenos y malos momentos, pero si te gusta lo que hace estas pues hasta el final como nosotros como todos los técnicos que a pesar de todo seguiremos haciendo esto hasta el último momento de nuestras vidas.

Gracias.

ENTREVISTA ALFONSO GUMUCIO DAGRON

INVESTIGADOR Y DOCENTE DE CINE

Don Alfonzo muchas gracias por recibirnos en su casa y por su tiempo quisiera por favor se presente.

Bueno es bien difícil presentarse ¿no?, yo soy escritor cineasta periodista por su puesto sigo muy activo en la prensa y he combinado eso que no me da para vivir evidentemente, ni la fotografía ni el cine ni el trabajo del periodismo, soy especialista en Comunicación para el Desarrollo, yo estudié Cine en Francia podemos hablar de eso después, pero me empecé a dedicar a apoyar proyectos en las comunidades campesinas en la COB en la Federación de Mineros en los años 79, 80 y en SIPCA eso me llevo a interesarme en el desarrollo y a trabajar más en comunicación para el desarrollo, comunicación participativa y paralelamente he hecho una quincena de películas, documentales cortos en su mayoría y un par de largos nada más.

P. Todos a los que nos interesa la historia de nuestro cine tenemos como referencia sus libros ¿Cómo escribió la historia del cine boliviano?

R. Bueno haciendo me preguntas porque nadie sabía nada del cine boliviano, o sea nadie había escrito libros, había solamente dos artículos de dos paginitas publicados en los diarios uno de don Raúl Salmon y otro de don marcos Kavlin, los únicos que decían que se habían hecho algunas películas en el cine boliviano, eso era todo.

Entonces yo fui a hablar con Raúl Salmon fui a hablar con Marcos Kavlin y ellos me dieron pistas para encontrar a los actores, directores a quienes habían participado desde los años 20 digamos en diversos proyectos, pero este trabajo empieza en los años 70 principios de los años 70 muchos de ustedes ni siquiera habían nacido, nove entonces parte de la curiosidad mía porque me interesaba el cine de saber que se había hecho en el cine boliviano y paralelamente me voy a estudiar cine a Francia impulsado por Luis Espinal que era muy amigo mío y que me alentó me dijo anda a estudiar cine.

Yo ya estaba escribiendo crítica de cine ya estaba investigando la historia del cine boliviano me dijo tú podrías estudiar cine pero aquí no hay donde, esas veces ni siquiera existía San Antonio de los Baños en Cuba nada, entonces me fui a Europa primero me fui a España era la época del franquismo no se podía hacer mucho allá y luego me fui a Francia y ahí me las batí trabajando y estudiando al mismo tiempo, porque no tenía los recursos propios como para hacer esos estudios, pero fue una etapa muy interesante.

Es un poco de la historia ¿no? parte para decirte que la historia del cine boliviano que en realidad se publicó el año 82 estaba ya lista el año 80 cuando vino el golpe de García Meza yo incluso, corregí las pruebas de galera en esa época todo se hacía en plomo no se hacía en ófset, entonces me mandaban unas pruebas de galera largas para que yo corrija las erratas y demás y el editor esto es una cosa que muy poca gente sabe o sea que vas a tener ahí una pepa en tu entrevista, era “Los Amigos del Libro” y don Berner Gutentag me mando, yo todavía estaba asilado en la embajada de México porque me estaban persiguiendo cuando el golpe de García Meza y me mando a un señor Flores que era su agente administrador y no sé que cosa de él de “Los Amigos del Libro” y este señor Flores de muy buena manera de muy buen modo me dijo: Por favor si puede sacar esos párrafos donde se refiere a Luis Espinal y a Marcelo Quiroga Santa Cruz que lo acababan de asesinar días antes y yo los había puesto ahí porque eran cineastas como voy a hacer una historia del cine boliviano sin que este Luis Espinal y sin que este Marcelo Quiroga Santa Cruz, entonces yo dije no, y me dice: es que no podemos publicarlo así aurita estamos en plena dictadura de García Meza y entonces yo les dije bueno entonces no lo publiquen y les dije: no me van a tocar una sola línea de lo que he escrito,

Salí exiliado a México lleve el libro a la filmoteca de la UNAM, de la Universidad Nacional Autónoma de México y ahí lo publicaron, ¿no?, pero claro tardo unos meses en publicarse salió el 82 y paralelamente salió en Bolivia porque ya había caído la dictadura de García Meza, no ve que duro un año, dijo que iba a quedarse 20 años pero un año después ya estaba a fuera, entonces eso en cuanto a la historia del cine Boliviano y todo el trabajo que era investigar porque no había... la gente que sobrevivía los actores, directores a los que entreviste ni uno de ellos vive todavía de la época primera del cine mudo y del cine de la guerra del Chaco y también hice mi investigación en las bibliotecas, hemerotecas, la biblioteca municipal me acuerdo me pasaba horas de horas ahí sacando fotos de los periódicos porque ni siquiera tenían fotocopiadora, no había condiciones para investigar cómo no había condiciones para hacer cine.

P. Se podría decir que incluso arriesgo su vida investigando recuerda alguna anécdota.

R. El trabajo de investigación tiene un lado tedioso y un lado muy excitante, el lado tedioso es pasarse horas, horas y horas revisando periódicos porque tú no sabes en que fecha en que momento ahora si tú puedes saber en que año se hizo Wara Wara u otras obras, pero esa época nadie se acordaba exactamente el año.

Yo fui hasta Houston el año 75 ha encontrarlo a don José María Velasco Maidana el director de “Wara Wara” y de “La Profecía del Lago” pero ya cuando lo encontré estaba muy viejito ya no se acordaba el mismo de nada entonces lo buen o que hizo es que me

presto su álbum de recortes y ahí pude conseguir información y su esposa que era una pintora norte americana Doroty Huwd, ella también me hablo de lo que él le hablaba antes de perder la memoria, porque él ya estaba con lo que se llama demencia senil ya no se acordaba de nada.

Entonces ni siquiera el sabia en que momento había hecho sus películas, y la manera como lo encontré a don José María Velasco Maidana es muy linda, porque yo fui a Houston en realidad con otro motivo llevándolo a mi padre el año 75 que estaba muy enfermo, Houston era el lugar donde se hacían exámenes médicos, salía más barato que hacerlos aquí, porque aquí mi padre llegaba a un hospital durante 10 días y cobraban como 600 dólares por día sólo por la cama, en esos años ahora debe ser más no sé, entonces me salía más barato llevarlo 3 o 4 días a Houston con pasaje y todo, nos alojábamos en una pensión de unos bolivianos que tenían ahí sus pensiones para todos aquellos que llegaban por motivos médicos.

Un día me tome el autobús un mapa y me fui a la dirección que figuraba a nombre de Doroty Huwd, la esposa de Velasco Maidana y quien me dio el dato que estaba en Houston, Marina Núñez Del Prado, que fue otra de las que entreviste, porque ella participo en “Wara Wara” ¿no?, entonces gracias a Marina tuve esa pista, porque todo mundo decía ya sea debido morir don José María, nadie sabía nada.

Esa experiencia la tengo yo como afectivamente muy importante, porque me tome un bus un plano, llegue me acuerdo que se llamaba Avenida Hallen se llamaba la calle y era una casa así como descuidada en una esquina era otoño, entonces estaba lleno de hojas secas y todo en silencio un barrio muy tranquilo muy silencioso, entonces me acerque a la puerta toque la puerta tardo un rato se abrió la puerta y apareció un viejito y yo todavía le digo en inglés ¿esta es la casa de don José María Velasco Maidana? Y me dice: soy yo, imagínate la emoción.

Después, ya lo visité muchas veces incluso me daba su cama porque ellos vivían en cuartos separados, ya eran mayores ¿no?, en fin, tenía una camita muy sencilla él y el medaba su cama y él se iba a dormir con su esposa la pintora y cuando me quedaba una o dos noches en su casa de repente en la mañana yo amanecía con música y sentía un violín, habría mis ojos y estaba el sentado en la cama tocando su violín, porque era un gran violinista, compositor fue el fundador del conservatorio nacional de música, fue un hombre múltiple fue un personaje renacentista que lo mismo hacia valet, que hacía cine, que hacía teatro, que hacía pintura, porque el pintaba también y obviamente música, de hecho después de su frustración con “Wara Wara” él se va del país y solamente se dedica a la música solo a

la música hasta jubilarse, eso es en cuanto al descubrimiento y la historia de don José María Velasco Maidana.

P. Hablar de lo que le costó investigar sobre la historia del cine puede ser de nunca acabar sus textos y otros donde participo son la base para conocer el cine boliviano, muy pocos conocen que usted también dirigió películas ¿Cuál fue la primera película que dirigió de manera profesional?

R. Yo no creo que haya hecho cine profesional nunca, porque nunca he tenido las condiciones, yo soy lo que se llama en francés un amateur, pero amateur quiere decir, alguien que ama el cine, no hay veces que se traduce amateur como aficionado, pero yo en realidad yo le doy el sentido de alguien que ama el cine, entonces yo he hecho cine sin esperar como hacen los jóvenes de ahora de tener un fondo para escribir el guion, un fondo de desarrollo, un fondo para pensarlo, un fondo para viajar, un fondo para regresar, un fondo no sé para que cosa ¿no?, para producción, distribución, un fondo para hacer publicidad, ¿no?, y sino no empiezan, yo la primera película obviamente hice ensayos en la escuela de cine yo estude en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos en París que en ese momento era la escuela de cine más importante de Europa, no había otra con ese nivel de profesores, imagínate que de profesores estaban los de la nueva ola francesa, Truffo, Godart, los críticos de cine de la época, entonces yo estude ahí, pero paralelamente también estude en la universidad Vanse donde estaba todo el equipo crítico de la revista Caya de Cine Mac, era también la más importante en ese momento y sigue siendo una de las más importantes y al mismo tiempo estude en la universidad Nanter porque me daba hasta los sábados y domingos estaba yo metido en el estudio con Jaen Jshus, el gran documentalista el que hizo todo lo que se llama el cine Mavelite, el cine Verdad y con Mark Ferro que hacía cine historia, ahí también me ayudó mucho el hacer mi historia del cine, yo me hice una educación sin importarme el título, porque yo dije en Bolivia para que me sirva un título, claro que tengo mi título, pero nunca lo he sacado en provisión nacional, nada, para que si no vivo del cine en realidad, pero bueno me hice una educación que me sirvió mucho para pensar el cine, para saber que es el cine, porque a veces los chicos de ahora hacen cine sin saber lo que quieren hacer, hacen porque tiene las facilidades tienen la cámara, la plata, la plata de su papá o la que sea ¿no?, y hacen cine sin saber realmente para que, para que le sirva a Bolivia, para que le sirva a él mismo, bueno entonces yo me hice una educación muy buena de la que no me arrepiento trabajé duro, trabajaba en las noches hasta las 2 de la madrugada en una imprenta para pagarme los estudios y entonces ahí hice mis primeras películas, películas cortitas que se han quedado en la escuela, pero mi tesis de fin de estudios era un largo, no era obligatorio hacer un largo, yo hice un largo porque me dio la gana siempre me pasa eso, me contratan para hacer una película de 20 minutos y termino con un largo como la última “Amanecer

Chipaya” con Ramiro Valdez que me ayudo en varias de las filmaciones, pero bueno, hice “Señores Generales Señores Coroneles” ese documental en realidad yo la considero mi primera película, que es un largometraje que habla no solamente de la dictadura de Banzer que seguía sino también de las dictaduras militares anteriores desde la guerra del Chaco etc., y la idea era hacer algo útil, yo dije ya que me están dando los medios, para hacer un documental quiero denunciar a la dictadura de Banzer, o sea la película se terminó cuando Banzer todavía era dictador y por eso se estrenó en París no en salas comerciales pero en salas de cultura y demás se estrenó con seudónimo, todavía circulan copias, en las videotecas de cine y demás, en las cinematecas que tienen el nombre del director dice: K. La Vera, calavera, ese era mi seudónimo, porque obviamente no quería poner en riesgo a mi familia que estaba en Bolivia.

Esa película se usó en Francia para toda la labor de resistencia, teníamos un comité que se llamaba, el comité de resistencia anti fascista donde hacíamos actividades contra Banzer y la película fue una de las cosas que se hizo y aquí se dio ya la caída de Banzer, me acuerdo que hubo un ciclo en la UMSA, de películas que habían sido prohibidas durante la dictadura de Banzer y ahí se pasó por primera vez “Señores Generales Señores Coroneles” y después la han dado varias veces pero yo no soy de los que mueve y promueve mucho sus películas, como que recién hace dos años, dos o tres años he hecho digitalizar recién “Señores Generales Señores Coroneles” no había en video no se podía ver en DVD, entonces la Cinemateca Boliviana hizo un convenio con Ecuador y en Ecuador la digitalizaron esa y otra más que estaba en 16 porque esa la hice en 16 milímetros ¿no?, nadie la conocía ni la conocen todavía pero esa fue la primera película que considero yo en mi filmografía mi primera película que está fechada el 77 aunque empecé a hacerla en el último año de estudios que fue el 76, entre medio me fui el 75 en verano como asistente de dirección de Jorge Sanjinés al Ecuador en “Fuera de Aquí”,

P. ¿Usted considera que debería hacerse un ciclo de películas que fueron prohibidas en su momento por problemas políticos por ejemplo?

R. Claro que si los muchachos de hoy en día no tienen ni idea a ver un muchacho que ahora tiene 30 años cuando subió Evo Morales tenía 15, entonces todo lo que conocen es esto, no tienen punto de comparación no tienen referencia histórica, ciertamente se debería hacer un ciclo de películas bolivianas que fueron prohibidas o se hicieron en condiciones muy difíciles, mira cuando yo volví a Bolivia yo volví todavía en la dictadura de Banzer lo primero que hice porque no tenía donde trabajar, era cineasta, que hace un cineasta en un país como Bolivia en esa época no había fondos, no había Iver Media, no había nada entonces que hago yo, empiezo a trabajar en radio, en un programa que se llamaba “Facetas” que según un estudio de la Universidad Católica, “Facetas” el semanario “Aquí”

donde también trabajé fueron dos de los factores principales para precipitar la caída de Banzer y la huelga obviamente de las mujeres, entonces yo las filme, vino Alan Labrus que es un cineasta francés y filmamos la primera película, que se hizo sobre la huelga de las mujeres mineras, un pequeño documental yo fui su asistente de dirección, eso por ejemplo nunca lo he citado pero fui asistente de dirección de Alan Labrus en esa película hicimos dos con él uno sobre la huelga de hambre y otro sobre unas elecciones en las minas fuimos a Caracoles ya no recuerdo bien.

Luego me dicen que en CIPCA hay un departamento de publicaciones y demás si te interesa podrías trabajar ahí, y yo dije ya, me metí a CIPCA y lo que hacía en un principio era audiovisuales, en esa época hacíamos los slides, no ve, y proyectábamos los slides y poníamos un sonido, ¿no?, la papa se planta así, todas esas cosas técnicas que hacía CIPCA porque apoyaba comunidades campesinas entonces yo les vendí la idea a los de CIPCA y les dije compraremos una camarita super 8, todavía no había video nada, compramos la camarita super 8 una moviola chiquitita, y empezamos a hacer películas, entonces ahí hice mis primeras películas en Bolivia en super 8, una que se llama “Tupak Katari” que era por el aniversario 192 del asesinato de Tupak Katari, fui a filmar a Peñas que es donde lo asesinaron fui a filmar a Ayo Ayo que es donde nació, es un cortito de 20 minutos, después hice “El Ejército en Villa Anta”, paso que en una comunidad que se llama Villa Anta en el Altiplano cerca de Oruro no muy lejos, paso que una escuadra del ejército entro al pueblo y les había dado una paliza a los campesinos porque un dueño de tierras de ahí cerca los quería expulsar les quería quitar su tierra, entonces fuimos y para mí porque lo sito esto, no es que sea una película muy importante lo cito por dos razones una porque eso me enseñó trabajar con la gente con las comunidades prácticamente ellos me decían dónde colocar la cámara, eso era muy interesante, por ejemplo yo decía a ver como paso y me contaban, los militares han entrado por esta calle y nosotros estábamos aquí, y bueno yo les decía a ver haremos eso un grupo de ustedes hace como si fueran los militares con palos y todo entonces hacían de actores ellos inmediatamente y reproducían muy bien y de repente me decían pare, pare y yo les decía porque, y me decían es que esa bicicleta no estaba ahí esa vez, era interesante como ellos tenían una memoria tan fiel, que se cuidaban de esos detalles entonces ahí hice una parte de reconstrucción y una parte de entrevistas de cómo había sido la agresión del ejército, después hicimos una película con Domitila Chungara que se llama “Domitila la Mujer y La Organización” yo la seguí durante varios días en un ciclo de conferencias que daba Domitila que era muy amiga mía en diferentes comunidades del Altiplano, ella hablaba con las mujeres y yo la filmaba ese es el documento y una tercera una cuarta que fue muy interesante en Charagua porque CIPCA tenía una oficina en el Isoso y ahí conocí al capitán grande Bonifacio Barrientos, el capitán grande de los guaraníes que era una persona muy muy respetada en esa época y

filme con el parte entrevista y parte de las reuniones que tenía con la gente, como se estaban organizando los guaraníes en comunidades de trabajo, en trabajos colectivos que era una cosa muy novedosa que SIPCA apoyaba esas cuatro películas hice yo en CIPCA y estaba haciendo una más después del asesinato de Espinal cuando vino el golpe ¿no? a Espinal lo matan el 23 de marzo, entonces a los dos o tres días la asamblea permanente de derechos humanos me dice, queremos que tú hagas un libro sobre Luis Espinal porque tú eras muy amigo de él, entonces me dan la posibilidad de estar en el cuarto de Lucho Espinal donde vivía él de acceder a todos sus archivos sus cartas sus fotos todo y me quedo ahí encerrado dos semanas, haciendo un libro y le pido al Javier Albo, que me dé un capítulo al Antonio Peredo que me de otro capítulo a Gregorio Iriarte de la Asamblea de Derechos Humanos que me dé un capítulo sobre diferentes facetas de Luis Espinal, El Javier Albo Luis Espinal y la religión, el Antonio Peredo Luis Espinal y el periodismo, el Gregorio Iriarte Luis Espinal y Derechos Humanos y como lo mataron ahí es donde aparece el protocolo de la autopsia que le hizo a Luis Espinal mi amigo el Rolando Costa Arduz que es el que hizo la autopsia y yo escribí Luis Espinal y el cine un capítulo además de la introducción hice la selección de fotos todo y entregue el libro pero al mismo tiempo empecé a filmar testimonios, la filme a la Domi a la Domitila, lo filme al Antonio Peredo, filme al Javier Albo, filme a varias personas porque quería hacer un pequeño documental sobre eso y en eso vino el golpe y ahí pues salimos corriendo yo me escondí después Salí a México, en México hice cosas también al igual que en Nicaragua, que después podemos hablar y a la vuelta del exilio Javier Albo medio los rollitos de Luis Espinal que es una película que todavía está pendiente sin terminar porque ha pasado por muchísimas vicisitudes y no sé si algún día la voy a hacer.

P. Dentro de su experiencia don Alfonso ha encontrado alguna referencia del equipo técnico que ha participado en las primeras películas

R. Mira yo que hable con la gente que participo, me decía nosotros nos improvisamos en técnicos no había técnicos profesionales o sea no había realmente técnicos por ejemplo cuando hacen las películas de la guerra del Chaco, yo hable con Mario Camacho, hable con Raúl no recuerdo el apellido que estaba como productor en esas películas, Camacho era un tipo que no tenía ninguna formación en cine, pero había sido asistente de José María Velasco Maidana y había aprendido a revelar, en la tina de baño hacían revelados de rollos imagínate mandar a Estados Unidos, Argentina o a otro lado, “Wara Wara” se hizo así muy precariamente y todas las películas de esa época de los años 20 se hacían así, la ventaja además era que las cámaras en ese tiempo era que las cámaras además eran proyectoras, era cámara y proyectora era una cosa sensacional o sea hemos dado un paso atrás en algunos sentidos después de esa época porque hemos pasado a depender mucho más de los laboratorios extranjeros, en esa época se hacía todo artesanalmente, entonces

como digo cuando uno escucha hablar yo que se dé “A la Gloria” o antes “Wara Wara” o antes “La Profecía Del Lago” o la que hizo Posnaski con don Luis Castillo, Luis Castillo era un camarógrafo, pero no tenían ni asistentes, era el director y el asistente, por eso yo me identifico mucho con ellos y a Ramiro Valdez le consta como filmo yo, sonidista, camarógrafo y yo y me mando un largometraje como “Amanecer Chipaya” con eso porque no tengo los medios y ellos tampoco no solamente no tenían los medios si no que no había técnicos lamentablemente.

Ahora yo veo películas bolivianas y me maravillo de la calidad que tienen y eso es porque hay un respaldo técnico, si no hubiera un gran iluminador, un maquinista, un gaffer, es decir todo el equipo que tiene su especialización y se preocupa de que estén en su lugar por ejemplo el micrófono, que este la luz bien puesta de que no haya sombra, no se podría lograr la calidad que tienen algunas películas bolivianas ahora, porque el director tiene la concepción general yo puedo decirle, esto quiero pero cuando trabajas con un equipo de dos personas obviamente que no te va salir bien, no te va salir con todas las condiciones, un sonidista como Ramiro sabe que tienes un problema con el viento y si no tienes un equipo adecuado para filtrarlo se va sentir nomas los golpes del viento y un camarógrafo como el Freddy Delgado que trabajo también con migo en la filmación de “Amanecer Chipaya” si no tiene un asistente que le esté ayudando él solito no lo va hacer también o si no tienes dos cámaras por ejemplo, para una entrevista dos cámaras te ayuda mucho, porque puedes cortar en un momento y poner el otro plano.

Yo he trabajado en condiciones muy precarias y por eso valoro mucho el trabajo de los técnicos, porque digo si hubiera tenido un equipo técnico, alguien que ilumine mejor, serían otras condiciones incluso las películas que hice fuera de Bolivia, por ejemplo hice una película en Colombia que se llama “Voces Del Magdalena” sobre la zona de violencia en el rio Magdalena, ahí fui con la productora que en realidad es una profesora universitaria que conocía bien la zona y yo nadie más ella me ayudaba a veces un poquito con el sonido, nadie más yo mi camarita y ya y lo ves y no te imaginas que eso lo ha hecho una sola persona.

O cuando fui a la India para hacer la película “Mujeres De Pastapur”, no sé si la han visto pero en Youtube la pueden ver en realidad están las dos “Voces Del Magdalena” y “Mujeres De Pastapur” tampoco tenía yo un gran equipo ahora te voy a decir en cambio en que películas tenía yo un buen equipo.

Cuando hice por ejemplo para la televisión holandesa una película que se llama “Derechos Sindicales” esto fue no sé si el 84 o el 85 fue por esas fechas, pero para hacer “Derechos Sindicales” contrate nada menos que al flaco Viñati de Perú al camarógrafo y el vino con

el pancho Andriansen que hizo el sonido y con su mujer por lo menos éramos cuatro o cinco, es decir cabíamos en un jeep no era más no era la producción esa que alquilas tres auto buses para llevar a todo el equipo.

Para mí era una gran cosa tener un gran camarógrafo, tener un buen sonido, trabajar en 16 milímetros ya era una gran cosa esa es una de las películas donde yo considero que he tenido apoyo técnico, pero no de técnico de iluminación, ahí no teníamos una maleta de luces nada.

P. Don Alfonso según sus apreciaciones cuál cree que fue la primera película boliviana que conto con un equipo técnico profesional,

R. Yo hablé mucho de estas cosas con Jorge Ruiz y Jorge igual que yo empezó como amateur del cine, él y Augusto Roca empezaron hacer con lo que tenían en la mano con 8 milímetros empezaron a hacer sus primeras películas a fines de los años 40 principios de los 50, cuando a Jorge ya lo nombran en el Instituto Cinematográfico Boliviano como director ahí compran bastante equipo y contratan técnicos en realidad los primeros técnicos son los del Instituto Cinematográfico Boliviano, yo no creo por las entrevistas que he tenido con la gente de las películas de la “Guerra Del Chaco” de las películas de los años 20 a 30, ninguno tenía experiencia técnica, no tenían técnicos de hecho no había sonido por ejemplo hasta el año 31, 32 “Wara Wara” se hizo sin sonido que fue una de las frustraciones de don José María Velasco Maidana que dijo tiro la toalla y dejó el cine completamente.

De la información que yo tengo hasta el Instituto Cinematográfico Boliviano, no había técnicos en Bolivia, por la información que yo tengo, había gente muy hábil como José Giménez o Mario Camacho, que eran muchachos jóvenes deseosos de aprender y que hicieron el papel de técnicos en las películas de Velasco Maidana y en las que hicieron ellos mismos después, Mario Camacho hizo la “Campaña Del Chaco” una película suya pero hacía de camarógrafo, hacía de iluminador, hacía de todo el mismo y después le ponían música, porque todavía no había la posibilidad de grabar realmente sonido sincrónico en Bolivia las primeras películas sincrónicas se hacen en la época de los 50.

Yo creo que en el Instituto Cinematográfico Boliviano le dan un gran impulso al cine boliviano, porque eleva el nivel técnico de las películas ya tienen un equipo más grande ya hay un camarógrafo, hay un iluminador, hay un asistente de cámara, ya empiezan a armarse equipos más grandes además que tiene las exigencias de los laboratorios, todo lo que filma el Instituto cada semana viajaban prácticamente a Buenos Aires para revelar y ahí mismo editaban en Buenos Aires, eso me contó Albarracín uno que trabaja en el instituto Boliviano de Cine.

Yo creo entonces que ahí empiezan los primeros técnicos, pero incluso si tu vez filmaciones, a ver ve como se hizo “Ukamau” ya después en los años 60, cuando Jorge, asume la dirección, en la época de Barrientos Jorge Sanjinés es nombrado director del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) y cuando tu vez las fotos de producción de “Ukamau” o de “Yawar Mallcu” por ejemplo son equipos muy chicos, hay más asistentes de dirección por ejemplo, el lucho Silveti por ejemplo pero asistentes de cámara, asistentes de iluminación muy pocos, hay pocos y si hay seguramente ya los conoces tú porque deben estar todavía vivos el 65 obviamente que no esta tan lejos.

Yo creo que ahí empieza la etapa de profesionalización del cine Boliviano ya se hacen películas con un respaldo de producción no solamente en materia de plata el tener una buena cámara una ARRY si no también en equipo humano que se va especializando porque no necesariamente eran gente especializada, la base del ICB es la llegada el año 52 cuando regresa Paz Estensoro de Buenos Aires del exilio en el avión en el que regresa Paz Estensoro en el que también regresa mi padre vienen los dos camarógrafos Le Barry y Smolig y Smolig que se queda a vivir en Bolivia porque Le Barry jovencito se regresa a Buenos Aires Smolig es el primer camarógrafo profesional del ICB, son cosas muy interesantes.

P. Tiene alguna referencia de algún técnico boliviano que se haya formado de manera profesional en el área técnica.

R. Mira la mayor parte de la gente que yo conozco que salió a estudiar cine, estudio para dirección con alguna especialización, por ejemplo yo estudie en Francia dirección, pero mi especialización era cámara que ahora ya no me sirve para nada porque ahora las cámaras ya no son de 16 milímetros ya es otra cosa completamente diferente y mi trabajo de grado fue prácticamente de montaje o sea de edición yo me pase 6 meses editando, si tu vez “Señores Generales Señores Coroneles” es una película que tiene entrevistas y de más pero más que todo es una película de edición, hice mi especialización en cámara pero en realidad mi película es de edición, Mela hizo su especialización en Italia en dirección especializada en montaje, Armando Urioste estudio en Polonia dirección con especialización en fotografía, el Antonio Eguino estudio en New York fotografía o sea casi todos los que salían que yo conozca salían no para estudiar una cuestión técnica sino más bien para estudiar dirección, guion, montaje.

Y eso es bueno para ellos y para los que tuvimos la oportunidad de salir ya sea exiliados o por voluntad propia, pero es malo para el cine boliviano, porque al cine boliviano le hacían falta técnicos, ¿no? y no todo el mundo puede ser director, sino nos llenamos de directores y con quienes van a trabajar, en cambio ahora la situación ha cambiado mucho

hay muchos técnicos y muy buenos que lamentablemente alguien como yo ya está un poquito fuera de la posibilidad de producir con ellos, pero si están activos, recién vi una película boliviana nueva en la que hizo la fotografía Ernesto Fernández que se llama “Anomalía”, no voy a comentar la película pero técnicamente está muy bien hecha

P. Desde su punto de vista cuanto cambio hacer cine antes y ahora por ejemplo con relación al equipo que se manejaba antiguamente, eran equipos muy grandes y aparatosos a hora no

R. Bueno las cámaras de ahora son estupendas, de un lado la gran facilidad de tener este tipo de cámaras de trabajar la edición en digital donde tú puedes cambiar muchísimas cosas, antes lo que salía en 16, si había talonarios te podían corregir un poquito el color, el contraste en el laboratorio, pero no era la facilidad que tienes tú ahora de hacerlo en tú Mack en tu casa de corregir color con Final Cut corregir tantas cosas ¿no?

En eso ha cambiado mucho, para bien, pero también ha cambiado para mal en el sentido de que los chicos jóvenes que hacen cine ya no valoran el costo de hacer cine, y entonces le meten nomas, hay una camarita ha lindo vamos a filmar así no más, panorámica va panorámica vuelve, till aquí, usan la cámara como si fuera tele objetivo, ya no tiene noción de lo que cuesta un rollo.

Cuando nosotros hacíamos 16 tenía que estar planificado cada rollo de 10 minutos que usábamos, porque costaba hartito no solamente el rollo, costaba el revelado, el copión todo, todo te encarecía filmábamos prácticamente uno a uno ahora filman 5, 20 a uno.

P. Que le quito la tecnología al cine

R. le ha quitado los chicos que hacen cine ahora no todos, porque tenemos cineastas muy valiosos, pero yo tengo ahí como sigo actualizando mi historia del cine boliviano, tengo una lista de 200 cineastas o sea yo he puesto hasta los que hacen una película y obviamente de esos 200 cineastas muchos han hecho una película y nunca más han hecho otra, pero también por eso porque no saben que hacer con el cine, no saben para que están haciendo cine, no piensan ¿no?, el tema de una película, porque escogen ese tema, como lo van a filmar, como van a planificar, eso es algunos y en ese sentido les ha hecho daño.

A otros obviamente les ha facilitado la parte técnica y entonces le dedican mucho más del presupuesto a la preparación que es muy importante a los técnicos, yo veo ahora como estoy en la escuela de cine de Jorge Sanjinés veo que están todos locos preparando la filmación que empieza ya el 24 su nuevo largometraje y va a tener un equipo de casi 100 personas, porque está involucrando a todos los estudiantes de segundo año de la escuela y yo los veo trabajar.

Tienen un grupo para diseño de vestuario, otro grupo para decorados, otro grupo para iluminación había un muchacho que solo estaba viendo solamente los filtros para la cámara solamente viendo una maleta de filtros, me parece muy bien porque eso hace que haya muchos jóvenes que se estén interesando en la labor técnica.

Yo pregunte a mis alumnos del primer año les dije cuántos, quieren hacer dirección, levantaron algunos la mano, cuántos quieren hacer guion otros, cuantos quieren hacer técnica otros, o sea ya hay ese interés ya no todos quieren ser solo directores o guionistas, sino que hay gente que quiere hacer una labor técnica, fotografía asistente de fotografía y eso que aquí es fácil, porque ahorita ya están de asistente de dirección los de segundo año de la escuela.

En Francia amigos que han estudiado conmigo siguen de asistentes, 50 años después, porque la carrera en Europa no es así no más, han estudiado los 3 o 4 años de cine conmigo han empezado a trabajar en producciones como tercer asistente, después segundo asistente a los 4 o 5 años primer asistente, algunos han hecho su película como director, la mayoría son asistente de cámara o ya camarógrafos o jefes de fotografía, por ejemplo, o editores otros han dejado de hacer.

Aquí hay una facilidad de ascenso rápido, si eres bueno al tiro ya te ubican, ya saben este es bueno y hay que traerlo al equipo, y eso es positivo porque la carrera de cine, la profesión de técnico de cine en Europa y demás es muy lenta, no avanzas y hay gente que toda su vida también por elección obviamente va a ser técnico en algo toda su vida.

P. Para usted que papel jugaría el área técnica en una filmación.

R. Es, si no tienes un buen iluminador, para mí un buen iluminador es fundamental en una película, yo detesto ver una película donde estás viendo el rebote de luz o el micrófono colgando o el rebote del sol en una escena de día.

Con toda la humildad de mis películas y por falta de medios también uso más una luz natural yo busco donde voy a poner a mis personajes para tener una luz natural, porque no tengo un presupuesto que cubra todas esas necesidades, no tengo ni si quiera el reflector, no tengo una luz leed, no tengo nada, entonces tengo que buscar la luz que me sirva para que no sea demasiado contrastada para que se vea el fondo para que haya profundidad de campo etc. Pero me gustaría sí trabajar con un equipo técnico

Jorge Sanjinés y otros directores hemos visto “Tu Me Manques”, hay varias películas bien hechas a nivel técnico ya no hay excusas, en el cine de ficción boliviano de decir, es que no tenía medios, porque ya es más fácil conseguir plata los chicos consiguen medios, hacen películas que a mi juicio no son buenas, como “Sorem” por ejemplo, que costo un

millón de dólares, y no se ve en la pantalla esa plata, no sé dónde estará, ojalá les hayan pagado bien a los técnicos.

Yo prefiero trabajar con equipos pequeños, yo prefiero trabajar con pocos técnicos, pero buenos que me resuelvan problemas, Jorge Viñati era un tipo extraordinario porque, no solamente era jefe de fotografía, camarógrafo, era eléctrico se subía a los postes, una vez se quemó se le pegaron los dedos, se le calcinaron los dedos al conectar y tocar un Alto Voltaje en un poste ¿no?, le tuvieron que separar los dedos con espátula, entonces gente así gente que está dispuesta a todo que pueda trabajar, porque yo cuando me meto a hacer una película trabajo 12 horas seguidas, sin pensar en otras cosas.

Los chicos de ahora lo primero que están pensando es en el Katering, a ver que vamos a comer, lo más importante para ellos es eso y la hora de la pausa, a mí no me gusta trabajar así, entonces cuando tengo que trabajar con técnicos, trabajo con técnicos que le meten a mi ritmo, porque yo también estoy metido en las mismas, yo no estoy por encima, no estoy ganando más, estoy haciéndolo realmente porque quiero hacer algo.

No sé cómo le va a ir a Jorge a hora es un equipo grande, los cabezas evidentemente son gente valiosa, gente con mucha experiencia los demás son asistentes, no sé cómo van a manejar tanta gente, ahí vienen los problemas de logística que son grandes pero si yo pienso en un término intermedio tener equipos chicos, pero bien eficientes, Godart por ejemplo trabaja con equipos pequeños, siempre ha trabajado con equipos muy chicos, porque en Francia hay también sindicato y demás pero no están pesado como en México, donde tú tienes que contratar hagan o no hagan nada a 50 personas del sindicato.

Es como una especie de chantaje, tiene que pagar a 50 personas, aunque estén sentadas ahí, y tienen estos privilegios, ese sistema a mí no me gusta por suerte en Bolivia todavía no hay.

P. Don Alfonso del 1 al 10 cuanto de importancia le da al área técnica en una filmación.

R. Es difícil calificar eso porque depende de que producción, si haces un documental, obviamente necesitas, 4 o 5 técnicos, para las cosas más importantes si haces un largometraje necesitas muchos más.

Por dos cosas. Primero: porque, cuando filmas un largometraje de ficción tienes un número de semanas limitado y tienes que aprovechar al máximo esas semanas, entonces que ventaja tiene tener un buen equipo técnico, es que mientras unos están montando una escena, la iluminación, la cámara y todo lo demás, otros ya pueden ir adelantando la siguiente escena, por ejemplo o sea necesitas gente calificada que no esté todo el tiempo preguntándole al director, donde pongo la luz o donde pongo esto, si no que el director

delega y ya el jefe de fotografía se hace cargo de decirle a sus dos o tres asistentes sus gaffers aquí quiero esto, entonces es fundamental en ficción me parece fundamental tener un buen equipo de técnicos.

P. Puede Mencionar algunos de los nombres de los técnicos que compartieron sus proyectos con usted.

R. Bueno yo me acuerdo que cuando estaba haciendo la producción de Espinal, primero hice una primera filmación en super 8 que se perdió y ahí les conté que a la vuelta Javier Albo, me dijo mira estos rollitos se quedaron en SIPCA son tuyos porque son los de Espinal, a ver si quieres seguir con esto entonces ya en 16 hice una segunda producción y en esa segunda producción me acuerdo que estuvo el Freddy Delgado, de jefe de fotografía estaba el Armando Urioste, Freddy era sus asistente, estaba el Rafael Flores que no sé si sigue activo, no me acuerdo quien hizo el sonido pero si teníamos un equipo de 6 o 7 personas, que para mí era suficiente porque era un semi documental, semi ficción no era totalmente ficción y no era una gran producción, por eso me acuerdo de esos nombre muy bien.

En el último largo documental que hice “Amanecer Chipaya” lo volví a llamar al Freddy Delgado, Ramiro Valdez, Marco Guachalla, salvo la filmación de la televisión holandesa que ahí vino un equipo de camarógrafos y sonido que yo contraté de Perú y otra película que hice para la UNESCO que la codirigí con Eduardo Barrios, que es un cineasta boliviano poco conocido aquí, pero que ha hecho más de 70 documentales en todo el mundo.

Eduardo Barrios trabajaba en la UNESCO he hicimos la primera película sobre las radios mineras, esa también está en Youtube, porque la hice digitalizar hace dos años, la hicimos en 16 y vino un equipo de la UNESCO, porque la UNESCO tenía su equipo estable de camarógrafo, sonidista, etc. Pero como era documental tampoco había asistentes, no había iluminador el mismo jefe de fotografía que era ruso Alexis Boronsov, era el que ponía la luz teníamos algo de luces había un maletín de luces, cosas muy elementales.

Yo nunca he trabajado por eso no me considero el más indicado para responder a tus preguntas más específicas, nunca he trabajado con equipos realmente grandes, nunca he tenido una producción como la puede tener Valdivia o el Antonio Eguino o el Jorge no, he participado en películas del Jorge, pero donde también éramos poquísimos, por ejemplo en “Fuera de Aquí” donde yo era el asistente, esa película quienes la hicimos el Jorge director, la Beatriz Palacios productora, yo asistente de dirección el flaco Biñati camarógrafo, y no me acuerdo que tuviéramos luces por ejemplo, el asistente del flaco Biñati el oso le decíamos era un peruano que siempre lo llevaba de asistente el flaco,

Efraín Fuentes ahora lo he visto hace poco en el Cusco ya está viejo, y el sonido Jann Marcel Miran un francés la mitad de la película “Fuera de Aquí” y la mitad hice yo el sonido o sea ese era el equipo no había más, cuantos he contado 5, o sea “Fuera de Aquí” se hizo con 5 personas y ahora Jorge va a hacer su última película con casi 100 personas.

Pero claro en esa época no tenía el dinero que ahora seguramente a con seguido con el fondo de Intervenciones Urbanas.

P. La columna vertebral de una película es el guion, pero existen otras áreas que contribuyen para sacar adelante una producción como el área técnica Si hubiera un orden de importancia en el área técnica, si la hubiera ¿cómo las citarías en que orden?

R. Para mí, en una película obviamente el director es fundamental con el mismo tema ponte tú Romeo y Julieta, Cefereli hace una obra genial y otro x hace una porquería, con el mismo guion de Shewspers con los mismos diálogos de Shewspers, ahora un gran guionista es muy importante, es decir un guionista como Arriaga, Guillermo Arriaga, el de “Amores Perros” el de las 3 películas que hizo Iñárritu, se nota que le ayuda enormemente al director tener un buen guion y de echo cuando Arriaga quiso hacer su propia película como director no le salió bien o sea que ahí hay un empate que es importante entre el director y el guionista.

Fotografía yo ayer les decía a mis estudiantes de la Escuela de Cine, si ustedes no aprenden a leer cine, a leer el cine, o sea no digo leer un libro sobre cine, si no leer una película no van a poder ser directores no van a poder hacer una película, porque si no tienen una cultura general muy amplia que eso es importante tener, que los técnicos también tengan, los técnicos no solamente tienen que formarse en los aparatos, tienen que formarse también en una cultura cinematográfica, porque yo como director, puedo decirle a un jefe de fotografía y a sus técnicos quiero una fotografía estilo Rembrandt, si no saben quién es Rembrandt, que van a hacer, les voy a tener que explicar quiero claro oscuro, quiero contrastes, o quiero muna fotografía estilo Bernir, es decir iluminación Natural.

P. Con el guion se cuenta una historia, con la luz también se podrá contar.

R. Por su puesto la luz es fundamental, en la fotografía y en el cine la luz es lo más importante, porque es la plástica de la película, no hay nada más feo que una película plana, que no tiene profundidad de campo, que no tiene contraste, que toda la luz es como super mercado ¿no?, que todo está iluminado igual, yo aprendí mucho en iluminación, de un gran jefe de fotografía que es Néstor Almendros, fue mi profesor.

Néstor Almendros, nos decía, refuercen la luz natural, no anden poniendo luz en todo para que parezca super mercado, si hay una ventana refuercen la ventana, si hay una lampara

suban le a la lampara, o sea que las fuentes de luz natural las que hay te den más luz eso es lo que él hacía, cuando trabajábamos en cine ahora ya no es necesario porque trabajas en video, y no tienes que estar subiendo la potencia de la luz, ¿no?, su teoría era esa y era muy buena, entonces tú vez las películas que él hizo como jefe de fotografía para Erik Romer, para Fransua Trufo, las de la nueva ola francesa, tienes una iluminación maravillosa, y eso que en esa época era más difícil porque había que poner gelatina en toda la ventana, para compensar el color de la luz y demás, era complicado teníamos unas láminas anaranjadas o azules si queríamos luz fría, luz caliente o cálida, manejarse con eso era bien complicado, pero te digo tú vez esas películas y es como ver un cuadro, ves arte, o sea la iluminación es fundamental.

Les he mostrado a mis estudiantes hace dos días, por ejemplo, la película “Cuils” sobre el Marqués de Sade, todo lo que es escenografía iluminación, es maravilloso, los ángulos de la cámara que escoge. la composición, si uno no sabe de composición y eso se aprende en pintura como vas a componer una imagen si eres, Cateogra, como se llama en Francia, el que hace el cuadro que viene a ser el camarógrafo ¿no? el jefe de fotografía le dice a ver proponme cuadros para esta escena entonces ve y el dirá más cerrado más abierto, más arriba, más abajo eso dice el jefe de fotografía pero el que hace el cuadro el que está detrás de la cámara y el propone opciones hasta donde se va ver, que tanto vas a segmentar de la realidad en esa escena.

La luz y la fotografía son fundamentales.

P. Como ha influenciado la tecnología en la relación de técnicos y director

R. Yo creo que eso depende de las personalidades, yo siempre he mantenido la misma relación con mis técnicos, que es, estamos trabajando en equipo estamos trabajando con un objetivo común porque creemos en lo que estamos haciendo, yo nunca me he asociado o he asociado a técnicos que viene solamente por la plata, porque de hecho yo no tengo mucha plata para pagarles, o sea si vienen es porque les interesa el proyecto y yo voy a poner hasta de mi plata de mi bolsillo como ha sucedido en “Amanecer Chipaya”, para que se haga el proyecto, porque lo que me interesa es que se haga, entonces mi relación siempre ha sido así.

Pero yo sé de cineastas amigos míos que no voy a mencionar, que a medida que han estado escalando, porque les ha ido bien con una película u otra, empiezan a distanciarse del equipo técnico, empiezan a tener una relación mucho más soberbia, mucho más altanera, mucho más dictatorial digamos entre comillas y eso yo no creo que no ayude a la película, porque si los técnicos no están contentos y no trabajan unidos por un mismo ideal de cine no va funcionar.

Cuando estaba haciendo la filmación de Espinal no quiero decir nombres, pero me han puesto dos veces el rollo, un rollo que ya estaba expuesto lo han vuelto a poner, o sea que me han fregado dos escenas si quieres o más cosas así que pasan.

Ni modo esa película ha sido q'éncha desde el principio, pero la relación con los técnicos más bien tiene que ser de complicidad, tiene que ser una relación en la que uno les diga miren esto, va salir bonito así, va salir mejor así hagámoslo de esta manera, ahora también hay técnicos que son muy testarudos muy tozudos que no son flexibles y la visión del director de alguna manera tiene nomás que imponerse al final en el sentido de que el director tiene una visión de conjunto.

Yo me acuerdo por ejemplo cuando filmábamos “Fuera de Aquí”, en Ecuador al Jorge se le ocurrió hacer en una escena donde había unos demagogos que venían a ofrecer su partido político y demás a una comunidad campesina el Jorge dijo, hagan un letrero del demagogo como un afiche, pero era en tela pintado, de 4 metros enorme y yo dije no le dije a él, pero me parecía demasiado grande lo que estaba pidiendo, pero cuando una ya ve la película se da cuenta de que tenía razón ¿no?

O sea, el buen director obviamente tiene la visión de conjunto que es importante y los técnicos tienen que apoyar esa visión de conjunto.

P. El cine es parte de la cultura de un país, un país se ve a través de su cine usted cree que pasa esto en nuestro país.

R. Yo creo que fue, hasta los años 90 quizás, donde realmente, como hacer cine era difícil, el compromiso que necesitabas para hacerlo era muy serio, Jorge Sanjinés tuvo que hipotecar la casa de Oscar Soria para hacer “Yawar Mallcu”, por ejemplo Antonio Eguino tuvo que vender su mueblería carpintería para hacer “Los Andes No Creen En Dios” y sigue endeudado todavía nunca recupero, le fue bien en “Chuquiago” ahí si recupero, pero en “Los Andes No Creen En Dios” no le fue bien y en la guerra del Pacífico menos “Amargo Mar” porque eran películas que tenían demasiada producción, pero quería hacerlas él.

El otro día me dijo en Antonio: Sabes porque hice la guerra del pacífico, porque estaba en una entrevista en Alemania y alguien me dijo cuál es su próximo proyecto, yo no tenía ningún proyecto, pero por decir algo dije, la guerra del pacífico, y me metí en eso y tuve que hacerla.

Entonces a lo que voy es que creo que se ha perdido mucha mística, porque de alguna manera el cine se ha convertido también en un negocio para algunos, como digo reúnen antes de empezar una película, ya tienen 1000 mil o 150 mil dólares, antes de empezarla

después ya un fondo de producción llegan a 300 mil, 400 mil, y está bien yo les felicito a ellos yo nunca he hecho una película de ese costo, jamás, mi película más cara debe ser la de la televisión holandesa, que costo creo que 30 mil dólares, en 16 ¿no?, el documental incluyendo mi viaje a Holanda para editar y todo, porque ahí edite todo.

Entonces yo creo que se ha perdido mucho de la mística y alguna gente cree que con películas muy comerciales, que ya no dicen mucho de Bolivia van a ganar plata y ni siquiera ganan o sea ya no sé cuál es su ganancia moral, ética o lo que sea porque yo veo una película por ejemplo como “Rosy la Muñeca” no sé cuántos, no sé si habrán visto y digo ¡y! salgo de la sala y digo ¡y!, yo trato de ver todo el cine boliviano y me da pena que los bolivianos no vean más cine, pero el argumento justamente de muchos bolivianos que no van a ver cine boliviano es que, son malas películas, entonces ya ponen en el saco a todas, ¿no? “TU Me Manques” a mí me parece que tiene valores importantes está bien hecha, aunque yo hice un comentario.

Mira esto es otra cosa, mucha gente de la profesión critica en voz baja, que porquería, que macana, nadie se atreve a decir las cosas de frente, yo escribo lo que pienso y publico en página siete, y si no escribo es porque no me ha gustado una película.

En otras épocas de mi vida cuando era más aguerrido le hubiera dado palo, pero ahora digo ¡ya! No tengo tiempo para hablar de las buenas, entonces me concentro en las buenas muy buenas, hay películas interesantes, yo creo que la película de Rodrigo Bellot, es sincera yo creo que parte de un deceso de él de sacarse de encima un tema que es importante y que, si bien tiene fallas y demás que yo las señalo en mi artículo, es de las películas sinceras.

Pero después tienes otras cosas que no sabes que están buscando, la misma que he visto a noche “Anomalía” al final no sabes a donde van no sabes que quiere, está muy bien hecha, hay un trabajo técnico impecable, la fotografía es muy buena, muy, muy buena, pero eso, entonces te digo depende de cada director, de cada proyecto, pero yo creo que ahora con la facilidad de hacer cine y la incorporación de una legión de nuevos cineastas, hay un poco la pretensión también de ser cineasta haciendo cualquier cosa ¿no?, y en realidad los buenos cineastas se reducen a 10 o 15 ¿no?

P. ¿Según usted hemos dejado de vernos a nosotros mismo en el cine?

R. Mira es clarísimo lo que tú dices porque cuando se estrenó “Chuquiago”, tuvo contabilizado en salas de cine 500 mil espectadores, en ese momento la población de Bolivia creo que era 8 millones de bolivianos, o sea 500 mil espectadores significaba que algunas personas la vieron dos o tres veces, o se ha ahora ninguna película pasa de 30 mil.

El Marcos Loayza el otro día me dijo que llegó creo que a 27 mil, 28 mil y que esta tas con tas con lo que le costó, sin ganancia, pero por lo menos está ahí, pero ya ninguna película pasa de 30 mil, creo yo no he escuchado de ninguna que pase de 30mil me han dicho que “Tu Me Manques”, estuvo unos días y des pues se cayó completamente y que en cambio hay otra que todavía está ahí.

Entonces hay un desinterés del público boliviano, como dije antes causado por la falta de calidad de las películas que se hacen, de muchas películas que hacen y también porque hay una alienación en la gente en general, la gente puede hacer fila tres cuadras, matarse para ir al estreno de “Rápido y Furioso” número 27, sabiendo que va a ser lo mismo, es decir que no sé cuántas versiones anteriores tiene, esta va ser más espectacular va a haber más explosiones, pero ese es el cine que ahora le gusta a la mayoría de la gente joven sobre todo, se ha perdido una cosa muy importante que el cine es el séptimo arte, ahora el cine está más cerca del circo, de la diversión, de la distracción, por eso yo no voy mucho al cine salvo a la cinemateca cuando hay tres personas en la sala y me puedo sentar en la segunda o tercera fila y ver tranquilo una película.

Pero ir a una sala llena donde la gente está respondiendo a su celular, donde se ve la luz que sale cuando están texteadando. De varios lugares, donde están comiendo como se llaman, pipocas con mantequilla rancia, están tomando cosas o sea ya no es un arte, acaso vas a un museo y estas así, o acaso vas al teatro y estas comiendo y votando los papeles en el suelo y demás porque además son cochinos, sales de una sala de cine y es una cochinada lo que la gente deja

Ya es parte de la cultura y de la mala educación que tiene la gente, ya no hay educación, en su casa se comportan así, en su casa está todo tirado en el suelo bajo la mesa, bajo las sillas, yo me pregunto esas cosas, porque digo como ha cambiado el respeto por el cine, como ha cambiado el amor por el cine.

Cuando nosotros estudiábamos cine en Francia teníamos una tarjeta, que nos permitía entrar gratis a todos los cines de Paris, porque la escuela tenía mucha reputación, entonces todos los cines querían que nosotros vayamos gratis a ver sus películas, y nosotros veíamos hasta tres películas diarias, no, pero entrábamos al cine como quien entra a un museo a un templo, para ver una película en silencio absoluto, gozarla, disfrutarla en una buena pantalla, eso se ha perdido completamente.

La gente ha trasladado su sillón, el sillón de su casa donde ven cosas en la televisión mientras están hablando, mientras están contestando el teléfono, mientras están yendo al baño, eso lo han trasladado a la sala de cine, ese comportamiento lo han trasladado a la sala de cine, o sea ya no hay respeto por el cine.

Entonces, las pocas películas bolivianas que valen la pena, verdad, que son buenas, yo ahora estoy por ejemplo en el jurado del Oscar, y el jurado del Goya que nos vamos a reunir mañana o pasado mañana, entonces yo veo que hay pocas películas que realmente merecen la pena, hay que verlas aunque no sean perfectas, aunque no sean la gran maravilla, pero hay que verlas y el público le da la espalda, que haces contra eso, no sé francamente no sé, pero yo creo que tiene que ver con la educación y la cultura general.

En mis épocas mi generación, tenía una cultura general más amplia, tu podías hablar de muchos temas, podías hablar de arte, de literatura, de fútbol, de muchas cosas y tenías más información porque nosotros leíamos periódicos, leíamos revistas, leíamos libros íbamos al cine, en cambio ahora los chicos jóvenes, son bastante ignorantes, yo a mis alumnos les digo haber de tal tema, no saben, cosas muy evidentes de cultura general, no tienen idea les dices nombres de autores muy conocidos, no han leído y no solo mis estudiantes, el otro día fui al banco para hacer un trámite y el muchacho que me atendió que debe tener unos 35, 36 años, me pidió datos y me dijo donde trabaja usted, le digo soy profesor de cine en la escuela de Jorge Sanjinés, y me dice Jorge Sanjinés, quien es, no tienen idea ni de Jorge Sanjinés.

Eso te digo el público en general, tenemos idea los que estamos metidos en el cine, es decir nuestro más grande cineasta estemos o no de acuerdo con sus últimas películas es otro tema, nuestro más grande cineasta no lo conoce la gente, no sabe la gente quien es, menos van a saber de los otros.

P. Don Alfonso que tiene que tener una persona para amar este oficio.

R. Yo a mis estudiantes, les digo lo que dije ante, primero: si quieren ser cineastas, si quieren ser directores, si quieren ser técnicos, etc. Tienen que conocer el cine, tienen que ver muchísimas películas yo en cada clase les muestro una película, porque no puedo hablar de la historia del cine, tengo una clase de historia del cine y otra de teoría cinematográficas, en ninguna de las dos puedo hablar al fosforo, tengo que mostrarles, entonces les muestro películas que en su vida han visto.

Ayer les mostré una película, de repente ustedes la han visto, “Soud Cast” de Robert Altman, una película larga dura tres horas una joya de película, ninguno la había visto y ustedes tampoco la han visto por lo que estoy viendo en sus caras, y Robert Altman que es un gran cineasta tampoco es muy conocido, aquí por lo menos y tiene grandes películas, la gente lo conoce solamente por “Mashs”, la versión cinematográfica de la película sobre la guerra de Corea, con Donal Soterlan, entonces eso les digo primero tienen que tener una cultura cinematográfica muy profunda, ver mucho cine, mucho, mucho cine, yo durante mis años de estudio como te digo veía tres y hasta cuatro películas terminábamos

a las doce de la noche y en la última sesión de la cinemateca francesa que era a las doce de la noche de doce a dos era la última película que veíamos cuando veíamos cuatro, porque salíamos a las dos de la tarde de la escuela de cine y de ahí cada dos horas una película prácticamente, veíamos mucho cine es la única manera.

Entonces ver mucho cine leer, que es lo que les dijo Gersoj cuando vino aquí hace tres años cuando dio la conferencia en el cine 6 de agosto, había dos micrófonos en los dos pasillos del cine 6 de agosto los chicos habían venido de Ecuador de Perú de Brasil de Paraguay para hablar con Gersoj porque él nunca da conferencias, entonces le decían maestro yo tengo un guion maravilloso pero no tengo plata para producir, el otro tengo ideas pero no sé que hacer, entonces uno le pregunto que me aconseja usted, cuál es su consejo para ser un buen cineasta, y el tipo les dijo cuatro leer, leer, leer, leer.

Ni siquiera les dijo ver cine, yo a mis estudiantes les digo vean mucho cine, pero Gersoj les dijo lean, lean, lean y lean y eso es lo que menos hacen los chicos de hoy nadie agarra un libro, nadie tiene biblioteca, por ejemplo yo tengo una biblioteca de comunicación, otra de arte, otra de todo lo referente al cine, biografías, novelas, la gente ahora ya no lee, entonces yo soy pesimista en cuanto a que el cine boliviano se mire a si mismo que el cine boliviano refleje, lo que es Bolivia, porque el público está buscando un cine de distracción, un cine que lo saque de sus problemas, un cine de evasión, no está buscando arte, no está buscando un cine que lo sensibilice, no está buscando un cine que lo haga más humano, que confirme los valores humanos que tiene adentro, que es lo que el arte nos hace ¿no?

Yo veo una obra de Raúl Lara, o una obra de Lorgio Vaca o una obra de Silveti verdad y a mí me llena, digo como este pintor este artista ha expresado un desnudo, o a “una mañana de café”, es una pintura de una discípula de Ricardo Pérez Alcalá, que es Rina Mamani, excelente pintora, excelente artista, entonces ese es el arte y si el cine ya lo han separado del arte estamos “jodidos”, no hay mucha esperanza.

Pero los que creemos y amamos el cine tenemos que seguir. Ahora como se dice, esto aplica a los cineastas también. Nadie da una puntada sin hilo, o sea si no tiene el hilo y todo no cosen.

Yo no, yo me meto en proyectos que me gustan, sabes cuánto de presupuesto tenía para hacer el largo de los Chipayas, siete mil dólares, eso costo esa película, pero claro poniendo plata de mi bolsillo también.

P. Que nos puede decir de Ramiro Valdez y Freddy Delgado-

R. Primero que nada son amigos ese es un sesgo positivo, segundo que son colaboradores que le “meten”, que van a mi ritmo y que aman lo que hacen, como dije uno tiene que morir en su ley.

ENTREVISTA GUILLERMO MEDRANO

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Soy Guillermo Medrano he estudiado dirección de fotografía en la escuela internacional de cine y televisión de San Antonio de los baños, actualmente son 29 años ejerciendo la profesión en Bolivia, yo volví al país en 1991 y a la fecha he trabajado como director de fotografía en 10 largometrajes, de los cuales puedo mencionar el día que murió el silencio de Paolo Agazzi, saber que te he buscado de Mela Márquez, los novios de la muerte que es una coproducción con Francia dirigido por Marcos Malavia, entre las más importantes podría nombrarte esas. He trabajado también en publicidad y también capacitando a la gente.

P.- Siempre quisiste ser fotógrafo o que te impulsó a seguir esta profesión.

R.- En realidad cuando yo di mi examen para optar a la beca, sino me equivoco éramos 85 postulantes de Bolivia para 5 puestos, yo salí elegido soy parte de la primera generación, en realidad hemos fundado la escuela de cine y tv de San Antonio de los Baños, que es una escuela fundada por el movimiento del nuevo cine Latinoamericano, con el mecenazgo del nuevo cine Latinoamericano a la cabeza de Gabriel García Márquez, que con parte del premio Nobel que había ganado dio un incentivo, un monto para que la fundación del nuevo cine Latinoamericano empiece a trabajar y a funcionar y una de sus primeras tareas ha sido formar esta escuela.

Entonces cuando yo di ese examen para obrar a esa beca, nos pedían 2 especialidades a las cuales estábamos postulando entonces yo puse dirección como primera opción y como segunda opción sonido

Y en realidad yo estando ya en la escuela estaba trabajando fuertemente en sonido, porque en realidad y calculo que muchas escuelas tienen ese problema que es muy difícil formar directores y también es muy difícil formar escritores, porque son las especialidades más abstractas si cabe el término, entonces yo sentí que a nivel de dirección no estaba aprendiendo nada y entonces me dediqué más a sonido.

Todo el primer semestre y parte del primer año he trabajado fuertemente en sonido, estaba muy interiorizado con el manejo de la nagra, micrófonos estaba haciendo mucho trabajo de campo registrando sonido porque en realidad mi intención era ser sonidista porque también tenía una fuerte carga musical, estaba bastante habituado a la música, tenía una sensibilidad por la música y la sigo teniendo soy melómano cultivaba la música clásica

fundamentalmente también el rock, me fui a la Habana con mi colección que más o menos eran 100 cassetts, tenía siempre ahí mi arsenal de música y dentro de mis autores preferidos está Sebastián Bag, soy muy cultivador de su música.

Entonces yo quería ser sonidista, pero en el proceso de entrenamiento en la escuela, yo había trabajado en Bolivia con Marcos Malavia, él había fundado un grupo de teatro que se llamaba El Túnel, yo trabajé con ellos cerca de un año, montamos 3 obras en las que yo participe, yo trabajaba en el grupo fundamentalmente en la parte de sonido e iluminación, obviamente la iluminación era muy empírica con latas de leche, con la precariedad con la que siempre se trabajaba, yo le atendía más al sonido en los montajes de obras que hicimos en Bolivia.

Sin embargo, al estar trabajando en iluminación empecé a desarrollar ciertas intuiciones de cómo poner la luz los efectos que lograba la luz en determinadas posiciones, en determinadas direcciones y eso también me dio una cierta sensibilidad, de tal modo que cuando estaba trabajando en la escuela en los ejercicios que hacíamos, en los rodajes, en mi primer grupo de entrenamiento, que era un grupo marginal, marginal en el sentido de que nadie quería trabajar con esa gente que nadie convocó, a mí nadie me llamó para armar grupo, fuimos el resabio se podría decir, estaba yo, un nicaragüense, un africano una brasilera que venía no del centro de Brasil sino del sertao y una salvadoreña que venía de la guerrilla, el nicaragüense creo que también venía de la guerrilla sandinista, éramos gente que no teníamos ningún perfil se podría decir elevado en cuanto hacer cine.

En tanto que en el resto de los grupos había mucha gente que aparentemente ya habían tenido una práctica o habían hecho cine o habían estado trabajando al menos eso dejaban translucir, entonces en éste grupo así un poco marginal, yo empecé a trabajar hicimos todas las prácticas con todo el rigor, y ahí mi compañero el africano le toco hacer fotografía, nuestros ejercicios eran directamente en 16 milímetros y en blanco y negro, esa era la primera practica y le toco a él hacer fotografía, porque íbamos rotando en los roles por la dinámica de la escuela.

Yo lo vi a él sufriendo en la iluminación porque no sabía cómo desenvolverse y como poner las luces, entonces ante la angustia en la que yo veía a mi compañero, yo lo llamé a un lado y le dije no te preocupes yo te voy a ayudar con la iluminación y fue así de esa actitud nada más sin ninguna premeditación y sin ninguna pretensión ante la presión del rodaje, porque teníamos un día de rodaje nada más.

Yo empecé a colgar las luces y obviamente ahí vino esa intuición de mi etapa de iluminador en el teatro y empecé a lograr efectos que los veíamos por el visor y empezaron a ser interesantes de tal modo que cuando volvió el material del laboratorio, siempre había

una sesión todos nos encerrábamos en la sala de proyección y se proyectaban lo que se llamaban los roches que eran los copiones que se proyectaban en celuloide y asistía toda la gente que quería, generalmente estaba toda la escuela viendo el material de toda la semana de los grupos que habían trabajado en la semana, habían 5 grupos de tal manera que habían 5 trabajos que se proyectaban.

Cuando vieron el material de nuestro grupo hubo bastante asombro por la calidad fotográfica, por el resultado a tal extremo de que algunos argentinos que eran un poco arrogantes, en la hora de almuerzo yo les oí comentar de que realmente esta escuela es muy extraña porque se está viendo resultados de gente que nadie esperaba nada y obviamente el trabajo de Domingo Sanca que era el compañero al que yo estaba ayudando salió como con muy buena fotografía, pero este es un secreto que yo nunca lo deje traslucir, lo digo aquí a la distancia nada más y obviamente este compañero se volvió como el fotógrafo emergente.

Yo sabía en el fondo de que yo había puesto la iluminación y había logrado determinadas cosas ya viendo en la pantalla y fue así como sin querer me fui metiendo a la fotografía y fui abandonando gradualmente el sonido.

También fui dejando la dirección porque en realidad la dirección es uno de los temas más complicados de enseñar y hasta ahora reflexionando como se podría enseñar dirección es realmente muy arduo y muy difícil porque de todas las especialidades es pues la especialidad más abstracta.

Por ejemplo, en fotografía los materiales son concretos tienes que mover las lamparas, la lampara la pones en una posición en una altura con tanto de intensidad con tal filtro y todo eso lo vas regulando son materiales concretos que empiezas a mover en el set.

Pero que hace un director es decir por donde empieza es la tarea más difícil generalmente los directores tienden a sentarse en la silla esperar que todos los técnicos hagan lo que tengan que hacer y lo único que dice es rueda cámara y corte no, y a veces ni siquiera tiene la capacidad de hablar bien con los actores ni decirles de donde a donde se tiene que mover ni como tienen que moverse.

Todo eso no tiene cosas precisas, porque cada plano tiene una particularidad, no quiero decir que la luz tampoco no tenga una particularidad en cada plano, pero comparado con la dirección es más concreto es más preciso entonces siempre la técnica va tener esa ventaja o le llevar la delantera en cuanto a generar una metodología de enseñanza.

Ha sido natural en la escuela por ejemplo que sonido fotografía edición han sido las materias donde la enseñanza era precisa y concreta, pero como escribir, por ejemplo, por

dónde empezar era difícil no había un maestro que te guie y creo que no hay alguien que te guie de una manera precisa como escribir lo mismo dirigir y en producción lastimosamente también no hemos tenido una formación muy sólida en ese sentido, ha sido más empírico.

No había opción para quedarse a desarrollar dirección y además pasado el año me di cuenta y dije si salgo de aquí como director probablemente no encuentre trabajo y en la parte técnica va ser más probable que encuentre trabajo, entonces tome la decisión de optar por una especialidad técnica y fue fotografía la que al final opte.

P.- Antes de ir a estudiar a Cuba cine tenías otros objetivos que estudiabas

R.- Bueno en realidad en Bolivia por el tipo de entrenamiento que tenemos por la calidad de educación, dudo que haya un bachiller que salga y diga claramente quiero ser esto yo en toda mi carrera de educación he debido pasar por una 3 clausuras de año de las cuales 2 se han dado una cuando estaba en primaria otra cuando estaba entrando a secundaria y la tercera cuando ya estaba entrando a la Universidad, yo en realidad empecé estudiando ingeniería metalúrgica tenía una inclinación para las ciencias exactas, y hasta ahora me gusta la química, física no me gustan las matemáticas por eso opte en entrar a ingeniería metalúrgica, pero vino el golpe de Mesa en los ochentas y clausuraron la universidad yo era muy buen alumno un promedio entre 85 y 90 de hecho hubiera estado encaminado en ingeniería, pero se cerró la universidad y estuvimos dos años en la calle del 80 al 82.

En ese interludio apareció este grupo de teatro en el cual yo me incorpore y ahí empezó digamos mi inquietud por el arte esos dos años en vez de estar en la vagancia esta actividad ya viéndola a la distancia digamos fue muy prolífica y justamente me volví a encontrar con este amigo porque él se fue a Francia y ahora vino a hacer su largometraje y nos encontramos de nuevo en la misma vena, el ahora dirigiendo hizo los novios de la muerte y yo haciendo fotografía, mira como son las cosas 35 años después nos volvemos a encontrar y ese primer encuentro que tuvimos en Oruro ni siquiera fue en La Paz, esto estaba sucediendo en Oruro fue por impulso de este amigo que era muy apasionado del teatro él si lo tenía claro desde el inicio él iba a ser teatrero y se metió.

El me arrastro un poco a este mundo del teatro y del arte en general y a partir de eso en esos dos años mi actividad fue dedicarme a hacer teatro y también un poco hacer trabajo de cine club y fue a raíz de esa mi actividad que un poco me contacte con un cam out y termine siendo postulante.

Se dio la apertura democrática y ya había perdido dos años quería hacer una carrera rápida y me metí a economía y a la mitad del cuarto año me topo este examen y sin pensarlo dos

veces me metí al examen lo aprobé y deje trunca también economía, en realidad tenía que ser metalúrgico luego economista luego tal vez sonidista y finalmente termine siendo fotógrafo.

P.- Cómo fue tu experiencia en la escuela de Cuba y luego volver al país no pensaste en irte.

R,- De hecho yo he sido muy crítico con la escuela, yo tenía una visión de repente estoy equivocado pero la sigo teniendo y un poco la he trasuntado en los talleres que he hecho, para mí el rigor del trabajo es clave yo no creo en la bohemia, generalmente el arte a veces es visto como una bohemia, como una cierta desorganización, como una vida difusa y no yo concibo a el arte como un oficio de alto rigor, tiene que haber una disciplina muy diferente a la disciplina militar desde luego pero tiene que haber una estructura y una metodología de entrenamiento de tal modo que el estudiante no pierda el tiempo y más bien desarrolle sus capacidades al máximo eso es lo que no ha habido en la escuela de Cuba ha habido mucho relajamiento.

En resumen todos los años que he estado con suerte seis meses de academia constante, el resto un poco a tu suerte, entonces lo que si yo no he hecho es perder el tiempo, siempre tenía las llaves del estudio si tenía insomnio me metía al estudio y me ponía a iluminar sobre maniquís, constantemente estaba iluminando viendo los efectos luz más aquí más halla, más arriba, más abajo, a izquierda a derecha, o sea viendo todas las posibilidades, yo he aplicado un método empírico, que es propio intuitivamente de las artes o sea las artes solo se puede enseñar por un método empírico, es decir a través de la experiencia enseñar haciendo.

Pero eran pocos los que nos enseñaban haciendo, habían muy pocos, por ejemplo en fotografía solo tuve tres maestros yo los considero maestros, César Charlone un uruguayo que migro al Brasil de él aprendí en un taller de 15 días, ahí aprendí el ABC de la fotografía, luego tuvo otro taller de 2 semanas con Ricardo Aranovich otro fotógrafo también Re nombradísimo, con el cual trabajamos la luz reflejada todo el método de la luz reflejada las 10 zonas de la fotografía digamos y cómo manejar el fotómetro Pentax con las 10 claves o los 10 tonos de gris y luego tuve un curso de sensitometría y de colorimetría con un gran maestro alemán que era un técnico que había trabajado cerca de 50 años con el laboratorio de Agffa, esos fueron mis 3 grandes maestros de fotografía.

Después el resto del tiempo era muy disperso muy disgregado, pero ahí lo que conto fue la auto formación, avía los equipos entonces yo los utilizaba al máximo a tal extremo no te exagero la jefa de producción, ponía y decía por si acaso Guillermo Estoraro está saliendo a filmar esta semana hagan reserva de sus equipos, entonces lo que yo hacía me

sacaba todos los equipos del almacén los subía al camión y me los llevaba, porque cual era mi filosofía si hay los equipos tengo que utilizarlos al máximo, para cuando no haya también utilice el mínimo.

Es más difícil solamente trabajar con lo mínimo porque después cuando te encuentras con lo máximo no sabes cómo desenvolverte si sólo has trabajado con lo mínimo indispensable, entonces yo estoy capacitado de mover grandes toneladas de luz como también te puedo trabajar sin nada de luz o con una sola luz o 2 lamparas como es un poco en Bolivia no.

Esa manera de trabajar yo la he encontrado en el camino, porque la mayoría buscaba sacar equipos lo mínimo indispensable, porque tú sabes llevar esa cantidad de equipos era arto trabajo y a veces a mí me reñían muchísimo porque me demoraba toda una mañana iluminando a tal extremo que una vez iluminando hicimos volar toda la energía del pueblo lo dejamos sin luz, porque estaban todas las luces puestas eran cerca de 60 kilos entre Hmis y todo dijimos encendido general y el pueblo quedo sin luz.

Mi retorno ha sido toda una odisea, yo no tenía dinero para retornar las vacaciones en las que todos volvían yo no lo hacía, todas las vacaciones yo me quede en la isla, pero lo que yo hacía era trabajar en el ICAI que es el instituto cubano del arte cinematográfico, ahí yo trabaje en 3 largometrajes en 35 milímetros como asistente de cámara con dos fotógrafos uno era Ángel Alderete con el que trabaje en 2 largometrajes y 1 miniserie en Vetacam.

Entonces cuando termine la escuela como no tenía pasajes yo entre a la dirección y a la subdirectora Dolores Calviño yo le planteé y le dije mire yo no tengo dinero para volver, pero quiero trabajar y ganarme mi pasaje y me dijo no hay ningún problema te vamos a encontrar un trabajo.

Y así entre a trabar en un largometraje con Sergio Giralt que se llama María Antonia en 35 milímetros ahí trabaje cerca de un mes y medio más o menos haciendo primera asistencia de cámara como foquista, entonces ya tenía esa experiencia y en el ínterin, porque me quede 6 meses terminando me contrato un brasilero que también era de la escuela para hacer una serie de televisión en Humatic con un director que era cubano que también había egresado de la escuela y como yo estaba allí me contrataron y obviamente también me pagaron y con eso más ya tenía para mi pasaje de retorno empecé a trabajar como asistente de cámara el fotógrafo iba a ser un brasilero, pero el fotógrafo se enfermó a la semana de estar rodando le dio una enfermedad terrible que tuvo que abandonar el rodaje y yo de asistente de cámara pase a ser el director de fotografía estuve 6 meses trabajando en esa serie eran 20 capítulos, entonces después de esa experiencia recién llegue a Bolivia.

Es así como toda mi generación llegó a Bolivia en 1990 yo estaba llegando en 1991 y cuando llegué aquí obviamente lo que encontré fue pues una orfandad total es decir no había asistentes de cámara no había gaffers, el trabajo era muy limitado.

Me acuerdo del primer gaffer don Valentín Jiménez, don vale tenía 2 bolsitas en una entraban como dos o tres lamparitas muy viejas unos trípodes igual super oxidados había que jalarlos para un lado y para el otro bien complicado manejar y unos cables enervados con cinta aislante, tenía esas dos bolsitas yo me acuerdo siempre de don Valentín con dos bolsitas corriendo eso era lo único que teníamos y el único gaffer que había era don Valentín, te estoy hablando exactamente de 1991.

Cuando llegue entre a trabajar en ECO PUBLICIDAD a convocatoria de Carina Oroza compañera de la escuela en Cuba, era director de foto de todos los sopts de la empresa, pero la primera experiencia en películas fue Yawar.

P.- Tú eres precursor en la formación de Técnicos en todas las áreas, fue la necesidad de contar con gente preparada uno de los motivos de formar gente que otros motivos más hubo.

R.- En realidad ha sido una cosa que se ha ido dando gradualmente, como yo trabaje en ECO publicidad donde se trabajaba muy fuerte en publicidad, por esa década inicios de los noventas te estoy hablando de mediados del 91 que es cuando entre a la empresa, la empresa producía arto, arto y ahí yo arme un mini estudio en un cuarto de 3x3 además que estaba lleno de nuestros cassetes nuestra isla de edición entonces teníamos un espacio máximo de 1.5x1.5 o 2x2 máximo donde podíamos armar nuestro estudio, ahí yo empecé a trabajar con el Danilo Rodríguez y con el “Chino” Rosendo Ticono.

En realidad el chino era aerógrafo, el chinito trabajaba en aerografía era muy bueno entonces yo lo arrastraba a trabajar con migo porque tenía que hacer determinados efectos a veces con aerógrafo entonces le hacía maquillar las frutas, es decir las pintaba les daba mejor color, me fabricaba algunos damis (objetos fabricados de plástico, silicona o algún otro material que reemplaza al original para que no sufra daños), siempre lo sacaba de contrabando porque no lo querían soltar él era parte del departamento de diseño gráfico, siempre era un lio el poder contar con él, era una pelea con el jefe de producción o con el jefe de toda la productora, él trabajaba en aerografía haciendo los artes por ejemplo de estegge empezaba en enero para tener el arte a finales de marzo o abril para que en mayo este entrando a la imprenta y en junio ya este saliendo las cajitas de estegge y él lo hacia todo a mano era muy habiloso.

Entonces yo lo fui jalando poco apoco para que trabaje conmigo y en ese ínterin, cuando trabajábamos y veía que ellos estaban aprendiendo, hubo la casualidad que una compañera Claudia Fernández había hecho un taller que se llamaba taller de video arte con Diego Torrez y me invito a una proyección de cortos, cortos de muy mala calidad, estaban hechos a la mala yo no veía rigor, pero lo que me gusto de esa experiencia es que avía resultados entonces Claudia me invito para hacer un taller conjunto.

Es así que ella me invito a realizar un taller realizado por los dos ella hizo la convocatoria, esto paso el año 1994 y lo hicimos a través de la casa de la cultura a ese taller vinieron de los que me acuerdo. Roger Villavicencio, Américo Luna, en total vinieron 8 estudiantes, pero Claudia tenía otra idea ella hacía los talleres para realizar su video, había que trabajar en función de su video, hacer su video, ella estaba más preocupada por hacer su video que por enseñar, y yo no compartía esa idea.

Pero al final hicimos el taller realizamos el video con los estudiantes y a su vez también promoví que los estudiantes hagan su propio video Claudia no le dio mucha importancia a eso, pero cuando hicimos la muestra ya no eran pues 2 videitos sino eran 6 y esa muestra genero un impacto entonces ante el éxito Claudia me dijo hagamos otro taller, pero como venía la mano me dijo hagamos dos paralelos.

Ella sólo podía en las tardes y yo en la noche, entonces lanzamos la convocatoria, pero ella me dijo tú te consigues tus equipos y yo trabajaré con mi cámara tenía una cámara Hai8, quedamos en eso y Ernesto estaba trabajando en HABITAT fui ahí hable con Carina que era la directora, le plante la idea y de la necesidad de los equipos. Nunca han sido gratis los equipos yo pague por ellos y a mí paralelo vinieron 27 y al paralelo de la Claudio entraron como 8, nuestra convocatoria repercutió más o menos como para 34 alumnos.

Ocho fueron al paralelo de la tarde con Claudia y creo que ni siquiera terminaron se pelearon y nuestro paralelo que fue en el que tú también participaste y conociste yo ajuste todo lo llame a Ernesto Fernández T. y la idea era justamente esa la de capacitar a la gente a mí no me interesaba hacer mis videos yo nunca he estado en esa lógica de que tengo que hacer mi video siempre ha sido tenemos que producir videos y tú eres testigo de la cantidad de videos que producimos.

Ese taller dio pie al siguiente y así la bola ha ido creciendo y en el camino yo también fui encontrando una metodología y a la vez también me di cuenta de que esto teníamos que dirigirlo más a consolidar asistentes de cámara, gaffers y los otros miembros del equipo, si puede surgir algún productor bien venido y si puede surgir entre medio alguno que haga continuidad, entonces hemos ido incentivando esas cosas sin ninguna pretensión de armar una escuela ni nada.

En realidad, se han ido dando las cosas causalmente no han sido casualmente, porque obviamente yo estaba buscando ya un espacio era ya prioritario o sea necesitábamos tener técnicos y fue coincidente se dio la capitalización la producción en publicidad creció.

Cuando yo estaba en ECO publicidad producíamos spots pequeñitos, algunos los pasamos a FOCUS, pero la producción llegaba máximo a dos mil dólares mil quinientos dólares eso es lo que se pagaba regularmente y ahí entro FOCUS a producir la primera super producción de ECO publicidad.

La creatividad era de ECO publicidad que era “las estrellas bajan del cielo” de unas camionetas Land Cruizer se filmó en El Alto con un avión hércules bajaban del avión, trajeron luces Hmis del Perú creo que FOCUS también ya tenía sus Hmis y esa super producción costo siete mil dólares, por ejemplo.

Luego de esta producción con la capitalización las producciones fueron creciendo, por ejemplo “la caída libre de ENTEL” se llegó a producir por cien mil dólares, entonces en ese momento nosotros habíamos terminado en el taller el tercer módulo y toda la gente estaba como se dice calentita y empezó a trabajar, entramos en un momento exacto donde se estaba abriendo el mercado y la gente empezó a trabajar.

Al principio los equipos que venían de Argentina de Perú se venían con toda la plana mayor de sus técnicos, venían con su asistente de cámara, venían con sus gaffers, pero al final esos mismos equipos se dieron cuenta de que aquí habían gaffers, había asistentes de cámara y gradualmente fueron viniendo solamente jefes de área o sea venía el director de fotografía y el director y a veces un productor y a veces ni siquiera productor porque ya más o menos los equipos se estaban formando aquí.

Toda la década del noventa además de eso vinieron los largos y la gente empezó a trabajar en los largos o sea se fueron sumando muchas coyunturas y al final se terminó configurando ya un cierto equipo profesional, por lo menos en el área de fotografía ese fue nuestro objetivo, sino consiente del Ernesto, pero si mío y de ahí para adelante solo continúe yo.

P.- Recuerdas los nombres de los primeros técnicos con los que trabajaste

R.- Bueno a mi llegada el único técnico que había era don Valentín después yo ya trabajé con la gente del taller Américo Luna, Roger Villavicencio, Alberto Foronda, es mas a Roger V. lo contrataron en FOCUS cuando mostro los demos de sus trabajos realizados en el taller y de ahí todos los técnicos todos los gaffers con los que he trabajado han sido de la escuela del taller, a partir de ahí no faltaron técnicos.

Yo creo que los equipos de fotografía cada vez se han ido consolidando y a su vez que es así en realidad los técnicos se forman o en centros de capacitación o en la industria entonces la precaria industria que empezó a surgir empezó a formar las nuevas camadas.

Por ejemplo, te digo Walter Pacombia, no es de mi factura al Pacombia yo nunca lo he formado, él se formó en el proceso de estar en rodajes constantemente, lo mismo te puedo decir del Guillermo Torrez del Zacarías Gutiérrez es decir ya es la vorágine misma del rodaje del rodaje constante.

El Zacarías por ejemplo era sólo chofer era el que llevaba los equipos de la empresa VMJ en la que trabajaba Américo, Miguel Gutiérrez el Miguel tampoco era o fue de mi escuela se forjó en el proceso, los únicos técnicos que había eran el “gordo Delgado” Freddy Delgado y Ramiro Quispe a Ramiro yo lo conocí en la película Yawar.

Si bien en Yawar los técnicos estaban viniendo del taller yo los veía muy desorganizados hicieron caer un Fresnel tenían los cables como tallarines, tuvimos un accidente en la iglesia del pueblo con un Fresnel y entonces yo hablé con la productora que era Patricia Suarez le dije que esto no va a funcionar si no me traes a un técnico fuerte y ahí lo trajo a Ramiro Quispe.

Ramiro Quispe es de la escuela de Antonio Eguino, Antonio E., forjó en realidad a Freddy Delgado, Juan Cadena, Policarpio Callisaya y Ramiro Quispe, era en función de su productora, pero digamos si alguien se preocupaba por tener técnicos era en función solamente de su productora, y está bien.

Mi intención siempre era tener técnicos digamos que estén en el mercado y que a su vez empiecen a vivir de este oficio para que se queden y coincidentemente se ha dado en un momento en que la producción empezó a eclosionar trabajo no faltaba.

P.- Tu inquietud y preocupación fueron la causa de que formarás técnicos cual fue el nombre del, primer taller que diste ya de forma independiente y si aún los sigues dando.

R.- Si como olvidarlo era el que dimos en la productora HABITAT eran 27 jamás me voy a olvidar de ese número Gabriel y tú estaban becados por HABITAT el “chino” Rosendo Ticona, estaba becado por mi parte, después entraron Yokonda Aguilar, Sandra Casanova, Carmen Julia Navarro, Gustavo Guerrero, Américo Luna, Roger Villavicencio, Edwin Vilca son de los que me acuerdo eran 27 ese fue el taller donde hicimos el Yacha pachachi y otros fue el segundo taller pero en los hechos el primero que di de manera independiente era el año 1995 y el 1996 nos estábamos yendo a filmar Yawar.

P.- Yawar fue una escuela también en la preparación de técnicos, así como hubo otras experiencias parecidas más antes, cuál es tu opinión acerca de estas experiencias.

R.- Bueno está dentro de mis planes seguir aplicando esta forma de preparación es mi plan maestro de hecho ya hice tres ciclos de capacitación ya hay una nueva camada pero ahora ya es con otra perspectiva, esta nueva camada ya no solamente son gaffers o asistentes de cámara sino fundamentalmente creadores de imágenes en movimiento, por ejemplo el Marcelo Ajpi ya viene de ahí, no ha sido tan voluminosa como la primera porque bueno ya han habido muchos ruidos en el camino no está la ECA la misma carrera de la UMSA, la Escuela Andina, etc.,

Entonces mi trabajo se ha visto más reducido en el sentido de que yo hago de una manera más silenciosa, los talleres, pero sigo mentalizado y ese es mi sueño.

No creo yo en una escuela en Bolivia porque no están dadas las condiciones, no es posible sostener una escuela por dos razones por las cuales creo que no, la enseñanza para mí es crucial, pero yo creo que hay que encontrar una metodología donde ahorres recursos y tiempo en la capacitación.

La capacitación tiene que ser intensiva de tal modo que el que se ha formado salga inmediatamente al mercado para trabajar para que sobreviva y no deje lo que ha aprendido y se empiece a dedicar a otra cosa, el problema de una escuela es que vas a tener después de cinco años una regularidad que vas a ir lanzando al mercado cada año 20, 30 egresados que van a hacer esos, en diez años vas a tener 200 o 300 probablemente si son buenos directores van a abrir ellos el mercado y van a empezar a hacer proyectos esa es una posibilidad.

Pero hasta que eso suceda los que no tengan esa capacidad de hacer proyectos y de lanzarse a hacer largos es decir los técnicos van a quedar parados o su mano de obra va a quedar devaluada porque va haber mucha gente en el mercado.

Ese es un problema emergente cuando el mercado es muy frágil, cuando no hay una industria, y otro de los problemas de una escuela es que tienes que tener una planta docente constante a la cual tienes que pagar todo el tiempo tienes que tener un maestro de dirección, de guion, de fotografía, de sonido, de dirección de arte, de edición, etc., etc., y a todos ellos les tienes que ir pagando durante cinco años para que vayan forjando a los estudiantes.

Además, con lo que adolece ahora la UMSA es que no tienen equipos y este oficio sin equipos no tiene sentido,(aprender haciendo) es como vender gato por liebre, yo creo que la manera más ideal desde mi perspectiva, puedo estar equivocado, pero pedagógicamente

yo creo que es hacer módulos que más o menos yo los estoy diseñando en 2 años y medio, 5 módulos y los aprendices en poca cantidad terminen ese ciclo o sea más o menos a razón de 10 o 15 de esa generación saldrán unos 8 o 5 buenos por decir.

De tal modo que no saturas y no vas desalentando también a la gente porque obviamente son recursos al agua, si vas a forjar y al final esa gente va a terminar haciendo otra cosa entonces en nada has invertido todo el tiempo en capacitarlo, entonces hay que conciliar yo creo entre la demanda del mercado y la capacidad que uno tiene de forjar o de entrenar gente capacitada para que entre a desenvolverse y a vivir del oficio.

P.- Que opinión te merece la afirmación de que a partir de la aparición de las escuelas es que recién se empieza a encontrar personal técnico capacitado.

R.- ese es el tema que no te da una formación rigurosa, yo hice una estadística entre el primero y segundo ciclo han pasado por el taller 90 estudiantes, en cada módulo la participación de los estudiantes en el trabajo era del 95 al 99% o sea no había deserción, a la larga en el tiempo después o sea del 94 al 98 de esos 90 que han pasado por los talleres 20 ha quedado sólidos consolidados en el mercado, trabajando.

Te puedo citar algunos para hacer un recuento a la memoria Alberto Foronda, Roger Villavicencio, Américo Luna, Rosendo Gutiérrez, Carmen Julia Navarro, Gustavo Guerrero, Gustavo Soto, Ivette Paz Soldán, Juan Pablo Urioste, Oscar Duran.

En Santa Cruz hay como unos 5 más, que vienen de los 2 módulos que hice halla, y con ellos más puedo decir que los talleres dieron como fruto a 20 técnicos en diferentes áreas pero que quedaron sólidos, bien plantados trabajando que no hay sido cartuchos tirados al aire los otros 70 yo siempre digo, son los que han financiado que estos se capaciten, porque tampoco vas a pretender que de los 90 los 90 salgan.

Porque unos vienen terminan el módulo y ya no repiten el siguiente módulo, está pensado así mi sistema, el sistema no es para sacar como pipocas cada año 10 cada año 20, sino esos 20 que han quedado son del 1994 al 1999, dos ciclos ahí se han cerrado y de ahí han quedado 20 y esos han seguido generando.

Está bien ser ambiciosos, yo creo que hay necesidad de una escuela, pero para que esa escuela funcione tiene que tener esas condiciones infraestructura, planta docente, equipamiento, así sí se va poder formar, pero se van a desalentar o van a tener que migrar del país o van a tener que formar directores geniales que apenas salgan empiecen a trabajar en levantar proyectos y eso es también bueno, porque si hubieran directores que levantan proyectos por lo menos a razón de 2 o 3 proyectos al año entonces más o menos toda esta otra gente estaría trabajando constantemente, pero no creo que vaya a suceder.

La media del director boliviano, te pongo como estadística empírica Antonio Eguino tiene Pueblo Chico, Amargo Mar, esta última Los Andes no creen en Dios y tiene alguna más por ahí, o sea tiene cuatro en una carrera de más o menos 40 o 50 años, Paolo Agazzi tiene Mi Socio, Los Hermanos Cartagena, El Día que Murió el Silencio, El Atraco, Sena Quina y pare de contar cinco también en más o menos en 40 o 50 años de trabajo estamos hablando más o menos a razón de un largo por década y eso se vuelve a replicar en los más noveles.

Vayamos sin ir muy lejos a Juan Carlos Valdivia que tiene a, Jonás y la Ballena Rosada, American Visa, Zona Sur, Ivy Marae, y esta última cinco en 20 años le queda un poco más de oxígeno hará unos cuatro largos más tres largos más y no va ir más de allí.

Entonces es difícil, para un director parar proyectos en la realidad boliviana, ese es uno de los problemas serios que hay que pensarla bien, bien para forjar una escuela, porque no es suficiente tener la escuela y peor aún si no tienes las condiciones, porque si hubieran las condiciones de repente forjarías una camada de 10 directores cada año buenos de los cuales uno o año por medio o sea un director el primer año el segundo año otro y el tercer año otro y así ya sale otro, entonces si hubiera esa formación de directores fuertes escalonada tal vez se pudiera hacer o generar más trabajo.

En Cuba no han podido forjar directores, no hay directores en Bolivia por ejemplo de todas las generaciones que hemos ido, a ver cuántos directores o sea la Carina Oroza con suerte ha hecho un largo después de 30 años, otro director el Marcos Loayza ha sido un poco más osado digamos, pero después otro director de la escuela de San Antonio no hay, todos son técnicos porque es difícil formar directores, no es fácil formar directores.

Por ejemplo, el proyecto de la U Católica por ejemplo es bueno sacó 14 directores, pero por única vez, entonces esos están empezando a dar sus frutos, pero no has entrado en el atolladero de que tienes que hacer cada año 14 directores, la católica ha hecho 14 directores del 2005 al 2010 y están empezando a dar sus frutos.

En una década ya más o menos se han hecho 4 o 5 largos de esa generación lo cual está bien ese es el ritmo no hay otro, entonces lo otro es vender gato por liebre, ahora es siempre noble la actividad de capacitación o sea no tengo ningún derecho para defenestrar ninguna actividad que vaya en aras de la capacitación.

Si estoy haciendo esta crítica es simplemente un análisis proyectivo de hasta dónde va a llegar esa capacitación y de cómo se puede agotar en el camino o sea como puedes frustrar las aspiraciones de los que entran soñando de que algún día van a poder dirigir o hacer una película.

Tienes que sumar todo eso o sea ese sueño no tiene que quedar en el charco en el vacío, no se tiene que ir a la alcantarilla, lo tengo que formar bien lo tengo que lanzar bien capacitado para que sus sueños se materialicen porque si no hago esa labor, mi labor, por más noble que este siendo estoy traicionando los sueños de esos aspirantes.

P.- Que opinión te merece el que muchos estudiantes de diferentes escuelas solo tomen al área técnica como una forma de ingresar al medio para luego escalar a una jefatura de área

R.- Sabes lo que pasa ahí es lo que te decía que la capacitación no es sólida, mira para formar directores un director tiene que forjarse en el arte en general, o sea tiene que tener cultura pictórica, cultura musical, cultura dramática, tiene que tener cultura escénica, tiene que tener un punto de vista, tiene que desarrollar filosofía o sea tiene que tener una vasta cultura aparte de aprender la técnica cinematográfica.

Entonces el formar un director es realmente una labor muy ardua y no creo que haya escuelas que estén vendiendo gato por liebre, no lo digo en el ánimo de desalentar como te he dicho toda actividad de enseñanza incluso enseñar a sumar y restar es una actividad noble, porque el conocimiento es valor, el conocimiento te da posibilidades de trazar estrategias en tu vida para sobrevivir para vivir.

Toda enseñanza es noble, pero tú tienes que saber calibrar hasta donde es tu capacidad de enseñar y para que mercado estas diseñando un determinado centro de capacitación, si no equilibras eso tu labor puede ser frustrante tanto para ti como capacitador como para la gente que se está capacitando.

Ese es uno de los problemas que yo veo hay montón de gente que está saliendo y lo único que está generando, metiendo es una sobre saturación de estas áreas al mercado, ya me han reclamado de varias partes y creo que me voy a lanzar de nuevo a formar técnicos, ya hacen falta sólidos serios con capacidad.

p.- Se debe capacitar en áreas específicas, que otro factor se debería tomar en cuenta en la formación de técnicos.

R.- otro de mis temores es ese yo no quisiera forjar técnicos, como pipocas por que los dejo desocupados, se tiene que medir en función del mercado cuanto el mercado está demandando y yo creo que el mercado está en su justa medida, si tuviera que entrar 5 o a lo sumo 10 técnicos más, pero en toda Bolivia por decir 5 en La Paz y 5 en Santa cruz o por decir reforzar Santa Cruz porque halla es más débil, porque halla los técnicos son muy malos porque no ha habido una escuela seria allí.

En Santa Cruz sólo realice dos módulos bueno ha sido muy efímero digamos, si bien de ahí se quedó alguna gente yo no puedo decir que en Santa Cruz yo he forjado gaffers, ha sido siempre mi centro de capacitación siempre mi base ha sido La Paz.

Tampoco se trata de saturar el mercado si generas más técnicos, además es natural si yo forjo nueva camada de jóvenes que son más ágiles y todo, los antiguos van a quedar desocupados.

P.- Que diferencia ves en los rodajes de los 90 y los actuales con relación a los técnicos, falta rigor como tú lo llamas o todo está bien.

R.- Bueno yo he tenido malas experiencia en Santa Cruz especialmente, es decir te pongo como ejemplo una vez fui con Carlos Espejo (dueño de la empresa ILUMINATEE de renta de equipo) al rodaje de un spot de Fridosa si no me equivoco y yo le dije que tenía que llevarme un técnico de La Paz, pensaba en el Américo o en algún otro, en uno por lo menos pero él me dijo no, no, no te preocupes tengo allí, y bueno halla estaba Yerco que todos conocemos su historia él no se formó en los talleres el aprendió de ustedes él era ayudante de camión, recuerdo también a Bruno Varela mexicano.

Bueno lo que sucede es que en Santa Cruz estaba Yerco, que es muy bueno yo trabaje algunos proyectos con él en Tarija y era muy bueno pero lamentablemente creo que cayó en algunos vicios que no le ayudaron mucho y más bien lo perjudicaron no quiero meterme en la parte moral o ética porque eso ya es una cuestión personal, pero estaba también Isaac, creo que Berman Arteaga también eran los tres siempre sólo había uno en el set y los otros dos donde estaban y yo les encontraba durmiendo en el baño.

Entonces tuve que trabajar yo moviendo las lamparas los Hs e incluso tuve un problema en el codo hasta ahora tengo ese problema porque con el nerviosismo yo terminaba levantando y bajando y con el movimiento brusco que hice me dio una tendinitis en el codo y hasta ahora sigo adoleciendo de eso.

Entonces no pues, no hay ese nervio, el gaffer es puro nervio, es nervio y mano delicada, tiene que saber poner un pincito, un ganchito y el black foil tiene que estar bien puesto para que el corte de luz sea preciso, entonces requieres de fuerza bruta por decirlo así y de delicadeza en la mano, y uno de los mejores en esto es Américo Luna que tiene un trabajo fino, pero también con nervio con fuerza.

De hecho, falta, falta mucho hay que trabajar más y también la publicidad enturbia mucho, la publicidad mete mucho ruido en el sistema porque es otra lógica de producción, no me gusta a mí la producción publicitaria si bien me da de comer, pero la producción publicitaria mete mucho ruido genera muchas veleidades o sea no hay humildad en el

trabajo, tienes que estar chocando con egos del creativo del de la agencia, un montón de filtros que no te deja hacer tu trabajo como cuando haces un largo ahí estas a tus anchas no es porque hagas lo que te dé la gana, pero estas trabajando como debe ser, en la publicidad hay mucha mariconería yo diría.

P.- Implica mucho más rigor el hacer cine que publicidad

R.- Claro, la publicidad es bien falsa, y además puedes enmarañar poner 5, 6, 7, 10 planos super cortaditos le metes algún efecto y vendes, en cambio un plano cinematográfico no miente tiene que sostenerse, y si no tienes la mano para que se sostenga por más que le metas adornos ese plano en la pantalla grande se ve en toda su orfandad se ve desnudo, tú ves que es un plano totalmente pobre, entonces hacer cine realmente requiere de otro temperamento otro ímpetu.

P.- Que cualidades debe tener alguien que quiere ser técnico.

R.- Bueno yo creo, primera cosa que siempre reclamo es orden, porque en realidad el orden es el primer requisito para la creación, el artista crea orden del caos no existe el arte caótico, siempre incluso si tu expresión es caótica ese caos tiene que ser ordenado valga la paradoja, es decir el artista crea orden crea orden del caos porque el entorno es caótico, entonces el método es la manera de lograr tu objetivo con la mayor eficiencia, rompiendo el disturbio que te puede generar el desorden, entonces si al caos que es el mundo tú le generas más caos con el desorden de tus herramientas por ejemplo está mal.

El departamento de gaffers tiene que estar super ordenado trípodes en su lugar cables bien envueltos, lamparas, accesorios, filtros, etc. De tal modo que no estés buscando los elementos, buscas un determinado accesorio vas y está ahí, entonces orden primero.

Segundo ímpetu, es decir tiene que tener nervios de acero es decir moverse con rapidez no con lentitud, luego iniciativa, tiene que estar siempre adelantado a lo que está pensando el fotógrafo, porque cuando uno ya trabaja varias veces con un fotógrafo ya sabe que va hacer que va pedir, tú tienes que estar adelantando no esperando que te llamen, buscándote, donde está el gaffer, donde esta esto y donde está lo otro, eso no puede haber el gaffer tiene que estar ahí, ahora obviamente hay un primer gaffer o jefe gaffer y tiene sus asistentes no, pero el primer gaffer o jefe gaffer tiene que tener todas esas capacidades.

Tiene que conocer obviamente todos los materiales con los que está trabajando tiene que cuidarlos no puede tirarlos de un lado a otro porque sabe que si se le rompe alguno ya va funcionar mal menos un pin o un tornillo el trípode ya no va funcionar a la capacidad que tiene el trípode te va hacer perder el tiempo, entonces tiene que cuidar la herramienta porque de eso va a depender la calidad de su trabajo, tiene que conocer la herramienta a

profundidad, como se monta un trípode como se desmonta como se levantan los distintos estajes del trípode.

Se ve a veces que empiezan por el estaje de abajo y después están colgados para levantar el de arriba cuando la lógica es como telescopio primero el de arriba y así sucesivamente y después controlas con el de abajo y a la altura luego tener siempre dos escaleras una de pared dos de tijera una alta y otra mediana, medidas para moverse de un lado a otro, porque generalmente no hay tres medidas no hay escaleras y tienes que estar bajando la lámpara para reorientarla, cuando en realidad la lámpara ya está en la altura dada llegas con la escalera y desde arriba la diriges.

Otro de los problemas que yo veo es que no ajustan bien la vertical y la horizontal una vez que el fotógrafo a situado el haz de luz ya en el punto exacto, todos los niveles tienen que estar bien ajustados para que la lámpara no se mueva, ya sobre eso empiezas a trabajar, lo lindo de la luz es que físicamente un haz de luz va en línea recta, pero para mí el verdadero fotógrafo es aquel que amasa la luz como arcilla.

Es decir, tú puedes amasar el haz de esa dureza que tiene, de esa linealidad tú la puedes amasar, por eso también vienen los diferentes accesorios para hacer esto como el black foil, con este accesorio puedes lograr esto, puedes manejar la luz como una arcilla la vuelves dúctil, esa dureza física que tiene el haz la manejas así.

Para eso tienes que tener un gaffer que tenga manos con una agilidad y delicadez de un gato o una gacela y un buen ojo que entienda lo que el fotógrafo está queriendo lograr el efecto, el diseño o el recorte que está queriendo lograr con la luz.

Esa manipulación del haz es clave, porque ahí está la fabricación de la luz, esa es la herramienta con la que se crea la atmosfera que es la que da vida a un determinado plano o a una determinada escena o a toda la película en su conjunto.

P.- Con la llegada de la tecnología tú crees que se ha perdido esta creatividad

R, Para mí la tecnología no puede sustituir a el arte, esa es la gran virtud que tiene el arte, aunque muchos dicen que no, pero yo soy de aquella corriente de que el arte es artesanía no es tecnología, la tecnología es para la industria ahora obviamente el cine es también industria tanto así que en un cine industrial a lo mejor todo lo resuelvan tecnológicamente, pero para mí siempre va seguir habiendo la artesanía

Esa cosa que le va a dar ese sabor único que solamente le va a dar un ojo particular o una mano particular y eso solamente lo vas a lograr con la artesanía, la tecnología te hace la vida llevadera, por ejemplo, las leds que ahora ya viene calibradas, ya te evitan poner los

filtros tú ya puedes regular la temperatura de color, esa es una prótesis te está ayudando en el trabajo, pero controlar la temperatura de color en 5600 grados kelvin o en 4700 o 3200 o 3800 va a seguir siendo el arte, o sea a y va a seguir habiendo esa sutileza en el manejo de la luz y sus temperaturas de color.

El dron por ejemplo si yo lo utilizo de una manera gratuita de arriba abajo y le meto sin ton ni son, va a ser un movimiento inútil, pero si hacemos los movimientos del dron pensado narrativamente o sea sensitivamente, para crear una sensación un emoción, estoy creando no estoy moviendo mecánicamente la herramienta, la herramienta en ningún momento puede interponerse en la creatividad, la herramienta es eso una herramienta que te facilita el resultado de tu trabajo, te hace más llevadero el trabajo pero no te resuelve el problema creativo.

El problema creativo va a seguir ahí tenemos que seguir resolviendo problemas creativos, yo no creo que el advenimiento de la tecnología resuelva la parte creativa, te genera vicios el vicio que yo veo en el cambio del celuloide al digital, en el celuloide estabas obligado a ser riguroso, uno porque no tenías material al infinito, es decir tenías 100 rollos, para todo el rodaje y tenías que economizar, por eso ensayabas probabas veías las posiciones y recién rodabas y una vez hecha la toma inmediatamente cortabas, ajustabas y nuevamente ajustabas con otro ensayo hasta que salga entonces a la tercera ya estaba la toma.

Solo en publicidad tirabas 20 o 30 planos en largos generalmente era al tercero o cuarto máximo eventualmente se llegaba a la toma 8, pero yo no he visto tomo 20 en celuloide, porque al director mismo le dolía, pero con el digital ahora es diferente porque no está ni bien preparada la toma y ya estas rodando, ruedas y ruedas entonces pierdes el rigor.

Lo mismo el monitor te ha quitado mucho, pero eso no implica que sigas siendo riguroso, pero a mí me gustaba más ver en el visor, bien concentrado sin que haya frases que se entrecrucen que te digan como esta, cosas que te sacan de concentración, porque cuando tienes el monitor abierto donde todo mundo está viendo, con toda la luz que entra por una ventana u otro lugar entonces no estás viendo la esencia del plano, esas cosas se han perdido.

Pero las cámaras actuales profesionales tienen un visor cerrado donde tú pegas el ojo, eso sigue sólo que muchos no lo compran porque son 200, 300 o 500 dólares más y ya no lo compran traen simplemente el monitor y lo mismo tú puedes tener un cubículo bien cerrado oscuro donde el tipo está viendo bien concentrado lo que está sucediendo en la pantalla, entonces es simplemente acomodarse a las nuevas tecnologías y no perder el rigor.

Leonardo da Vinci tenía una frase que decía obstinado rigore, o sea rigor obstinado esa es la esencia del arte, el arte es una obra única no es como un zapato un automóvil o unas salchichas no estoy desmereciendo esas actividades son muy útiles probablemente el arte de todas las actividades es la actividad más inútil eso lo pongo entre comillas habría que discutir, es una discusión filosófica, pero de que el arte tiene que ser obra única tiene que ser obra única, porque si no deja de ser arte.

El arte es la búsqueda de la perfección con un rigor obstinado, sin nunca alcanzarla porque no eres dios te equivocas cometes errores toda la vida, pero la búsqueda incansable de la perfección va ser que tu arte reverdezca, rejuvenezca, brille cada día más y no vaya en decadencia.

Si tú llegas a un punto en el que crees que lo sabes todo y te sientas en el trono de la sabiduría, en el falso trono de la sabiduría, obviamente tu obra comienza a entrar en decadencia absoluta por eso es típico que muchos dicen a este director me gustaba más en los años 70, 80, sus últimas películas son malas.

Sucede eso, o te cansas o ya estás en la fama y te a corroído él alma quedas atrapado en tu ego crees que lo sabes todo y no porque el arte es una obra única que requiere un trabajo riguroso no hay otro camino y ardua, además.

P.- La tecnología da más ventajas ahora en el tamaño de las cosas las luces por ejemplo o la sensibilidad de las cámaras, esto también influye en la perdida de rigor en el trabajo

R.- Yo no lo veo así te aliviana en cuanto al peso y eso te hace ganar tiempo y deberías descargar todo ese tiempo ganado en mayor rigor o sea trabajar más si antes de demorabas 2 o 3 horas o media mañana en iluminar porque tenías que poner 20 mil puntos, porque era así una escena tenías que iluminarla con 10 fresnels de 1000, pero apareció el Hmi y metías uno de 4 mil y está resuelto empiezas a recortar y ya tienes resuelta la iluminación.

El haz antes estaba separado en 10 puntos ahora lo tenías en un punto y nos aliviano y además que ahora ese Hmi se ha vuelto más liviano, pero la creatividad digamos tiene que seguir, por eso digo la tecnología es una prótesis, es como un automóvil, un automóvil es una prótesis antes tenías que moverte a caballo o a pie y el automóvil hace más eficiente el poder desplazarse.

Es maso menos lo mismo antes tenías que montar los Hmis en andamios ahora puedes resolver con la luz del ambiente, pero ahí tienes que seguir iluminando a tus personajes, aunque sea con una tota o con una Dp tienes que dar un golpe de luz por aquí otro más allá, siempre tienes que ir dándole esos adornitos que antes no los podías lograra porque

la sensibilidad de la cámara no era tan buena y tenías que luchar mucho para lograr un buen dibujo.

En cambio, ahora ese dibujo lo logras con facilidad, pero eso no debería hacerte dormir en tus laureles, tienes que seguir trabajando en la rigurosidad.

P.- Las nuevas generaciones no tuvieron la oportunidad de trabajar con equipos grandes como los Hs de 6 mil o de 18 mil, tienen más facilidades creo que eso también influyo en la perdida de rigor.

R.- Por eso hay un bajón en la narrativa si tú ves por ejemplo, el video de Jorge Ruiz, Mina Alaska hay unas tomas increíbles en el agua uno se pregunta cómo las habrá hecho y también hay otra en Ayo Ayo de una cantidad de gente en una iglesia debajo de un campanario y es una toma como con una grúa, que esos años no las habían y esas cosas en las nuevas generaciones, creatividad, rigor en algunas realizaciones no las hay por decir en Viejo Calavera, es una película que personalmente no me emociona nada, hay una frialdad hay una distancia, con el espectador, con el público.

En general nuestro cine siempre ha estado a medio camino es muy imperfecto no sé si por el Jorge Sanjinés que ha teorizado mucho sobre el cine imperfecto con el cual yo no estoy de acuerdo, el arte es perfecto tiene que ser la búsqueda de la perfección o el cine urgente por decir no el arte no puede ser urgente el arte es arte y tiene su rigurosidad.

Leonardo da Vinci trabajaba 18 horas al día y no hacía una sola actividad y sus obras son excelsas son perfectas pese a que cuando se estaba muriendo el pidió perdón a Dios y a los hombres por no haber tenido la capacidad de hacer más, de la lentitud de su mano ante la velocidad de su imaginación, por lo que dejo muchas obras inconclusas.

Por eso el arte tiene que ser perfecto, es la búsqueda de la perfección y nuestro cine es muy imperfecto, poco riguroso, no es suficiente tener eficiencia técnica porque incluso la técnica podría ser pobre con dos palitos con pocos recursos solo luz de sol de repente cámara fija, pero lo que estas narrando ahí adentro que tenga una fuerza eso es lo difícil de lograr y eso no depende de técnica ni de dinero depende de imaginación de laboriosidad y de una amplia visión y de una vasta cultura de quien está creando las imágenes, en realidad depende del director.

Y lastimosamente nuestro cine siempre está a medio camino sigue siendo imperfecto a pesar de todo el avance tecnológico de que ahora tiene un dron no tiene que llevar mucha luz probablemente hasta puedas iluminar con una lampara dentro una boca mina o con un sangan o unas linternas está bien eso es un mérito, pero pon en la pantalla la fuerza de la

imagen y eso es lo que yo reclamo del cine boliviano nos falta eso, hay que trabajar mucho en eso.

No he visto todavía yo la película que parta las aguas en el cine boliviano.

P.- Cres tú que los luminotécnicos de La Paz tienen influencia en los técnicos del interior.

R.- Claro han sido una escuela esos hábitos de trabajo que tienen los técnicos paceños se aprenden o fueron aprendidos por algunos del interior y no solamente en lo que hacemos por ejemplo tomemos la construcción un campo que nos es ajeno, quienes se forjan en las universidades son los diseñadores, los ingenieros los que van a diseñar la obra que hacen todo el cálculo matemático, resistencia de materiales, momentos, equilibrios de las fuerzas para que la estructura no se venga abajo es toda una ciencia.

Pero los capataces, los encofradores no se forjan en centros de capacitación se forjan en el mercado ahí en la obra, un capataz forma otro capataz un encofrador forma otro encofrador y es ahí en el trabajo diario que se van forjando esos técnicos y ahí se van sumando la otra cuadrilla de ayudantes que pasan las mezclas y está ahí el jefe de obra controlando que se usen las proporciones exactas de todos los materiales,

Entonces si se para la construcción obviamente toda esa experticia que van logrando estos trabajadores mandos medios y obreros se pierde porque la industria se paró, entonces si la industria se ha empezado a mover desde La Paz y los técnicos de La Paz, han empezado a trabajar con regularidad digamos y no en un único proyecto.

Yo he estado en 10 largometrajes y un técnico paceño mínimo ha debido participar en por lo menos 20 películas, esa es la diferencia de hecho han pasado la experiencia y el conocimiento sin proponérselo y algunos creen que ya conocen lo suficiente y ya no recurren a los técnicos de La Paz y eso es normal.

En los 90 no se si tú te has topado, pero cuando yo estaba en ECO publicidad los equipos de producción que venían de afuera llegaban completitos, venía el asistente de cámara, venían dos, tres gaffers a veces todos los gaffers se venían de Uruguay, Argentina o Perú y aquí sólo se hablaba con la agencia, algún productor de campo que les ayudaba y nada más, gradualmente se fueron dando cuenta que aquí había buenos técnicos y obviamente se abarataron los costos, ya no tenían que pagar pasajes además la tarifa del gaffer de argentina es más caro que la del boliviano lo mismo con los que venían del Perú o Uruguay todas esas cosas han hecho que los gaffers de Perú, Chile, Argentina ya no vengan, ya se prefería trabajar con gente técnicos profesionales bolivianos.

Es algo parecido lo que está sucediendo en Santa Cruz, pero yo te digo con la experiencia que tengo yo con los talleres, en Santa Cruz si aquí la gente se enganchaba en un 90 o un 95% trabajando dentro el taller todos trabajan, claro siempre había un vaguito por ahí, pero eran pocos, en Santa Cruz es a la inversa, nadie faltaba a clases, pero todos estaban en la clase con los brazos cruzados o sentados nadie tomaba la iniciativa, solo un 10% se ponía a trabajar.

En los módulos que hice en Santa Cruz, he tenido que votar a gente del set porque estaba riendo, charlando y no trabajando entonces yo los votaba y pese a eso han vuelto a un siguiente módulo. Por la exigencia que ponía en los talleres, paso eso con un grupo pese a que les vote volvieron.

El primer módulo que hicimos en Santa Cruz tuvimos 40 alumnos de entrada, en ese módulo había 10 que se movían full y 30 más o menos entre esos 10 había dos argentinos, dos norteamericanos y el resto eran paceños y una sola chica de Santa Cruz que se movía en todo me dejó muy sorprendido, el resto a media máquina los más casi no se movían, lentos.

Creo que las cosas ya están cambiando tuve un trabajo con la mayoría de gente de Santa Cruz y trabajaron bien, claro que mi jefe gaffer era Américo Luna y mi primer asistente de cámara era Juan Ramos ambos paceños, con ellos estaban Berman Arteaga, Franco Nogales, que está mal del pie, pero bueno siempre hay que estar sobre ellos, había también dos pasantes de la ECA.

P.- Para ti un técnico nace o se hace

R.- En realidad la vida te enfrenta, yo por ejemplo ni soñaba con ser cineasta entonces no podría decirte que para ser cineasta se nace sería demasiada arrogancia la vida me ha empujado y el destino me ha hecho encontrar este oficio yo creo que si hay una predisposición que yo le llamo la raza, no es en el sentido racista ni por el color de piel, sino la raza es ese temple ese nervio ese entusiasmo por que hay gente que se aburre en un rodaje, piensan que no se hace nada, no saben porque la gente se mueve de aquí halla y al final nunca pasa nada entonces muy aburrido un rodaje, entonces se requiere ese temple de que a la gente le atraiga este oficio.

Es una predisposición simplemente de que te guste, no sé si tanto que tengas que nacer con este bichito del cine o con esta visión, pienso que esa actitud es la que se requiere una predisposición al trabajo, tiene que tener capacidad de trabajo físico.

P, - Tienes alguna experiencia que te haya pasado con el equipo técnico

R.- recuerdo una que no me paso a mí, pero si al equipo técnico en la película El Dia que Murió el Silencio se rompió una grúa, y no solamente aquí en la ópera prima de un compañero mío del Uruguay murió un gaffer, por las características del trabajo hay gente que se cae de grúas, alturas, es un oficio peligroso, pero por suerte en Bolivia no ha habido accidentes graves,

Siempre recomiendo de que está bien la pasión de hacer cine, pero no arriesguen su vida, uno de mis eléctricos Ramiro Quispe casi muere electrocutado en Ilavaya no sólo ahí también en American Visa, está bien hacer cine, pero no tenemos que matarnos, hay que tener mucha precaución.

La tecnología nos ayuda ya en eso puedes encontrar en el internet sobre medidas de seguridad en un rodaje o en un set de filmación, uno de nuestros mayores problemas es que no acostumbramos a revisar testear que no haya cortes porque un corto circuito puede ser muy peligroso.

Sucedió una vez cuando yo trabaje en Diakonía y transmitíamos la misa que era de 6 a 7am se demoraron y apenas termino la misa yo me fui, para esa época ATB venía con su camión porque ponían las cámaras y traían un cable que alimentaba a las cámaras y también repartía energía, paso que no desconectaron la energía del cable del camión y el asistente estaba recogiendo el cable envolviéndolo no de una manera adecuada entonces fue ahí que lo electrocuto y falleció camino al hospital.

Es un trabajo muy riesgoso hay que tomar y conocer una serie de previsiones.

ANEXO 3. NOTAS REFERIDAS AL CONVENIO



UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL


Carrera de Ciencias de la Comunicación Social
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES - 1984

Primera Unidad Académica de Comunicación Social
Acreditada en la Universidad Boliviana por Resolución N° 76/14 del CEUB

FCS/CCCS/NOTA N° 2271/2018
La Paz, 3 de octubre de 2018



Señor
Dr. Alberto Quevedo Iriarte
PRESIDENTE DEL HONORABLE CONSEJO
PROGRAMA DE CINE Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL
VICERRECTOR
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
Presente

Ref.: SOLICITUD DE AUTORIZACIÓN DE TRABAJO DIRIGIDO.

De mi mayor consideración:

La dirección de Carrera Ciencias de la Comunicación Social, amparada en la Resolución del Honorable Consejo Universitario No. 261/2014, donde se resuelve que los estudiantes que realicen Trabajos Dirigidos en dependencias de la Universidad Mayor de San Andrés, no necesitan suscribir convenios.

En este sentido, solicito autorizar al Univ. Alberto Cesar Foronda Montoya, estudiante egresado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, realizar Trabajo Dirigido titulado: **LOS LUMINOTÉCNICOS DE LA PAZ EN EL CINE NACIONAL PASIÓN, PROFESIÓN Y DIVERSIÓN**, en el Programa de Cine y Producción Audiovisual.

Agradeciendo de antemano su colaboración, saluda a usted muy atentamente,


Lic. Edgar David Pomar Crespo
DIRECTOR DE LA CARRERA
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL
C.c. Archivo /Correlativo
Dagner



Segundo Patio Monoblock Central, Edif. René Zavaleta Mercado • Tel.-Fax: 2 911880 - 2 911890 - 2911905 • comunicasocialumsa@gmail.com
Calle Omasuyos N° 355 Esq. Larecaja, Edif. Luis Espinal Camps • Tel. 2 280981 • http://www.umsa.bo • La Paz - Bolivia