

**AL  
DIA  
RA  
III FESTIVAL DE  
CINE**



**BO  
LE 2016  
TIN**

entrevista

**José Luis Guerín  
en Bolivia**



invitados

**La realidad abierta  
de Perut + Osnovikoff**



Programación

Radical

**60** películas



crítica ■ Bolivia Radical

# Nana

de Luciana Decker

por Sebastián Morales Escoffier

El cine boliviano de calidad existe, pero las grandes salas comerciales no parecen ser un espacio para poder disfrutarlo por la radicalidad y sinceridad de sus propuestas. *Nana* de Luciana Decker es la demostración más patente de la buena salud del cine nacional, tanto en su propuesta estética, como por revelar al espectador una visión muy personal e íntima que hace parte del mundo de la cineasta —formada en la Escuela Popular para la Comunicación.

La película parte de una premisa muy sencilla: Decker decide retratar, por razones que en el momento de la filmación no son claras para la realizadora, a su nana Hilaria. Más que ensayar un discurso sociológico sobre las curiosas relaciones que se dan en las familias bolivianas entre las nanas y los niños que tienen a cargo, Decker se decide por un retrato de la intimidad. Más bien dicho, de un co-retrato, puesto que la realizadora, siempre con cámara en mano, dialoga, con un cariño que se destila a lo largo del metraje, con su nana. No se trata, pues, de un filme-alegoría, sino más bien de una película-experiencia. Lo que cuenta en la película es simplemente la relación de intimidad, de amor, entre la realizadora y su nana.



Bresson decía que el arte del cinematógrafo consiste en la paradoja de esperar lo inesperado. Ese es justamente el mérito de Decker. El filme, con sus planos largos, hace que de a poco se vaya construyendo la relación entre la cámara y la persona filmada. Lo inesperado en el filme de Decker es una intimidad absolutamente inédita en un tipo de relación que ha sido velada siempre por un discurso sociológico cansino. Lo que aparece en la película es la frescura, la inocencia de una mirada, el mero encuentro entre dos personas que han compartido una gran parte de sus vidas juntas.

Esta inocencia que la película destila parte de un curioso proceso creativo. Según cuenta la directora, ella comenzó a filmar a su nana sin ninguna intención o, por lo menos, sin la intención de hacer una película. Se trata de hacer una película sin saber que se la está haciendo, sin presiones de intervenir una realidad a favor

de un discurso cualquiera. La película es la escritura de un diario íntimo. Un cine en construcción, un cine de la realidad pura, un cine de la intimidad.

El filme permite, pues, re-pensar desde otro ángulo las relaciones que el cine boliviano y la sociología siempre han planteado en tanto problemáticas (como la relación entre lo indígena y lo “no indígena”). Este ángulo se trabaja a través de la mera observación de una cotidianidad. En ese sentido, la película se acerca a *El corral y el viento* (2014, Bolivia) de Miguel Hilari (quien ha animado a Decker a convertir este diario íntimo en una película), en donde una observación participativa pone en duda ciertas categorías sociológicas. Ese es el poder del cine, el de re-pensar la cotidianidad desde la cotidianidad misma y, a partir de ello, escapar de las generalizaciones, para concentrarse en entrañables individuos. En este caso, la nana Hilaria.

Crítica

# La última navidad de Julius

de Edmundo Bejarano

Por Mijail Miranda Zapata

Luego de haber fijado su lente sobre figuras de halo marginal y transgresor en la literatura argentina —como Washington Cucurto y Fabián Casas—, el cineasta tarijeño Edmundo Bejarano vuelve a la patria, al terruño, para ocuparse del poeta chuquisaqueño, afincado en Tarija, Julio Barriga. *La última navidad de Julius* (2015) es el magistral retrato claroscuro de un vate. Es la acusada remarcación de contrastes en el cuerpo, la voz y la cotidianidad del escritor, el núcleo de una narración y una propuesta estética que conmueve e incomoda en proporciones similares.

Sus primeros minutos son memorables. Un anciano con el torso desnudo a contraluz (imagen recurrente en interiores), hueso y fibra, en una sobrecogedora comunión entre muerte y vitalidad. Un anciano calzándose un ‘disfraz’ de adolescente, incluidas una camisa colorinche, una mochila escolar y un sombrero de explorador. Un anciano abandonando su encierro voluntario de luces mortecinas, de piso de tierra y moho, de paredes descascarando un celeste apagado, de libros, periódicos y trastos viejos, para entregarse a la tibia y bucólica luminosidad del valle tarijeño.

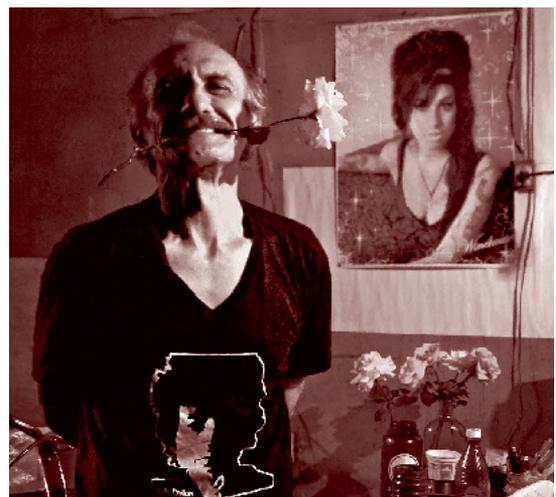
Ese vaivén entre un fuero interno, lúgubre y asfixiante, y un exterior siempre en movimien-

to, lleno de colores, pájaros cantando y música popular, es el reflejo del poeta que, negándose a abandonar la niñez, (sobre)vive atravesado por la muerte, esperándola y huyendo de ella en un juego desquiciado.

Pero este perfil de un genio desbordado —navegando entre citas inventadas, poemas robados y anécdotas imposibles, que sufre la partida del amigo más amado, Roberto Echazú, e idolatra a una derruida y hermosa Amy Winehouse— no es producto del azar. Se debe, en todo caso, a la afilada y paciente mirada de Bejarano, su capacidad de mantenerse por fuera, a pesar de la visible tensión que genera en su personaje ese ojo insomne y obstinado que se lanza sobre él.

De la misma manera, en exteriores, Tarija y sus paisajes son el mejor telón de fondo para la otra cara de Julius. La del niño que, a paso acelerado, parece huir de su destino: inquieto, trepando árboles o postes, girando increíblemente en las paralelas de un parque infantil, contando historias imposibles, sonriendo traviesamente, haciendo gala de un humor sencillo y agudo.

Esta película no es una intentona hagiográfica. Sino no se explicarían la lectura de poemas francamente desechables o la intromisión de la cámara en momentos triviales y que claramente



incomodan a Barriga, porque lo muestran fuera del personaje que él ha creado de sí mismo. El director no le ofrece ninguna concesión. Acaso sea ese el motivo por el que Julius se niegue a ver el documental.

Hacia el final suena una canción de Él mató un policía motorizado. “Noche de los muertos...” y Barriga roba flores para Santa Amy. La muerte regresa al poeta (o viceversa): esta vez en una forma sublime y que, inexplicablemente, podría hacer de sus días y sus tormentos algo más llevadero.

# A punto de despegar

## de Lorena Best y Robinson Díaz

por Carlos Esquivés



### RADICALISMOS PERUANOS

# Algo se debe romper

## de Enrique Méndez

por Mónica Delgado



Lorena Best y Robinson Díaz realizan un documental sobre una carencia humanamente elemental. *A punto de despegar* (2015) sigue a un grupo de habitantes del asentamiento humano “El ayllu” (también conocido antiguamente como el fundo San Agustín) a días de desalojar sus casas, a causa de una petición del Ministerio de Transporte por motivo de la próxima ampliación de un aeropuerto. Muchos de los que vivían dentro de la zona ya se han marchado y sus casas han sido derrumbadas. Aún quedan muchas familias por partir.

Los directores, en tanto, se encargarán de registrar a esos últimos pobladores, quienes han terminado por acatar lo que la norma y el contrato dicta. Ante esa situación, Best y Díaz se proponen en abordar su documental mediante dos enfoques. Uno hace esquema general sobre los acontecimientos que se dieron lugar antes y durante el despido territorial. Es el enfoque social-comprometido que demanda a la legalidad que promueve el desamparo de un público menesteroso. El otro es una mirada nostálgica a los recuerdos de generaciones que compartieron un mismo territorio. Es el enfoque antropológico que se concentra en la memoria material a punto de extinguirse.

*A punto de despegar* interesa a propósito de esa segunda visión que se aparta del plano ilustrativo y promueve una mirada subjetiva, a consecuencia de la congoja ante lo inevitable. En una entrevista, un nieto derrumba lo que fue hogar de su madre y herencia de su abuela. La sonrisa y las palabras de esta persona traslucen esa frontera que divide al acatamiento de la resignación. Esta actitud se parte a medida que se registran nuevos testimonios. Se revela un carácter de sumisión en unos, en otros el de pesadumbre. Muchos de estos casos, sin embargo, coinciden en el plano de lo incierto. El filme de Lorena Best y Robinson Díaz es un retrato de una comunidad migratoria. Sus miembros serán próximos extraños en tierras ajenas. Por encima del “empezar de cero” está la extinción de un legado que las próximas generaciones no podrán reconocer a causa del arrasamiento territorial. Lastimosamente, en *A punto de despegar* se percibe una perspectiva de saturación dramática. Transportes transnacionales sobrevolando por encima de terrenos humildes una y otra vez, dos ancianos danzando una música de antaño, niños emulando la coacción gubernamental en la introducción del filme. Especialmente esta última, son secuencias que podrían encajar dentro de esa misma visión morbosa que tanto adolecía el cine latinoamericano durante la década de los 80.

*Algo se debe romper* describe una broma que termina desbordándose en redes sociales. La cultura de los memes y los gifs adquiere otra dimensión estética bajo el ojo de Enrique Méndez. El cineasta persigue algunas motivaciones de *Videofilia y otros síndromes virales* (2014), del también peruano Juan Daniel Molero, en esa permeabilidad de lo metatextual y la apropiación de los memes y los gifs en la vida de los cibernautas. Porque ante todo se trata de cibernautas y ya no de “personas”, más bien de consumidores natos de las redes sociales que solo permiten una lectura de lo social y lo amical desde esta perspectiva que todo lo resignifica. Pero la comparación se termina allí, porque *Algo se debe romper* apuesta más bien por insuflar una crítica a ese tipo de relecturas 2.0. y que prodiga a la historia de un deseo del “deber ser” de las redes sociales: la de construir una identidad que eleve y afirme una nueva autoestima.

*Algo se debe romper* arranca con un plano fijo largo, a modo de *opening*, en el que se busca captar detalles, movimientos y burlas desde la observación. Luego esta limitación del movimiento, de la seguidilla de planos fijos, de ver al protagonista salir, entrar, permanecer en su habitación, cede al influjo de la pantalla de computadora (aquí ya suelta o libre, ocupando todo el espacio de la escena, dentro de este montaje “desde adentro”, en el mismo corazón del ciberespacio, que produce el curso del mouse), donde veremos carpetas de memes, fragmentos de algunos pornos, serie de likes, juegos tipo “Matemos a las Kardashian”, *followers*, y *chats* o *posts* en Facebook sazonados con humor de color local, y hartó guiño a la sensibilidad “meme”. Sin embargo, pareciera que este *ciberbullying* nos revelara a un protagonista oscuro, que le gusta los animes, que escucha punk y que tras el asombro cede el paso a la depresión que le ayuda a estallar y replantear “ese algo que se debe romper”. Este tránsito del letargo de lo cotidiano frente al ritmo del mouse en la computadora refleja esta psique en oscilación, y quizás es lo que mejor registra Méndez.

Con una producción de muy bajo presupuesto, rodada en digital, con amigos y en locaciones familiares y vecinas, Enrique Méndez logra en sus 63 minutos, una obra con muy pocos elementos que ayudan a crear un retrato único de una generación, a partir de este personaje que estalla, en medio de memes y de gifs de pura referencia pop. Resulta una propuesta diferente dentro del panorama joven y local de cine peruano, en esa necesidad por abordar las nuevas subjetividades surgidas desde el poder de las redes sociales y las alienaciones de su influjo total, bajo un espíritu under y marginal.

# Por un cine tan radical como vital

por John Campos Gómez

Orgullosamente me presento como programador internacional del Festival Radical, cuyo criterio prioritario de selección en ambos programas del que soy responsable (Panorama Radical y Radicalismos Peruanos) es que las películas proyecten desde su forma una impresión de factibilidad en la producción; y que desde un fondo, un discurso crítico, mordaz y humanista sobre los temas que aborda. Biempensante jamás. La idea es mostrar películas para provocar el hacer películas. Inocular un virus de creación fílmica.

El Festival de Cine Radical es el evento cinematográfico más horizontal y feliz que conozco, más participativo, más relajado y más propositivamente radical. Importan las películas en base de que propongan convivencia y discusión. Es como un cine-foro durante toda una semana a triple turno, pero sin aires de solemnidad académica. Ahora cumple su tercera edición, sin dudas ha crecido, genera más expectativas, recibe más célebres visitas, sin embargo su espíritu amateur se mantiene imperturbable.



## Foco Los Ojos de Oriente Medio

Entre vallas (Avi Mograbi, 2016).

Este Foco Radical 2016 presenta cinco películas y una selección de cortometrajes que abordan la problemática de los refugiados de Oriente Medio en los últimos años. Con películas de Avi Mograbi, Ossamma Mohammed y Wian Simav, Tamar Kay y los colectivos Teleimagine y Abounaddara, el foco *Los Ojos de Oriente Medio* busca provocar en los espectadores radicales reflexión y discusión sobre una de las mayores crisis humanitarias de nuestro tiempo.

## El derecho a la imagen para todos

### Manifiesto del Colectivo Abounaddara

Vivimos en un mundo lleno de imágenes que son capturadas, editadas y publicadas a hipervelocidades. Imágenes que hacen referencia a imágenes. Nuestra política, ética y vida íntima está construida alrededor de imágenes, a través de imágenes y en imágenes.

En situaciones de guerra y de violación en masa de los derechos humanos, nuestro hiper-mediatizado mundo crea típicas imágenes de víctimas. Nuestro impulso de exponer el sufrimiento humano y la injusticia ha arrebatado humanidad a los grupos e individuos, quienes, con dignidad, están resistiendo las condiciones que llevan a su opresión. Las imágenes de los escombros y de la locura humana muestran cuerpos mutilados y hambrientos. No son imágenes sobre personas; son imágenes de paisajes distópicos, malditos y ruinas de barrios devastados y no imágenes de las relaciones sociales y formas colectivas de vida cultural y política que sostienen a los individuos en su lucha por una vida digna y en paz.

Las representaciones del sufrimiento humano y de injusticia no son solo efectos de elecciones estéticas, sino también políticas y éticas. Estas elecciones políticas y éticas son en parte determinadas por el marco legal institucional que limita la gama de opciones de unos y permiten y facilita las decisiones de otros. Muchos sistemas legales imponen estas representaciones. Los sistemas legales protegen la privacidad de las personas. También protegen el derecho de las celebridades de controlar el uso de sus imágenes. Los Individuos pueden "poseer" sus imágenes si están facultados legal, socialmente, con poder económico y en circunstancias políticas para hablar. ¿Pero qué sucede con los que no pueden hablar? Las personas a las cuales su humanidad es suprimida en imágenes de guerra, violaciones masivas de derechos humanos y en situaciones similares no tienen derecho de hablar. Su humanidad se detiene en el derecho de libertad de expresión de los espectadores. Tú puedes tener la dignidad de una persona o ser víctima, pero no puedes ser los dos; y más importante aún, no tienes el permiso

## Foco Raymundo Gleyzer

Raymundo Gleyzer (Buenos Aires, 1941) fue crítico y director de cine. También realizó actividades como periodista. A partir de 1970, Gleyzer y su compañera Juana Sapire se aliaron al P. R. T. (Partido Revolucionario de los Trabajadores) y empezaron a realizar un cine militante y comprometido con la lucha política desde la clandestinidad. En 1973, junto a otros compañeros crearon el grupo "Cine de la Base", con el fin de proyectar sus filmes en barrios, escuelas, universidades y fábricas. Fue desaparecido durante la última dictadura militar argentina en 1976 a los 34 años.

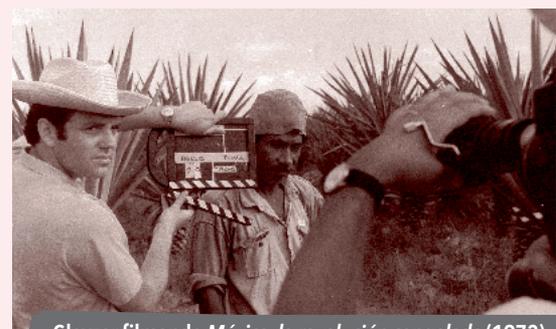
En el marco del Radical 2016 se proyectará por primera vez una retrospectiva de la obra de Raymundo Gleyzer en Bolivia.

legal para decidir lo que quieres ser. Tus heridas pueden hablar, pero tu no.

Muchos intelectuales han señalado los dilemas y las paradojas que rodean la representación de la crueldad humana y el sufrimiento. Juzgados de algunos sistemas legales han comenzado a formular el derecho del respeto de las personas de sus propias imágenes. En un mundo en donde las imágenes pueden ser capturadas en un lugar y "consumidas" instantáneamente alrededor del orbe, estas paradojas y dilemas conciernen a todos los sistemas legales y deben abordarse a partir de principios que vayan más allá de diferencias culturales, políticas y económicas.

Voces autorizadas sobre justicia en sociedades modernas siempre han enfatizado la importancia del principio que dice que "toda persona tiene derecho a la misma consideración y respeto en la estructura de la sociedad". El derecho a la imagen encuentra aquí su fundamento legal/ético. Una interpretación consiente de las normas de los derechos humanos debe abordar los dilemas que rodean la representación de las personas y grupos reducidos a la "simple vida" en las guerras, los abusos de los derechos humanos y otras situaciones similares.

Un proceso amplio e inclusivo para el desarrollo progresivo del derecho a la imagen es posible en virtud de las normas vigentes de los derechos humanos internacionales. El concepto del derecho a la imagen es complejo y de varias capas. No es derivable de un derecho en específico (por ejemplo, privacidad), sino de una lectura holística del corpus de los derechos humanos internacionales. En cierto modo, el derecho a la imagen es un conjunto de derechos. Este conjunto es lo que se obtiene si se analiza el significado concreto de los derechos fundamentales incluidos en la Declaración universal de los derechos humanos, la Convención internacional de derechos civiles y políticos y la Convención de derechos económicos, sociales y culturales en cuanto están relacionados con la imagen de los individuos y los grupos. Esto es mucho más implícito en el derecho de la auto-determinación como en el de la privacidad o en el derecho de la libertad de expresión. Se trata tanto de una elección individual y de la dignidad de la persona humana, como del derecho de un pueblo a determinar libremente los términos de su asociación política incluidas las cuestiones relacionadas con la expresión de la identidad cultural.



Gleyzer filmando *México, la revolución congelada* (1973).

## Memoria de Raymundo Gleyzer

Yo no sé Raymundo, contabilizar...  
Ni los días que se llevó  
el silencio  
dejando soledad,  
ni el viento agorero que cargo  
tu imagen de compañero,  
de amigo,  
de latinoamericano comprometido...

Yo solo sé que faltas,  
que no estás  
hermano argentino,  
yo solo evidencio que tu cámara:  
amiga de los pobres,  
instrumento de los de abajo,  
ya no registra  
el dolor de los que claman,  
de los que luchan...  
Se ha quedado silenciosa  
en un armario,  
tal vez con un rollo a medias...

Recuerdo Mérida el 68!  
tu sencillez,  
tu trabajo solidario,  
atento a la ternura.  
Y recuerdo Buenos Aires el 71,  
el café en tu casa,  
los proyectos amontonándose  
en la mirada...

Guardo esa memoria y me duele  
esa cámara enmudecida  
con un rollo a medias.

Es cierto que ya nadie  
podrá acallar la luz de tus películas!  
Ni tus asesinos,  
ni el silencio,  
ni la soledad de un armario.  
Ellas son parte  
de nuestra memoria colectiva,  
de la Historia,  
de la lucha,  
de la liberación!  
En ellas está viva la inocencia,  
el amor al ser humano,  
lo que le duele al enemigo...  
Está lo mejor de ti!  
Y eso no muere Raymundo,  
ni a bala,  
ni a cuchillo muere,  
ni en la sala de tortura!

La luz de tus películas  
Raymundo!  
La luz!

Jorge Sanjinés  
La Paz, abril de 1985  
En *Cinelibros* #5, Cinemateca Uruguaya, 1985.

🌀 Panorama Radical

# Field Niggas

por Khalik Allah<sup>1</sup>



[...] Existen dos tipos de esclavos y básicamente estás separando un grupo de personas y poniéndolo en un sistema de castas, y ahora van a discutir y pelear entre ellos, es la forma más antigua de poner a negros contra negros [*black on black crime*].<sup>2</sup> Tomas a un mismo tipo de gente pero a unos les das un privilegio que a otros no, y de ahí viene el pensamiento del *house nigga*<sup>3</sup> ['negro de casa'], que se siente superior al *field nigga* ['negro de campo'].

Si te fijas en la industria, todo lo que he hecho en mi cine, desde *Rashomon Urbano* [2013] hasta *Antónimos de la belleza* [2013], pasando por esta película, *Field Niggas* [2015]... en esencia mi cine dice... mierda, muchos *niggas*, jóvenes... jóvenes fotógrafos, están filmando mujeres lindas, cosas lindas, paisajes preciosos, y mucha mierda que sólo es... bella, ¿me entiendes? Y quería estrellarme contra eso metiéndome en el barrio, expresando el barrio, quitando la capucha del barrio y mostrando

su cara, ¿comprendes? Por eso muchos de mis planos son retratos, ¿ves?

Pero filmando ahora esta película... te encuentras que el *house nigga* siente que es mejor que el tipo que está afuera, en la plantación, ¿me entiendes? Pero los *field niggas* son esos que realmente están tratando de escapar de la plantación, matar al amo, ¿ves? Matar a los bebés del negrero en sus cunas, ¿entiendes? En mi fotografía trato con los *field niggas*, trabajo con un grupo de gente que vive en las afueras, que literalmente no tienen un hogar, un techo. No trabajan, entran y salen de la prisión, entran y salen de los hospitales mentales, de los hospitales normales... Y yo estoy ahí, ¿me entiendes? Estoy ahí documentándolo.

Tengo tanta calle, la mentalidad de un *field nigga*, es que es mi origen, me entiendes, crecer en la *5 per cent Nation*,<sup>4</sup> lidiar con los guardias, lidiar con... con la pobreza, que he visto desde muy pequeño, sabes, saliendo y entrando de Queens, saliendo y entrando de Jamaica Queens...

conociéndose a uno mismo a la edad de 14 años y tomándose muy en serio, hasta ahora. No hay duda de que soy un *field nigga*, pero cuando te conoces a ti mismo... me veo un poco como Cristo, entre la gente de la que Cristo se rodearía, ¿ves?, y esos serían los desamparados, los que no se conocen a sí mismos pero se encuentran de pronto en circunstancias complicadas, jodidas, ¿entiendes?

De todos modos, la reacción civilizada ante esto no es juzgarlos, sino bendecirlos, no importa la circunstancia... bendícelos, y eso es lo que hago y por eso me han recibido, me han permitido hacer una película como ésta, tan honesta.

Traducción y transcripción: Pablo Barriga.

•••••

1. Texto del video preview del director Khalik Allah, sobre su película *Field Niggas* (2015). Se lo puede ver en <http://www.khalikallah.com/film/>.
2. *Black on black crime* se refiere a crímenes contra afroamericanos cometidos por otros afroamericanos. Suele aparecer en los debates para atemperar (cuando no rechazar) las acusaciones de brutalidad y racismo policial en Estados Unidos.
3. *House nigga* es un término despectivo que refiere a los esclavos encargados del servicio doméstico en las plantaciones, y se usa en contraposición a los *field niggas*, encargados del trabajo manual en la plantación.
4. Se refiere al movimiento afroamericano de naturaleza política y religiosa, fundado en 1964 por antiguos miembros de la Nación del Islam.

🌀 entrevista ■ Panorama Radical

## La dinámica de las islas

Entrevista con José Luis Torres Leiva

por Miguel Hilari

### ¿Cómo llegas al cine?

Desde niño siempre me gustó el cine, pero en el momento que comencé a descubrir otro tipo de cinematografía, más personal, más libre, quedé fascinado con las posibilidades de contar una historia, de crear mundos nuevos, de provocar sensaciones o simplemente de plasmar una realidad de manera honesta. El cine se ha convertido en mi manera de expresarme, de comunicarme y en este momento de mi vida creo que no podría concebir mi vida sin el cine.

### ¿Tú trabajas con un guion? ¿Cuán planificado estaba el rodaje?

Es relativo. En algunos trabajos sí escribo un guion aunque durante el rodaje se va modificando bastante. En el caso de *El viento sabe que vuelvo a casa*, escribí uno que más se acercaba a una escaleta. La única escena que terminamos haciendo igual que el guion fue la que abre la

película. Todo el resto lo fuimos encontrando mientras grabábamos la película.

### ¿Cuál es la importancia del espacio en tus trabajos, en este caso de la isla de Meulín?

La mayoría de las veces los proyectos comienzan por los lugares, el espacio donde los personajes habitarán o se desplazarán. Me interesaba mucho la dinámica de las islas. Vivir en un lugar con sus propias leyes y donde el aislamiento permitía una visión de mundo bastante particular. La isla Meulín era eso y mucho más. Cuando la descubrí me enamoré del lugar, sus paisajes y sobre todo de las personas que la habitan. Todo nace en el querer descubrir ese lugar y las historias que fuimos descubriendo.

### Ya en *Qué historia es esta y cuál es su final* (2013) trabajaste con Ignacio Agüero. ¿Cuál es tu relación con él y con su cine?

Es uno de los directores chilenos que más admiro. Tuve la oportunidad de conocerlo en el año 2004 cuando estrené mi primer largometraje y desde allí siempre traté de trabajar con él en mis películas. Me interesa mucho su visión y coherencia en todos sus trabajos. Su exploración personal responde a una experimentación constante con respecto al lenguaje y la reinención de su cine. Su cine es muy honesto, al igual que sus búsquedas.

### ¿Qué cine, qué películas te interesa hacer en el futuro?

Cada proyecto representa un desafío y un comenzar desde cero. Es lo que más me interesa en el cine: la posibilidad de explorar las infinitas posibilidades del lenguaje cinematográfico en todos sus aspectos. Es algo que siempre busco como espectador y realizador.



El viento sabe que vuelvo a casa (J. L. Torres Leiva, 2016).

# Comprender el mundo cámara en mano

Conversación con José Luis Guerín

por Mary Carmen Molina Ergueta

## ¿Cómo ves hoy este lugar de común de la separación o interacción entre el documental y la ficción?

Lo que a mí más me interesa como espectador, en el cine reciente, estaría en esa encrucijada. Uno de los trazos más germinativos del cine actual sería precisamente el reconocimiento de esas dos formas del cine, que fueron compartimentos casi estancos en el pasado. Hoy se reconocen. Las películas documentales más ambiciosas saben aprovechar el gran legado de la narrativa de ficción, la manera de estructurar y organizar una elipsis, la forma de trabajar el punto de vista, el tiempo, el espacio... se benefician de todo eso y, sobre todo, del grado de ficción. Inversamente, en el cine de ficción surge un gran interés por la captura de una cierta verdad irreplicable, que antes era más propia del documental. Esos espacios que en el pasado estaban compartimentados se van reconociendo. Hay gérmenes de eso en el neorealismo italiano o en la *nouvelle vague*. Sin embargo, me gusta cambiar el planteamiento y, más que hablar de documental y ficción, pienso en los términos de control y azar. Normalmente, de forma simplista, se relaciona el cine de ficción al cálculo, a una estrategia definida de antemano; y el documental se asocia, injustamente, a la captura de lo azaroso, a lo no controlado. En todas mis películas me ha gustado forzar y tensar al límite esta relación, entre lo calculado y lo capturado azarosamente, y cuestionar esta manera simplista de separar estas dos voluntades que se alimentan entre sí.

## ¿Cómo encuentras hoy la motivación o el impulso para hacer cine que tenías al inicio de tu carrera?

Para mí, cada película es como la primera. Además, el hecho de trabajar en una situación bastante periférica de la industria nunca me ha hecho sentir que estuviera verdaderamente en

una profesión asentado, ni mucho menos. El cine es un camino que voy descubriendo cada día. Ser cineasta cada día es una manera de pensar. Sueñas muchísimas películas... de cada treinta películas soñadas, haces una. El cine es una manera de ver y comprender el mundo, de relacionarte con él. Desde este lugar, evalúo el encuentro con una persona, las cualidades que tendría como personaje cinematográfico, o un espacio como localización. Cada película revalida esta experiencia, porque hay que sacarla para adelante y hacerla.

## Has viajado mucho, pero no conoces Bolivia ¿Qué expectativas tienes de tu primera visita?

Pues tengo muchas ganas. No sé nada de su país. De Bolivia nos han llegado muy pocas imágenes. Las quiero volver a ver. Recuerdo las películas de Jorge Sanjinés: *Ukamau* (1966), *Revolución* (1963), *La sangre del cóndor* (1969). Eran muy fascinantes. Una escritura de cine cámara en mano, una imagen muy contrastada. Y son filmes de los años que siempre voy sondeando, los 60, que son tan estimulantes. Son los años en los que empecé a ver películas, era un niño. Y es un momento, como la década de los 20, donde parece que el cine tenía una exigencia para reinventarse y los cineastas para repensar cine. Aparece el término de nuevo cine: *new american cinema*, *nuovo cinema brasileiro*, *nouvelle vague*, *free cinema*, nuevo cine checo... En todas partes los cineastas se reúnen, escriben manifiestos, organizan cineclubs. Había entonces un sentimiento comunitario del cine, que es muy distinto al de hoy, cuando los cineastas somos muy solitarios.

## Según tu experiencia ¿qué función tienen los festivales en la actualidad?

Al menos en España, los festivales hoy en día se han convertido en el canal casi natural de la gente para poder ver películas. Quizá

20 años atrás hablar de una película de festivales tenía un sesgo elitista. Hoy designa una realidad completamente asumida. En general, el cine más ambicioso no se estrena en las salas comerciales, sino que está en los festivales. Sin embargo, los cineclubs son muy importantes —yo me formé como espectador de filmoteca y de cine clubs de barrio. Cuando era muchacho, en las ciudades pequeñas era el cineclub el que daba la posibilidad al cinéfilo de tener una programación a lo largo de todo el año. Esto para mí es mucho más sano y saludable que un festival, que es una gran concentración de títulos en muy pocos días, un consumo abusivo de cine. Creo que es una consecuencia de una política electoral: los cineclubs no son rentables para los políticos, porque no tienen un eco mediático; en cambio, un festival es llamativo, tiene glamour, promotores y publicidad, actrices guapas... Y eso se rentabiliza electoralmente. Por eso yo soy un gran defensor de los cineclubs.

## ¿Recurre a otras artes o disciplinas como disparadoras de ideas para pensar el cine, para hacer una película?

Cada vez practico más eso. A veces me fastidia el mundo del cine, lo que se llama eufemísticamente mundo del cine y que a veces siento que va a acabar con el propio cine: las galas, las revistas... En cambio, practico mucho pensar mi propio medio, el cine, desde la pintura o desde la literatura. Soy una gran amante de la pintura, cada vez más. Cuando voy a visitar los cuadros del Louvre o del Museo del Prado, o de cualquier museo, me doy cuenta de que estoy dialogando con los cuadros como si fueran películas. Estoy descubriendo una puesta en escena pictórica como si fuera una puesta en escena cinematográfica. Estoy pensando en la relación que tiene el personaje con la profundidad de campo, en la manera en que se ha caracterizado por determinado gesto o accesorio a un determinado personaje, en cómo se han distribuido los cuerpos en el espacio, en el lenguaje de las miradas. Desde el Quattrocento, los pintores son un poco la puesta en escena del cine *avant la lettre*, antes del cine. Ir a la pintura le da al cine una especie de pureza, que no tiene nada que ver la competitividad a la que nos someten a veces a los cineastas, o las modas y los vaivenes de la crítica y el público. Sin embargo, mi disciplina central es el cine. Es la que me posibilita relacionarme con todas las demás. Siento como algo muy endogámico, claustrofóbico y terrible el cine que solo se nutre de cine, que solo se refiere a sí mismo. Es lo que pasa con los remakes, con películas que vuelven a filmar películas, películas sobre películas sobre películas. Me parece que ese imaginario excluye a la vida.



Tren de sombras (J. L. Guerín, 1998).

§ crítica ■ Foco José Luis Guerín

# La academia de las musas (2015)

Ideas de carne y hueso

por Efraín Bedoya Schwartz



La más reciente película del director español —con la que abre el Radical 2016— se desarrolla, primero, en un salón de clases en donde un profesor universitario dicta una cátedra de poesía italiana. La discusión gira en torno al papel de las musas en la literatura y su auditorio, mayoritariamente femenino, escucha atento lo que el profesor dice, interviniendo luego con comentarios que atizan el debate. El devaneo intelectual lo lidera el profesor y la intervención de tres alumnas, que conforme vaya avanzando la película irán adoptando un rol cada vez más protagónico.

Guerín registra esta situación desde una perspectiva casi documental, en donde la cátedra y la conversación académica trascienden los claustros universitarios para dar lugar a escenas (al inte-

rior de un auto, en un café, la sala del profesor, habitaciones de hotel) en las que las conversaciones tienen un correlato real. Es decir, aquello que es dicho y discutido en clase (la definición y relevancia de las musas, así como su función), se vuelve parte de la vida misma de los personajes, convirtiéndose ellos en una representación contemporánea del antiguo poeta y sus musas.

Esta transición se da de forma natural y va incrementando el dramatismo, en apariencia inexistente, de lo narrado. Ahí están las alumnas, que apuestan por las convenciones literarias decimonónicas, frente a otra que elige el verso libre

y es, tácitamente, expulsada de esta “academia de las musas”; aquella otra que asume con totalidad el papel de musa y una tercera que, a pesar de su compromiso con el concepto, se resiste a convertirse en una. Luego, el profesor —personaje articulador de toda la historia— se convierte en el “poeta” que escribe sonetos y predica, tal cual se dice en un pasaje de la película, el amor, o al menos algo que dentro de la construcción literaria es llamado así. Este conjunto de personajes forman parte de la “academia de las musas”, un pretexto plagado de pensamiento crítico para hablar del deseo en el mundo actual.

§ crítica

# En construcción (2001)

Mapa de las almas de un barrio

por Andrés Laguna Tapia



Probablemente, *En construcción* es la cinta más popular de José Luis Guerín. No porque sea la obra más fácil o comercial del autor barcelonés, sino porque es una auténtica obra maestra. Esta es una de las piezas claves para explicar la renovación del documental de las últimas décadas y para entender el lugar privilegiado que tienen Barcelona en el circuito de la no-ficción. Junto a nombres tan sugerentes como los de Isaki Lacuesta o Mercedes Álvarez, Guerín se impone como uno de los responsables de generar un arte más libre y propositivo, más puro, que rompe con los vicios de la industria fílmica de la península ibérica, que ha encontrado modos de producción y discursos que rayan con lo estéril. Esta obra fue una suerte de consagración de otra forma de pensar y hacer cine.

La cinta sigue a una serie de personajes que viven en medio de una de las remodelaciones más radicales y traumáticas que ha sufrido el emblemático Raval barcelonés, ese espacio al que le decían el Barrio chino. Ese conjunto de calles angostas y serpenteantes son una prolongación caótica de la ciudad vieja, está fuera de

las murallas de la ciudad medieval, que era marginal a pesar de estar a unos minutos caminando del centro administrativo, siempre fue conocido por ser un barrio canalla y vibrante, cuna de la rumba catalana y de una vida nocturna de leyenda. Habitado y frecuentado por todas las nacionalidades del mundo, por marineros, travestis, escritores (como Manuel Vázquez Montalbán, Jean Genet o Roberto Bolaño, entre tantos otros), peluqueros, vampiresas, prostitutas y una serie interminable de personajes.

Desde los Juegos Olímpicos de 1992, muchos creyeron en esa idea un tanto chata que reza que Barcelona es la ciudad más europea de España. Eso se tradujo en la construcción de una-ciudad-parque-temático, limpia, ordenada, fría y llena de lugares comunes. La remodelación del Raval y la construcción de condominios para gente próspera, respondió a ese espíritu. De hecho, fue financiada por la Unión Europea, intentó asesinar al barrio bohemio, heterogéneo y peligroso, lo “gentrificó”. Ese proceso es lo que nos muestra Guerín, pero no lo hace desde lo obvio, no recurre a las denuncias panfletarias:

nos muestra la intimidad de una serie de personajes, con los que el espectador desarrolla sentimientos mucho más intensos y complejos que la empatía. Una pareja de jóvenes: ella se prostituye para sobrevivir y él se mantiene impotente ante la vida; se sostienen mutuamente a través de una extraña manifestación de la ternura. Un anciano, marino retirado, un hombre diferente que es consciente de ser diferente, enamorado del mar y de la ilusión de la buena vida, un efectivo cazador de tesoros. Un maestro albañil y el peón a su cargo; el primero, un español simple que no puede dormir por las noches; el segundo, un marroquí con alma de poeta e ideas de revolucionario. Una vecina que cuelga la ropa en su balcón y un joven encofrador, ambos bellos a su manera, de la construcción al balcón, van y vienen sus coqueteos. Un grupo de niños que cambian el parque por la obra gruesa. Las ciudades se reconfiguran. Las relaciones humanas también lo hacen. Mucho desaparece con el tiempo. El mercado marca el ritmo de muchas transformaciones. El lente de Guerín lo registra. Pocas veces el cine es tan devastador y bello.

crítica ■ Bolivia Radical

## Nueva vida de Kiro Russo

por Efraín Bedoya Schwartz

En un ejercicio voyerista, la cámara observa, desde un punto elevado, a una pareja joven y su hija recién nacida, quienes interactúan en un apartamento ubicado en los aires de un edificio, a primera vista sencillo, de escasos elementos. El autor vuelve, en cada escena de la película, a los espacios habitados sin poder instalarse del todo en ellos. Esa lejanía no es gratuita. El *zoom in*, aletargado y sutil, no es otra cosa que la imposibilidad por conocer a plenitud a los personajes, quienes resultan, de algún modo, inasibles. Un intento fallido por ingresar a su intimidad, como el del fisgón que capta la vida del otro parcialmente. De ahí la elipsis y la fragmentación con que se muestra la cotidianidad y el aparente deterioro en la relación de los protagonistas. Solo así es posible acercarse y articular un relato donde el sentido se asienta en una economía de recursos. El director apela al distanciamiento y la textura del material fílmico para narrar una historia simple y áspera: una pareja debe enfrentarse a la crianza de su primer hijo y asumir los riesgos y consecuencias que esta trae, esa nueva vida que, paradójicamente, podría perjudicar la suya.



crítica ■ Bolivia Radical

## Amazonas de Carlos Piñeiro

por Efraín Bedoya Schwartz

Una carretera que parte la Amazonía en dos es el inicio del cortometraje de Carlos Piñeiro. Un paisaje que, contrario a lo que el imaginario común podría suponer (de un cromatismo vivo y reverberante), se muestra lúgubre, hostil, enfermizo. Piñeiro opta por des-saturar el color y uniformizarlo, acorde a la angustia que sufre su protagonista, un hombre de mediana edad que es llevado con mentiras a un lugar que ni siquiera logra identificar. Ahí sufre el confinamiento y la agresión por parte de sus empleadores/captadores, rodeado de máquinas automáticas en cuyo interior la ropa gira y gira, en una metáfora líquida de la monotonía y el encierro del personaje. Un hecho cíclico, finalmente, como el movimiento del tambor, que comprende la trata de personas, el narcotráfico y el engaño. En este universo se ubica la historia, sostenida gracias a la fotografía y algunos planos detalle en donde la incomodidad y la zozobra se vuelven tangibles.



crítica ■ Bolivia Radical

## Sol piedra y agua de Diego Revollo

por Alfonso Gumucio Dagon

Desde la primera imagen en contrapicado, que muestra un cielo azul atrapado entre las filudas formaciones rocosas del cañón de las Ánimas, sentimos que estamos frente a una obra cinematográfica diferente, que pretende proponer algo novedoso, al menos en el plano formal.

Los planos siguientes nos dan la tónica de lo que será la textura del relato: imágenes de la intimidad cotidiana en Súper 8, fotografía fija, escenas en blanco y negro, efectos experimentales visuales y sonoros, y unos versos de Guillermo Bedregal García que nos hablan de la paternidad o, mejor, de la "hijidad": "El júbilo del padre que me tiene por padre / que me hace su hijo en la formación de la sequedad, los / bosques y la nieve". Los versos de *Ciudad desde la altura* inspiran esta obra que narra la relación de un joven con su padre, una relación marcada por la ausencia de la madre que dejó la casa para irse a vivir a Brasil. No interesan los motivos de esa separación que ha dejado un enorme vacío y que sigue afectando emocionalmente al núcleo familiar mutilado que forman padre e hijo, porque lo que interesa es la relación entre ambos y sobre todo, a medida que avanza el relato, la manera como vive el conflicto el hijo, Dante.

Más allá del motivo inspirador y de los hechos narrados, hay una forma de expresión que hace singular a esta obra cinematográfica. Demos por aprendido el guion que muestra al padre atormentado ("Eleonora, todavía te amo"), al hijo sumido en la duda por haber decidido quedarse junto a su padre cuando la madre se fue del hogar, las relaciones de amistad de Dante con otros jóvenes, etc. Nada de eso hubiera hecho de esta obra muy interesante si no fuera por su lenguaje. En manos de Diego Revollo, el director, prima el espíritu poético, con claves que a veces no son fáciles de desentrañar, como sucede siempre en la poesía. El film es un rompecabezas que se va armando con piezas de relato, frases, música, imágenes realistas, oníricas o abstractas, que permiten reconstruir una totalidad narrativa pletórica en simbolismos y abierta a la interpretación de cada espectador. Los fragmentos de ese rompecabezas son pistas de interpretación que obligan al espectador a salir de su pasividad habitual. La imagen nunca es banal, siempre es sugerente, y los lugares comunes brillan por su ausencia.

El poder simbólico de las imágenes atrapa la imaginación del espectador. ¿Cuál es el significado de las rieles de tren abandonadas, van o vienen? ¿Qué leemos en los primerísimos planos de la textura de piedras y plantas? Los espejos, los cristales, son apoyos cruciales en esta obra que no esconde la cámara, más bien pone en evidencia el hecho de filmar, de registrar en imágenes los hechos de la vida cotidiana porque trascienden, tal como nos demuestra la importancia enorme que adquieren las filmaciones en Súper 8 que le recuerdan a Dante que nació de una relación de amor y armonía entre dos personas entre sí y con la naturaleza. En la pantalla se plasma una felicidad que no ha vuelto a conocer.

El cine/ojo —representado por las filmaciones y las cámaras de cine y fotografía que vemos a lo largo del film— es un elemento central en la medida en que nos habla de las miradas de la memoria, los eslabones de una cadena en la que Dante puede escoger su infierno. Las escenas oníricas dibujan la tenue línea que separa la realidad externa de la realidad interna del personaje.

Mientras avanza el relato, a veces a tropezones, desafiándonos a establecer la secuencia, lo que realmente vemos es un ejercicio de reconstrucción y deconstrucción de la imagen, que es por supuesto la esencia de la actividad cinematográfica. Hay un verdadero esfuerzo para apartarse de la formalidad de la fotografía pulcra del cine comercial. Las estridencias y el ruido visual de las imágenes contribuyen a crear una atmósfera expresionista que aleja al espectador de la facilidad descriptiva. Y ello no quiere decir que la imagen sea sucia o descuidada, todo lo contrario, porque gana en expresividad.

Dicen los créditos del film que además del apoyo de Nicobis, recibió incentivos económicos del II Fondo Concursable Municipal de Fomento Cinematográfico del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAMLP) y del Fondo de Fomento a la Educación Cívico Patriótica del Ministerio de Culturas y Turismo. Qué bueno que existan esos fondos para apoyar obras innovadoras como ésta. En nuestro tiempo de jóvenes cineastas, no existía nada parecido.

entrevista ■ Foco Perut + Osnovikoff

# La realidad abierta revela formas

Conversación con Iván Osnovikoff del equipo de cineastas Perut + Osnovikoff (Chile)

por Sergio Zapata

**¿Qué significa *Un hombre aparte* (2001) en su filmografía?**

Es nuestra primera película, nos permitió fundar nuestra impronta, poner un pie en la escena documental, definir nuestro estilo. Está entre nuestras preferidas.

**¿Cómo fue el rodaje de *La muerte de Pinochet* (2011)?**

La grabación fue totalmente azarosa. Justo estábamos en el rodaje de *Noticias* (2009), cuando nos enteramos que Pinochet estaba enfermo, una semana antes de su muerte. Este hecho como que estaba dentro del área de interés de *Noticias*, pero luego vimos que ese material no nos iba a servir para esta película. Tiempo después nos dimos cuenta que no había ningún documental profesional que haya abordado la muerte de Pinochet, así que decidimos desarrollar una película específica. Fue todo hecho *post mortem*.

**¿Como fue la metodología en *El astuto mono Pinochet* y *La Moneda de los Cerdos* (2004)?**

Nosotros queríamos aprovechar el desconocimiento que en general tienen las nuevas generaciones sobre el pasado reciente de Chile. Con

los profesores de cada lugar generábamos una dinámica introductoria que nos permitió pesquisar ese conocimiento para, luego que los estudiantes vayan a sus casas, hablarán del tema. En el seno de la familia discutían y luego volvían con más material y en esa medida fuimos avanzando temáticamente. A la par, nosotros alimentábamos el azar creativo incorporando las propuestas que tenían los mismos estudiantes, aunque haya sido una tirada de pelos, si fue consistente la incluimos. Fue una creación colectiva de la cual nosotros seleccionábamos según nuestro criterio, pero tenía que ver con la experimentación e improvisación.

***Noticias* (2009) y su crudeza....**

Más que crudeza implica acercarse a las cosas tal como son, no negar su realidad. En algún momento eso fue crudo, pero no tuvo problemas en términos de recepción. *Un hombre aparte* sí generó cierto rechazo en sectores convencionales. Diría que *Noticias* es valorada por su lenguaje y su indagación en las formas de representar.

**El cine de la realidad...**

Como el cine de la vida. Hoy vivimos un momento en el cual el rodaje de una película



no es una situación excepcional, en un espacio específico, en un estudio como solía ser. Eso existe y es dominante, pero existe una realidad donde el audiovisual es parte de la vida, está en nuestros teléfonos, en nuestros rodajes. Nosotros nos infiltramos en la realidad y, a partir de esos registros, conformamos nuestros discursos acerca de esta realidad, abiertos a ella. Es súper importante la apertura, dejar que el audiovisual esté abierto a esto. Dejarse impactar, sorprender por la realidad, eso es lo que más nos interesa a nosotros, no intentamos tener lecturas prefijadas para producir audiovisuales que intenten hacer propaganda sobre estas ideas. Nos interesa infiltrarnos en la realidad para que la realidad nos revele formas, ideas, etc. El cine de la realidad o de no ficción debe estar abierto a esto.

crítica ■ Foco Perut + Osnovikoff

## El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los Cerdos de Perut + Osnovikoff

por Sergio Zapata

En un documento controversial titulado “Carta a los chilenos” (Londres, diciembre de 1998), el ex general Augusto Pinochet planteaba: a) que la participación de los militares entre 1973-1990 fue una “gesta, hazaña o epopeya” de carácter nacional; b) que el programa de la Unidad Popular se fundaba en la “prédica del odio, la venganza y la división”, con base en “la siniestra ideología del socialismo marxista”, y que buscaban imponer “una visión atea y materialista... con un sistema implacablemente opresor de sus libertades y derechos”, y que en última instancia fue un “imperio de la mentira y el odio”; c) que “los hombres de armas” actuaron “como reserva moral de la nación” para reimplantar la “unidad del país... No para un sector o para un partido”, el “respeto a la dignidad humana”, la “libertad de los chilenos”, y dar “verdaderas oportunidades a los pobres y postergados”. Sin embargo, la imaginación, el relato no oficial, la idea popular hacen que la historia no sea un doloso relato de vencedores y vencidos.

Registrar el pasado. Con este gesto, contrario a la historiografía oficial, en el documental *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los Cerdos* evidenciamos que la transmisión oral de la cual se han alimentado los personajes que Perut y Osnovikoff nos presentan no dan cuenta de ninguna gesta, hazaña o epopeya. En este sentido, estamos frente a dos construcciones, representaciones iconográficas, distintas y distantes en un país que no se reconcilió y que quizás no lo haga mientras continúe vigente una constitución hecha a imagen y semejanza del dictador que la suscribió y la construcción de un presente —y, por extensión, un futuro— nada laudatorio sobre la figura del general golpista. Son niños, adolescente y jóvenes los que reescriben un documento de cierta época, donde parece existir un consenso claramente establecido: al presidente Allende se lo engañó, Chile estaba tomado por fueras reaccionarias durante el gobierno de este presidente desaparecido y el golpe militar es un acto traicionero.



Historia. En este documental, que no apela a imágenes del hecho histórico, sino a la imaginación y la imaginaria, se intercala estas visiones con la historia oficial. En este film, que no confiere relevancia a los acontecimientos vividos, la importancia de la historia se da en el hecho de que actúa como un documento de esta época, contingente, un registro que da cuenta de la manera en que se transmite la información. El gran ausente es el testimonio vivencial, aquel que otorga verdad, de manera convencional, a lo documentado. Sin embargo, la actualidad, y por extensión su validez, recae en el carácter situacionista de la película, puesto que se estrenó a un año de la conmemoración de los 30 años del Golpe de Estado. Asimismo, este documental atípico nos permite comprender en algo el Chile del siglo XXI, no desde las esferas del poder, sino desde la voz y las representaciones —de niños, escolares secundarios, universitarios, hasta profesionales de la imagen— sobre el pasado inmediato de su país.

crítica ■ Foco Impresiones de viaje

# El viaje y el límite

por Josetxo Cerdán\*

La experiencia del viaje y el viaje como experiencia (vital). El viaje como vivencia y como forma de vida, al límite. Alcanzar un límite necesario para poder registrar el tipo de imágenes que se buscan, para poder pensar en un film de Lluís Escartín Lara. No son las imágenes de un cineasta-viajero, ya que no rueda las cosas vistas, ni reflexiona sobre aquellos elementos que pasan ante su cámara. No son las cosas vistas, son las cosas vividas. La cámara muestra las vivencias propias, no pretende explicar o narrar. En ese punto se produce el cruce entre el documentalista y el cineasta experimental. Lluís Escartín Lara mira con los ojos del cineasta experimental, pero dirige su mirada hacia la materia del documentalista, el mundo histórico. No pretende dar sentido o coherencia a dicho mundo y, por lo tanto, actúa como registrador de las imágenes que se apoderan de él y no al revés. El videasta sufre el proceso de invasión del caos y el azar de ese mundo histórico en su propia persona. Lo opuesto al concepto de autor: Lluís Escartín Lara no ordena el mundo; el mundo, con su azar natural, lo desordena a él, a su forma de mirar. Es otra de las claves de la singularidad y la fuerza de sus videos. No es de extrañar, por lo tanto, que le interese rodar cuando se deja llevar por el entorno, momentos en los que nada es cerebral, sino que todo se convierte en un proceso sensitivo. De ahí nace un recorrido entre el viaje exterior y el interior, entre la revelación del mundo y el éxtasis personal. *75 Drive-A-Way*, *Mohave Cruising* y *Texas Sunrise* son viajes en sí mismas, el viaje es la pieza. [...]

Desconozco si Lluís Escartín Lara ha visto el trabajo de Dennis O'Rourke, cineasta que cuestiona la labor de los cineastas-viajeros, pero parece que su concepción del viaje se ve inspirada por las palabras que inician *Cannibal Tours* (1988): "There is nothing so strange in a strange land, as the stranger who comes to visit it." En todo caso, sabedor de la función depredadora que han ejercido los cineastas-viajeros (aún los cargados de mejores intenciones), Lluís Escartín Lara no va a caer nunca en el error de comprender al Otro, ni siquiera (quizá podríamos decir, mucho menos) cuando ese Otro es su vecino. Por eso nunca va a ocultar su posición de extraño en una tierra extraña (aunque esta sea la finca de su vecino). [...]

\* De: "El desaprendizaje de Lluís Escartín", revista Pausa N° 9 (febrero de 2009).

El cortometraje *Mohave Cruising* (Lluís Escartín, 2000) se muestra en el Foco Radical 2016 *Impresiones de viaje*. Mediante trabajos que se mueven entre el cine documental y el cine experimental, este programa busca indagar en la representación del viaje y del tránsito como experiencia vital.



Foco Impresiones de viaje

## Cine y educación: relaciones posibles

Aíain Bergala decía que había una diferencia fundamental entre el cine y la escuela. Mientras el primero es el lugar de la excepción, de la experimentación; el segundo es el espacio de la regla, de lo normado. Sin embargo, el encuentro entre cine y escuela puede dar enormes frutos, para despertar el amor por el primero en los jóvenes y para repensar la educación a partir del arte y su transmisión.

Es necesario pensar las relaciones posibles y existentes entre cine y escuela, sobre todo en Bolivia en donde se hace necesario reflexionar sobre nuevas experiencias educativas y sobre la manera de fortalecer el pensamiento y el hacer creativo. El *Encuentro Cine y Pedagogía* busca visibilizar estas relaciones: experiencias en donde el cine y la educación se encuentren, ya sea para potenciar el primero o el segundo. Se trata de dar cuenta de didácticas, experiencias educativas, festivales estudiantiles, escuelas de cine populares y reflexiones sobre las interacciones entre ambos espacios que se dan en el territorio nacional. Se asume con esto que el cine y la educación permiten una comprensión tanto del fenómeno educativo como el del séptimo arte.

# Programación Festival de Cine Radical

## SEDES LA PAZ

### Cinemateca Boliviana

#### Miércoles 14

20:00 Inauguración + LA ACADEMIA DE LAS MUSAS, J.L. Guerin, 2015 - España, 92'

#### Jueves 15

21:30 LA ULTIMA NAVIDAD DE JULIUS, Edmundo Bejarano, 2015 - Bolivia, 47'

#### Viernes 16

19:30 NANA, Luciana Decker, 2016 - Bolivia, 70'

#### Sábado 17

15:00 Taller Transficciones (John Campos)  
17:00 TREN DE SOMBRAS, J.L. Guerin, 1997 - España, 88'  
19:30 SOL PIEDRA AGUA, Diego Revollo, 2016 - Bolivia, 90'  
21:30 "STRIP LIFE, Colectivo Teleimagine, 2013 - Italia, Palestina, 65'

#### Domingo 18

15:00 Taller Transficciones (John Campos)  
17:00 MARTIN DE LAS CRUJIAS, Eduardo López, 1991 - Bolivia, 25' + CABEZA DE RATON, Ivo Aichenbaum, 2013 - Argentina, 60'  
19:30 LA MUERTE DE PINOCHET, Perut+Osnovikoff, 2011 - Chile, 67'  
21:30 STINKING HEAVEN, Nathan Silver, 2014 - EEUU, 70'

#### Lunes 19

19:30 CORTOMETRAJES Bolivia Radical: Nueva Vida (K. Russo), Amazonas (C. Piñero), Nunca tendremos Mar (B. Rojas),

El tren limón (S. Pinedo), Buenaventura (C. del Águila), Mirando el espejo (O. Alarcón), Raptus (D. Torres).

21:30 LA BALADA DEL OPPENHEIMER PARK, Juan Manuel Sepúlveda, 2016 - México, 88'

#### Martes 20

19:30 FIELD NIGGAS, Khalik Allah, 2015 - EEUU, 60'  
21:30 REMINISCENCIAS, Juan Daniel F. Molero, 2010 - Perú, 83'

#### Miércoles 21

19:30 ALGO SE DEBE ROMPER, Enrique Méndez, 2015 - Perú, 63'  
21:30 ENTRE VALLAS, Avi Mograbi, 2016 - Israel, 85'

#### Jueves 22

17:00 ELDORADO XXI, Salomé Lamas, 2016 - Portugal, Francia, 125'  
19:30 SURIRE, Perut+Osnovikoff, 2015 - Chile, 80'  
21:00 CORTOMETRAJES Foco Impresiones de Viaje (1): Aysa (J. Sanjinés), Sun Song (J. Wanek), Mohave Cruising (L. Escarlati), Trypp 7 (B. Russell), Deep Sleep (B. Alsharif).

#### Viernes 23

17:00 EL VIENTO SABE QUE VUELVO A CASA, José Luis Torres Leiva, 2016 - Chile, 104'  
19:30 A PUNTO DE DESPEGAR, Lorena Best y Robinson Díaz, 2015 - Perú, 85'  
21:00 STAND BY FOR A TAPE BACK UP, Ross Sutherland, 2015 - Reino Unido, 65'

#### Sábado 24

20:00 THE KALAMPAG TRACKING AGENCY, 1985-2015 - Filipinas + CLAUSURA

## El Espejo Cineclub

### Jueves 15

15:30 GUEST, J. L. Guerin, 2010 - España, 124'  
17:30 TREN DE SOMBRAS, J. L. Guerin, 1997 - España, 88'  
19:00 ENTRE VALLAS, Avi Mograbi, 2016 - Israel, 85'  
21:00 88:88, Isiah Medina, 2015 - Canadá, 65'

### Viernes 16

15:30 CORTOMETRAJES Foco Impresiones de Viaje (2): Dromosphäre (T. Fleisch), Counter Music (H. Farocki), La impresión de una guerra (C. Restrepo).  
17:30 HISTORIA DE DOS QUE SOÑARON, Andrea Bausman y Nicolás Pereda, 2016 - México, Canadá, 82'  
19:00 ELDORADO XXI, Salomé Lamas, 2016 - Portugal, Francia, 125'  
21:00 SILVERED WATER, AUTORETRATO DE SIRIA, Mohammed+Simav, 2014 - Siria, Francia, 92'

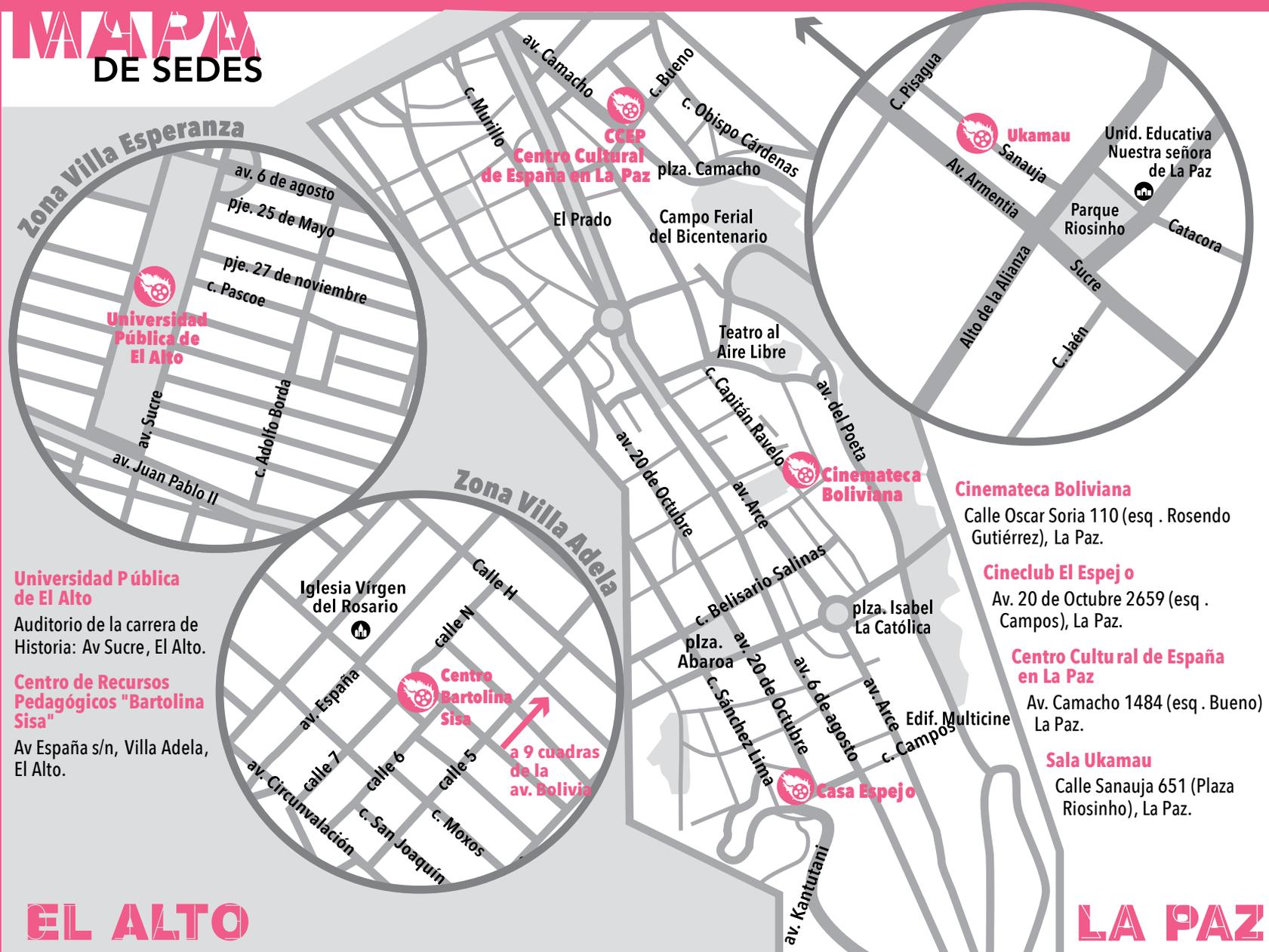
### Sábado 17

17:30 STAND BY FOR A TAPE BACK UP, Ross Sutherland, 2015 - Reino Unido, 65'  
19:00 EL OTRO DIA, Ignacio Agüero, 2014 - Chile, 120'  
21:00 CIUDAD AUSENTE, Gustavo Meza, 2015 - Perú, 84' + ÓRGANO, Iván D'onadio, 2015 - Perú, 6' + VACÍO/A, Carmen Rojas Gamarra, 2016 - Perú, 12'

### Domingo 18

17:30 EL VIENTO SABE QUE VUELVO A CASA, José Luis Torres Leiva, 2016 - Chile, 104'  
19:00 LA CASA MUDA, Tamar Kay, 2014 - Israel, Palestina, 31' + Cortometrajes del Colectivo Abounaddara

## MAPA DE SEDES



**Universidad Pública de El Alto**  
Auditorio de la carrera de Historia: Av Sucre, El Alto.

**Centro de Recursos Pedagógicos "Bartolina Sisa"**  
Av España s/n, Villa Adela, El Alto.

**Cinemateca Boliviana**  
Calle Oscar Soria 110 (esq. Rosendo Gutiérrez), La Paz.

**Cineclub El Espejo**  
Av. 20 de Octubre 2659 (esq. Campos), La Paz.

**Centro Cultural de España en La Paz**  
Av. Camacho 1484 (esq. Bueno) La Paz.

**Sala Ukamau**  
Calle Sanauja 651 (Plaza Riosinho), La Paz.

## EL ALTO

## LA PAZ

# Programación Festival de Cine Radical

## Continúa de la página anterior

21:00 HISTORIA DE DOS QUE SOÑARON, Andrea Bausman y Nicolás Pereda, 2016 - México, Canadá, 82'

### Lunes 19

17:30 CORTOMETRAJES Foco Impresiones de Viaje (1): Aysa (J. Sanjinés), Sun Song (J. Wanek), Mohave Cruising (L. Escarlati), Trypp 7 (B. Russell), Deep Sleep (B. Alsharif).

19:00 GOD BLESS THE CHILD, Robert Machoian y Rodrigo Ojeda-Beck, 2015 - EEUU, 92'

21:00 UN HOMBRE APARTE, Perut+Osnovikoff, 2002 - Chile, 60'

### Martes 20

17:30 EN CONSTRUCCION, J. L. Guerín, 2001 - España, 125'

19:00 ONCLE BERNARD, UNA CONTRA-LECCIÓN DE ECONOMÍA, Richard Brouillett, 2016 - Canadá, 79'

21:00 STRIP LIFE, Colectivo Teleimagine, 2013 - Italia, Palestina, 65'

### Miércoles 21

17:30 NOTICIAS, Perut+Osnovikoff, 2009 - Chile, 80'

19:00 Función Especial ESCUELA POPULAR DE CINE LIBRE

21:00 Función Especial CINE EXPANDIDO

### Jueves 22

17:30 ONCLE BERNARD, UNA CONTRA-LECCIÓN DE ECONOMÍA, Richard Brouillett, 2016 - Canadá, 79'

19:00 STINKING HEAVEN, Nathan Silver, 2014 - EEUU, 70'

21:00 SALDOS, J. Álvarez-Durán, 2016 - Bolivia, 90'

### Viernes 23

17:30 MARTIN DE LAS CRUJIAS, Eduardo López, 1991 - Bolivia, 25' + CABEZA DE RATON, Ivo Aichenbaum, 2013 - Argentina, 60'

19:00 LA MUERTE DE PINOCHET, Perut+Osnovikoff, 2011 - Chile, 67'

21:00 LUZ EN LA COPA, A. Pereyra, 2016 - Bolivia, 104'

### Sábado 24

16:00 PUTTY HILL, Matt Porterfield, 2010 - EEUU, 90'

## CCELP

### Jueves 15

17:00 EN CONSTRUCCION, J. L. Guerín, 2001 - España, 125'

19:30 Conversatorio con J.L. Guerín. Participa Andrés Laguna, crítico de cine.

### Viernes 16

17:00 UN SECRETO EN LA CAJA, Javier Izquierdo - Ecuador, 70'

19:30 TREN DE SOMBRAS, J. L. Guerín, 1997 - España, 88'

### Lunes 19

17:00 Encuentro Cine y Pedagogía

19:30 LA ACADEMIA DE LAS MUSAS, J. L. Guerín, 2015 - España, 92'

### Martes 20

17:00 Conversatorio con el equipo de documentalistas PERUT + OSNOVIKOFF

19:30 EL ASTUTO MONO PINOCHET, Perut+Osnovikoff, 2004 - Chile, 72'

### Miércoles 21

17:00 CORTOMETRAJES Foco Impresiones de Viaje (2): Dromosphäre (T. Fleisch), Counter Music (H. Farocki), La impresión de una guerra (C. Restrepo).

19:30 LA BALADA DEL OPPENHEIMER PARK, Juan Manuel Sepúlveda, 2016 - México, 88'

### Jueves 22

17:00 GUEST, J. L. Guerín, 2010 - Bolivia, 124'

19:30 CORTOMETRAJES Bolivia Radical: Nueva Vida (K. Russo), Amazonas (C. Piñero), Nunca tendremos Mar (B. Rojas), El tren limón (S. Pinedo), Buenaventura (C. del Águila), Mirando el espejo (O. Alarcón), Raptus (D. Torres).

### Viernes 23

17:00 88:88, Isiah Medina, 2015 - Canadá, 65'

19:30 EL OTRO DIA, Ignacio Agüero, 2014 - Chile, 120'

## Sala Ukamau | Foco Raymundo Gleyzer

### Lunes 19

19:00 Presentación del Foco + MÉXICO: LA REVOLUCIÓN CONGELADA, 1970 - México, 66'

### Martes 20

19:00 QUILINO, 1966 - Argentina, 16' + SWIFT, 1971 - Argentina, 12' + LA TIERRA QUEMA, 1964 - Brasil, 12'

### Miércoles 21

19:00 OCURRIDO EN HUALFÍN, 1966 - Argentina, 42' (versión en inglés) + ME MATAN SI NO TRABAJO Y SI TRABAJO ME MATAN, 1974 - Argentina, 20' (Cine de la base) + BANADE, 1972 - Argentina, 7' (versión en italiano)

### Jueves 22

19:00 CERAMICEROS DE TRASLASIERRA, 1966 - Argentina, 20' + NI OLVIDO NI PERDÓN, 1973 - Argentina, 30' (Cine de la base) + TESTIMONIO DE JUANA SAPIRE EN EL JUICIO POR SECUESTRO Y DESAPARICIÓN DE RAYMUNDO GLEYZER, 2010 - Argentina, 40'

### Viernes 23

19:00 LOS TRAIADORES, 1973 - Argentina, 105' (Cine de la base)

## Feria Internacional del Libro de La Paz | Campo Ferial Chuquiago Marka

### MARTES 13

18:00 Presentación del libro La estética del encierro, de Sebastián Morales. Sala Rubén Vargas.

19:00 Conversatorio "Cine boliviano contemporáneo", con Nicolas Azalbert (Francia), Santiago Espinoza y Sebastián Morales. Sala Rubén Vargas.

### JUEVES 15

20:00 CORTOMETRAJES del volumen Bolivia Radical 1. Auditorio Illimani.

### VIERNES 16

21:00 LA MUERTE DE PINOCHET, Perut+Osnovikoff, 2011 - Chile, 77'. Auditorio Illimani.

### SÁBADO 17

20:00 LA ÚLTIMA NAVIDAD DE JULIUS, Edmundo Bejarano, 2015 - Bolivia, 47'. Auditorio Illimani.

## SEDES EL ALTO

### CRP Bartolina Sisa

#### Viernes 16

14:30 INAUGURACION + TREN DE SOMBRAS, J. L. Guerín, 1997 - España, 88'

#### Lunes 19

14:30 ALGO SE DEBE ROMPER, Enrique Méndez, 2015 - Perú, 63' + YO FUNGI, Jaime Pinto - Perú, 15'

#### Martes 20

14:30 A PUNTO DE DESPEGAR, Lorena Best y Robinson Díaz, 2015 - Perú, 85' + PEDRO NAVAJA, Bryan Rodríguez - Perú, 18'

#### Miércoles 21

14:30 UN HOMBRE APARTE, Perut+Osnovikoff, 2002 - Chile, 60'

#### Jueves 22

14:30 NANA, Luciana Decker, 2016 - Bolivia, 70' + EL CAMINO ES EL RIO, Marco Arnez, 2015 - Bolivia, 17'

#### Viernes 23

14:30 SOL PIEDRA Y AGUA, Diego Revollo, 2016 - Bolivia, 90' + EL ENTIERRO DE ESPINAL (Música por Ensemble Amuki)

## UPEA

### Lunes 19

17:00 FIELD NIGGAS, Khalik Allah, 2015 - EEUU, 60'

### Martes 20

17:00 CORTOMETRAJES Bolivia Radical: Nueva Vida (K. Russo), Amazonas (C. Piñero), Nunca tendremos Mar (B. Rojas), El tren limón (S. Pinedo), Buenaventura (C. del Águila), Mirando el espejo (O. Alarcón), Raptus (D. Torres).

### Miércoles 21

17:00 REMINISCENCIAS, Juan Daniel F. Molero, 2010 - Perú, 83'

### Jueves 22

17:00 SILVERED WATER, AUTORETRATO DE SIRIA, Mohammed+Simav, 2014 - Siria, Francia, 92'

### Viernes 23

17:00 LA BALADA DEL OPPENHEIMER PARK, Juan Manuel Sepúlveda, 2016 - México, 88'



**Colaboradores:** Bolivia Sebastián Morales, Mijail Miranda, Andrés Laguna, Alfonso Gumucio, Pablo Barriga || Perú Mónica Delgado, Carlos Esquivés, Efraín Bedoya.

**Redactores y editores:** Mary Carmen Molina Ergueta, Miguel Hilari, Sergio Zapata.

**Diseño Gráfico:** José Manuel Zuleta

Apoyan:



## Sedes La Paz



FUNDACIÓN GRUPO UKAMAU



## Sedes El Alto

