

2019 Boletín

Festival de Cine Radical 6^{ta} VERSIÓN

AL
DIO
RA
VI FESTIVAL DE
CINE

#virusdelcine

ENTREVISTAS

Nayra Antezana y Miguel Hilari [Bol]

Perut + Osnovikoff [Chi]

CRÍTICAS

La invención de la naturaleza [S. Bastani, Bol]

El silencio es un cuerpo que cae [A. Comedi, Arg]

El anti-faz [E. Méndez, Per]

Club Splendida [C. Soares, Ale]

ARCHIVO

Una entrevista a Danielle Caillet

Sobre El triángulo del lago [M. Calderón, Bol]

FOCO TIZIANA PANIZZA

Entrevista y ensayo

CONVOCATORIA MUJERES/

CINE: BOL 1979-2019

PROGRAMACIÓN

[‘sobre’] *A punto de ocurrir* (Pablo Barriga – María Fernanda Sandoval, Bolivia | 2019, 12’) **BOL**

Ver el mundo arder

Pablo Barriga

Proyecciones:
TAM | 26.09 | 19:00
CCELP | 28.09 | 20:30

No, los neoconservadores no estaban pensando en esto cuando comenzaron a hablar del ‘fin de la historia’, piensa una parte de mí.

Esa misma parte de mí cree recordar que todxs nosotrxs estábamos de acuerdo en que las grandes narrativas eran cosa del pasado.

Sin embargo, piensa una parte de mí, ante la aceleración e intensificación del desastre socioambiental, cada vez y con mayor insistencia, aparece como posible y realista otro metarelativo, no previsto por unxs y otrxs: el de la cercana (auto) extinción de la especie o, como mínimo, la extinción de nuestra bárbara civilización.

En momentos de tranquilidad, unx puede distraerse imaginando modelos para futuros desastres. Ahora, sin embargo, una parte de mí se pregunta si las películas, nuestras películas, podrán hacer presente el proceso de la devastación del mundo, o si tiene algún sentido hacerlo.

Hasta encontrar una respuesta, una parte de mí sólo atina a dejar una imagen-vacío, lo más cercano a una representación de lo que sentimos estos días:

Secciones

Bolivia Radical - **BOL**

Panorama Radical - **PAN**

Fisuras - **FIS**

Radicalismos peruanos - **PER**

Brasil Radical - **BRA**

Ecuador Radical - **ECU**

Foco Tiziana Panizza - **TIZ**

Foco Latinoamérica después del Che - **CHE**

Territorio en derrumbe - **DERR**

Warmi Fílmica - **WAR**

Funciones especiales - **ESP**



Bolivia Radical: heterogeneidad, vitalidad, libertad

Sergio Zapata y Mauricio Ovando

Bolivia Radical es la radiografía del cuerpo cinematográfico boliviano, y el cine es de la sociedad. Esta sección, caracterizada por la heterogeneidad, vitalidad y libertad de autorxs emergentes, destila posiciones, miradas y sensibilidades que invitan a pensar sobre lo que miramos y aquello que nos mira. Ya sea con trabajos sobre los cuerpos o sobre la memoria y la vida cotidiana.

Cuál es el lugar del cuerpo; es una constante en el cine boliviano reciente, el cual se acompaña de nuevas miradas y sus posibles desplazamientos, ya sea en una puesta en escena idílica como en *La invención de la naturaleza* (Sergio Bastani) donde migrantes, noctámbulos y ensoñación se encuentran en un paisaje lejano, o los desplazamientos de Miguel Hilari en *Compañía* y *Bocamina*, pues la mirada interroga al cuerpo sobre su lugar y posición al tiempo en que sitúa al cuerpo como algo interrogado respecto su lugar en el mundo.

Cuerpos modificados, afectados, trashumantes explora *TRH* (Camila Perales y Andrés Mariño), con mecanismos del collage y animación, como *Difusos* (Enrique Lima), donde se reemplaza elementos manuales por la construcción de un universo visual distópico siguiendo una primera intuición transformista y vital. Así también lo hace el joven migrante Jordi en *Jordi fluye* (Carlos Sánchez Navas), que en cada movimiento y encuadre construye territorio. Estos cuerpos movedizos, aparentemente errantes, logran situarse en el plano. *Jo é Pu* (Roberto Barbery) enfrenta los cuerpos errantes frente a la fuga y el misterio de lo aparente, para desde ahí explorar imágenes y sensaciones, como el taxi pirata cariñoso de *Cariñosito* (Gilmar Gonzales), que vagabundea por la ciudad entre luces y sombras, y *La vaca*, de Cinzia Durán.

Omar Alarcón aborda el vacío producido por la muerte en *En vida y muerte*, de forma similar a la fragilidad expuesta en *A punto de ocurrir* (María Sandoval, Pablo Barriga), donde el recuerdo y las palabras sobre un paisaje recuperándose de la devastación interrogan a la imagen, con la misma potencia con que *2m3d* (Kevin Rodríguez

Prada) interroga a las imágenes y su potencial manipulación digital, por lo que la realidad y sus representaciones se ven afectadas. Los recuerdos manipulados y resignificados son eje de *En Otoño no hay flores* (César R. Beltrán), una vez aquellos adquieren la materialidad de la imagen.

Si la existencia vital como la visual generan procesos reflexivos, la posibilidad de pensar la realidad y sus formas adquiere notable actualidad los últimos años. En clave de homenaje lo hace Alexandro Fernández en *Alex Rouch et les élections – Alex Rouch y las elecciones*, donde se actualizan los valores del cine directo e interroga a la democracia y la práctica política universitaria. Por su parte, *LIV* (Daniel Miranda-Araoz) interroga a un sujeto para interrogarse a sí mismo, restituyendo la promesa del cine como aparato de exploración social e individual. Estos procesos también se encuentran en *Aplastamiento de las gotas* (Kevin Vásquez Balderrama).

La radicalidad adquiere diferentes rostros y texturas, pixeles y coordenadas donde la posibilidad de pensar el estatus de verdad de la imagen se presenta y adquiere mayor complejidad año tras año. Las imágenes que llegan al Radical interrogan a la historia oficial, la memoria colectiva e individual en franco cuestionamiento sobre el rol de las imágenes, estas al servicio de relatos con pretensión de verdad y validez. Por ello, trabajar sobre y con la memoria es una forma, para una sociedad plagada de imágenes solemnes y sacras, una postura rupturista, pues en la lucha contra el olvido y los relatos sobre la verdad el cine recupera o inventa imágenes para enfrentar la clausura de la historia. *Tito, el compañero Simón* (Alan Zambrana), *Armas de casa* (Massiel Cardozo, Luis Borda) y *Paredón* (Iván Paz) trabajan la memoria y escudriñan ese aparato discursivo conocido como historia, para recuperar imágenes relegadas y periféricas.

Las películas de la sección Bolivia Radical, que este año recibió más de cincuenta trabajos vía convocatoria, ratifican nuevamente la vitalidad de la cinematografía y audiovisual bolivianos en su pluralidad de miradas.

Boletín
#Radical2019

Editan: Mary Carmen Molina Ergueta y Sergio Zapata.

Escriben: Pablo Barriga, Carlos Esquivel, Esperanza Eyzaguirre, Juan Fabbri, Mauricio Godoy, Miguel Hilari, Paola Lagos Labbé, Mijail Miranda Zapata, Adrian Nieve, Aldo Padilla, Mariana Ríos, Carlá A. Salazar, Pedro Susz.

Colaboran en recopilación de archivo: Cinemateca Boliviana, Espacio Simón I. Patiño (CID).

Diseña y diagrama: Jose Manuel Zuleta.

Imagen Docs – Festival de Cine Radical | La Paz, Bolivia | septiembre 2019

[entrevista] *Altiplanos* (Nayra Antezana, Bolivia | 2019, 33')

Una historia de cine, en primera persona

Proyecciones:
CM | 24.09 | 20:00
TAM | 25.09 | 19:00



“ Cuando me planteé hacer *Altiplanos*, la película partía de una imagen central que me daba vueltas en la cabeza: la imagen de mi bisabuelo Crisóforo, ese hombre solitario que viajaba por el altiplano con dos mulas llevando una proyectora de 35 mm y en la otra rollos de películas. [...] Con esta imagen central, emprendí un viaje de 8 días con mi padre por el altiplano boliviano y por esas salas de cine abandonadas donde mi abuelo proyectaba,

bajo la premisa que yo estaría siempre detrás de cámaras, sin tener en cuenta claramente de qué manera yo aparecía en la película. [...] Para resolver la pregunta que saltaba en la película tomé cierta distancia para verme como un personaje más, una Nayra que al enterarse que su padre dejará de hacer cine, empieza a moverse algo en ella, comienza a salir de su zona de confort, a despertar ese algo dentro, esa especie de legado que dejó el bisabuelo.”



“ Elegí la no ficción porque me siento más independiente y libre en el proceso de creación, me permite mezclar formatos, géneros, jugar con la materialidad de las imágenes, tratando de dar un sentido o no a ciertas imágenes. Además, en la no

ficción la película se comienza a escribir el montaje, que es un proceso que disfruto mucho. Además desde un punto de vista de producción, se puede trabajar con menos personas en comparación con la ficción, me gusta más ese cine que es más íntimo.”



“ El ejercicio que hago en *Altiplanos* de utilizar imágenes de archivo, de otras películas en las que fui productora, me permitió de alguna forma dar vida a ciertos espacios abandonados, me invito a reflexionar sobre mis imágenes de archivo, reapropiarme y resignificar fragmentos de otras películas, cargarlas de cierta emotividad e intimidad, como una proyección de lo que pasa en mi mente mientras transcurre el viaje que mues-

tra *Altiplanos*. Escribí los textos en primera persona al mismo tiempo que montaba la película, cuidando de no caer en la ilustración, dando los espacios respectivos para que la imagen pueda respirar. La utilización de estas imágenes de archivo me ayudó a que la narrativa tuviera una simultaneidad de tiempos y texturas que me permitieron unir otros espacios y temporalidades, y arrancar a la película de una forma lineal clásica.”



Lee la entrevista a Nayra Antezana en:
www.imagendocs.com

[sobre] *Cariñosito* (Gilmar Gonzáles, Bolivia | 2019, 17')

“Échame una mano, buen amigo”

Proyecciones:
TAM | 26.09 | 19:00
CCELP | 28.09 | 20:30

Mary Carmen Molina Ergueta

Autos como resbalando en la pista. Patinetas. “Por cortesía turbo turbo, porque estamos ya en persecución de ese móvil QRJ total posi posi pedir refuerzos en Z en Z”. Visual visual sobre cariñosito. “Es un pirata indica, un corolla rojo modelo 90 positivo?”. Lo cierran al rojito, lo sacan al chofer y luego a golpes. Luego, putazo. “Seguro los Alfa te han pegado”. Los Alfa lo han pegado. Pero como no tiene huevos, acusa la Nennette, no va a arreglar. Ella va a tener que ir. Porque ese auto nuevo “lo he comprado con el sudor de mi frrrrrrente” “–Por qué? Porque nadie habla como la Nennette. Me putea siempre la Nennette”, acusa el Gilmar. Le compra una galleta para el Daniel. “Ah! es de verdad galleta para él!”, le digo. Nennette es su casera. “Me gustaba lo que venía y tocaba su tarka y le hablaba y le decía que me lo toque”. Es de los que vienen a su tienda con buenas vibraciones. “Vibras quiero decir”. El Daniel bota la galleta después de babearla un rato. La cosa es que un año entero el Gilmar la molestó a la Nennette para que actuara. Una vez ella le reclamó que cómo iba a actuar si él no le traía nada. Entonces él fue a su casa a redactarle unos parlamentos. “Te he dado una vez un papelito”. “Pero nunca lo le!”

Discutían. “Eso te discutía, te decía que sea una cosa no irreal”. En realidad estaban de acuerdo. Entonces cuando después de un año Nennette aceptó, el Gilmar y su equipo filmaron una noche en su tienda la escena del putazo. La dirección: “que tenía que reclamarle a un taxista, que se había peleado con no sé quién, que había hecho perder no sé qué cosa del auto, que siempre llegaba borracho, que yo con mi tienda tenía que mantenerlo”. Al final ella –aunque para el rato que charlamos no había visto el corte final de *Cariñosito*– no estaba muy convencida del otro actor, alguien más activo hubiera querido. “No te ha gustado porque se ha quedado callado”, le dice riendo el Gilmar. El Daniel se pasea la esquinita del callejón, en silencio.

Y es cierto, el taxista de chamarrita amarilla no habla mucho. Sus vibras, o vibraciones, son diferentes a las de la señora de la tienda. Dos flujos de sonidos cruzados, en medio de otros que serpentean por las imágenes de este corto. El flujo de los autos deslizándose por la avenida Kantutani, de los mensajes de radio de los radiotaxistas en QRJ total, el de la ciudad que pasa por las ventanas detrás de las cabezas de los choferes y los pasajeros, el del río y sus espumas y ruidos que caen y trepan.

Los taxis se deslizan por la noche. Vemos sus ojitos encendidos y la coreografía de una comparsa de rueditas deslizándose en el asfalto negro como la noche. Esta noche. Su primera buena en soledad. Luego del putazo, suena el amigo Django con “brandy para entrar en calor”. En las escenas con motores encendidos, los flujos de sonidos corren irrefrenables, como vibraciones de una latencia que termina escuchando, sentadita y hablando bajito, en esos momentos de falsa calma del cariñosito. A veces ensordecedores, otras tapados como en las carreteras de Lynch, los flujos son materialidades que reverberan y perturban. La visión del cariñosito sobre todo, tal vez. No habría calor ni brandy que lo provea.

“Pero vamos a hacer esa película no ve? Una como adaptación de *Mentiroso, mentiroso*, que te golpeas la cabeza y empiezas a decir la verdad”. Nennette le aclara que ella no quiere sonseras, que ya estamos cansados de tanta sonsera. Luego nos cuenta que se había golpeado la cabeza de verdad en un accidente el año pasado. “Tres veces”. Más bien nada se agravó. Pero es una cosa no irreal. Tal vez el Gilmar le ha propuesto por eso. Quién sabe. El Daniel debe saber.

[crítica] *El anti-faz* (Enrique Méndez, Perú | 2018, 95') PER

Tomar la pastilla roja, borrar/pixelar la identidad

Carlos Esquivés

Proyecciones:
CM | 21.09 | 20:30
AT | 27.09 | 20:00

Enrique Méndez reutiliza el conflicto de *Algo se debe romper* (2015) para aclarar las pretensiones del mismo. En su ópera prima el tema del bullying resalta y estimula el clímax, lo que bien podría dejar en un segundo plano su mirada crítica hacia lo digital, este contemplado como utensilio multifuncional, en este caso, empleado de manera pernicioso, usado como arma de boicot masivo y que además ha pervertido la moral y ha allanado la cotidianidad.

Mismos indicios se ven representados en *El anti-faz*. Esta historia e incluso el trayecto narrativo y dramático parecen remedar al anterior filme de Méndez. Nuevamente la tecnología digital tiene un protagonismo clave. Su dinamismo genera un claro contraste respecto a la parquedad de sus usuarios. Somos testigos de una generación inclinada ante la tecnología digital. Sus usuarios no solamente la han reconocido como su canal de interacción, sino también la usan como canal emocional.

De pronto una salida de amigos no es tan estimulante o celebratoria como el muro de una red social. Los personajes funcionan mejor dentro de lo virtual que dentro de lo real. Estos, en algún momento, han olvidado los protocolos de la interacción humana. Sus debates emocionales reemplazaron el diálogo por el estado de reacción.

Expuesta esa crisis de la rutina digital, Méndez pone contra el paredón a un protagonista, la carnada, aquel que será la esponja de los defectos sociales que la tecnología ha incitado. Lo cierto es que, y a diferencia de *Algo se debe romper*, este nuevo protagonista responde de otra manera. En efecto, este también tiene "algo que romper", sin embargo, a su reacción se adjunta un efecto de revelación. Si nos trasladamos a una realidad de *The Matrix* (1999), el protagonista de *El anti-faz* habría escogido la pastilla roja. Ha despertado y ha percibido cómo la no realidad ha borrado/pixelado la identidad del resto y de sí mismo.

El silencio es un cuerpo que cae (Agustina Comedi, Argentina | 2018, 72') FIS

La vida secreta de las imágenes

Mariana Ríos Urquidí

Proyección:
CM | 26.09 | 18:30



Lee una entrevista a la directora en www.imagendocs.com

La memoria funciona como un montaje y los detalles de la vida se pierden en el silencio. Bajo esta premisa se desarrolla la ópera prima de la directora argentina Agustina Comedi. Un documental hecho, casi en su totalidad, a partir de un archivo de filmaciones caseras que realizó su padre antes de morir en un trágico accidente.

Fiestas entre amigos, reuniones familiares, viajes, museos, escenas cotidianas, una reconstrucción de la vida privada de un hombre y de la moral de una época, una generación marcada por la clandestinidad.

En la época de los setentas y ochentas el padre de Agustina llevaba una vida completamente distinta a la que tendría, años más tarde, cuando ella naciera. Una vida de militancia política y homosexualidad, una vida secreta, al menos para la directora, quien tiempo después del accidente y la fatalidad, se pregunta por ese hombre que no conoce. Pero la suerte es que Jaime, su

padre, lo registraba todo y es gracias a esa compulsión que ella podrá reconstruir su vida.

El silencio es un cuerpo que cae es una selección cuidadosa de las grabaciones caseras de su padre, una reconstrucción íntima y cariñosa de una vida y también de una generación, pues el registro fluctúa entre lo privado y lo político con gran cuidado y compromiso, sin caer en sentimentalismos. Es una búsqueda que, a partir de la resignificación de las imágenes, da lugar a preguntas sobre el deseo, la sexualidad, la libertad y la familia.

Con un montaje muy logrado, Comedi acompaña las grabaciones pasadas con entrevistas realizadas por ella misma a familiares y amigos cercanos. Diálogos que nos permiten acceder a otras memorias que en conjunto dan significado a esa época, a sus prejuicios y limitaciones.

Entre las imágenes y entrevistas, la cinta avanza guiada por la voz en off de Comedi

Descarga el boletín y sigue las noticias del Radical en:

www.imagendocs.com

Plataforma de crítica y recursos para la producción de pensamiento en la cultura visual en Bolivia.

[f](#) ImagenDocs
[t](#) @ImagenDocs
[i](#) @ImagenDocs



quien enfrenta las historias del pasado con su propia historia presente. Por ejemplo, nos cuenta: "Un psicólogo le dijo a Jaime que su condición podía ser revertida. Porque él no era homosexual, homosexual. Era un poco homosexual. Tenía un porcentaje alto, pero no absoluto de homosexualidad en sangre". Luego nos cuenta también lo que le dice un psicoanalista sobre su propio deseo sexual: "Bisexual: Usted nunca será feliz. Vivirá toda la vida dudando entre una cosa y la otra".

El documental, estrenado en el Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA), y ganador de varios premios internacionales, entre ellos, la Mención Especial del Jurado en la sección competitiva de Derechos Humanos Bafici, funciona en muchos sentidos pues, si bien narra una historia puntual, la del padre, moviliza también muchos otros relatos en un intento por recuperar la memoria de la comunidad LGBT.

Cine y política

Sergio Zapata

A lo largo de estos años, el Festival de Cine Radical identificó el potencial político de las imágenes, ya sea desde la programación y curaduría –práctica y acción política pues se localizan, visibilizan y nombran imágenes, películas y autorxs– como también en la oferta formativa, en un escenario plural, creativo y productivo que facilita espacios de encuentro y experimentación a través y con imágenes.

En este sentido, la programación pretende extender y propagar los valores del Radical como espacio de reflexión, lugar de enunciación y posicionamiento de las imágenes al interior de una sociedad y un sistema cultural conservador, diletante y azaroso. El Festival es un acto político, pues disputa el lugar y el sentido de las imágenes. Pretende aglutinar y reunir las búsquedas, disidencias, pulsiones e investigaciones visuales que atienden a la imagen cinematográfica como forma de pensamiento y de vida. Imágenes que nos recuerdan que los relatos oficiales, con pretensión de verdad y universalidad son objeto de sospecha, como las imágenes que los componen. Por ello, una política hegemónica de las imágenes pretende clausurar el sentido, usos y significación de las imágenes, mermando toda posibilidad de ruptura, de criticidad, duda y emancipación por vía de la mirada.

Una política de las imágenes supone pensar al cine como un objeto cultural, social y político al interior de un sistema que normaliza, sitúa y denomina los bienes cinematográficos y audiovisuales a partir de clasificaciones espurias, comestibles y didácticas, en un flagrante ejercicio de desprecio por las audiencias y los autores. La política de las imágenes confiere al espectador un lugar subordinado, pasivo y recluso en el consumo, un lugar atrofiado por el sentido unidireccional de las imágenes, con significados surgidos de una convención social que regula no solo la distribución de las imágenes y sus significados sino que regula el gusto. En la cinematografía en Bolivia esta convención social se asocia con la *hechura*, con el despliegue técnico y empleo de recursos tecnológicos en una pieza, para que esta sea reconocida como cine y/o película. Asimismo, se piensa que estas imágenes deben ser producidas bajo regímenes laborales jerárquicos donde se emula modos de producción industrial, constituyendo un imaginario patronal del cine desde su división del trabajo, y racializada hasta su puesta en circulación y exhibición restrictiva.

El aparato hegemónico cinematográfico en Bolivia, que considera al espectador un sujeto pasivo desprovisto de sentido crítico, reclama para sí la atención en forma de recursos públicos, cobertura de prensa, exención de impuestos e incluso flexibilidad laboral para con sus equipos técnicos y artísticos, apelando a un modelo patronal extractivista, donde cual recursos naturales las imágenes son inacabables, y el territorio boliviano y su gente nos vemos reducidos a corporalidades que habitan el plano. Los operadores de este aparato hegemónico agazapados en la crítica

cinematográfica, en la programación y gestión cultural, en empresas productoras y otras instancias, modelan y reproducen un sentido común visual a favor del consumo, la pasividad, la quietud y el mutismo de las imágenes y sus espectadores. Repudian toda forma de disidencia, anulan toda pluralidad interpretativa y enmudecen cualquier voz crítica.

Un ecosistema que se denomina a sí mismo industria cultural, donde el cine y el audiovisual son un elemento neurálgico, anula la relación cine y política, circunscribiendo la política a la administración de recursos públicos o en su defecto a fenómenos electorales ideológicos. Esa interpretación antojadiza potencia la despolitización del sector cinematográfico, pensando que la política se subordina a elementos contractuales entre un órgano público estatal y el sector productivo. En este escenario, aséptico, similar al agroindustrial y minero, la política quiere ser erradicada a favor de la administración, teniendo como consecuencia indicadores productivos sujetos a principios de eficiencia, eficacia, proyecciones económicas y margen de ganancia. Sin embargo, el cine boliviano para sobrevivir frente al empuje de las producciones de Hollywood exige protección del estado, demanda recursos públicos, etc., etc.

La reducción de la política en administración transita en paralelo con una noción un tanto más corrosiva, aquella que considera que una película boliviana es política porque el guionista incluyó en los parlamentos de sus personajes expresiones relativas a la pobreza, violencia política, dictadura, derechos humanos, matar al presidente, levantamiento popular entre otras expresiones. Sin embargo, esta interpretación, expresión del cine hegemónico, confiere al cine el estatus de teatro donde el valor son los personajes y lo que estos dicen, por tanto guion/parlamentos son la sustancia de las obras por encima de la cualidad intrínseca del cine, la imagen en movimiento. Estas interpretaciones, apologetas de la técnica e interpretación actoral, desatienden el montaje, el choque y la sutura de imágenes concatenadas como el despliegue de un aparato ideológico que confecciona la realidad/representación en el cine. En ese sentido, conferirle al cine el estatus de cine, de despliegue y puesta en visión de un lenguaje visual articulado o no de imágenes es una expresión de la política y las imágenes. Se convierte en gesto subversivo ahí donde el cine es equivalencia a industria, donde el cine esta limitado al entretenimiento sectario, ahí donde el cine es considerado recurso didáctico y traducción de otros lenguajes como la literatura y el teatro. Así, el cine emerge como objeto subversivo cuando atiende a la diferencia, la disidencia y al desobediencia social y cultural.

El panorama actual del cine boliviano y los golpes que sufren las políticas culturales en países de la región sitúan a la cinematografía y al audiovisual en uno de los escenarios donde vibran y se libran las disputas por el imaginario más encarnizadas a las que estamos asistiendo como sociedades.

[crítica] *El proceso* (María Augusta Ramos, Brasil | 2018, 140') BRA

Un relato disidente de las formas de lo real

Sergio Zapata

El subgénero cinematográfico *crisis Brasil* parece explicar el deseo de Bolsonaro de no financiar filmes desde el instituto de cine (Ancine); sin embargo, esta sola advertencia probablemente estimule a realizadores a seguir pensando sobre la democracia, el país, el derecho a la diferencia y la disidencia. Pero también se presta atención a los momentos, a las acciones del pasado reciente, y a cómo confeccionaron el presente que nos toca.

El proceso introduce a la sensibilidad social y cinematográfica una nueva mirada sobre el *impeachment* de la ex presidenta de Brasil, Dilma Rousseff, pues sitúa su mirada sobre el equipo jurídico de defensa. Combinando lo político judicial o judicialización de la política con la historia personal de Rousseff, *El proceso* es un objeto cinematográfico estimulante, en tanto atiende los vericuetos de la política y la personalidad de Dilma.

La directora María Augusta Ramos opta por el registro observacional, pasivo, sin intervenciones como entrevistas, narraciones y/o testimonios. La cámara atiende a las interacciones de las personas y de los espacios, lo público con lo privado, la política con lo íntimo. Las multitudes tomando el cuadro, el espacio y los planos, y cómo la democracia se ve reducida a espacios estrechos de decisión.

Esta puesta en imágenes de Ramos permite asistir a las interrogantes sobre el presente, sobre las maneras de documentar el presente y a su vez sobre cómo plantear un relato disidente a las formas convencionales del género de lo real. En este sentido, *El proceso* es una declaración de principios cinematográfica, pues si la realidad es el espectáculo antidemocrático proto fascista montado en Brasilia y a través de los medios, la actualidad obliga a tomar posición desde la contemplación y la parsimonia de la mirada, tan escéptica como perpleja ante el tiempo histórico que nos empuja. Los relatos de denuncia optaron por la estridencia y la acusación, mientras que la crítica más sofisticada se ve obligada a pensar desde la espectacularización de la sociedad y la justicia, formas alternativas de representación, siendo esto el centro de la disputa en el país más poderoso de la región.

El proceso es una invitación a pensar los regímenes de representación y narración de lo real, con el agravante de ser una realidad que se desmoronaba y que en la actualidad dio paso al encumbramiento de Bolsonaro. El film de Ramos es una pieza fundamental e ineludible en este tiempo de pensar el Brasil que está naciendo.

Proyección:
CM | 22.09 | 19:30

[crítica] *La invención de la naturaleza* (Sergio Bastani - Alejandro Sescosse, Bolivia | 2019, 64') **BOL**

La migración y la diégesis llevadas al extremo

Mijail Miranda Zapata
Muy Waso

Proyecciones:
CM | 21.09 | 19:30
TAM | 27.09 | 19:00

La invención de la naturaleza puede deberle, o no, su nombre al grueso volumen que Andrea Wulf le dedicó a Alexander von Humboldt, padre del pensamiento ecologista. “Humboldt fue el primer científico que abarcó la biología como un todo, como una red de relaciones que regía el comportamiento de cada parte y que comprendía los espacios y los tiempos”.

Si bien la película de Sergio Bastani y Alejandro Sescosse no se trata de un trabajo pionero, si toma aquellas premisas que nos permiten comprender la vida como una red infinita en la que la imaginación, la memoria, los paisajes, los sueños, las máquinas, las emociones, el dibujo, el cine y la música, entre otras tantas cosas, se entrelazan y dependen de su interrelación para sobrevivir. Para recrearse, también, de maneras inagotables.

Poco podemos hablar sobre Sescosse, quien debuta dirigiendo un largo en esta colaboración; sin embargo, sí podemos referirnos a la obra de Bastani, quien parece regresar tras aquel rastro que había dejado con “Amarillo” –parte la trilogía *Rojo, Amarillo, Verde* (2009), firmada por las “tres B” (junto a Rodrigo Bellott y Martín Boulocq). Después de recorrer con bastante solvencia el documental, con títulos como *Our fight* (2013) o la entretenidísima *Bollywood* (2015), el cineasta boliviano, nacido en Texas, vuelve a una veta mucho más experimental y arriesgada. Para poner algunos términos de referencia, hablamos de un cine que deambula entre la excentricidad discursiva de Lars Von Trier y la contemplación aguda de Abbas Kiarostami.

Siempre bajo tópicos que parecen ser recurrentes en él –asumimos que sucede lo mismo con su coyuntural *partner*–, casi a manera de obsesiones, Bastani explora con osadía la experiencia sensitiva del desarraigo, la búsqueda incesante de raíces afectivas e identitarias, el quiebre de las fronteras y el retorno a los orígenes, sea lo que fuere que esto signifique; casi un ensayo sobre el espíritu migrante.

Y cuando referimos lo “sensitivo”, hablamos, principalmente, de una construcción sonora que toma la potencia de la música incidental “adornada” con contrapunteos de música popular, ya sean Jobim o Selena, para volver a los ruidos más sordos de la naturaleza misma.

Estas irrupciones sensoriales entre espacios, que en otros contextos suelen estar compartimentados, parece formar parte de la propuesta

estética de Bastani y Sescosse, aquella que acaso hace referencia al legado de Humboldt. Porque, de la misma manera, los límites entre los territorios oníricos, sentimentales, ficcionales e, incluso, documentales, dentro el relato que hace a *La invención de la naturaleza* (2019) están siempre interconectados y atravesados. Como si los directores tentarán imaginar una suerte de ecosistema abstracto y casi metafísico.

Como una cartografía de los territorios que nos habitan, como aquellas que tan bien supo describir y entrelazar Humboldt, a distancias imposibles, este film consigue trazar la hoja de ruta de su protagonista, Mina Gaber, hacia un viaje de descubrimientos, reencuentros y, finalmente, inutilidad.

Aunque, en términos concretos, la cinta propone una historia sumamente sencilla, esta se complejiza y enriquece gracias a un montaje que lleva este ejercicio cinematográfico más allá de la simple concatenación de fotogramas con un sentido narrativo e insiste, a veces con contundencia, a veces con menor suerte, en proponer no solo un salto entre imágenes, sino un vaivén entre distintos estados de conciencia, géneros narrativos y soportes paisajísticos. La diégesis llevada al extremo.

Aunque por momentos *La invención de la naturaleza* derrapa en los límites del videoarte, esto no implica juicio de valor de ningún tipo, los realizadores aprovechan la versatilidad del relato y sus formas para reencauzar sus intenciones, sin extraviarse en la experimentación.

En ese sentido, esta obra de Bastani y Secosse opera como una suerte de embrujo. Por momentos uno parece estar frente a una alucinación, por otros, uno es arrojado hacia una introspección contemplativa desgarradora. También hay momentos en los que uno tiene la suerte de ser un testigo privilegiado de testimonios vitales que van del dolor de un padre mexicano que añora a su prole al otro lado de la frontera, a la sonrisa amplia y melancólica de una mochilera que sueña con un jipismo viajero de largo plazo.

Como Humboldt, la dupla que dirige *La invención de la naturaleza* amplía las perspectivas respecto a todo lo que observamos y aquello que lo circunda. La agudeza de esta reflexión destila ideas y nociones que quizás de momento no seamos capaces de entender, pero seguramente, con los años, entendamos que esta cinta fue mucho más que un enrevesado ejercicio filmico.

[crítica] *La casa lobo* (Joaquín Cociña, Cristóbal León, Chile | 2018, 75')

Fabulaciones animadas de resistencia

Aldo Padilla Proyección: CM | 22.09 | 18:00

La continua construcción y destrucción de un espacio es un ejercicio que solo es posible desde la animación, en especial en el stop motion donde en cada fotograma hay un mundo exclusivo que luego debe modificarse en la siguiente imagen, cada una de ellas como una historia individual a ser construida, un estado de ánimo, una lucha interna por la subsistencia y una transición que puede ser equiparada al funcionamiento de la mente humana, complejizada por la fuga continua que representa algún problema o un estado de perturbación. La sórdida historia detrás de *La casa lobo* solo puede imaginarse desde la animación, cualquier otro intento de representación puede parecer banal frente al oscuro mundo que presentan Cociña y León en su film.

La tétrica fabula que muestra la película está basada en el tormento interno de una niña que escapa de las inhumanas entrañas de lo que fuera Colonia Dignidad, el enclave fundado por nazis en Chile en 1961. Incorpora además una suerte de recreación de la propaganda con la que Paul Schaffer, el siniestro líder nazi, solía desviar la atención de todos los abusos que se realizaban en el campo. El film se plantea en forma de una oscura versión del cuento de los tres chanchitos, donde claramente el lobo es la representación de un Schaffer que alcanza a ver y controlar todo en los alrededores, y donde la protagonista María no tiene un escape real y cuya travesía y construcción de un refugio ilusorio, no son más que un producto mental, acompañados de oscuros cánticos infantiles en medio de su camino circular alrededor de una casa que parece no tener fin. El dato escalofriante es que los canticos que se escuchan están interpretados por los niños de la Colonia y esto se percibe claramente en el miedo que se refleja en la voz de los niños.

Frente al complejo reto de retratar este ambiente opresor, Cociña y León plantean un lenguaje visual que se asemeja a una pintura que constantemente se va disolviendo, de forma que todo parece perecedero en la película, desde las pequeñas alegrías de la niña y sus antropomorfos compañeros de viaje que se convierten en su motivo de resistencia frente a una casa que parece consumirla, frente a su mente que transforma todo lo inanimado en material orgánico, cual si fuera producto de un fallido experimento de alquimia. Todo esto acompañado de una sopa de alemán y español que se van alternando para aumentar la extrañeza y el ambiente pesado que rodean al film y que va acorde al cambiante lenguaje visual. *La casa lobo* explota el movimiento como una forma de aterrorizar, donde cada plano parece estar destinado a expresar una nueva faceta de la desesperanza y del miedo. Una revisión de la historia que va más allá de los hechos y se detiene en el ambiente y en el tormento interno de los protagonistas que fueron parte de los pasajes más oscuros de la historia chilena.

[crítica] *Cairo Affaire* (Mauro Andrizzi, Argentina | 2019, 25') **FIS**

Mirar con ojos de espía

Adrián Nieve

Proyección: CM | 21.09 | 18:00

¿Cómo hacen ciertas personas para ser inolvidables? Según yo tiene que ver con algo muy concreto: el modo en que se expresan y la manera en la que cuentan sus historias. Y en eso me hizo pensar *Cairo Affaire* (2018) de Mauro Andrizzi. ¿Cómo es que contamos nuestras historias?

Tres cortos hacen al filme. Tres historias o, en realidad, anécdotas –entre reales y ficticias– que se desarrollan en el Oriente Medio y tienen de trasfondo el clima político de esa región. Yemen, Teherán, el Cairo y toda la gente que alguna vez los habitó, son vistas a través de imágenes de archivo interconectadas por subtítulos en donde se desarrolla la trama.

Fue justamente leyendo estos subtítulos que terminé dejándome llevar por lo que ahí se cuenta. El filme tiene un sentimiento de espontaneidad planificada, eso que alguna vez escuché que decía Ignacio Agüero (o decían de él): “Es como un día tener una idea por algo que viste en la calle, o que te pasó, para luego ir a casa, ponerte la cámara al hombro y salir a hacer un documental”. *Cairo Affaire* se siente así pero con un giro un poco más moderno. Ya no es la pesada cámara sobre el hombro, es el celular en el bolsillo esperando a que su dueño lo saque para registrar un momento en algo más que la memoria y así, con esos pequeños retazos de rutina, ser capaz de fabricar una anécdota.

El resultado es que ya estoy enganchado a *Cairo Affaire* por la actitud que tiene. La película es una persona contando anécdotas, de tal forma que estás sumergido en ellas. En ningún momento te olvidas de nada, o te pierdes en ella. Pero te atrapa, lo narrado despierta en ti un interés porque pareciera que estás escuchando a alguien que ha logrado llamar tu atención y todo lo que cuenta resuena en ti, no sabes bien porqué.

Quizás porque no hay una voz en off explicándolo todo. Acá esa voz de narrador son subtítulos que vas leyendo. Llenos de fechas, nombres, información, pero tan fluidos que no te puedes creer que de alguna forma estás escuchando eso que estás leyendo. Y es que todo está en la imagen. En esa espontaneidad planificada que mezcla tomas del celular con escenas de películas famosas y grabaciones sacadas de las noticias, de archivos periodísticos, de Youtube. En la forma en que la edición y los subtítulos hacen que estas imágenes hablen a través de un narrador, aun si están en silencio o llenas de ruido blanco.

Es un film que ya desde el título me hizo pensar en los cómics *pulp*, en esas historias publicadas en *Intervalo* o *Dartagnan* que podían ser cursis, pero siempre había una entre todas esas historias que sobresalía por ese tono de reflexión que otras no tenían. No eran romances, ni acción, ni siquiera tenían el típico giro oscuro. Eran sencillas, reflexivas, descriptivas y rutinarias en ese universo del espionaje al estilo *pulp*. Historias que nunca dejaban de estar sometidas a las reglas de su realidad, pero que te permitían tener un respiro al movimiento y así darte un instante para conocer bien al personaje. Difícil no hacerlo, considerando que podíamos ver el monólogo interno del personaje. Ese momento tan íntimo estaba escrito en los globitos y recuadros de las viñetas. ¿Cómo no conocer a un personaje si nos lo expone todo de esa manera tan visual?

En *Cairo Affaire*, ese personaje por el que te detienes no es ninguno de los protagonistas de cada anécdota, es la película misma. Ella nos revela su forma a través de cada dato, cada corte, cada imagen que vamos asimilando hasta que termina y sientes que acabas de tener una charla con la imagen. Estas son crónicas que alguien grabó con su celular, que bajó de internet, que editó, pero con la intención de mostrarte un aspecto de la realidad que te seduce con la idea de leer entre líneas. Encontrar la Gran Conspiración, ser un espía conociendo a su *femme fatale* en una historia llamada *Cairo Affaire*.

Luego me enteré que existe un libro escrito por Olen Steinhauer, llamado *The Cairo Affaire*, una intrincada novela de espionaje. Curioso, me la bajé para darle una leída y descubrí una historia parecida a las de *Dartagnan*, al menos en sus giros, en su estructura y hasta en sus personajes. Pero no la pude terminar. Ese *Cairo* y ese *affaire* ya le pertenecen a las tres historias contadas en el film de Mauro Andrizzi, porque supieron experimentar mejor con la imagen, el tono y el contenido de modo que fuera novedoso intentar sumergirse en esas anécdotas y mirar lo real con ojos un poco más simbólicos, más imaginarios, jugando a los detectives y con la sensación de estar charlando con alguien con tanta actitud que logra hacerse, de alguna forma, inolvidable. Quizás mañana no recuerde los datos a los que fui sometido, pero sí recordaré las historias y el modo en que fueron contadas.



Lee una entrevista con el director en www.imagendocs.com



[crítica] *Dios* (MAFI, Chile | 2019, 63') **FIS**

Los memes del Papa, o la frágil salud del catolicismo en el país del fin del mundo

Aldo Padilla

Proyección: CCELP | 26.09 | 19:00

El estado actual de la religión en Chile es un extraño collage que en su momento fue dominado por el catolicismo, pero que al igual que en el mundo entero ha ido perdiendo vigencia, frente a cierta flexibilidad de pensamiento posmoderno que se contrapone a la rigurosidad y solemnidad cristiana. La fórmula utilizada por el colectivo MAFI (Mapa Fílmico de un País) en *Dios* se repite con relación a su anterior film (*Propaganda*, 2014), mediante la búsqueda de cierta comedia de lo humano que representa la religión en Chile y que está compuesta de una sucesión de gags que recuerdan a ciertas ideas de Suleiman, Roy Andersson o los primeros films de Ostlund. Aunque a diferencia de los sketches de ficción muy elaboradas, MAFI recurre a la espontaneidad de las calles, donde el capitalismo, las protestas sociales y la tecnología forman un extraño trío con la religión en busca de un lugar en un siglo XXI atiborrado de estímulos.

La llegada del Papa a Chile en 2018 fue una excelente oportunidad para confeccionar un mapa fílmico religioso del país del fin del mundo, que de forma similar a *Propaganda*, revelaba las profundas contradicciones y absurdos alrededor de las campañas políticas. En *Dios*, este escenario fue adaptado a un intento de la iglesia católica por recuperar cierta relevancia en el panorama chileno, pero que finalmente terminó en un autosabotaje.

La película está dominada por cierto absurdo que rodea a la religión y que transforma a Chile en una suerte de recopilación de memes que van deslizándose a través de un *timeline*, aunque adquiriendo una dimensión diferente a través de un montaje que presenta a la fe como un producto ofrecido por líderes incapaces de entender la realidad. Sin embargo, también está presente la oportunidad para reivindicar diferentes causas sociales, que afloraron aprovechando la ilustre visita, como la del pueblo mapuche, cuyas demandas pueden entenderse no solo desde lo político, sino también a través de su cosmovisión.

Las calles vacías durante el paso del Papa por Santiago y la ceremonia en Iquique con baja convocatoria son posiblemente el mejor diagnóstico de la frágil salud del catolicismo en Chile. Los directores de *Dios* sin duda logran captar esa desconexión, que adquiere un tono *cringe* a través de la extraña forma mediante la cual la iglesia busca acercarse a las nuevas generaciones, desde mascotas con alusiones católicas, pasando por coros inspirados en las barras de fútbol, o pasos de baile, bastante alejados de las tendencias actuales.

Es importante resaltar que los productores de MAFI evitan ridiculizar a los feligreses, aunque si atacan a los líderes religiosos y portavoces. El plano final plantea una idea similar a la de *Propaganda*, la desolación y los restos posteriores a la ebullición del evento, la normalidad transformada en una lucha pérdida.

[crítica] **Compañía** (Miguel Hilari, Bolivia | 2019, 60') **BOL**

Las imágenes, el tiempo, la fe

Mary Carmen Molina Ergueta

En la primera secuencia, de una potencia casi enajenante que resuena y toma toda la cabeza, la película le da forma al desplazamiento desde la articulación de la música y las imágenes de un camino. La Cambraya una música que retorna sobre sí misma una y otra vez, encuentra en las imágenes otro alcance para su ritmo, alcance en el que la circularidad de la estructura musical se halla también en otra especie de circularidades que pinchan la secuencia, los encuadres y las imágenes que pasan, circularidades como huecos abiertos en el montaje. Huecos, hoyos negros, superficies hacia adentro, a estas figuraciones conducen lo que, en primera instancia, podríamos entender como transiciones en negro a lo largo de la secuencia inicial. El ritmo arbitrario de estos pestañazos a negro, en contraste con el ritmo de la música, establece una transición hacia adentro y no hacia adelante –como lo haría una transición “convencional”– y señala un desplazamiento parecido a la pérdida que ocurre en un trance, ese al que nos jala la música, un desplazamiento que desorganiza una marca lineal sobre la ruta, una ruta de hoyos negros que se comunican entre sí, o no.

Hilari registra la Cambraya desde el interior de este hueco. No solo la atmósfera de neblina y humedad que atraviesa Compañía, sino la situación de la mirada, de la cámara en medio y junto a los pobladores que bailan y hacen música, abre el registro de una interioridad que, encarnada, se recorre con todo el cuerpo. Modelado el tiempo por y hacia adentro, el relato de los sueños o los recuerdos de algunos habitantes y residentes de la comunidad horada el encuadre, desplazando la mirada hacia algo que queda por oír, pero también tocar para seguir mirando.

Y creyendo. *Compañía* es una película sobre la fe. La fe religiosa, que vemos en la celebración de la fiesta andina de Todos Santos y en las ceremonias evangélicas de las que son parte algunos residentes de la comunidad, pero también la fe como un impulso más expansivo que compone buena parte de los deseos. Así, como un relato de fe y de deseo, puede entenderse la narración de una mujer joven en una secuencia de la película: ella cuenta sobre cómo la convencieron para irse a la ciudad, y entremezcla el relato con los recuerdos de alguien y las imágenes de un sueño. A ella la escuchamos solamente, y su imagen se compone de alguna forma de entre todas aquellas que ella misma hace con sus palabras y de las imágenes que, como si el encuadre fuera el interior de un hoyo, vemos realmente en la secuencia. En esta película, la fe, profundamente, es la fe en las imágenes.

Proyecciones

CM | 20.09 | 19:30
TAM | 24.09 | 19:00



Lee la crítica completa en:
www.imagendocs.com

[entrevista] Miguel Hilari, director

“El retrato de una comunidad sin los residentes siempre será incompleto”

Hilari habla sobre su experiencia filmando en la comunidad de Compañía, la fe y la desconfianza en las imágenes, la grandilocuencia y la humildad de la fabricación de los recuerdos.

Por Mary Carmen Molina Ergueta

En Compañía la música y la danza andina de la Cambraya. ¿Cómo te acercas a filmar estas formas? ¿Cómo la forma del cine se contagia de la forma de la Cambraya?

He presenciado la Cambraya durante Todos Santos en Compañía (provincia Muñecas, La Paz) hace varios años y me ha impactado mucho. Es una música muy hermosa y carga mucha emoción. El plano final de mi corto *Adelante* (2014) lo filmé esa primera vez. Hice un registro de la fiesta en DVD, que luego era muy buscado por los comunarios. Posteriormente, ya con la idea de hacer una película, fui durante tres años seguidos, en los que he entrado en mayor contacto con la comunidad. Me convertí en una especie de filmador oficial de las presentaciones musicales de la comunidad. Los comunarios y yo compartimos el gusto por los planos largos en los que un tema musical esté completo y en los que se vea la mayor cantidad de personas posible. Por otro lado, habían cosas que me interesaban a mí pero no tanto a ellos: el viaje, los preparativos, etc. Me fui dando cuenta de eso con el tiempo. Sanjinés, a través del Plano Secuencia Integral, quiso traducir al cine una cosmovisión andina en completa oposición a la cosmovisión occidental. Pienso que ese punto de partida es esencialista y errado, pero de todas formas, el plano secuencia en sí me sigue pareciendo muy interesante. (Al igual que me interesa el corte o el primer plano, como recursos del lenguaje cinematográfico, despojados de interpretaciones culturalistas).

La película habla también de otros recorridos, los que hacen los migrantes/residentes, de Compañía a La Paz. ¿Qué llama tu atención de su vida?

En el tiempo de irme acercando a la comunidad he hecho varios amigos. A través de ellos he podido filmar eventos en la ciudad que me llamaban la atención: una techada al borde de El Alto o la cotidianidad en un estudio fotográfico. Los residentes son personas que viven entre dos espacios diferentes y siempre inventan nuevas maneras de combinarlos. Este tema, estas experiencias me parecen tan enormes que las películas que uno pueda hacer siempre van a ser pequeños gestitos de querer agarrar algo, casi insignificantes.

¿Qué relaciones estableces en la película entre la fe y las imágenes?

Siempre es difícil hablar de la fe. Puedo decir que es una película sobre la fe, porque aparece la Cambraya, que es una música que ayuda a conectarte con los muertos, como también aparece un bautizo y un culto evangélico. Por

el otro lado, también te puedo decir que es una película sobre las imágenes, por el tiempo en el que vivimos. La tecnología digital ha posibilitado que cada año se vuelva más normal filmar la Cambraya, por ejemplo. La migración a las ciudades ha hecho que aparezcan estudios fotográficos por todo lado, que sirven para atrapar la identidad de la gente. Una imagen tuya es un requisito para vivir en la ciudad. Una vez estaba filmando en Compañía y una persona se ha acercado y como bromeando me ha preguntado: “¿estás fabricando recuerdos?” Solo he atinado a reírme un poco. Fabricar recuerdos tiene algo de grandilocuente y también algo de humilde. Tiene que ver con la fe en las imágenes. Me gusta la película *Ordet* (1955) de Dreyer, en la que se filma un milagro. Pero también me gustan las películas de Farocki, que nos hacen desconfiar de las imágenes. En muchas religiones hubo fuertes movimientos en contra de las imágenes y eso me parece interesante y me hace pensar.

¿Cómo compararías Compañía con El corral y el viento (2014), tu anterior película, también filmada en el campo?

Mi amigo Gilmar Gonzáles, que ha trabajado en el montaje de ambas películas, dice medio en broma que *Compañía* es la ‘parte dos’ de *El corral y el viento*. De alguna forma lo es. En *El corral y el viento* he excluido las experiencias de los residentes y me he enfocado en la gente que vive en el campo el año entero. Pero también sé que el retrato de una comunidad sin los residentes siempre será incompleto. Entonces *Compañía* nace a partir de una falta que yo sentí en mi anterior película.

En el #Radical2019 también se exhibirá Bocamina, un corto que hiciste en Potosí el año pasado. Cuéntanos un poco.

El 2018 estuve una temporada en Potosí, por dos proyectos que realicé con la Casa Nacional de Moneda. Hemos hecho un taller de video junto a Vincent Nicolás, Lorena Best, Kiro Russo, Gabriela Zamorano y 24 becarixs de todo el país. Se trataba de reinterpretar audiovisualmente pinturas coloniales de la pinacoteca de la Casa de la Moneda. Aparte, me encargaron un cortometraje documental sobre el Cerro Rico, con libertad para plantear algo. He filmado principalmente en Pailaviri, que es la bocamina más grande e importante del Cerro. He filmado el trabajo dentro de la mina y luego he llevado imágenes del Cerro y las minas a escuelas, filmando las reacciones de niños ante las imágenes. Hemos filmado con Marcelo Guzmán, que ha hecho el sonido, y hemos editado con Pablo Paniagua.

Los Reyes (Perut + Osnovikoff, Chile | 2018, 78') **FIS**

[identikit] Fútbol y Chola

Carla A. Salazar

Fútbol

Fútbol es viejo. No sabemos su edad exacta porque es un perro de la calle. Sus dientes están tan gastados que casi rozan con sus encías; el pelo de su hocico ya es blanco; cojea por algún accidente o pelea que sufrió en su juventud. Su carácter es tranquilo, aunque a veces le ladra a las cosas, insistentemente. Su ladrido es ronco (parecido a la voz de Wheezy, el pingüino de *Toy Story* cuyo silbato se ha averiado) y un poco agudo, considerando su tamaño. Es un perro peludo, negro y grande. Su pelo, opaco, está enredado en varios lugares y se torna rojo a la altura del cuello, formando una especie de gorguera. Tiene la manía de recoger las cosas del parque en el que vive y llevarlas en la boca: botellas de plástico, pelotas desinfladas e incluso piedras (algunas más pesadas de lo que su mandíbula le permite). Cuando hace calor saca su larga lengua y regula la temperatura de su cuerpo al ritmo de agitadas respiraciones. A

veces, cuando llueve, decide quedarse a la intemperie; otras, se refugia en las casitas que en el parque han puesto para él y para su compañera, una perra negra llamada Chola. Él duerme sobre unos cartones en la casa más pequeña, cediéndole a ella el espacio más cómodo (la casa más grande, que tiene como colchón una chompa azul). Fútbol es bueno escuchando y acompañando. Acompaña a Chola y escucha a los chicos que van al parque, los cuales parecen sentirse cómodos con el silencio tranquilo y sin prejuicios del perro viejo.

Chola

Chola es grande y joven. Es maciza y juguetona. Su pelo brilla negro bajo el sol. En el pecho tiene como un diamante blanco, delicado y visible solo para ojos atentos. A veces aulla y a menudo ladra: a otros perros, a unos burros que suelen ir por su parque, a personas caminando por ahí. Su ladrido es potente y claro, reflejo fiel de su

juventud. Su compañero Fútbol la acompaña tranquilo, como vigilando que no meta la pata. Chola se divierte tirando una pelota de tenis cuesta abajo en el parque de *skateboard* en el que vive; le gusta la velocidad de la bola en su descenso, le gusta atraparla. A Fútbol también le gustan las pelotas y esa es una de las muchas cosas que ambos comparten: ambos sacan la lengua agitadas, ambos buscan sombra cuando hay sol, ambos se mojan con la lluvia cuando hace calor. Ambos son los perros callejeros del parque Los Reyes en Santiago de Chile. Y a diferencia de Bolivia, por ejemplo, donde los perros callejeros abundan, parece que en la capital chilena los dos amigos no tienen otra compañía perruna que la de ellos mismos en ese gran parque; y esa ausencia de perros callejeros (ese acierto de cultura ciudadana) resulta siendo, en este documental, una realidad agri dulce. ¿Quién le hará compañía a Chola cuando Fútbol muera?, ¿quién podrá presenciar y ser testigo de la vida de ese parque cuando ambos se hayan ido?

son muy amplias o infinitas, coincidimos en que la frase “todo está contado” no aplica sobre todo en la producción audiovisual. Hay que tener en cuenta dos constataciones: que la presencia del humano es tan predominante y que el mundo está compuesto por muchas más cosas y que dependemos de ellas de forma que quizás era impensable, pero que hoy por las crisis medioambientales son innegables. Por ello la exploración no humana del mundo es un campo que recién está comenzando a brindar diversas posibilidades al campo audiovisual.

¿Cómo fue trabajar con el grupo de adolescente que participa de la película, muchas veces desde el fuera de campo?

Iván: Con los chicos que escuchamos en la película tuvimos una relación de trabajo fluida. Sin embargo, la relación tuvo una curva en el sentido de que en un principio era sobre ellos y cuando sentían la presencia de la cámara se callaban. No querían exponerse. Cuando se enteraron que la película no iba de ellos se soltaron y empezaron a fluir en cámara, porque todas las grabaciones las hicimos con sonido y cámara a pesar de que la imagen de ellos no está incluida en la película. **Bettina:** Tuvimos compatibilidad con ellos, a pesar de tener más de 20 años de diferencia. Fue como recordar como cuando uno es chico. Igual como que seguro nos veían todo el tiempo como mayores, nunca será fácil.

El azar resolvió la película...

Bettina: Muchas veces los problemas se vuelven grandes oportunidades. Esta película inició con un problema, el no poder resolver cómo retratar a los chicos skaters. Seguro haríamos una buena película sobre skaters y su problemática, pero con la disconformidad de esto, que iba a ser muy convencional, casi *docureality*, se nos dio la posibilidad frente a este problema de agarrar otro elemento que estaba ahí, los perros. Esto fue fantástico. Mas allá de que la película te guste o no, hay algo muy potente, algo inusual. Muchas veces se presentan dificultades, pero si logras traducirlas a cosas buenas en el fondo te permiten elaborar otros procesos mas complejos que el inicial.

[entrevista]

Iván Osnovikoff y Bettina Perut

Por Sergio Zapata

Recuerdo que cuando nos visitaron en 2016 nos hablaron de un proyecto con unos perros skaters. ¿Cómo surge la idea de registrar la vida de unos perros en un parque?

Iván Osnovikoff: La idea surge porque yo ando en skate y como hace 10 años Bettina me regalo un skate e iba al parque de Los Reyes. A medida que iban tomando confianza conmigo los jóvenes que frecuentan el lugar, sobre todo la pandilla local, empecé a acceder a conversaciones inesperadas y empecé a preguntarme si los padres de estos niños escucharan lo que hablan sus hijos, ellos se mueren. **Bettina Perut:** En un principio la película era sobre cuatro skaters y su vida, sus relaciones, sus códigos, pero en las grabaciones me sentí disconforme, no tenía el cariz de nuestros trabajos cinematográficos, no tenía nuestra marca artística. Y con el paso del tiempo consideré que estos jóvenes no eran grandes personajes, no me motivaba tanto la vida de este parque. Entonces le dije a Iván que debíamos buscar otros elementos. Y de repente aparecieron Fútbol y Chola, estos dos que sí tenían potencial cinematográfico, nos ofrecieron elementos para indagar sobre sus cuerpos, sobre el lenguaje cinematográfico sobre los cuerpos de los perros. Intentemos hacer una cinematografía distinta, entonces grabemos a los perros. La película permitió sacar del centro a los seres humanos, sacar la visión antropocéntrica del mundo, porque el hombre está rodeado de cosas, objetos, el hombre no debe ser el protagonista de todo. Fútbol y Chola nos permitieron indagar en sus códigos, sin tratar de humanizarlos sino retratándolos desnudos, como son ellos.

¿Cuánto tiempo tomó el registro de Fútbol y Chola? ¿Y cómo fue?

Iván: El rodaje duró un año, pero sobre todo concentrado entre marzo y diciembre de 2016. Fue un proceso de investigación largo el descubrir como grabarlos, primero fue con trípode, luego descubrimos rápidamente que para conectar con el mundo canino había que grabar a nivel de perro y comenzamos a bajar la cámara al piso y esa fue una primera dimensión. **Bettina:** Probamos miles de posibilidades, de planos, los perros arriba, abajo, el cuerpo de los perros y nosotros explorando sus posibilidades. La pasión de estos perros es la pelota, por eso dedicamos como 6 horas al día durante un año a grabar a los perros jugando, descansando, paseando. Nosotros somos obsesivos, logramos tener muchos planos, logramos lo que queríamos, logramos registrar su vida, su cotidianidad, momentos de miradas caninas, que solo salen cuando trabajas de manera constante atendiendo al azar. Hay cosas que pasan una vez y hay que estar preparados.

En esta película enfrentan al espectador con la realidad y la construcción de esta. Como proyecto cinematográfico, Los Reyes transparente las posibilidades de la mirada deseamos registrar, en este caso fue la canina, abriendo un universo inexplorado sobre la marginalidad y sus sujetos y símbolos (los perros). ¿La realidad y la marginalidad son infinitas (es decir que no se agotan)?

Iván: Coincidimos en que la forma y las posibilidades de enfrentar, significar y representar las cosas

“Es importante desclasificar, mostrar y hacer circular el archivo”

Tiziana Panizza, cineasta chilena, habla sobre el proceso de selección de participantes para el 1er. Laboratorio de Apropiación del Archivo Audiovisual Boliviano (LAAAB), los proyectos becados y la necesidad de repensar nuestras imágenes a partir del archivo. Panizza y el cineasta boliviano Mauricio Ovando serán los facilitadores del LAAAB, instancia creativa en el marco del #Radical2019, entre el 18 y 23 de septiembre.

Sergio Zapata

¿Qué te llamó más la atención de las postulaciones al LAAAB? ¿Qué criterios tuvieron a la hora de evaluar?

Lo que más me llamó la atención, en consonancia con los criterios de selección, fue la diversidad de propuestas que se presentaron usando archivos fotográficos, de corte activista, familiar, publicitario, entre otros. Se ve muchos deseos de hacer cosas distintas con los archivos, muchas ganas de experimentar, de buscarle estilos posibles, sin miedo, cosas muy libres. Fue muy difícil, por la cantidad de proyectos recibidos, da ganas de que se queden todos. La selección fue muy compleja, lxs seleccionadxs son un grupo diverso, son de La Paz pero también de otros lugares de Bolivia. Hoy hombres y mujeres en la selección, algunos con proyectos iniciados y otros mucho más avanzados. Creemos que también será un grupo bueno, que generará diálogo y análisis de manera colectiva. Otra cosa que privilegiamos en la selección es que haya puntos de vista sólidos sobre el archivo: muchas propuestas toman el archivo y lo convierten en otra cosa que para lo que había sido creado originalmente, y esas visiones críticas sobre el archivo son las que generan nuevos discursos a los que hay que prestar atención.

¿Dónde radica la importancia de producir con material de archivo y fomentar su uso y apropiación?

La importancia de producir con material de archivo en Latinoamérica radica en que nunca se le ha dado su importancia, no hay recursos, las imágenes que han sido creadas en el pasado están bastante repartidas, están en cinetecas por ejemplo, pero todavía no se ha desclasificado todo lo que tenemos. Hay archivos políticos, domésticos que todavía permanecen en cajones en las casas o en otras instituciones, y creo que buscamos y vamos a encontrar cosas interesantes. Creo que es importante relevar, desclasificar, mostrar y hacer circular ese archivo porque de alguna manera es pensar el presente, el hoy a través del cine con las imágenes del pasado. No solamente con la imagen literal que aparece ahí, que nos ilustra el pasado, sino pensando que es material para los cineastas de hoy para trabajar y mirar con nuestra mirada del presente y preguntarnos por quienes hicieron las imágenes, en qué contextos, qué quieren decir esas imágenes en el contexto de hoy día, porque nosotros somos espectadores mucho más experimentados de lo que lo fueron nuestros abuelos. Entonces mirar hoy día los modos de producción es parte del trabajo del cineasta, también la apropiación, entendida como el gesto de utilizar imágenes de los cuales no sabemos su origen, esto frente a los intentos de privatizar la imagen o de negociar altos precios por esas imágenes. Creo que los cineastas hoy en día se tienen que preguntar cómo o cuáles van a ser las plataformas de circulación de las imágenes.

¿Cómo será la didáctica del LAAAB?

En la dinámica del LAAAB habrá diálogos colectivos para mostrar los trabajos porque esta es una reunión de colegas. Con Mauricio Ovando solo seremos un vehículo para la conversación, no serán clases ni ninguna cosa así, pero sí mostraremos algunas películas donde se trabajó con archivo. Por lo general hacer una película es un momento de mucho entusiasmo, mucha emoción, mucha energía y confusión y creo que lo mejor para evitar eso es que los proyectos dejen el ensimismamiento para comenzar a conversar. Por eso tendremos muchas reuniones para generar mucho diálogo entre todxs. Estos espacios son importantes porque nos concentran, porque en la vida diaria hacemos otras cosas, aquí podremos concentrarnos en el trabajo creativo, productivo con cariño, respeto y mucho cine.

El super-8 como imagen intersticial en la trilogía Cartas Visuales, de Tiziana Panizza

Paola Lagos Labbé

Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI), Universidad de Chile

Al largo de este texto,¹ se indagará en ciertas estrategias de (auto) representación poéticas de los cortometrajes que conforman la trilogía documental *Cartas Visuales*, de la cineasta chilena Tiziana Panizza, a saber: *Dear Nonna: A film letter* (2005, 14'. Super-8mm a DV/Color); *Remitente: Una Carta Visual* (2008, 18'. Super-8mm a Mini DV/Color) y *Al final: La última Carta* (2012, 28'. Super-8mm a DV/Color), para proponer una lectura del cine en Super-8mm, como imagen intersticial. El uso de este formato *amateur*, la poética que evoca y los umbrales por lo que transita, delimitan las relaciones entre el “yo” y su locus en el mundo interior y exterior de la cineasta y le permiten reflexionar principalmente sobre el tiempo, la perdurabilidad y la memoria.

Intersticio Primero. ¿Autobiografía o Autorretrato?

Como su nombre lo indica, estas “cartas” cinematográficas constituyen un formato de correspondencia, discurso referencial vastamente estudiado desde los géneros testimoniales literarios, pero de relativamente reciente visibilidad y atención crítica por parte de los estudios cinematográficos. A menudo estos trabajos adoptan modos ensayísticos para la representación de la subjetividad de sus autores y, como es el caso de Panizza, transitan en un híbrido entre la correspondencia filmica, los diarios cinematográficos, el cine doméstico familiar (las *home movies*) y *amateur*, la autobiografía y el autorretrato. La fertilidad de los diálogos entre estas diversas formas de autoexpresión siempre ha tenido cabida en los extramuros de los sistemas de producción industriales, acuñándose en espacios cinematográficos independientes como las vanguardias o el cine de corte más experimental, empleando, en consecuencia, formatos *amateur* tales como el 16 y el 8mm. en celuloide, y luego el vídeo doméstico y digital.² Los mecanismos narrativos y estéticos que emplea el Super-8mm y la resistencia que supone el uso del *amateur* en un contexto contemporáneo que lo sitúa en las antípodas del vídeo digital y sus prácticas asociadas a la fugacidad del consumo en un presente efímero e inasible, modelan uno de los rasgos intersticiales más evidentes de la obra de Panizza, gracias al cual sus *Cartas Visuales* se diferencian de las tradicionales autobiografías y se ubican más bien en el terreno del autorretrato. Panizza, al igual que muchos de los cineastas que emplean el Super-8mm en la actualidad, se decide por un empleo del formato que aborda cuestiones relacionadas con la experimentación formal del propio medio tecnológico a través del cual se enuncia un “yo” corporeizado y tensionado entre el espacio mental y el espacio material en el que se circunscribe y emplaza un cuerpo, por lo general, fragmentado. Así, el Super-8mm puede pensarse como instrumento de una política intersticial para el autorretrato, mediante

1 Este texto fue originalmente escrito y publicado en el libro *Nuevas Travesías por el Cine Chileno y Latinoamericano*. Villarreal, Mónica (coord.). Santiago de Chile: Editorial LOM, 2015. También está disponible en el Dossier Homenaje a los 50 años del Super-8mm de *Desistfilm* 009, agosto de 2015, www.desistfilm.com.
2 Evidentemente el aligeramiento y abaratamiento de los soportes de registro (desde el super-8 mm. al vídeo digital) han facilitado inmensamente el desarrollo del documental autobiográfico y las posibilidades de un creador para construir por sí solo una imagen de sí mismo. Está de más hacer hincapié en cómo el desarrollo y el abaratamiento exponencial de las tecnologías ha democratizado el acto del registro audiovisual, al punto de ponerlo potencialmente al alcance de cualquiera que posea un teléfono móvil, con todas las implicancias y posibilidades que esto conlleva para el cine en primera persona (pese a que, evidentemente, la posesión de la herramienta no garantiza en lo absoluto la consecución de un acto creativo o de una obra expresivamente rica).

el cual el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria, ante un aparato con el que performa una relación tanto estética como técnica (Cfr. Bellour, 2009). Mientras la concepción clásica de la autobiografía describe la coherencia de un relato lineal, cronológico y continuo que se refiere al pasado, el autorretrato presenta al sujeto de enunciación incrustado en una narrativa fragmentada y discontinua, explorando recursos poéticos y elípticos de naturaleza más metafórica y abstracta y empleando formas que apelan a la circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición. Bellour explica que al sujeto del autorretrato no le interesa narrarnos la cronología de sucesos de la trayectoria vital, sino mostrarnos quién es ese “yo”, en un “sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria” (2009: 249).

Si bien es necesario aclarar que para Bellour el vídeo es el dispositivo por antonomasia para el desarrollo del autorretrato, creemos que su concepto “entre-imágenes” para referirse al “espacio físico y mental” que habita en cada zona de tránsito entre los diversos dispositivos multimediáticos que caracterizan el escenario actual de la cultura visual: los vasos comunicantes entre lo analógico y lo digital; lo filmico y lo televisivo, además de las propiedades inmanentes de cada expresión y las potenciales fusiones entre los lenguajes, pueden ser perfectamente extrapolables a ciertos usos intersticiales del Super-8mm, como lo es en el caso de las cartas de Panizza.

Intersticio Segundo. Los tránsitos de lo privado a lo público y de la memoria al olvido.

Existen varios niveles en los que operan los rasgos intersticiales atribuibles al Super-8mm en la trilogía de Panizza; entre ellos, el constante vaivén entre las memorias del pasado y del presente, entre el recuerdo y el dolor del olvido, entre la intimidad de la vida privada y el espacio público del contexto social e histórico que envuelven a la cineasta. Las vivencias que se enmarcan en el espacio de lo privado -lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, sentimental, confesional-, se articulan necesariamente como vaso comunicante para establecer nexos con el mundo histórico (lo público), funcionando como vértice entre la realidad del mundo y su evocación memorística por parte de la cineasta. En el caso de *Dear Nonna: A film letter*, Tiziana se establece algunos años en Londres, con la subsecuente separación de la cineasta del país



Fotograma: *Dear Nonna: a film letter* (2005)

y de su familia. Su carta moldea una narrativa que se presenta como un intento por recuperar un antiguo rito familiar –la carta– en la que el uso del formato Super-8mm inaugura estrategias que luego veremos reiterarse en el resto de su correspondencia cinematográfica: la fragmentación (independiente del montaje y de la naturaleza fragmentaria del Super-8mm., las primeras imágenes de *Dear Nonna...*, en efecto, son registradas a través de un caleidoscopio); el uso de la evocación mediante la creación de listas de cosas/sensaciones/imágenes/emociones que se nombran y se revelan como quintaesencias que requieren ser fijadas para no caer en el olvido (“*Yo recuerdo: tus zapatos, tus muertos en el cementerio, tu máquina de coser*”); el uso de la imagen y del sonido a modo de “ensayo-error”, donde se agudiza precisamente la falta y se refuerza el intersticio mediante imágenes oblicuas de naturaleza más abstracta (sombras, reflejos, juegos de luz) que reflexionan acerca de la construcción subjetiva del recuerdo, el olvido y el tiempo. “*El tren es una máquina del tiempo*”, nos dice Panizza, sentenciamos que volveremos a escuchar en sus próximas cartas.

El vértice intersticial que actúa como vaso comunicante entre el mundo de las relaciones que performan un “yo” que fluctúa entre el paisaje íntimo de su subjetividad y el paisaje exterior -la ciudad- escenario no sólo del acontecer histórico, sino también del encuentro con la otredad y los relatos que emanan de la realidad social, está marcado en *Dear Nonna...* por las manifestaciones mundiales que clamaban de tener la guerra liderada por Estados Unidos en contra de Irak y que Panizza registra desde Londres, en 2004. En el caso de *Remitente...*, en tanto, lo público está representado por la muerte de Augusto Pinochet y las celebraciones y manifestaciones que –tras dicho evento– dejaron en evidencia a un país dividido, con dificultad para

articular su historia y su presente (representado muchas veces por Panizza como parte de un tiempo que se concibe como un flujo continuo entre Presente/Pasado/Futuro, casi a modo de puntos cardinales³ y con amnesia frente a su pasado: “*Si los recuerdos son una imagen, el olvido debe ser ceguera*”, reflexiona la autora.

Finalmente, en *...La última carta* –misiva dirigida a Vicente, el pequeño hijo de Tiziana– el tránsito entre lo privado y lo público se articula mediante las marchas estudiantiles de los últimos años en Chile, que exigen una educación pública gratuita y de calidad. Como en todas sus cartas, Panizza nuevamente acude al acto de nombrar para no olvidar; pero cuando nombra, no solo indica, destaca y evoca, sino también invoca, transita por el intersticio entre pasado y presente, entre memoria y olvido:

Esta es la lista de cosas que realmente te quiero enseñar: saber tomar agua de una manguera; aprender a dar besos que den escalofríos. Escuchar música con los ojos cerrados. Que el misterio es movimiento. Aprender a chiflar, no a silbar; a reconocer el canto de los queltchues, a prender una fogata, saber entrar en un bosque sin hacer ruido, a distinguir las fases de la luna, saber que hay que sacar juguetes de la mochila para que entren otros, que las preguntas, son más importantes que las respuestas, saber hacer nudos.

Referencias bibliográficas

Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes*. Foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue.
Català, J. M. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
Chalfen, R. (1987). *Snapshots versions of life*. Ohio: Popular Press, Bowling Green State University.
Hauser, A. (1957). *Historia social de la literatura y del arte*. Vol II. Madrid: Ediciones Guadarrama.
Moran, J. M. (2002). *There is no Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Platón. (1992/2002). *Diálogos. Obra completa*. Volumen VI: *Filebo. Timeo. Critias*. Trad. M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Ed. Gedos.
Zimmerman, P. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington, Indiana University Press.

3 En efecto, más tarde, en su última carta, Panizza ratifica esta idea, señalando “El tiempo es un punto cardinal”.



Lee el ensayo completo en www.imagendocs.com

[sobre] *Club Splendida* (Caio Soares, Alemania | 2019, 23') **ES**

Glitter para un planeta turbulento

Miguel Hilari

Dictadores violentos, glaciares derretidos, océanos de plástico, desastres de plantas energéticas, vegetales y frutas modificadas genéticamente, alienación masiva, en fin, milenios de sufrimiento innecesario.

Cinco estrafalarios personajes deciden abandonar nuestro planeta para construir su futuro en una nave espacial lejos de la tierra. Emprenden viaje en búsqueda de "Club Splendida", mítico lugar en las profundidades del universo en el que las utopías y los sueños se hacen realidad. En el camino pasan por faras y resacas, amor casual y todo tipo de turbulencias que pondrán a prueba su amistad como también el curso de la nave.

Club Splendida es una mini serie web queer, un experimento constante de cromas y fundidos, es maquillaje y vestuario, es una seducción incesante. Es una gasolinera en el desierto, es un cuerpo que se salta normativas, es futurismo y es nostalgia.

Proyección: CM | 21:09 | 18:00



[texto curatorial] Territorio en derrumbe, muestra de video arte **DERR**

¿Cuáles son las posibilidades de reflexionar el territorio desde el arte contemporáneo?

Juan Fabbri
Curador

Esta propuesta curatorial se interesa en reflexionar sobre la compleja relación entre la producción de videoarte y la relación con el territorio. Estos dos campos muchas veces entran en tensión, en contradicciones; sin embargo, también puede ser un campo de posibilidades y generación de nuevas ideas. Se comprende el videoarte, en su sentido más amplio, como experimentación audiovisual. A través de una lectura sobre la producción actual podemos encontrar varias maneras de comprender como los artistas van encontrando en el audiovisual experimental los espacios y las formas tanto para comunicarse sobre las maneras de comprender el territorio, como también sobre las maneras de traducir estas experiencias de encuentro y aprendizaje. Así mismo, encontramos formas de reflexionar la migración, lo transfronterizo y la relación entre el territorio y la naturaleza, utilizando estos medios, para por último, plantear los conflictos de territorio contemporáneos como son planteados en el audiovisual.

En este escenario, la propuesta busca generar un panorama a nivel regional que nos permita discutir y problematizar, comprender el cruce entre audiovisual experimental y reflexiones sobre el espacio y la manera de habitarlo. En la selección podremos encontrar diferentes abordajes de la relación entre los artistas con el entorno, siendo a veces solo una cuestión física, otras espiritual y simbólicas, otras veces vinculada a entender las distintas culturas y formas de vida en un territorio.

Piezas de Adrián Balseca, Falco, José Luiz Macas, Mishael Vallejos, Inti Muenala (Ecuador); Diana Pereyra, María, Santiago Contreras, Serena Vargas, Yolanda Mamani (Bolivia); Francisco Huichaqueo (Chile); Lorena Coka (Colombia); Anna Costa e Silva (Brasil).

Proyección de la muestra:
CM | 25.09 | 20:00

[texto curatorial] Foco Latinoamérica después del Che **CHE**

El cine de Jan Lindqvist

Mauricio Godoy

Proyecciones: ESIP | 24.09 | 15:30 || TAM | 26.09 | 19:30

Este es un ciclo de cine que visibiliza la producción del cineasta sueco Jan Lindqvist. Producciones con un fuerte valor histórico que retrataron a un continente convulsionado por los movimientos sociales y las dictaduras que asolaban nuestros países. Un periplo que va desde la situación política post muerte del Che en Bolivia, la reforma agraria y politización de las comunidades campesinas en Perú, hasta las acciones y la represión al movimiento guerrillero MLN-Tupamaros en Uruguay.

Jan Lindqvist (1941) es un cineasta sueco, miembro activo del *Film-centrum*, una organización independiente de películas sociales y políticas, a través de la cual las películas del Nuevo Cine Latinoamericano fueron difundidas en Escandinavia. Gracias al filme *Dom kallar oss Mods* (Nos llaman inadaptados, 1968), destacó tempranamente en la realización de cine documental de corte social. Luego de un conflicto con la industria cinematográfica de su país, Lindqvist realiza documentales en América Latina para la televisión sueca.

Los documentales de Lindqvist se distinguieron del resto de las producciones de aquellos años por el uso del sonido sincrónico (en contraposición al doblaje), lo cual le permitió acercarse de forma vivencial a las poblaciones del continente, visibilizarlas y darles voz por primera vez.

Los filmes del director cuentan con un fuerte valor histórico, prueba de ello es que *Bolivia después del Che* (1970) será repatriada a Bolivia para ser parte del Patrimonio Nacional del país. La fecha asignada para la ceremonia era el 16 de mayo del presente año, pero debido a una complicación respiratoria del realizador dicha actividad fue postergada.

[publicación]

Latinoamérica radical



El Festival de Cine Radical es un acto político. Político porque disputa el sentido, uso y circulación de las imágenes en la sociedad. Desde la acción cineclubista y la crítica cinematográfica hace una década, la necesidad de nuevos espacios de formación, producción y exhibición fue alimentándose y confluyó en la creación del Radical, cuyo interés es el de visibilizar y compartir la cinematografía que se está pensando desde su modo de producción, sus planteamientos formales e investigaciones visuales y que están fomentando nuevas prácticas respecto a la formación de audiencias.

En Latinoamérica, la radicalidad como un virus afectó a los creadores durante todo el siglo XX, en contextos donde el sistema de representación hegemónico producto de un modo de producción jerarquizado y formatado en función y concordancia con elementos ideológicos conservadores coadyuvan al fortalecimiento de un cine y audiovisual apoltronado, estancado y tecnócrata, pues edifica valoraciones estéticas desde y con la técnica. Asimismo, la radicalidad desde el margen construye redes, complicidad y solidaridad entre creadores, críticos, programadores y audiencias creando un concepto, que a su vez opera como actitud, práctica y teoría de cine ahí donde la radicalidad se expresa, libera y manifiesta. Ahí donde las instituciones culturales, las cinematografías hegemónicas nacionales y los procesos formativos perdieron la cualidad de diálogo, interpretación y sensibilidad respecto de la producción cinematográfica y respecto a la realidad que les rodea.

Es producto de estas redes de diálogo la selección de artículos *Latinoamérica radical*, que reúne doce aproximaciones a cinematografías radicales, no conformes, políticas y marginales en Bolivia, Perú, Chile, Argentina, México y Brasil. Se presenta el miércoles 25 de septiembre, a las 19:00 en la Cinemateca Boliviana.

Convocatoria para equipo de proyecto de investigación

MUJERES/CINE: Bolivia 1979-2019

Con el objetivo de identificar personas interesadas en contribuir a la creación del conocimiento colectivo por medio de la revisión de material hemerográfico, bibliográfico, visionado de películas y entrevistas para la recuperación de la memoria y de la historia de la cinematografía en Bolivia entre 1979 y 2019, el Festival de Cine Radical, Imagen Docs y el Centro Cultural de España en La Paz convocan a participar en la investigación/acción MUJERES/CINE: Bolivia 1979-2019.

La presente convocatoria está dirigida a estudiantes universitarios y jóvenes profesionales con

interés en participar en la investigación/acción, la cual busca recuperar y reconstruir la escena cinematográfica desde el periodo de la década de 1980 hasta nuestros días, con el enfoque principal sobre el trabajo de mujeres en diferentes áreas de producción, pensamiento y acción cultural.

En los textos sobre historia del cine en Bolivia e historia de la cultura boliviana no existe registro ni mención sobre algunos procesos creativos, productivos y formativos que ocurrieron al interior del campo cinematográfico y audiovisual en el periodo que se fija la investigación. En este sentido, recuperaremos testimonios, textos y películas del

periodo. Desde el análisis fílmico, los estudios visuales, la historia de la cultura y la reconstrucción de la memoria abordaremos este fenómeno.

La investigación/acción tendrá una duración de nueve meses (noviembre de 2019 a agosto de 2020) y los resultados serán publicados en la siguiente gestión. Los participantes contribuirán a la publicación y tendrán una certificación de su participación en el equipo de investigación.

La convocatoria está abierta hasta el 18 de octubre. Las bases y documentación requerida están disponibles para acceso y descarga en www.imagendocs.com y www.ccelp.bo.

[archivo] Entrevista con Danielle Caillet **ESP**

[sobre *Warmi* (1979)] "La valorización de la imagen de la mujer no quiere decir la valorización de los roles específicos de la mujer trabajadora"

A propósito de la exhibición homenaje del cortometraje *Warmi* de Danielle Caillet (Bolivia | 1979, 17', 16 mm.), reproducimos parte de la transcripción de una entrevista radial realizada a la artista y cineasta en Cochabamba en 1980. La entrevista completa se encuentra en el catálogo *Danielle Caillet. Exposición homenaje*, editado por el Espacio Simón I. Patiño de La Paz, institución organizadora de aquella muestra, en 2008. No se consigna el nombre de la persona que realiza la entrevista. Una versión completa de esta transcripción se encuentra disponible en www.imagendocs.com.



Fotografía: Antonio Eguino

Amigos oyentes del Ciclo Cultural Portales, estamos una vez más con ustedes para llevarles otro programa de la serie *Entrevistas y Testimonios*, esta vez para lograr una entrevista con la señora Danielle Caillet, de nacionalidad francesa, pero que vive en el país desde hace 13 años. Esta mujer ha dedicado casi la totalidad de los 13 años que ha vivido en nuestro país a la actividad cinematográfica. Esta dedicación llega a encontrar su cristalización máxima, podríamos decir, hoy, en 1980, cuando ella no solamente escribe el guion sino además dirige una película que en muy poco tiempo ustedes tendrán la oportunidad de ver. [...]

Warmi es una película documental sobre la condición social de la mujer boliviana. Abarca solamente las capas sociales más desfavorecidas de nuestra sociedad; es decir la mujer campesina, la minera, la fabril. *Warmi* propone un punto de vista femenino pero no feminista; la liberación de la mujer en el contexto socioeconómico del país en vías de desarrollo. La liberación de la mujer en un país del tercer mundo no es una lucha de sexos como degenera generalmente en las naciones industrializadas, es más la lucha común del hombre y de la mujer contra la dependencia, el analfabetismo, el hambre y la enfermedad. Para mí, tomar la iniciativa de realizar una película sobre la mujer viene a ser el desenlace normal de todo un movimiento, proceso de maduración profesional y concientización social. Como he dicho anteriormente, la película tiene como temática la concientización de la mujer boliviana en su cámara. Niñita campesina, la mujer madura fabril y la anciana palliri son las tres edades, tres diferentes edades de la mujer, en su educación y su ciclo [...] productividad como madre, esposa y trabajadora, y su vejez sin jubilación. Bolivia es un país que venera a la imagen de la mujer a través

de su folklore y su religión; eso lo podemos ver en Mama Ocllo, la Pachamama y la Virgen Mará. Sin embargo, la valorización de la imagen de la mujer no quiere decir la valorización de los roles específicos de la mujer trabajadora.

[...]

¿Qué efectos se desean lograr en el público, con esta cinta?

El efecto más importante que queremos lograr con este tipo de película es llegar a la concientización, especialmente de la mujer en su vida muy sacrificada. Y, por supuesto, el final de la película no es de fiesta; es un final pleno de optimismo porque sabemos que la mujer va a superar todos las dificultades en su vida material a través de una mejor educación, la participación activa en la guerra sindical, y también a través del cambio de mentalidad de parte de los hombres, las mujeres y la sociedad en general.

Evidentemente esta problemática de la mujer, especialmente en nuestro país, es muy singular. Si nosotros pensáramos en la lucha que desarrollan las mujeres en los países industrializados, como notaba al principio de nuestra conversación Danielle, hay diferencias notables. En Europa se lucha por la emancipación de la mujer en términos exclusivamente feministas, en tanto que en América Latina se busca una integración de la mujer al desarrollo de la conciencia social, lo que supone una participación tanto de hombre como de mujeres. Para ilustrar este detalle, sabemos que la película ha sido proyectada en Berlín. A manera de una experiencia, quisiéramos que Danielle nos relate las opiniones del público berlinés, en su mayoría femenino, al ver la película.

Efectivamente durante la proyección de la película en Berlín, en el Festival, el público se molestó

muchísimo por el hecho de que haya escogido como voz de locutor a un hombre. Fue la principal crítica de la película porque todas las mujeres feministas europeas querían sacar la participación del hombre en la película, que trata del problema de la mujer.

Este detalle que menciona Danielle nos revela la singularidad de la lucha en Europa de parte de las mujeres por lograr su emancipación, cosa que no se da en Bolivia. A través de la película *Warmi* existe una proposición específica en este plano, es decir, en la integración de la lucha de la mujer con la lucha del hombre: ¿qué nos podría decir sobre este particular?

[*Warmi*] No es una película feminista pero sí una película femenina. Me explico: ser feminista hoy en día [es] adquirir un sentido figurativo... vivir en las sensaciones provocativas de las diferentes agrupaciones feministas, [del movimiento] latinoamericano y europeo. Ser feminista es aumentar la lucha de sexos. Esta lucha de sexos es un lujo que se puedan dar las mujeres en los países industrializados, donde la densidad poblacional es altísima, donde se ha alcanzado un bienestar generalizado, donde existe una fuerte competencia ocupacional. Pero aquí, en Bolivia, donde la densidad alcanza apenas los 5 habitantes por km², se persigue utilizar el potencial humano de la población activa. Es preciso que mujeres y hombres se integren en una lucha común contra el analfabetismo, la enfermedad y la dependencia.

Proyección:

CM | 23.09 | 21:00 | + *Donde nació un imperio* (Ruiz, Bolivia | 1949, 11') + *El clamor del silencio* (Ruiz, Bolivia | 1979, 15')

[archivo] crítica ESP

El triángulo del lago, de Mauricio Calderón*

Pedro Susz

La manera más banal de juzgar *El triángulo del lago*, haciéndole de paso muy flaco favor, es partir de una implícita presunción de inferioridad. El razonamiento vendría a ser: se ve bien, se escucha nitido, y hasta hay algunos efectos bastante bien logrados, ergo es mejor de lo que podíamos esperar. Cierta retintín de no muy escondida raigambre racista, suma a las supuestas virtudes del producto su apartamiento del cine indigenista, comprometido, o lo que se prefiera denominar.

Lo cierto en cambio es que nuestra filmografía tiene ya suficientes horas de vuelo, con innumerables aterrizajes logrados, añadiría, como para contentarse con la mera limpieza de la factura técnica de un filme. Dicho esto sin menoscabo alguno de las más pulcra ejecución formal de la ópera prima de Mauricio Calderón. La fotografía de Ernesto Fernández revela un manejo profesional que hasta la fecha no había tenido oportunidad de lucimiento. Integrada a la atmósfera, la música de Óscar García, es cada vez más cinematográfica. Remarcable el diseño de arte. Sobre todo, subrayable la mesurada dosificación en el uso de los efectos de computadora, especialmente porque estos no alcanzan a escamotear su artificiosidad, producto de limitaciones técnicas y financieras.

Cualquier persona de mediana sensibilidad ha tenido vivencia de los muy poderosos, y misteriosos *efluvios* desprendidos por el Titicaca. Dicha constatación dio pábulo a innumerables especulaciones, la mayor parte de ellas de flaco sustento. Es pues lícito, más aun tratándose de una obra que no se pretende científica ni cosa por el estilo, que el argumento escrito por el propio Calderón imagine un paralelismo de coordenadas, y de consecuencias, entre el célebre Triángulo de las Bermudas, y nuestro lago.

Resulta por ende admisible, dentro de los márgenes de la lógica intrínseca de la ficción, que una mujer desaparecida en aguas caribeñas, atraviese unas cuentas puertas dimensionales para regresar en procura de auxilio al lado de su amartelado marido, habitante de esa La Paz vaciado de todo rasgo sincrético, un espacio tan puramente imaginario como el del origen de la mujer desembarcada en el Multicentro a la caza de cobayos para sus experimentos de desmaterialización. Para el caso ansiosa de llevarse de viaje a Daniel, asediado por el espectro de Cecilia, a la que intenta poner en onda con su inmarcesible afecto amoroso mediante el procedimiento de la distribución de mensajes ad hoc, borrhoneados con marcador en muy normales pedazos de papel sábana, según curiosa recomendación del investigador de ocurrencias paranormales.

Las explicaciones son de lo menos de todos modos. El espectador que entre en el juego planteado por la película, no lo hará en cualquier caso persuadido por las argumentaciones lógicas de los personajes. Ese es uno de los lados narrativos flacos de un tratamiento que daría la impresión de no confiar nada en la inventiva del respetable. Cae de tal suerte en la retórica repetitiva, como morosas escenas dialogadas que truecan porque sí de ambientación: del estudio del perito oculista, al Valle de la Luna, entretanto prosigue el blabla que va distanciando al espectador de la de todos modos tenue vibración emotiva de la trama.

El suspenso posee sus reglas operativas. Debe dejar un margen de ambigüedad en el desarrollo de los sucesos, para conducir al público a esa pantanosa zona de incertidumbre perceptiva donde los pavores de cada quien tengan su propia oportunidad de manifestarse. Depende por otra parte sobremanera de la identificación con los pesares de los protagonistas. Lo que a su vez requiere de una adecuada composición del antagonista, del malo.

En estos planos *El triángulo del lago* rinde dramáticamente a medias. La ya aludida tendencia a divagar en estiradas disertaciones, con diálogos que siguen siendo una de las asinaturas pendientes de nuestra dramaturgia, se prolonga en otras inserciones sobrantes. Por ejemplo esa suerte de coda telúrica con la visita al yatiri; superfluo añadido ornamental. Entre la charla, la irrupción de planos “lindos” pero poco funcionales, y una labor de interpretación correcta si bien distante y exterior, la intriga potencial va quedando en agua de borrajas.

La propuesta de Calderón engrosa la saludable diversificación temática, estilística, conceptual, de la etapa reciente de nuestra producción, con un trabajo que ojalá no agote el caudal de ideas de su director, guionista.

Un pájaro embalsamado puede ser bello. Hasta incluso puede parecer vivo. Pero solo se trata de su apariencia, no está vivo de verdad.

1999

*Crítica publicada en Susz, Pedro (2014). *40/24 Papeles de cine. Vol. 1. Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina*. La Paz: Plural Editores. pp. 378-379.

Proyección
CM | 22.09 | 21:00

[ensayo] Jorge Ruiz ESP

Donde nació un imperio (Bolivia | 1949)

Sergio Zapata

En 1948 Jorge Ruiz y Augusto Roca realizaron *Virgen India*, su primer trabajo profesional para Bolivia Films Ldt. Es considerada como “la primera película sonora con el procesado de sonido hecho en Bolivia” (Mesa, 1985: 29). Esta película narra la historia de la Virgen de Copacabana. Todas las etapas de la película se realizaron en Bolivia y fue un gran éxito no solo en taquilla sino en la venta de copias. Conjuntamente a las secuencias dedicadas a los hermanos franciscanos en *La Paz, la capital más alta del mundo* (1948) Bolivia Films logra el encargo de hacer una película sobre el IV centenario de la aparición del señor de la Vera Cruz en Potosí. La película se llamó *Cumbres de fe*. Algunos trabajos de Bolivia films, como este, no cuentan con créditos, solo refieren “Bolivia Films Ldt. Presenta”.

Luego de la experiencia de *La Paz, la capital...* y *Virgen india*, Kenneth Wasson comprende que producir películas puede ser un negocio rentable. Traza un nuevo proyecto, algo sobre el origen de las antiguas civilizaciones que vivieron en Bolivia. Para este momento se había incorporado a Bolivia Films Alberto Perrin. “Una parte de la Isla del Sol pertenecía a la familia de Perrin, y este aprovechaba aquella circunstancia para realizar pacientemente filmaciones en ese escenario. Cerca de 200 personas, sobre las 800 de la isla, vivían en la parte que pertenecía a su familia, donde se encontraban también las principales ruinas, la escalinata del Inca, el palacio de Pilcoquina” (Gumucio, 1982: 171). Por estas facilidades, Ruiz y Roca deciden grabar en la Isla del Sol.

Donde nació un imperio (1949) es considerada la primera película boliviana a colores (Mesa, 1985: 16). Con una duración de 11 minutos, 71 planos y una voz en off, narra la vida cotidiana de una comunidad en la Isla del Sol. La película inicia con el amanecer e inmediatamente se explica el origen mítico incásico de la isla y cómo esta es la cuna de un imperio. Un pescador nos guía por una muralla, por una fuente de piedra y hasta su vivienda, donde están elaborando chuño. Además nos muestra la siembra y, en el epílogo de la película, nos internamos en una fiesta hasta que el sol se esconde en el horizonte.

Como en otras películas de Ruiz, esta inicia con una explicación geográfica con el empleo de una voz autorizada, recurso del documental expositivo que dota de sentido a las imágenes y permitirá, con el paso de los años, identificar a Jorge Ruiz como precursor del documental indigenista.

Referencias citadas

Gumucio, Alfonso (1982). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Los amigos del libro.
Mesa, Carlos (1985). *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*. La Paz: Editorial Gisbert.

Proyección

CM | 23.09 | 21:00 | + *El clamor del silencio* (Ruiz, Bolivia | 1979, 15') + *Warmi* (Cailliet, Bolivia | 1979, 17')



Lee el ensayo completo en
www.imagendocs.com

[encuentro] IV Cine y pedagogía

¿Para qué enseñar cine y audiovisual?

El Encuentro de Cine y Pedagogía, en su IV versión, busca aglutinar experiencias realizadas por jóvenes en diferentes contextos, en las que el cine y la imagen son el recurso fundamental del proceso de enseñanza-aprendizaje, ya sea como objeto de creación y/o reflexión. Visibilizar estas experiencias responde a la necesidad de reconocer y conocer estos procesos de educación crítica respecto de las imágenes.

El Encuentro aglutina varias miradas y experiencias de creación de imágenes siguiendo la consigna ¿para qué enseñar cine y audiovisual? Esta es una pregunta transferible a los espacios de formación escolarizado de pregrado y, por extensión, a la disciplina que demandaría para sí la formación en cine y audiovisuales en contextos universitarios. En Bolivia en la universidad pública, esta formación está inserta en las facultades de humanidades y ciencias sociales: es decir, el programa de pregrado de cine es compartido por dos facultades. Este es un síntoma del terreno inestable en el que se circunscribe la pregunta

sobre el objetivo de su enseñanza. Por ello, invitamos a cineastas, gestores culturales, artistas y profesores a compartir sus primeras sensibilidades sobre el cine y las imágenes, que se traduce en prácticas cada vez que se enfrentan con el cine como objeto de estudio y/o transformación.

Además de visibilizar experiencias y actorxs activxs, este IV Encuentro Cine y Pedagogía supone una nueva configuración del evento, pues desde 2019 se trabajará de manera conjunta con el Espacio Simón I. Patiño, con la intención de relevar datos e información sobre este fenómeno pedagógico, procesos referidos a la creación de imágenes, como de su lectura y apropiación como lenguaje. Estos son datos fundamentales para poder pensar procesos vocacionales afectados por la imagen en el territorio boliviano.

ESIP | 26.09 | Mayores informes e inscripciones:
festivalradicalcine@gmail.com
72515323 (cel. y WhatsApp).

[seminario] Panoramas en el cine latinoamericano contemporáneo

Por una cinefilia (latinoamericana) radical

Múltiples estéticas, discursos y modos de producción coexisten en tensión y retroalimentación en el cada vez más verdoso hábitat cinematográfico de América Latina. Más que curso lectivo, esta será prácticamente una serie actualizadora de lo más revulsivo, estimulante y audaz del último decenio en el cine de la región, de los festivales, muestras y sus distintos contextos de aplicación. Como un Lado B del canon ‘latinoamericanista’, mucho más interesante reverso del cine *bienportado* y académico de las alfombras rojas y las premiaciones de la industria. Será un intenso viaje por los rincones más claros y a la vez luminosos del cine latinoamericano.

El Seminario se llevará a cabo en tres sesiones (24, 25 y 26 de septiembre, de 9:30 a 12:30 en el Espacio Patiño de La Paz, Av. Ecuador esq. R. Gutiérrez, Sopocachi). Está dirigido a estudiantes de cine, audiovisual y comunicaciones, interesados en temas de cultura latinoamericana, gestores culturales y cinéfilos. Inversión: 100 Bs.

Seminario conducido por John Campos Gómez, director de Transcinema Festival Internacional de Cine (Perú). Es programador de Festival Internacional de Cine Valdivia (Chile), Festival de Cine Radical (Bolivia) y Black Canvas FCC (México). Realizó la curaduría del foco “Perú: Radiografía filmica de un país” para el 17 BAFICI (Argentina, 2015), el programa “Heterodoxias digitales en el cine peruano” para el Talents Buenos Aires del 18 BAFICI y la Universidad del Cine (Argentina, 2016), la retrospectiva “Antropología de la intimidad: los documentales de Mary Jiménez” en el 29 FICViña (Chile, 2017), el ciclo “Prismas Cinematográficos del Perú” en la Cinemateca Nacional de México (2018), entre otros. Escribe sobre cine en la web argentina OtrosCines.com. Como curador independiente realiza ciclos especializados en cinematecas, centros culturales, universidades y festivales de América Latina.

ESIP | 24-26.09 | 9:30-12:30. Mayores informes e inscripciones: festivalradicalcine@gmail.com
72515323 (cel. y WhatsApp).



[muestra y encuentro] Warmi filmica

¿Qué rayos es la mirada femenina?

Esperanza Eyzaguirre
Realizadora y organizadora

Warmi filmica busca ser una plataforma de difusión de material audiovisual elaborado por mujeres. En esta ocasión la intención es direccionar la muestra desde un punto de vista más crítico, tomando en cuenta los aportes estéticos y temáticos que genera lo que podríamos llamar “la mirada femenina” en el mundo del audiovisual. Queremos explorar el concepto de femineidad, el desarrollo como construcción social que ha tenido que atravesar, y proponer una muestra con la intención de indagar las ambigüedades y reducciones del concepto.

Warmi filmica invita a explorar los límites que podría llegar a tener la mirada femenina sin apelar a un argumento biologicista, sino más bien a los temas llamados femeninos, su mirada, la reflexión en torno a ellos y su expresión en el cine. Invitamos a preguntarnos si esta mirada se encuentra presente en el cine boliviano, y reclamamos que esta mirada acompañe a las disidencias sexuales, otrxs excluidos e invisibles en su representación en el cine, provocando a desarmar y armar nuestros prejuicios y asombros.

La muestra inicia con muchas preguntas sobre estos fenómenos y espera responderlas en colectivo, revelación mediante: ¿Qué rayos es la mirada femenina? ¿Qué la define, qué la caracteriza, qué la produce y qué la determina? ¿Acaso podemos alejar de esta reflexión a directorxs transexuales, queer o de otras diversidades sexuales? ¿Por qué? ¿La mirada femenina posee un lenguaje exclusivo en el cine? ¿Entendemos los aportes de lo que llamamos “lo femenino” en la producción audiovisual?

La muestra cuestiona el porqué de todos o la mayoría de estos aspectos, el espacio en el que se manejan, las formas en que se generan y sus aportes.

Muestra

CM | 24.09 | 21:00
CCLEP | 27.09 | 19:00

Conversatorios

CM | 14.09 | 12:00-15:00 | Construyendo la mirada femenina
CM | 27.09 | 15:30-18:30 | Cine y pos porno

PROGRAMACIÓN

www.festivalcineradical.com

f Festival de Cine Radical

@FestCineRadical

Sedes

Cinematéca Boliviana - **CM**
Almatroste - **AT**
Centro Cultural de España en La Paz - **CCELP**
Espacio Simón I. Patiño - **ESIP**
Radio Wayna Tambo (El Alto) - **TAM**

Secciones

Bolivia Radical - **BOL**
Panorama Radical - **PAN**
Fisuras - **FIS**
Radicalismos peruanos - **PER**
Brasil Radical - **BRA**
Ecuador Radical - **ECU**
Foco Tiziana Panizza - **TIZ**
Foco Latinoamérica después del Che - **CHE**
Territorio en derrumbe - **DERR**
Warmi Fílmica - **WAR**
Funciones especiales - **ESP**

Jueves 19

CM | 19:30 | **Nuestro tiempo** (Carlos Reygadas, México | 2018, 177') FIS

Viernes 20

CM | 18:00 | **Kinshasa makambo** (Dieudo Hamad, República Democrática del Congo | 2018, 75') PAN

CM | 19:30 | INAUGURACIÓN: **Compañía** (Miguel Hilari, Bolivia | 2019, 60') + **Bocamina** (Miguel Hilari, Bolivia | 2019, 22') BOL

Sábado 21

CM | 18:00 | **Cairo Affaire** (Mauro Andrizzi, Argentina | 2019, 25') + **Confluencia** (Felipe Bellocc, Mexico | 2018, 15') + **Club Splendida** (Caio Soares, Alemania | 2019, 25') FIS

CM | 19:30 | **La invención de la naturaleza** (Sergio Bastani - Alejandro Sescosse, Bolivia | 2019, 64') BOL

CM | 20:30 | **El anti-faz** (Enrique Méndez, 2018 | Perú, 95') PER

CM | 21:00 | **Los Reyes** (Perut + Osnovikoff, Chile - Alemania | 2018, 78') FIS

Domingo 22

CM | 18:00 | **La Casa lobo** (Joaquín Cociña - Cristóbal León, Chile | 2018, 75') FIS

CM | 19:30 | **El Proceso** (Maria Augusta Ramos, Brasil | 2018, 139') BRA

CM | 21:00 | **El triángulo del lago** (Mauricio Calderón, Bolivia | 1999, 90') ESP | Con presencia del director.

Lunes 23

ESIP | 15:30 | **Esperando tu (re) vuelta** (Eliza Capai, Brasil | 2019, 93') BRA

ESIP | 17:00 | **Ainhoa, yo no soy** (Carolina Astudillo Muñoz, España | 2018, 98') PAN

CM | 18:00 | **Canalete** (Mario Rodríguez, Ecuador | 2016, 12') + **Descartes** (Fernando Miele, Ecuador | 2011, 80') + **Casa abierta** (Gustavo Valle, Ecuador | 2017, 5:18') ECU

CM | 19:00 | Premiación LAAAB + exhibición de materiales fílmicos

CM | 19:30 | **La vaca** (Cinzia Durán, Bolivia | 2019, 28') + **En Otoño no hay flores** (César R. Beltrán, Bolivia | 2019, 5:10') + **Jordi fluye** (Carlos Sánchez Navas, Bolivia - España | 2019, 3') + **Funeral** (Pablo Mauricio Bustamante Salinas, Bolivia | 2019, 2') BOL

CM | 20:30 | **Abismos y sonrisas** (Carlos Córdova Ayvar, 2018 | Perú, 73') PER

CM | 21:00 | **Warmi** (Danielle Caillet, Bolivia | 1984, 17') + **Donde nació un imperio** (Jorge Ruiz, Bolivia | 1949, 11') + **El clamor del silencio** (Jorge Ruiz, Bolivia | 1979, 15') ESP

Martes 24

ESIP | 15:30 | **La basura** (Jan Lindquist | 10') + **Agripino** (Jan Lindquist | 1971, 55') + **Tupamaros** (Jan Lindquist | 1972, 50') CHE

ESIP | 17:00 | **La flor azul de Novalis** (Gustavo Vinagre - Rodrigo Carneiro, Brasil | 2018, 70') PAN

CM | 18:00 | **Tierra sola** (Tiziana Panizza, Chile | 2017, 107') TIZ | Conversatorio con la directora.

TAM | 19:00 | **Compañía** (Miguel Hilari, Bolivia | 2019, 60') + **Bocamina** (Miguel Hilari, Bolivia | 2019, 22') BOL | Conversatorio con el director.

CM | 20:00 | **Altiplanos** (Nayra Antezana, Bolivia | 2019, 33') + **Armas de casa** (Massiel Cardozo, Luis Borda, Bolivia | 2018, 14:53') + **Tito, el compañero Simón** (Alan Zambrana, Bolivia | 2018, 16') + **Paredón** (Iván Paz, Bolivia | 2019, 8') BOL

AT | 20:00 | **Bloqueo** (Victoria Alvares, Quentin Delaroche, Brasil | 2018, 76') BRA

CM | 20:30 | **Shortcuts** (Daniela Delgado Viteri, Ecuador | 2019, 18') + **¿Quién es X Moscovo?** (Juan Rhon, Ecuador | 2013, 55') ECU

CM | 21:00 | **Negra soy** (Laura Bermúdez, Honduras | 2018, 12') + **Mientras duermes** (Morella Moret, Perú | 2017, 13') + **Una Mina** (María Papi, Argentina | 2016, 8') + **Devenir** (María Papi, Argentina | 2017, 5') + **Yo soy la mala** (Karem Mendoza G., Bolivia | 2019, 4') + **Estereotipa** (Magaly G. Torres Barrientos, Perú | 2019, 2') + **Anku Tupue: ofrenda a los muertos** (Maryoli Ceballos, Colombia | 2018, 24') + **Códigos de sangre invisibles** (Jhessenia Gonzales Gutiérrez, Bolivia | 2019, 19') WAR

Miércoles 25

ESIP | 15:30 | **Excelentísimos** (Douglas Duarte, Brasil | 2018, 152') BRA

CM | 18:00 | **Tierra en movimiento** (Tiziana Panizza, Chile | 2014, 37') + **Dear nonna: a film letter** (Tiziana Panizza, Chile | 2005, 15') + **Remitente: una carta visual** (Tiziana Panizza, Chile | 2005, 22') + **Al final: la última carta** (Tiziana Panizza, Chile | 2005, 31') TIZ | Conversatorio con la directora.

TAM | 19:00 | **Altiplanos** (Nayra Antezana, Bolivia | 2019, 33') + **Armas de casa** (Massiel Cardozo, Luis Borda, Bolivia | 2018, 15') + **Tito, el compañero Simón** (Alan Zambrana, Bolivia | 2018, 16') + **Paredón** (Iván Paz, Bolivia | 2019, 8') BOL

CM | 20:00 | **Nefandus** (Carlos Motta, Colombia | 2013, 13') + **Intercambio** (Santiago Contreras, Bolivia | 2015, 7') + **Barrendero de la Historia** (Santiago Contreras, Bolivia | 2016, 6') + **El Quirquincho Músico** (Nicobis, Bolivia | 1992, 5') + **Ya es primavera y no han venido aún por mí** (María Riveros y Carlos Cristian Mujía Ovando, Bolivia | 2018, 1') + **De cuando te abandonan en el bosque - porque no hay nada que comer** (María Riveros, Bolivia | 2016, 33') + **Floreceser el cielo** (María Riveros, Bolivia | 2012, 3') + **Atemporal** (Mishael Vallejos, Ecuador | 2018, 3') + What you looking at? (Mishael Vallejos, Ecuador | 2016, 4:30') + **Medio camino** (Adrián Balseca, Ecuador | 2014, 16') + **Grabador Fantasma** (Adrián Balseca, Ecuador | 2018, 11') + **Quehuaya** (Anual Elias, Bolivia - Mexico | 2017, 23') + **Scott Warren** (Falco, Ecuador | 2017, 8') + **Mucha-Aequator** (José Luis Macas, Ecuador | 2016, 3') + **Recorrido Equinoccial- Kolla killa raymi** (José Luis Macas, Ecuador | 2018, 6') + **Tracing rituals** (Diana Pereyra, Bolivia - Estados Unidos | 2018, 2') + **MENCER** (Francisco Huichaqueo, Chile | 2012, 32') + **La chola bonita** (Yolanda Mamani, Bolivia | 2019, 4') + **Habitaciones de las trabajadoras del hogar** (Yolanda Mamani, trabajadoras del hogar, Bolivia | 2009, 3') + **Wawa hacia adelante** (Serena Vargas, Bolivia | 2018, 2') + **Limpia mediática** (Inti Muenala, Ecuador | 2016, 14') + **Raíces muertas** (Lorena Coka, Colombia | 2018, 7') + **Kuka -coca** (Antonietta Clunes y Fernando Montiel, Chile | 2018, 1:14') + **Frontera Chile - Perú** (Máximo Corvalán-Pincheira, Chile | 2017, 7') + **La ropa sucia se lava en casa** (Máximo Corvalán-Pincheira, Chile | 2017, 7') DERR | Conversatorio luego de la proyección.

AT | 20:00 | **Inferinho** (Pedro Diogenes - Guto Parente, Brasil | 2018, 82') PAN

CM | 20:30 | **Os Sonâmbulos** (Tiago Mata Machado, Brasil | 2018, 110') BRA

CM | 21:00 | **Pirotecnia** (Federico Atehortúa, Colombia | 2019, 83') PAN

Jueves 26

ESIP | 15:30 | **Construcciones** (Fernando Restelli, Argentina | 2019, 78') PAN

ESIP | 17:30 | **A la otra orilla de la laguna** (Ángel Pajares, Perú | 2018, 17') + **La historia quebrada** (Salomón Pérez, Perú | 2018, 21') + **No, no me acuerdo** (Isaac Ruiz, Perú | 2018, 12') + **Todas las preguntas que soy** (Milena Camayo - Melanie Espinoza - Jasmine Huallpa - Sebastián Mariscal - Mario Matencio, Perú | 2018, 40') PER

CM | 18:30 | **El silencio es un cuerpo que cae** (Agustina Comedi, Argentina | 2018, 72') FIS

TAM | 19:00 | **Jo é Pu** (Roberto Barbery, Bolivia | 2019, 26') + **2m3d** (Kevin Rodríguez, Bolivia | 2019, 6') + **Cariñosito** (Gilmar Gonzales, Bolivia | 2019, 17') + **En vida y muerte** (Omar Alarcón, Bolivia | 2019, 5') + **A punto de ocurrir** (María Sandoval - Pablo Barriga, Bolivia | 2019, 12') BOL

CCELP | 19:00 | **Dios** (MAFI: Christopher Murray - Josefina Buschmann - Israel Pimentel, Chile | 2018, 63') FIS

CM | 19:30 | **Bolivia después del Che** (Jan Lindquist | 1970, 61') + **Algo quema** (Mauricio Ovando, Bolivia | 2018, 77') CHE | Conversatorio luego de la proyección.

AT | 20:00 | **Kinshasa makambo** (Dieudo Hamad, República Democrática del Congo | 2018, 75') PAN
CM | 20:30 | **Lima grita** (Dana Bonilla - Ximena Valdivia, Perú | 2018, 76') PER

CM | 21:00 | **El acento en la mirada** (Mykaela Plotkin, Brasil | 2018, 74') FIS

Viernes 27

ESIP | 15:30 | **Still recording** (Saeed Al Batal - Ghiath Ayoub, Líbano - Qatar - Siria | 2018, 123') PAN

ESIP | 17:40 | **Territorio** (Alexandra Cuesta, Ecuador | 2016, 66') ECU

TAM | 19:00 | **La invención de la naturaleza** (Sergio Bastani - Alejandro Sescosse, Bolivia | 2019, 64') BOL

CCELP | 19:00 | Clausura WARMI FILMICA

CCELP | 19:30 | **Arcoiris de la opresión** (Miranda Izquierdo Ecuador | 2019, 22') ECU + **Aplastamiento de las Gotas** (Kevin Vásquez, Bolivia - Argentina | 2019, 2') + **TRH** (Camila Perales - Andrés Mariño, Bolivia | 2019, 4') + **Transformación** (Andrés Julián Mamani Osorio, Bolivia | 2019, 7') + **LIV** (Daniel Miranda-Araoz, Bolivia | 2018, 6') + **Alex Rouch et les élections - Alex Rouch y las elecciones** (Alexandro Fernández, Bolivia | 2018, 4') + **Difusos** (Enrique Lima, Bolivia | 2019, 8') + **Croosover** (Carlos del Águila, Bolivia | 2019, 9') BOL

AT | 20:00 | **El anti-faz** (Enrique Méndez, 2018 | Perú, 95') PER

Sábado 28

CCELP | 19:00 | CLAUSURA: **Los Reyes** (Perut + Osnovikoff, Chile - Alemania | 2018, 78') FIS

CCELP | 20:30 | **Jo é Pu** (Roberto Barbery Mier, Bolivia | 2019, 26') + **2m3d** (Kevin Rodríguez Prada, Bolivia | 6') + **Cariñosito** (Gilmar Gonzales, Bolivia | 2019, 17') + **En vida y muerte** (Omar Alarcón, Bolivia | 2019, 5') + **A punto de ocurrir** (María Sandoval - Pablo Barriga, Bolivia | 2019, 12') BOL

Otras actividades

CM | 14.09 | 12:00-15:00 | Conversatorio **Construyendo la mirada femenina** WAR

CCELP y **CM** | 18-23.09 | Laboratorio de Apropiación del Archivo Audiovisual Boliviano (LAAAB), con Tiziana Panizza (Chile) y Mauricio Ovando (Bolivia).

CM | 23.09 | 19:00 | Premiación LAAAB + exhibición de materiales fílmicos.

CM | 23.09 | 21:00 | Lanzamiento: Convocatoria de investigación MUJERES/CINE: Bolivia 1979-2019.

ESIP | 24-26.09 | 9:30-12:30 | Seminario **Panorama del cine latinoamericano contemporáneo**. Conducido por John Campos Gómez (Perú).

CM | 24.09 | 19:00 | Presentación del libro **La imagen pensante: conversaciones con cineastas**, de Pablo Barriga (ed.).

CM | 25.09 | 19:00 | Presentación del libro **Latinoamérica radical** + Lanzamiento de la Asociación de Crítica y Periodismo Cinematográfico de Bolivia.

ESIP | 26.09 | 9:30-12:30 | IV Encuentro de Cine y Pedagogía.

CCELP | 27.09 | 15:30-18:30 | Charla **Cine y pos porno** WAR

www.imagendocs.com

Apoyan:

