2020 Boletín Digital

#virusDelCine

BOLIVIA VIRTUAL

Ciclo de cine virtual | Primera versión

PROGRAMACIÓN Y CRONOGRAMA
de VISIONADOS y CONVERSATORIOS

CRÍTICAS
de las 10 películas del ciclo

ENTREVISTAS
con Martín Boulocq, Nayra Antezana y Miguel Hilari

EMBAJADA DE ESPAÑA EN BOLIVIA | aecid | Cooperación Española CULTURA / LA PAZ

imagen docs

VII FESTIVAL DE CINE

Bolivia Radical virtual

Programación, visionados y conversatorios

El **Festival de Cine Radical** cumple siete años este 2020. Desde su primera edición en 2014, se construye como una plataforma independiente para aglutinar y visibilizar el cine y el audiovisual arriesgado y reflexivo, un espacio que promueva y produzca encuentro y diálogo sobre la cinematografía boliviana.

La muestra **Bolivia Radical**, cuya primera edición desde La Paz se desarrolla del 14 al 30 de julio de 2020 en formato virtual, propone un recorrido y una pregunta acerca del cine radical, desde las imágenes y sus formas de producción y circulación, en el escenario de la diversidad de cinematografías y audiovisuales realizadas en Bolivia en el siglo XXI. Se reúne un total de 10 piezas de distinto metraje, producidas y estrenadas entre 2005 y 2019, exhibidas en alguna de las seis versiones del **Festival de Cine Radical**, en La Paz y otras ciudades de Bolivia desde 2014. **Bolivia Radical virtual** es organizado por el Festival, la plataforma Imagen Docs y el Centro Cultural de España en La Paz (CCELP).

El visionado de las películas comienza el lunes 13 de julio y se realiza de forma virtual, a través de enlaces abiertos disponibles al público durante 24 horas. Luego de cada visionado, desde el martes 14 de julio, se organiza un conversatorio con el director o directora de cada película, transmitido en vivo a través de las redes sociales del Festival, Imagen Docs y el CCELP.

El ciclo **Bolivia Radical virtual** viene acompañado de este boletín digital, de circulación virtual libre. Se recogen en esta publicación contenidos informativos y críticos de las películas que integran la muestra, en coherencia con el trabajo que el **Festival de Cine Radical** viene realizando desde sus primeras versiones, para la discusión y el diálogo sobre el cine y el audiovisual bolivianos desde la crítica cinematográfica, y la producción y la difusión de publicaciones especializadas.

Lunes 13/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Lo más bonito y mis mejores años*** (M. Boulocq, 2005). Disponible por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Martes 14/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con el director Martín Boulocq.

Miércoles 15/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Mar negro*** (O. Alarcón, 2018). Disponible por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Jueves 16/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con el director Omar Alarcón.

Viernes 17/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Fuera de campo*** (M. Guzmán, M. Durán, 2017). Disponible por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Sábado 18/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con los directores Marcelo Guzmán y Mauricio Durán.

Lunes 20/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Altiplanos*** (N. Antezana, 2019). Disponible por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Martes 21/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con la directora Nayra Antezana.

Miércoles 22/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Procrastinación*** (S. Pinedo, 2015). Disponible por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Jueves 23/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con el director Sergio Pinedo.

Viernes 24/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Alex Rouch y las elecciones en Bolivia*** (A. Fernández et al, 2019), ***Las armas de casa*** (M. Cardozo, L. Borda, 2018), ***Guerratatayta mikhuyakapusqa*** (M. E. Solares, M. Díaz, 2015). Disponibles por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Sábado 25/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con las directoras Massiel Cardozo, Marisol Díaz y Alexandro Fernández.

Lunes 27/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Algo Quema*** (M. Ovando, 2018). Disponible por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Martes 28/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con el director Mauricio Ovando.

Miércoles 29/07 [Visionado]

Apertura de visionado de ***Compañía*** (M. Hilari, 2019). Disponible por 24 horas. Inscripción para acceder al visionado **aquí.**

Jueves 30/07 | 19:30 hrs. [Conversatorio]

Con el director Miguel Hilari.

Boletín #BoliviaRadical #Virtual

Edición Mary Carmen Molina Ergueta
Redacción Sergio Zapata, Mary Carmen Molina Ergueta
Diseño y diagramación José Manuel Zuleta
Colaboradoras/es Camilo Agramont, Natalia Chávez Gomes da Silva, Naira de la Zerda, Santiago Espinoza, Gilmar Gonzáles Ascarrunz, Juan Luis Gutiérrez Dalence, Mariana Ríos Urquidi, Luis Carlos Sanabria.

Festival de Cine Radical - Imagen Docs – CCELP | La Paz, Bolivia | Julio 2020

Radical 2020 amplía su convocatoria hasta septiembre

El Festival de Cine Radical, para su séptima versión este 2020, amplía el plazo para la recepción de películas bolivianas y video arte boliviano hasta el 15 de septiembre de 2020. El cambio en el calendario se debe a los efectos en la sociedad y la cultura de la crisis sanitaria y la cuarentena en Bolivia por la pandemia del COVID-19. En este sentido, el Radical 2020 tiene planeada la exhibición de películas bolivianas a través de la plataforma pública de acceso libre y gratuito Retina Latina, entre el 20 y el 28 de noviembre.

Revisa aquí las bases de la convocatoria a realizaciones bolivianas, producidas por bolivianos/as fuera de Bolivia o por extranjeros/as residentes en Bolivia, para la sección Bolivia Radical (competitiva), la sección internacional (competitiva), la sección de videoarte (no competitiva) y otras secciones con programación boliviana (no competitivas).

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN LA PAZ

@ccelp.bo
@CCELAPAZ
@ccelp.bo
CCELP
www.mixcloud.com/CCELP/

Sigue las noticias del #BoliviaRadical Virtual en:

imagen docs

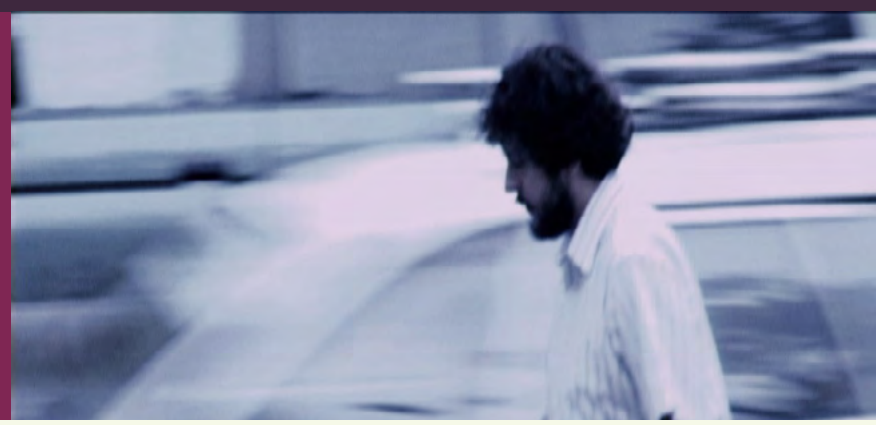
www.imagendocs.com

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

ImagenDocs @ImagenDocs @ImagenDocs ImagenDocs

Sesión 1 *Lo más bonito y mis mejores años* (M. Boulocq, 2005)

Camino truncado: *Lo más bonito y mis mejores años*



por Mariana Ríos Urquidi

Empezar de nuevo es el anhelo de uno de los protagonistas de *Lo más bonito y mis mejores años* (2005), opera prima del cineasta cochabambino Martín Boulocq, considerada hoy una de las obras más representativas de lo que la crítica nacional ha identificado como la transición del cine boliviano al formato digital y el surgimiento de una nueva generación de cineastas que propuso un cambio en las búsquedas estéticas y discursivas de este arte. Se trata de una obra singular que hasta la fecha motiva reflexiones sobre su propuesta narrativa visual y sobre la utilización de las cualidades propias del formato digital que permiten experimentar en el trabajo de la imagen y del proceso cinematográfico, a través de espacios independientes y fragmentados que eran ajenos a las propuestas nacionales anteriores.

La trama de la película no es compleja, pero tiene una densidad particular. Es la historia de tres amigos que pasean en un auto viejo por las calles de Cochabamba sin saber a dónde van pero con el deseo, a veces explícito, de ir a algún lugar. Berto (Juan Pablo Milán), Víctor (Roberto Guilhon) y Camila (Alejandra Lanza) son los personajes que la cámara de Boulocq acompaña de cerca y a quienes observa en una tensión constante entre presencia y ausencia, tema central de esta obra que comienza con una escena en la que vemos la destrucción de un puente. Su explosión rompe con la aparente tranquilidad de la imagen inicial y luego de hacerlo propone al espectador un recorrido a través del cotidiano en la vida de personajes que no realizan grandes hazañas. Para entonces ya se ha introducido la presencia de un sentimiento mayor, aquel motivado por la destrucción del puente, una gran ausencia se percibe en la historia a partir de ese hecho que instala también la dificultad o imposibilidad de seguir un camino.

Vender el auto que heredó de su abuelo para poder irse a Madrid es el objetivo que moviliza a Berto, un joven de timidez extrema, temeroso e inadaptado que no logra relacionarse socialmente, a pesar de todos sus esfuerzos. La imposibilidad de la venta del auto marca un conflicto que se evidencia durante todo el largometraje y motiva el accionar de los personajes a partir de una búsqueda estética particular; una cámara aparentemente portátil sigue los conflictos cotidianos de los tres amigos desde una cercanía, aparente también, que no los acompaña precisamente, sino que se inmiscuye y registra solo aquello que es capaz de observar, a veces de frente y en varias ocasiones espiando, oculta en la distancia, detrás de objetos y entre las rendijas de los espacios privados.

Las escenas filmadas con un teleobjetivo generan una cercanía artificial, eliminan la profundidad de campo y limitan los cuadros al detalle plano y al movimiento inestable de este tipo de registro, permitiendo a los espectadores observar solo fragmentos de los sucesos y completar individualmente lo que queda afuera de la imagen y de la historia. Esta propuesta estética ha sido revisada acertadamente a partir de la idea de "mirada oligóptica", en el análisis que hacen de la película Alejandro Barrientos y Mariela Silva, y que contrasta la mirada en detalle del cine de Boulocq con las miradas panópticas del cine boliviano anterior, en las que destacan el trabajo de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. El registro oligóptico mira el espacio íntimo desde una perspectiva intrusiva, a diferencia del panóptico que lo elimina y supone un sujeto consciente de ser observado.

Según Boulocq, el guion y las actuaciones fueron libres e improvisadas casi en su totalidad, permitiendo a los actores explorar en la historia de los personajes hasta encontrar en el proceso sus motivaciones y conflictos. El rodaje se realizó durante tres meses, en los que un reducido equipo filmaba solo tres o cuatro horas al día, sin cronogramas rígidos. Este proceso más íntimo e independiente, poco usual en el desarrollo cinematográfico, es decisivo para obtener el resultado que vemos en la pantalla porque aporta cierta naturalidad y fluidez orgánica a esta propuesta por lo demás digital.

La destrucción del puente y la sensación de ausencia e imposibilidad se manifiesta en la historia de los tres personajes porque todos ellos se mueven sin rumbo ante un camino truncado. Berto no encuentra la manera de irse ni de adaptarse, en él recae el peso de la ausencia de un hecho anterior que no se cuenta pero que está presente en sus decisiones actuales. Víctor, su único amigo, extrovertido e infatigable, desea publicar una revista de fotografía erótica que no encuentra punto de partida. Su novia, Camila, regresa a Cochabamba de algún lugar que no se especifica, pero que supone un conflicto con Víctor que no pretende abandonar la ciudad. El auto se convierte en el eje gravitacional alrededor del cual giran los conflictos de los personajes. La presencia física del objeto convierte al fracaso en algo tangible, el peso del puente destruido es la imposibilidad de encontrar un camino hacia otro lugar. Finalmente, el deseo de Berto por empezar de nuevo se manifiesta en todos los personajes, pero también en la propuesta de Boulocq y en el anhelo del cine nacional, o, al menos, en el de las lecturas que se hacen de él y que construyen una narrativa del cine boliviano, de su tradición, sus rupturas y nuevas propuestas.

Referencias

Barrientos Salinas, Alejandro; Silva Arratia, Mariela A. *Lo más bonito y mis mejores años*: la mirada oligóptica de un cine emergente y el espíritu de una época". Revista *Ciencia y Cultura* (Universidad Católica Boliviana San Pablo), vol. 22, núm. 41, diciembre de 2018. pp. 9-28. Disponible **aquí**.

Molina Ergueta, Mary Carmen. "Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano de los últimos 50 años (1964-2014)". Revista *Ciencia y Cultura* (Universidad Católica Boliviana San Pablo), vol. 18, núm. 32, junio de 2014. pp. 153-182. Disponible **aquí**.

Morales Escoffier, Sebastián. "Un cine como proceso de escritura: Entrevista a Martín Boulocq ('Una estética del encierro'). *La llegada del tren. Espacio fílmico, cine boliviano y filosofía* [blog]. Entrada del 14 de marzo de 2016. Disponible **aquí**.

Trailer aquí

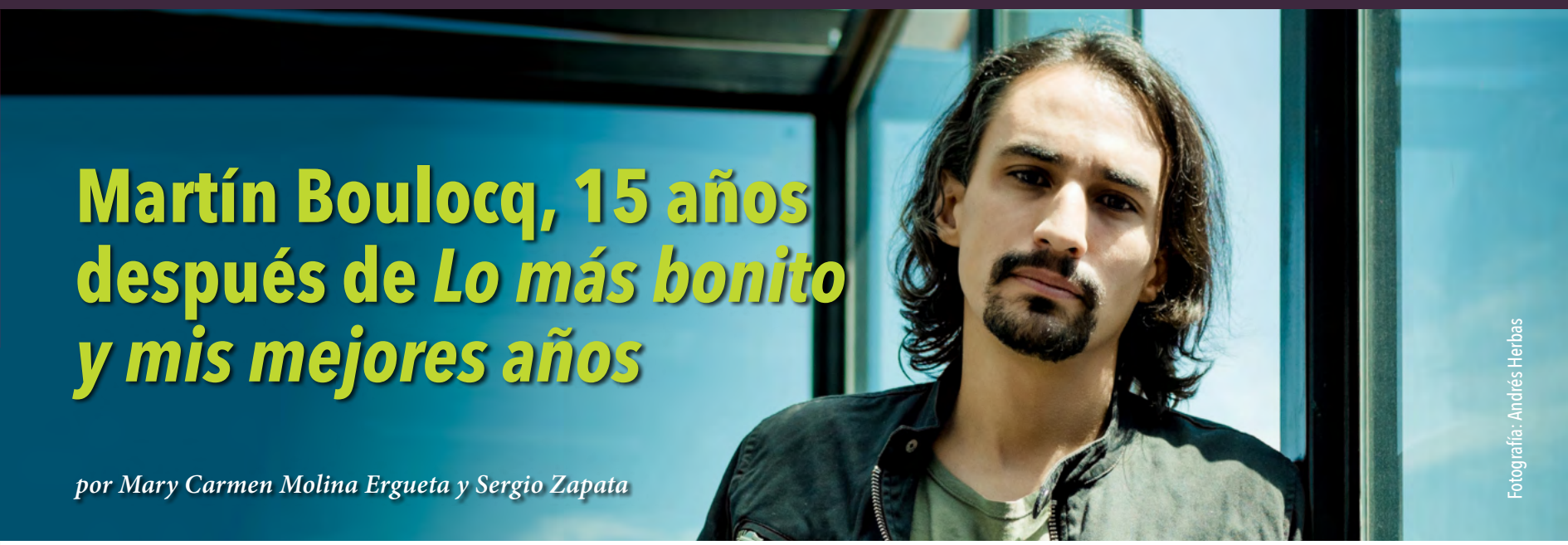
Lo más bonito y mis mejores años* | *2005, 96'

Dirección, guion, fotografía **Martín Boulocq**
Edición **Guillermina Zabala**
Música **Diego Boulocq, Rich Ragsdale**
Producción **Ara Katz, Sam Englebardt, Kevin Ragsdale, Alba Balderrama**
Producción ejecutiva **Rodrigo Bellott, Ryan Johnson, Eli Becker, Chris Hanley**
Producción asociada **Roberto Lanza, Jonatan Fernández**
Reparto **Juan Pablo Milán, Roberto Guilhon, Alejandra Lanza, Alicia Saavedra, Daniel Ortiz, Rodrigo Lizárraga, Patricia Prada Botelho.**

Sinopsis Berto es un joven tímido que pretende vender el automóvil que su abuelo le dejó como herencia, con la finalidad de salir del país. Junto con su amigo Víctor, quien aparenta ser todo lo contrario a él, extrovertido y con más experiencia, recorre la ciudad intentando ganar dinero con la reliquia familiar. La tranquilidad se rompe cuando se une a ellos Camila, novia de Víctor, quien lejos de ayudar con el cometido, causa problemas entre los protagonistas y hará ver a la pareja de enamorados lo frágil que es su relación.

Visionado virtual
Enlace a la película abierto durante **24 hrs.** desde el
LUNES **13/07**
Inscripciones **aquí**

Conversatorio con el director
MARTES **14/07** Hrs. 19:30
Transmisión en vivo en Facebook del
Festival Radical aquí



Martín Boulocq, 15 años después de *Lo más bonito y mis mejores años*

por Mary Carmen Molina Ergueta y Sergio Zapata

Fotografía: Andrés Herbas

A década y media de tu primera película, ¿cómo ves tus inquietudes como director en ese momento?

Algunas inquietudes son muy juveniles, y un tanto inmaduras, lo que se podría esperar de un director que tenía 23 años cuando la filmó. Pero sí hay otras que son honestas con lo que soy, me parece. Y las sostengo hoy.

La crítica ha comentado varios aspectos de *Lo más bonito y mis mejores años*. Tal vez uno de los más abordados sea la dirección de actores en vinculación con el planteamiento de las escenas y los diálogos. ¿Cuál fue el método que usaste para filmar? ¿Se hacían ensayos con cámara o se planteaba una situación a los actores y las actrices?

Si algo tenía claro como director era hacer todo lo posible para lograr actuaciones creíbles. Hubo un trabajo largo e intenso con los actores, sobre todo previo al rodaje, con ensayos filmados, durante varios meses. Ahí tengo que resaltar la dedicación y el tiempo que brindaron los actores principales, Juan Pablo Milán, Alejandra Lanza, Roberto Guilhon y Alicia Saavedra, los últimos dos Q.E.P.D.

Santiago Espinoza y Andrés Laguna hablan de *Lo más bonito y mis mejores años* en el marco del concepto del viaje en el cine boliviano. Una de las problemáticas que plantea la película es la proyección de una serie de desplazamientos que no ocurren realmente. Desde el inicio, con la imagen de la explosión del puente, se dibuja una especie de encierro. Estas ideas, del viaje y el encierro, ¿cómo las entiendes ahora?

Algunas de las emociones que generaron el impulso para hacer la película tienen que ver con la fuerte migración que yo veía en aquel momento (previo al 2004). En Cochabamba, cada día salían aviones repletos de gente migrando hacia Europa y a otros lugares debido a la crisis económica de entonces (lo contrario a lo que sucedió años posteriores al 2009: aviones repletos de paisanos retornando al país). Nadie migra porque es lindo viajar. Generalmente es porque no tienes alternativa. Es decir, la alternativa es quedarte y morir (de hambre o espiritualmente). Y migrar implica abandonar, y abandonar se traduce en dolor. Las ideas del encierro/estancamiento y el viaje en la película están en ese marco, en ese dilema.

En la actualidad, en Bolivia 2020, ¿hay lugar para Berto, Victor o Camila en la sociedad?

El año pasado te hubiese dicho que no, pero hoy dudaría. Me parece que la crisis que estamos atravesando desde el año pasado planta la semilla para que pronto vuelvan a aparecer ese tipo de subjetividades (ensimismadas, sin visión de futuro, con la migración como único horizonte). Espero equivocarme.

Como cineasta, ¿cuáles crees que son los lugares, las posibilidades y las limitaciones que las imágenes (sean audiovisuales, fotográficas, memes, etc.) han construido en la actual situación de crisis de la sociedad boliviana?

Las imágenes y los discursos audiovisuales construyen, moldean y modifican las subjetividades, eso no es nuevo. Lo nuevo son las formas que camuflan mejor a quienes están detrás de esas construcciones. Los memes, los videitos, los chistes, etc., que se comparten por las redes tienen una capacidad sorprendente de generar una respuesta inmediata, al punto de reconfigurar la realidad. Esa reconfiguración es ideológica y política, pero tiene la capacidad de no parecerlo... se disfraza de «un simple chiste inofensivo» (cuando en el fondo puede estar cargado, por ejemplo, de racismo o misoginia), o de mensaje «ecologista» o toma consignas como «libertad», «democracia», «rebelión», «salud»... Es decir, valores universales con los que, en términos generales, difícilmente alguien estaría en desacuerdo hoy, pero por debajo, quienes las generan, los poderes que generan esos discursos y sus agendas, no se dejan ver y nada o poco tienen que ver con el envoltorio (la apariencia) de esas imágenes/discursos. Lo más peligroso es que aparentan ser imágenes que se generan solitas, o que las hace «la gente» o «los ociositos», o «gente apolítica», o incluso se piensa en «críticos neutrales», etc... Nada más alejado de la realidad que eso.

¿Estás trabajando algún proyecto cinematográfico en la actualidad?

Estoy en la postproducción de *El visitante*, mi cuarto largometraje.

"[…] Lo más bonito y mis mejores años (2005) de Martín Boulocq, se inscribe como una especie de *road movie* atípica, como una especie de *anti-road movie*. La película abre con una imagen poderosa: un enorme puente estalla en mil pedazos, se desploma. La carretera no está bloqueada, ha sido cortada, rota, dinamitada, es intransitable. Entonces, la cinta se desarrolla dentro de una ciudad. Tres jóvenes desalentados viajan hacia ninguna parte, deambulan sin rumbo en una ciudad descolorida, el desplazamiento geográfico es un fantasma presente, pero no parece posible, parece una ilusión. El desplazamiento interno sólo parece conducir a un lugar, la nada y hacia un solo sentimiento, la desesperanza. Los tres personajes, Berto, Camila y Víctor, se mueven todo el tiempo, pero nunca llegan a ningún lado, están encerrados."

Fragmento de "La road movie boliviana y el viaje en el cine nacional", de Santiago Espinoza y Andrés Laguna. Lee el artículo completo **aquí.**

Sesión 2 *Mar Negro* (O. Alarcón, 2018)

tu corazón al huracán

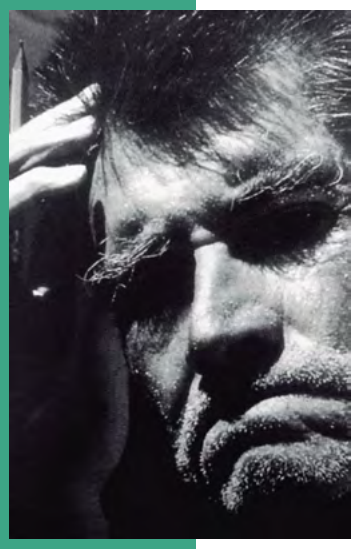
Hugo Montero, poesía y locura

Paciencia

Nosotros que saboreamos
la hiel de la amargura
en esta penosa cárcel
que el corazón tortura.

Es cierto,
aquí estamos acongojados.
También es cierto
que estamos cerca,
muy cerca de los cielos.

Biografía



Hugo Montero nació en Santa Cruz de la Sierra el 20 de febrero de 1931. Allí estudió abogacía y después trabajó en la base aérea. En junio de 1951, lo encontraron oculto detrás del escritorio de su oficina. Desde entonces todo cambió, fue trasladado al Instituto Nacional de Psiquiatría Gregorio Pacheco, en Sucre. Durante varios años de su juventud tuvo altas y recaídas constantes; luego, su cuadro se estabilizó. La literatura y el arte siempre estuvieron presentes en su vida: leía los volúmenes de las bibliotecas del psiquiátrico, escribía y corregía constantemente sus poemas, dibujaba. Para aquellos que lo conocieron, la lucidez, inteligencia, amabilidad y sensibilidad de Hugo fueron atributos constantes de su personalidad. Sin embargo, la internación psiquiátrica fue algo crucial y definitivo en su vida y en su obra. En 2004 presentó su primera antología de poesía. Dijo, en la lectura que acompañó al lanzamiento de la obra en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, que su libro "es una lucha contra el TEC (tratamiento electro convulsivo) que aún se aplica a los pacientes" –y que él sufrió en varias ocasiones en su juventud. Esta antología tiene varios problemas y el autor no estaba contento con el resultado final. Gran parte de los poemas de Montero desaparecieron irremediablemente. El volumen *Panacea*, editado por Omar Alarcón y la editorial Pasanaku en 2017, recurre a la memoria oral de sus versos (el poeta recitaba mucho de memoria y se realizaron grabaciones de audio), a los escasos manuscritos existentes y a las publicaciones inexactas para dar cuenta del universo poético de Montero, fragmentario y cifrado por el encierro y la pérdida. La internación psiquiátrica, el amor, la muerte y la reflexión espiritual fueron los temas recurrentes en su incesante escritura. Murió el 9 de mayo de 2016.

Resumen biográfico elaborado en base al texto introductorio "Vida y obra de Hugo Montero", de Omar Alarcón, en Panacea *(Sucre: Editorial Pasanaku, 2017).*

Mar negro

En esta noche negra y fría
escucho sonar una banda que está muy cercana,
y esa música me trae tu recuerdo.

Me parece que esa música es del mar,
del mar negro que ha sido nuestro amor,
mar negro, siempre negro,
porque en su cielo nunca brilla la esperanza.

Sin embargo te quiero eternamente
aunque un mar negro sea nuestro amor,
aunque mi corazón se ahogue en el recuerdo
como se agita el mar en la marea.

Y pienso que si tú escucharas el acento de esta música
sin que tú quisieras movería tu corazón al huracán.

Consulta médica

Doctor acepto tu consulta cual paciente.
Un remedio para mi mal,
te lo agradezco.
Dolor, no siento ninguno,
padezco de insomnios
y el sueño no puede ya engañarme para tender su sombra.

Cansancio, un supremo cansancio tengo.
De noche parece que escucho ruidos por
donde ayer anduve
y los gemidos de mi propio espíritu.

Excitación nerviosa,
con estos bromuros se calmará seguro.
Qué ridículo doctor es tu diagnóstico
que me hace sonreír,
mas tu ciencia tendría que hacer milagros
para curar mi mal,
mal de los muertos.

Visionado virtual
Enlace a la película abierto durante **24 hrs.** desde el
MIÉRCOLES **15/07**
Inscripciones **aquí**

Conversatorio con el director
JUEVES **16/07** Hrs. 19:30
Transmisión en vivo en Facebook del
Festival Radical aquí

Mar Negro: la intemperie interior

por Natalia Chávez Gomes da Silva

Reseña del primer largometraje documental de Omar Alarcón, Mar Negro*, que presenta al poeta Hugo Montero, que piensa "que, si tú escucharas el acento de esta música, / sin que tú quisieras / movería tu corazón / al huracán."*

La película arranca con una voz en off que recita –es poesía, no hay duda– sobre fondo negro. A continuación, vemos y no oímos: se nos muestra a un hombre que, apoyado a una ventana, mira el exterior en silencio. Es Hugo Montero, protagonista del documental y autor del poema que da nombre a la película y de otros cientos más. La escisión entre voz y cuerpo en el inicio establece el tono paradójico que campanea en el resto del documental, que muestra el florecimiento de la obra de alguien que fue privado de libertad física porque a sus veinte años fue "acusado de locura" [sic].

Hugo Montero nació en Santa Cruz de la Sierra en 1931 y es la razón por la que existe esta película, que no solamente cuenta su historia, sino que, a través de ella, plantea preguntas sobre los conceptos de sanidad mental y de ética trasversales a definiciones que se crean para clasificar a las personas. Montero pasó la mayor parte de su vida (65 años) internado en el Hospital Psiquiátrico Gregorio Pacheco de Sucre. Allí, Omar Alarcón, director de *Mar Negro* y poeta, lo conoció mientras hacía prácticas profesionales como psicólogo. A raíz de la conexión y amistad que se produjo entre ellos, Alarcón llegó a pasar mucho tiempo con el poeta y escuchó la poesía de Montero recitada por él de memoria. Además, supo que durante el tiempo que pasó internado, Hugo había escrito y dibujado mucho.

Al contrario de lo que Hugo Montero dice desesperanzado: "No hay nadie que defienda a la locura en este tiempo", haciendo alusión a Erasmo de Rotterdam y su *Elogio de la Locura*, Omar Alarcón hizo este documental.

Mar Negro es su primer largometraje. Más que eso: la idea de hacer una película sobre Hugo Montero es el motivo por el cual Alarcón decidió, en el año 2010, explorar una dimensión artística en la que él era extranjero: la cinematografía. Podría decirse que algo le pareció tan importante, pero tan importante, que dedicó los siguientes años de su vida a formarse en cine para ser capaz de contar eso que quería contar. Visto así, no sorprende que el resultado final sea un producto tan bellamente sencillo y conmovedor.

Este documental no solo cumple con la loable tarea de crear un lugar en la historia para el poeta Hugo Montero, sino que funciona en sí mismo como ilustración de que *lo poético* sigue siendo una fórmula que no se explica en los términos lógicos en que acostumbramos tratar de explicar todo, idea que Hugo Montero parecía apuntar también cuando escribió: "(…) mas tu **ciencia** tendría que hacer **milagros** para curar mi mal" (del poema "Consulta médica", énfasis míos)

En las tomas largas de planos amplios, el documental muestra los espacios interiores y exteriores del centro psiquiátrico en los que vemos estar o transitar taciturnamente a los pacientes. Esto provoca reflexiones sobre lo pasajeras que resultan esas personas que, solitarias o dejadas a su suerte en el centro, pasan por él –y por el mundo– sin dejar huellas.

En el prólogo del libro póstumo de poesías recopiladas de Hugo Montero –*Panacea* (Editorial Pasanaku, 2017)–, Omar Alarcón escribe: "Es así que la obra de Montero que ha llegado hasta nosotros se compone de fragmentos discontinuos e irregulares que a manera de ruinas en la memoria (la memoria oral de sus versos, los escasos manuscritos existentes y las publicaciones inexactas) nos permiten reconstruir de forma intuitiva un transitar poético en medio del extravío y la pérdida material y personal." En la película, Alarcón se acerca a esas ruinas con mucho respeto, con una mirada que las contempla y admira sin tratar de explotarlas turísticamente, sino asegurándose de que existan para siempre.

Graba a Montero recitando sus poesías de memoria, en ocasiones lo hace para la cámara y en ocasiones para algún interlocutor o interlocutora que se encuentra en escena con él. Todos y todas le preguntan sobre sus poemas y él, casi siempre, termina recitando, complaciendo a su audiencia y a sí mismo. En su expresión y en el ímpetu que pone en la declamación, vemos cómo el poeta despega y planea en el vuelo de sus palabras. Recita con una dicción elegante y modulada que sabe dónde ser suave, dónde gritar, dónde angustiarse y dónde afligirse.

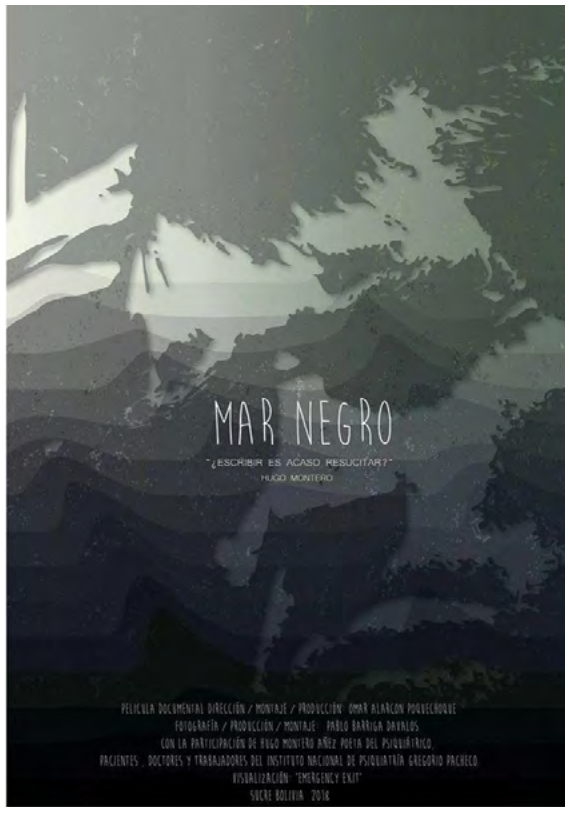
El documental hace un esfuerzo evidente por poner en primer plano la voz de Hugo Montero: hay varias instancias en las que, como en el inicio, solo escuchamos la voz del poeta sobre un fondo negro. Ese silencio visual hace que quedemos suspendidos de sus palabras en un lugar en el que no hay arriba ni abajo ni nada; nada final, como diría Rilke, "belleza y terror".

Además de esta pieza, Alarcón ha dirigido los cortometrajes *Mirando al espejo* (2016) y *En vida y muerte* (2019). En 2018 recibió el Premio Eduardo Abaroa en dos categorías: mejor cortometraje documental por *En vida y muerte* y mejor dirección de largometraje por *Mar Negro*. Esta cinta fue elegida la mejor del 8vo. Festival Internacional Diablo de Oro de Bolivia en el 2020, y ha sido seleccionada y proyectada en muestras cinematográficas alrededor del mundo.

Trailer aquí

Mar Negro **| *2018, 61'***
Dirección, montaje, producción **Omar Alarcón Poquechoque**
Fotografía, producción, montaje **Pablo Barriga Dávalos**
Con la participación de **Hugo Montero Añez, poeta del psiquiátrico, pacientes, doctores y trabajadores del Instituto Nacional de Psiquiatría Gregorio Pacheco.**

Sinopsis La primera vez que Hugo Montero entró al hospital psiquiátrico tenía veinte años. Murió allí mismo, a los ochenta y cinco. Realizó cientos de poemas y dibujos detrás de aquellos muros. En 2004 editó un libro con su poesía, *Penumbras*. En el prólogo de su libro dice: ¿Escribir es acaso resucitar?



Sesión 3 *Fuera de campo* (M. Guzmán, M. Durán, 2017)

Fuera de campo: extravío

por Camilo Agramont

Un viaje al margen, así definen Marcelo Guzmán y Mauricio Durán a *Fuera de Campo*, la película que codirigen. Una búsqueda que inicia desde un pie de página, un dato suelto y a la deriva. Ese viaje al margen es en la práctica un extravío de la película, y extraviarse no quiere decir perderse.

Pues, en ese extravío, Guzmán y Durán recorren un camino alternativo al que se plantearon de inicio, lo que les permite plantear cosas en puntos medios del proceso, replantearlas y girar en su perspectiva de hacer una película, hacer cine, hacer documental; así discuten la posición del cineasta en el quehacer del cine.

Los autores se delatan a sí mismos para este objetivo, cortan con su propio fin narrativo inicial y comienzan a filmarse a ellos mismos desde el fuera de campo. La presencia definitiva del autor es el condimento especial. Este será el elemento más arriesgado de la película, y también el más valioso.

Durante los 61 minutos, estamos frente a la mutación de una película, una serie de ensayos sobre el *cómo* del desarrollo narrativo. Las posibles películas de la misma historia. Desde la inserción de un primer trailer, atendemos a este proceso, la transformación entre "la insularidad de la luna" y "fuera de campo". Luego de mostrar este tráiler, lleno del código convencional del documental, la película hace una disección de las imágenes de este elemento, separándolas del conjunto para un análisis más agudo. La inclusión de este material, realizado cuatro años antes del estreno de la película, muestra con entereza el punto inicial del camino hacia una película que se hace de partes que no encajan.

Y, pasa que, convencionalmente, el rodaje de un documental es una cacería de material útil, de piezas que funcionen juntas. *Fuera de campo* retrata esta cacería, este traslado y encuentro de los cineastas con lo que quieren filmar, estos acercamientos torpes, los nerviosismos, la negociación. Se juega la dinámica del filmante frente al filmado, del realizador apropiándose del protagonista, de su relato, su historia y vida. El realizador que se explica a sí mismo para acceder al ser filmado, explicando y prometiendo, explicando y convenciendo. Negociación y chantaje.

Y, un paso más allá, se muestra el fracaso frente a los pobladores de la Isla de Coati, los coateños que parecen ser a prueba de promesas, que conocen el rostro bondadoso del interés ajeno por demás. La descripción del fracaso, el abandono del propósito, es también parte de la película. Esas imágenes se intercalan con las de otros productos, un documental de televisión, una transmisión estatal. El registro de ese intento fallido es también la renuncia al refugio del montaje, renuncia a ser un resultado sintético por medio de recorte y manipulación de imágenes que den pulcritud al producto plástico.

Y es "La miseria no da autoridad". Muchas veces, los realizadores audiovisuales se adueñan de las vidas a través de los relatos que cuentan en sus películas. Ellos son los sensibles y arriesgados, los visionarios, los guardianes de la historia que han contado, dejando a los protagonistas en segundo plano. Es aquí donde va el aporte crítico de la cinta. Las historias usurpadas por los realizadores, ellos las han contado y las seguirán contando como decidan, para que rindan, convenzan y conmuevan, y así los realizadores consigan beneficiarse tanto de la desgracia como de la conmoción ajena. Lograr ser una película bien intencionada, una película triste, una caricatura, esos son los lugares de la realización documental sobre los que piensa *Fuera de campo*.

Para esta intención, se emplea el montaje como la superficie de un artefacto que aborda al cine como elemento. En una escena de la película, se alteran los conectores del lenguaje audiovisual, reverberando y saturando el sonido. Esta intervención al audio arranca la idea de la desconexión y el entendimiento imposible, la incomprensión del texto, ¿hasta dónde se mantiene la expresión de lo textual cuando se satura próximo al ruido? Aquí, la película va por el espectador, lo intercepta y saca de la comodidad de la proyección cinematográfica. Al desactivar la humanidad de la voz, se pone a prueba el alcance del espectador con el filme. El relato se desmarca del código y avanza dejando al que ve la película en des-órbita. El pacto de entretenimiento se rompe, ahora el espectador debe reaccionar a lo que miraba. Y, también, se experimenta esa fragilidad del entendimiento, la dificultad de la escucha, la imposibilidad de encontrarnos.

Fuera de campo es una pieza única en la cinematografía boliviana, es una apuesta por plasmar ese lugar de privilegio del cineasta a través de un autoretrato, la bitácora y el proceso de los autores. Accedemos a los realizadores durante el rodaje y la postproducción de la película, los tenemos presentes, aunque no estén dentro de los márgenes del cuadro. Fuera de campo.

Queda para evaluación propia calcular la legitimidad del resultado en pantalla ¿Se aprovechó una situación con ingenio? O, ¿la acción desesperada salvó la comida, dejándola solo con un par de quemaduras? ¿Se ha propuesto algo definitivamente desequilibrante para el cine? Sea cual sea la conclusión, esta película propone con carácter desde su arriesgado montaje, que incluye el desarrollo de la interpelación de su propio proyecto y su planteo formal con la intervención intencional de los elementos.

Fuera de campo **| 2017, 53´**

Dirección **Marcelo Guzmán, Mauricio Durán**
Producción **Gilmar Gonzales, Mauricio Durán, Marcelo Guzmán**
Montaje **Gilmar Gonzales, Joaquín Tapia, Pablo Barriga, Marcelo Guzmán**
Cámaras **Francisco Escobar, Mauricio Durán, Reynaldo Gonzales, Marcelo Guzmán**
Sonido **Henry Unzueta, Dennis Mamani, Mauricio Durán, Marcelo Guzmán**
Producción ejecutiva **TalentDoc 2013, Goethe Institut, Taller "el taller"**
Reparto **Hilaria Rojas Vallejos, David Villegas, Juan Rojas, Valentina Rojas, Florencio (Lorenzo) Mamani, Remigio Mamani, Francisco Mamani.**

Sinopsis ¿Cómo recordar, cómo escuchar los recuerdos... los recuerdos de otros? Fuera de campo. La posición desde la que los cineastas escondemos los procesos de creación. La posición en la que los errores pueden ser borrados. Desde ahí podemos decidir, como hechos a los casuales, lo que tiene que ser valorado o escuchado nuevamente. Incluso aunque durante el rodaje y en parte a causa de este (preocupados por baterías, luces, generadores, cámaras y trípodes pesados, presupuestos para viajes y comidas, inseguridad frente a la claridad de los planes, preocupados por ser cineastas) los oídos y los ojos se nos hayan tapado... tapiado... Fuera de lugar. Un viaje de investigación nunca es un hecho horizontal. Los bachilleres que entrevistan a Stephen Hawking lo hacen con pena. Qué decir de los bachilleres visitando balseros olvidados por la historia. Ni hablar de licenciados... ingenieros. Fuera de lugar los cineastas. Fuera de campo los revolucionarios. Cualquiera de nosotros que viaja y pregunta cosas a la gente en el campo, pone voz de pena, de orgullo, el viscoso tono del Linera. Pero cuando escuchamos la rastrera forma de García, nos sentimos por encima, como si no diéramos vergüenza, como si no odiáramos secretamente escuchar nuestra propia voz grabada. También ocultamos que al viajar nos sentimos grandes seres mirando con conmiseración hormigas que deberían sentirse agradecidas. Fuera del campo! Fuera del campo, primero aprendan a hacer dinero. Tal vez si se repite esta consigna, y se acusan las incomodidades del hecho de filmar, se pueda escuchar algo por fin. Tal vez puedan brotar algunas voces. Tal vez no. Las víctimas se vuelven bromistas. Los mudos tal vez cargan historias de terror que no hay aún en el cine. Tal vez las lágrimas puedan ser lágrimas y no un instrumento de ocasión.

Visionado virtual
Enlace a la película abierto durante **24 hrs.** desde el
VIERNES **17/07**
Inscripciones **aquí**

Conversatorio con el director
SÁBADO **18/07** Hrs. 19:30
Transmisión en vivo en Facebook del
Festival Radical aquí

Mirar un Linera

por Gilmar Gonzáles Ascarrunz, coordinador del equipo de montaje de Fuera de campo
(integrado por él, Pablo Barriga y Joaquín Tapia)

Un elemento de montaje así volátil es el tiempo. No el tiempo adentro del plano, sino el que pasa y cambia de sentido a las imágenes.

Un ejemplo, las fotografías personales. Fotografías familiares vistas después de muchos años por ejemplo. Nuestros abuelos jóvenes, nuestros padres ya en su función de padres, pero aún asustados y adolescentes casi.

Las miradas, otras que las recordadas, *otreada* la gente vista en retrospectiva, y así también la forma en la que nos enfrentamos a los hechos.

El montaje de *Fuera de campo* ha corrido por ahí. Los cineastas –y esto pasa siempre– filman con una intención, y al ver sus imágenes ven algo nuevo, inesperado, poco halagador incluso, de la propia persona, del propio trabajo.

Primera decisión: definir cuál es la materia prima. ¿La amalgama/tensión entre un plan y un hecho real, o más bien la materia depurada? ¿Borramos los movimientos de cámara torpes o exploramos su elocuencia?

Falsa ilusión de control. Estar más allá de la narración lineal no es controlar nada. Ya no es el contenido dentro del plano lo que narra, sino el fuera de campo, decíamos con orgullo, como si fuera lo más legible esa forma. Pero ahí son pues más ambiguas las ideas, se pasan de largo. De todas formas el material fuera de campo es rico y variado: los movimientos torpes, las voces de los que no se ven, los cineastas tropezando, escuchando a medias, archivos sonoros de otros contextos, las pequeñas historias desarrollándose en los márgenes de la profundidad de campo... ahí está la elocuencia de algo que de todas formas en este género, queda enterrado en lo indeterminado...

La cara de Linera digamos. La mirada de los fotógrafos entre divertidos y curiosos.

Un plano que vimos muchas veces y que no se usó, fue uno en el que Linera, en medio de un evento por la entrega del gasoducto a Copacabana, es informado a través de un audífono y tres edecanes de algo que está pasando paralelamente. Tanto en su diálogo con los edecanes como para su comunicación por *handsfree,* habla un poco en secreto, lanzando pequeñas órdenes que se mimetizan entre aplausos a las autoridades y saludos a los participantes del evento.

Linera en modo multitaskeo termina bailando una sikureada con las señoras, lanzando incluso algún chiste a su nerviosa pareja de baile.

"No tiemble hermana, no soy tan mal bailarín". Todos ríen.

Usamos las imágenes del baile en una especie de secuencia ilustrativa de la película que yuxtapone el movimiento de Linera con la torpeza de los cineastas, lo desubicado de Vico (Vico, un apócope que viene no de Víctor sino de Victoria Comunista) al relacionarse galantemente con la hija del hombre torturado por su culpa, y un buzo del equipo de Cousteau causando revuelo en una isla flotante del Lago como si fuera un extraterrestre...

El elemento que une a Linera con el resto de las imágenes, para nosotros, fue el contraste y la incomodidad del rostro del ex vicepresidente. No

le importa la señora. Hay en él una sonrisa hipócrita que nos saca de quicio como nos sacaba de quicio el tono paternalista con el que se dirigía a la gente en el campo. Una cara de asco que se exagera tal vez con el ralenti y con la música: el *Requiem* de Mozart...[1]

No es algo extraño, nos decíamos, comparando los movimientos de un cuerpo con nuestros propios movimientos. Esa incomodidad es constitutiva. Siempre que viajamos al campo los cineastas adoptamos el cuerpo de Linera, y hay algo elocuente en ese hecho, hay que darle vueltas, las cosas siguen separadas, el diálogo está trunco... el tiempo fuera de quicio.

Y luego el tiempo cambia el montaje. Después de octubre de 2019 estos ya no son los problemas... No sabemos si hemos retrocedido, pero hay una energía que va hacia lo contrario. Renegar del proceso de cambio por insuficiente es una forma de mirar estas imágenes que ya no es la actual...

Si las cosas empeoran, ver al autoproclamado Victoria Comunista puede terminar generando nostalgia de un tiempo mejor y los chistes de esta película pueden terminar siendo ilegibles...[2]

La película presenta, como resultado de una larga investigación/rodaje, una constelación entre unas familias indígenas, unos izquierdistas setenteros, unos militares y unos policías en regímenes dictatoriales, todos viejos también hoy: una generación de conflictos de clase vista por los ojos historiadores de los realizadores. Es necesariamente una comedia. El caos es una comedia... el tiempo se ha fumado uno.

1 Contrariamente, si al baile de Linera lo montábamos con las imágenes de su previo multitaskeo febril, podría verse ya no una desconexión innata con el campo, sino un desprecio hacia el mundo inmediato, tal vez característica de cualquier cargo de poder... y... el poder pasa fuera de campo.

2 Que los extraterrestres lleguen en el futuro y el único objeto cultural humano al que logren acceder sea Saxoman, sería una más de las bromas montajísticas del tiempo...

Sesión 4 *Altiplanos* (N. Antezana, 2019)

Nayra Antezana, coleccionista de imágenes

por Mary Carmen Molina Ergueta

***Altiplanos* es una película sobre tu familia y una amplia historia con el cine, sobre todo enfocada en los espacios, en el cine como un fenómeno social en un espacio. ¿Cómo te construyes al interior de esta historia/espacio familiar con las imágenes en movimiento?**

Cuando me plantee 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, una llevando una proyectora de 35 mm, la otra con rollos de películas. Esta imagen es muy fuerte para mí, por eso la incluyo en la película varias veces.

En un inicio tenía pensado solo narrar la historia de mi bisabuelo. Sin embargo, no era menos importante el legado que nos había dejado, el cine, como una especie de pasión/maldición que atravesaba a mi familia por generaciones, por lo que decidí incluir a mi bisabuelo Crisóforo, mi abuelo Luis, mi padre Tonchy y, por último, a mí misma. Entonces la pregunta que me saltaba era ¿cómo yo entró en esta película? Algo que no me era fácil responder en ese momento.

Con esta imagen central dando vueltas y la historia que quería contar de cada personaje, emprendí un viaje de ocho días con mi padre por el altiplano boliviano y por estas salas de cine abandonadas, bajo la premisa que yo estaría siempre detrás de cámaras, sin tener en cuenta claramente de qué manera yo aparecía en la película.

Durante el proceso de montaje, opté por trabajar con todo el material que había grabado y después escribir los textos en función a lo que iba construyendo con las imágenes. Fue en este proceso, que nuevamente saltaba la pregunta ¿dónde está Nayra dentro de la película?, ¿qué es lo que la mueve a hacer esta 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", comienza a despertar ese algo dentro, esa especie de legado que dejó el bisabuelo. Es así que emprende un viaje con su padre quizás para capturar ese momento, quizás para impedir que no deje de hacer cine, pero es en ese viaje físico que este se va convirtiendo al mismo tiempo en un viaje interior hacia el descubrimiento de una posición y de un lenguaje propio.

En una escena de la película, tú y tu papá discuten sobre el mejor momento y lugar para hacer una entrevista para tu película. Tú le dices que estás haciendo un documental, cuando él te comenta algo sobre la luz y la posición de la cámara. Como dices, eres la primera mujer detrás de cámara en tu familia. ¿Qué significa, en la tradición familiar del cine, que hagas documental?

Esa secuencia la puse en la película porque me pareció divertida pero también porque ahí se da una tensión con mi padre, ya que ninguno de los dos salía de sus roles, en los que estamos acostumbrados a trabajar: él de director y yo de productora. Hay un momento en el que me digo internamente 'ese no es el tipo de película que quiero hacer'. Con esa escena quiero evidenciar que no tenemos una misma mirada de lo que es hacer documental.

El que yo haya optado por la no ficción no afecta en la "tradición familiar". De hecho, mi padre es el productor de *Altiplanos*. Creo que simplemente es otra forma de hacer cine y con mi padre tenemos miradas distintas respecto a lo que queremos hacer. A él le gusta más la ficción, tiene una habilidad increíble para crear historias, y bastante disciplina para escribir sus guiones, cosa que a mí me cuesta. Y a mí me gusta trabajar con él en sus proyectos desde la producción.

Yo 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, y porque en la no ficción la película se comienza a escribir en 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.

En el relato de *Altiplanos* aparecen algunas imágenes que capturaste en otros rodajes o de otras películas. ¿Cuál es tu inquietud para reflexionar sobre las imágenes a través de la palabra en primera persona?

Me considero una especie de coleccionista de imágenes, casi siempre que viajo estoy con la cámara en mano, ya sea sacando fotos o filmando, como si siempre estuviera cazando instantes. Para *Altiplanos*, la idea de utilizar las imágenes de archivo fue por la falta de imágenes de mis abuelos y de las salas de cine, en gran parte porque se han perdido con el transcurso del tiempo. Por otro lado, también fue porque yo me encontraba en Santiago de Chile montando la película, entonces era imposible volver a los lugares a los que había grabado. Además, tampoco le encontraba sentido. Entonces, empecé a probar utilizando mis imágenes de archivo e incluyendo fragmentos de películas que me hacían sentido.

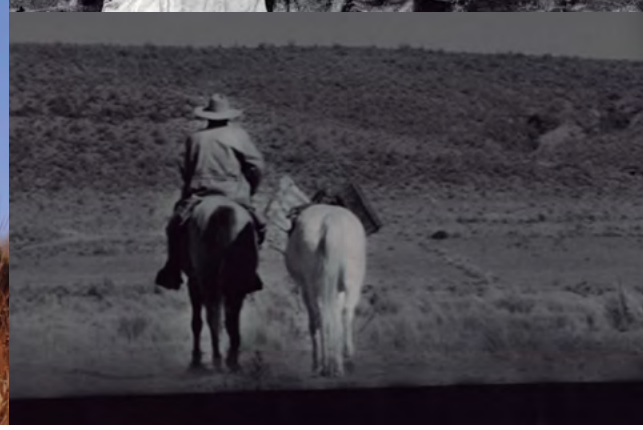
Este ejercicio de utilizar imágenes de archivo me permitió dar vida a ciertos espacios abandonados, me invitó a reflexionar sobre mis imágenes de archivo, reapropiarme y resignificar fragmentos de otras películas, es decir, cargarlas de cierta emotividad e intimidad, como una proyección de lo que pasa en mi mente mientras transcurre el viaje. 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.

Visionado virtual
Enlace a la película abierto durante **24 hrs.** desde el
LUNES **20/07**
Inscripciones **aquí**

Conversatorio con el directora
MARTES **21/07** Hrs. 19:30
Transmisión en vivo en Facebook del
Festival Radical aquí

Altiplanos, el cine como herencia que obnubila

por Naira de la Zerda



Escondido detrás de una cámara, el rostro de Nayra Antezana aparece casi al final de su cinta *Altiplanos*. En contraste, su voz guía toda la película, mientras narra la relación de su familia –cuatro generaciones atrás– con el cine en Bolivia. En 33 minutos, este trayecto construye un ensayo sobre su genealogía que entrecruza historia, reflexión y ficción.

El descubrimiento de un guion de su padre detona la narración. Este estaría basado en las travesías de Crisóforo Juárez –su bisabuelo– mientras recorría el altiplano proyectando películas en diferentes centros mineros. La estructura de la obra oscila –lúdica pero no desordenadamente– entre lo ficticio y el testimonio.

Por un lado, se recrea la escena inicial del guion que sitúa a Crisóforo, personaje en la planicie nacional, con dos mulas: en una lleva la proyectora y en la otra, rollos de película, según describe la narradora. Esta escena reaparece constantemente en la cinta, marcando el ritmo de la narración y armando diferentes conexiones con los acontecimientos o con las reflexiones de la voz del relato, que siempre está en off, pero que se identifica como la directora. Por otro, se incluye en el relato descripciones de escenas del guion. Por medio del lenguaje o de las imágenes, este intertexto fantasmal está siempre presente.

Las fotografías, los recorridos reales y los relatos familiares son los principales hilos históricos que forman la trama. Un retrato de Crisóforo, introduce datos factuales de la familia de la creadora. Lo mismo sucede con una fotografía de Luis, abuelo de Nayra. Pequeños trozos de otros documentales y de improntas históricas más generales continúan esta intención que luego se enlaza con momentos clave de la historia nacional.

El auge del estaño y la Guerra del Chaco marcaron –como a Bolivia– la vida de Crisóforo y quien sería su yerno, Luis, abuelo de la directora. En el diario de campaña de este último está basado el guion del largometraje de ficción *Boquerón* (2015), de Tonchy Antezana, padre de Nayra. Este proyecto llevó a ambos a conocer el Chaco paraguayo.

Luego de cinco años como prisionero, Luis volvería a Bolivia donde se dedicaría primero a proyectar películas en diferentes poblaciones, como su suegro, y luego a administrar salas de cine en Oruro y Tupiza, entre otros lugares.

El conocimiento de Tonchy sobre el universo de las salas de proyección ilustra el tiempo que pasó allí de niño. En *Altiplanos* se ve cómo padre e hija visitan diferentes poblaciones en busca de rastros y memorias de sus antecesores, relacionadas con el cine. Una de aquellas salas en Oruro despierta recuerdos no solo de filmes sino de las peleas de box que alguna vez albergó, los espectáculos de vedettes argentinas o los shows de grandes cantantes de otras épocas. La frase religiosa que cubre el telón del escenario cuando los Antezana llegan a la sala y conversan con su dueño, es una ironía cuya fuerza se hace casi insoportable en los momentos inciertos que vive ahora la cultura nacional.

La memoria oral de la familia ha mantenido detalles de cada personaje. Rasgos que si bien trazan sus perfiles a través del tiempo, también revelan que sus huellas ya casi no tienen espesor.

El relato de Nayra no solo describe o narra hechos. También instaura una voz profundamente individual e íntima, que reflexiona sobre la historia que la precede. Cuando su padre le anuncia que *Boquerón* bien puede ser su última obra, una energía intensa despierta en la creadora: "Yo nunca antes tuve una necesidad tan grande por hacer esta película", revela. La revelación de Tonchy pone en marcha un nuevo viaje por el altiplano. En esta geografía, explica la narradora, el tiempo se transmuta y suspende su paso. Lo cierto, es que tanto para ella como para sus predecesores recorrer este espacio es una aventura trascendente en sus vidas.

Durante los 33 minutos de la pieza, los rostros de Crisóforo, Luis y Antonio surgen constantemente. La voz de Nayra ordena, reflexiona y toma el control de su obra, como puede verse en un momento de tensión con Tonchy, quien comienza a dar órdenes que ella detiene y redirecciona. Tiene consciencia de que es la primera mujer que continua con esta herencia cinematográfica; sin embargo, aún no se da a conocer a sí misma.

El cine es aquí una necesidad, casi un deber, que busca poner imágenes en el vacío dejado por quienes estuvieron antes. Las reflexiones dan indicios de su subjetividad, la obra completa, pistas sobre lo que podría convertirse en un estilo, pero poco dice sobre ella, qué la llevó a tomar el cine como camino individual o cuáles son sus influencias u objetivos. Tampoco hay una postura crítica respecto a los caminos ya atravesados por sus antepasados; ¿la herencia agota todo el discurso?, por supuesto que no, solo deja en lo etéreo el retrato de Nayra como sujeto creador.

Trailer aquí

***Altiplanos* | 2019, 33'**

Dirección, guion, montaje **Nayra Antezana**
Producción **Tonchy Antezana**
Dirección de fotografía **Nayra Antezana, Horst Brun**
Sonido **Pablo Pinto**

Sinopsis Cuando Nayra se entera que su padre dejará de hacer cine, encuentra un viejo guion inconcluso escrito por él sobre su bisabuelo Crisóforo, quién viajaba por el altiplano boliviano con 2 mulas llevando cine a los centros mineros, a principios del siglo XX. Es así que la directora emprende un viaje junto a su padre por el altiplano boliviano, recorriendo pueblos abandonados por la desactivación de la minería, y donde alguna vez su bisabuelo proyecto cine. Tratando de rescatar aquellas imágenes que sus abuelos no dejaron, antes de que el tiempo no deje nada.

Sesión 5 *Procrastinación* (S. Pinedo, 2015)

irreverencia y distancia

[En “Las películas bolivianas de la década 2010-2019. Lista y balance en colaboración”, texto publicado en enero de 2020] Este es un film incómodo. En *Procrastinación*, Pinedo logra descomponer a su audiencia con un formato de registro en VHS y con una historia sin sentido aparente. La disfunccionalidad familiar cobra otros sentidos en la película de Pinedo y, nuevamente, la irreverencia de este director ante lo que se supone que hay que hacer en el cine, hace que su cinta sea destacable. *Mariana Ríos Urquidi*

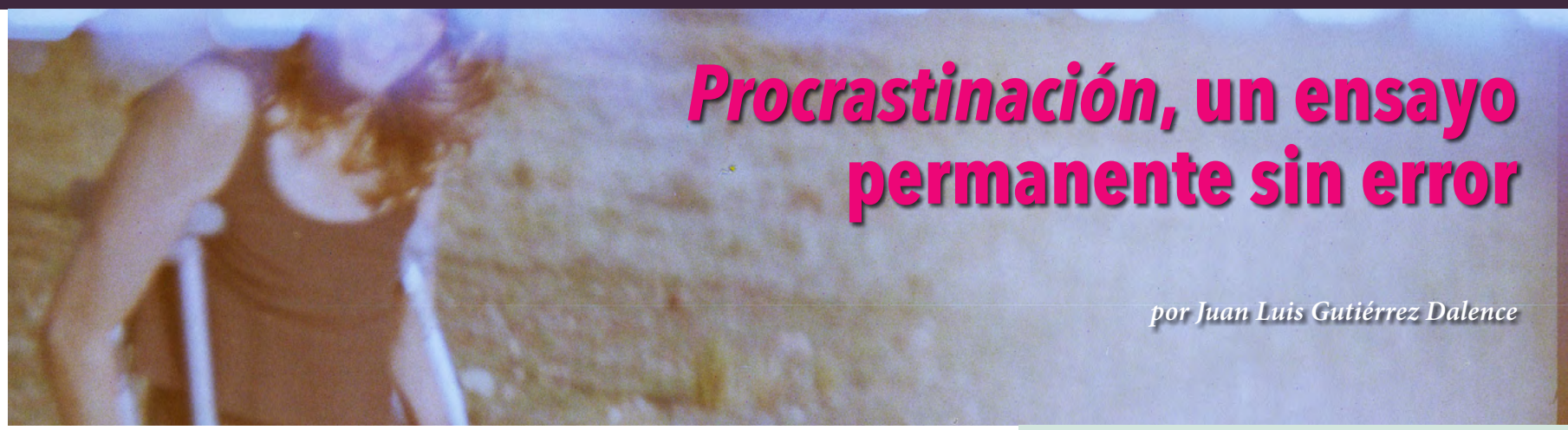
Lee el contenido completo **aquí.**

[En el contexto de la producción de dos nuevos afiches de la película de Pinedo (imágenes en esta página), aparecidos en abril de 2019] “Una película, en su actualización (exhibición, reposición) contaminada de otras, explorando y explotando un encuentro material e inorgánico que no dibuja caminos (qué cine quiere Bolivia) sino procesos. Una película que se piensa constantemente y, con ello, piensa su hacer en relación a otros. Acá hay ironía y no burla, distancia vital y no vanidad.” *Mary Carmen Molina Ergueta*

Lee el texto completo **aquí.**

Visionado virtual
Enlace a la película abierto durante **24 hrs.** desde el
MIÉRCOLES **22/07**
Inscripciones **aquí**

Conversatorio con el director
JUEVES **23/07** Hrs. 19:30
Transmisión en vivo en Facebook del
Festival Radical aquí



Procrastinación, un ensayo permanente sin error

por Juan Luis Gutiérrez Dalence

No es televisión, no es documental, parece ciencia ficción pero tampoco nos convence con esa categoría, y sutilmente sí, algo de miedo se va filtrando en nuestras emociones, pero no es de terror, y sí, también tiene algo de humor, pero no llegas a reírte, menos a llorar. ¿En qué lugar de la topografía cinematográfica podemos situar a una película que intenta abiertamente no ser una película?

Inscrita en las representaciones de una nueva generación de cineastas bolivianos, *Procrastinación* (2015), de Sergio Pinedo, se destacada por la incomodidad que provoca. Lejos del orden convencional que aún las nuevas miradas siguen para contar sus historias, todas entre la documentación de imágenes y el efectismo del color, en esta película nos acercamos a lo que queda fuera de esta tensión. Nos acercamos al margen de lo común, estamos frente a lo aberrante.

La inquietud por mostrar lo absurdo hace de *Procrastinación* un ensayo permanente sin error. La contingencia, el azar, lo imprevisto son incluidos en el proceso de su producción. En ese sentido, estamos frente a una ruptura del lenguaje, pero también frente a una ruptura de lo que se considera valioso. Sin "documental" en la mira y sin tecnología fílmica "limpia", esta película sale del canon que define los nuevos territorios del cine boliviano y nos coloca en una distopía.

La tenacidad del director para construir un producto fílmico sin estructura, sin guion, sin actores propiamente dichos, no nos lleva –como se podría pensar– a una monotonía contemplativa suponiendo un espectador vacío y receptivo, sino que descubre el abismo visceral y oscuro desde donde surgen las imágenes mismas y crea a su espectador, que va gestándose a sí mismo, mientras soporta la película.

Sin posibilidad de una trama predeterminada, la película también se va haciendo sola, como el destino mismo, como el espectador mencionado. El salto de las discontinuidades hacia escenarios y situaciones "raras" inquieta y, por tanto, genera reflexividad: ¿de qué se trata? ¿dónde vamos? Ya no estamos frente lo que quisiéramos ver, de nosotros, de nuestro entorno, de los otros, estamos frente a lo que no podríamos ver, a lo que deseamos y olvidamos ver.

Sobre las películas de su generación y *Procrastinación* se puede señalar la siguiente caracterización: mientras que el canon sigue el orden del discurso en una relación con el poder (la política, las instituciones, la educación) y es parte de la racionalidad que puede construirse en cada momento histórico, el tratamiento de lo imprevisto, del azar, es por el contrario el proceso por el cual lo irracional irrumpe, abriendo la posibilidad de gestar alguna situación específica e indeterminada. Entonces: podemos ver lo que queremos ver, pero también lo que no.

Clasificar la producción y las películas bolivianas reciente así, binariamente, solo por fines explicativos y didácticos, sin la pretensión de comprenderlos en sus totalidades, quizá nos ayuda a comprender también las sociedades a las cuales pertenecen. Por un lado, un cine razonable y explícito, cine del orden, cine de la planificación, del desarrollo del lenguaje concatenado y conjuntivo. Por el otro, un cine abstruso e implícito, cine del caos, cine de emergencias y del lenguaje como disyunción paradigmática, cine de exploración.

Sin embargo, es importante señalarlo, *Procrastinación* tiene referentes en el cine y la historia del cine, es decir, está haciendo cine. Y por otro lado, ya en su particularidad, es posible sentir que hay una intención y un desarrollo. El uso de un tipo de cámara, la exploración de texturas, el registro de imágenes, de imágenes de imágenes, la embriaguez, el sarcasmo, son elementos que le dan cuerpo a una película, como tal, fuera de lo común.

Entonces, hay que perder el cuidado con esta película, es más sugerente dejarse llevar por el rumbo que nos propone y explorar lo que provoca, lo que no significa asentir automáticamente. No hay que olvidarlo, el director parece estar viéndonos del otro lado, parece esperar nuestras reacciones. Y es que lo otro, el otro lado, lo que está fuera, lo que se calla, el abismo, la locura, son sutiles pero presentes: estamos ante la gestación de un presente, de un lugar y tiempo no vistos antes, es el momento de lo insondable. Viendo la película de Sergio Pinedo es probable que en la profundidad de nuestras convicciones encontremos el latir profundo que solo de la catarsis emana.

Si alguien quiere conocer, no el cine de hoy en Bolivia, sino el cine que se podría dar en cualquier momento, *Procrastinación* es el ingreso al reservorio de posibilidades de aquello que la psique guarda y aguarda, para cualquier momento salir a flote y generar "otra realidad", sin efectos y sin documental, pero con imágenes y cine explorados en su impronta, es decir: una película con visión.

Procrastinación | ***2015, 75'***
Realización **Sergio Pinedo**
Con la participación de **Andrés Rojas, Paola Oña, Luis Aduviri, Tatiana Mancilla**

Sinopsis *Procrastinación* es una serie de imágenes, situaciones y eventos aleatorios; un registro visual atemporal de personajes, lugares e historias, una creación narrativa a través de la conjunción de eventos grabados en secuencias aleatorias involucrando a cuatro personajes que carecen de moral, ética y "normales" o "tradicionales" aspectos de comportamiento. Todo apilado en el mismo registro de grabación que muestra un aspecto oscuro del comportamiento, la aleatoriedad de la vida y una mirada sombría de todos nosotros.

Escucha una entrevista con el director **aquí**

La mirada incendiaria

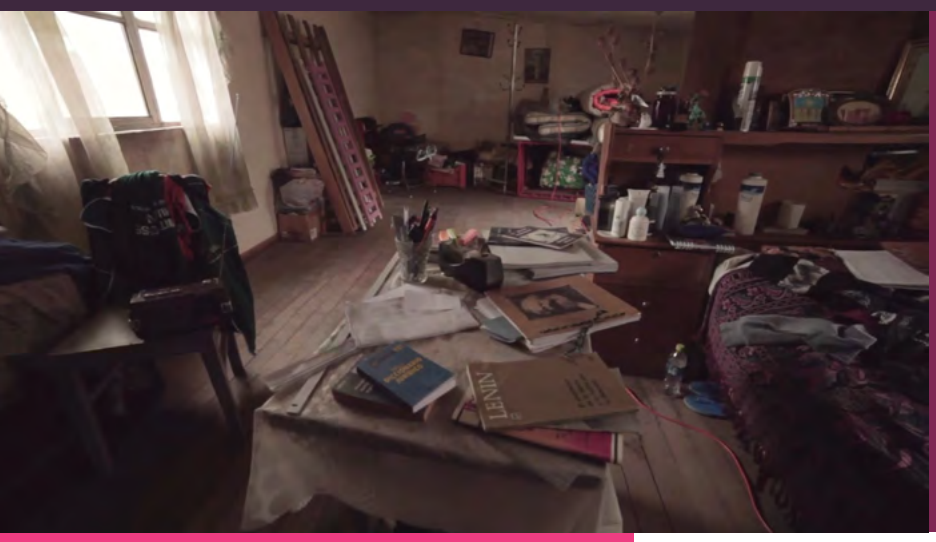
Radio Deseo **103.3 FM** La Paz

Transmisión todos los viernes a hrs. 10:00

Programas anteriores disponibles en

www.imagendocs.com

Sesión 6 Programa de cortometrajes



Guerratatayta Mikhuyakapusqa: la guerra se había comido a mi padre

por Sergio Zapata

En su cortometraje de 2015, las directoras María Elena Solares Fernández y Marisol Díaz Vedia Solares construyen una serie de imágenes privilegiando la mirada de Julia Vedia, con quien emprenderán el viaje de retorno a su pueblo natal Ayopaya, renombrado Independencia. Actualmente podemos ver a Julia en la serie documental de cuarentena, disponible en YouTube, *Mami Ju*, realizada por Marisol Diaz y Ana Diaz.

El cortometraje dialoga con cierto fenómeno de la cinematografía del presente: la mirada sobre el pasado. No la mirada pretenciosa desde la historia o etnografía, sino una construida mediante la intuición y el amor con que los que las directoras se acercan a la protagonista. En ese sentido, *Guerratatayta Mikhuyakapusqa* puede ser comprendido como la recuperación de una memoria individual encadenada a otros testimonios, que nos regala, a más de 80 años del armisticio, elementos audiovisuales para la reconstrucción de los acontecimientos no en el frente de batalla, sino en la sociedad boliviana que padeció el conflicto.

Precisamente, la película está dedicada a las viudas y huérfanas de los combatientes indígenas en la Guerra del Chaco, siendo este un primer alegato visual a favor de la reconstrucción y, por ende, reparación histórica con los pueblos indígenas movilizados al sureste boliviano.

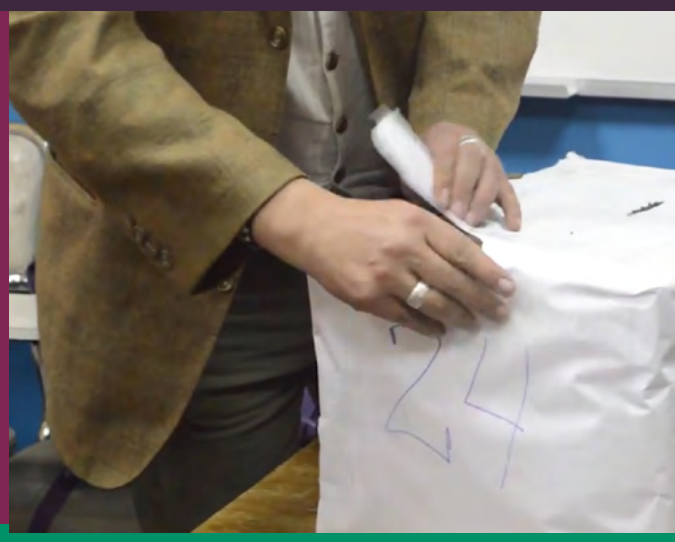
El cortometraje ***Guerratatayta Mikhuyakapusqa*** –al cual podríamos catalogar como rural, en consonancia con algunas inquietudes regionales– integra en su propuesta a la cueca chuquisaqueña "Golondrina viajera", de Remedios Daza, y propone una narración en quechua, ambos elementos que amplían el sentido y las posibilidades de las imágenes. Si bien la película puede ser considerada como un trabajo sobre la memoria, la impronta musical y el emplazamiento de la mirada de las directoras sobre el territorio de la protagonista reconfiguran la puesta en escena y la potencialidad de las imágenes. Es así que el cortometraje se despoja de ese primer aliento visual que podría suponer ser una película sobre la Guerra del Chaco, para proponerse como un objeto cultural más versátil.

"Evidentemente, en el cortometraje hacemos una mirada superficial de los datos de la Guerra del Chaco, sabemos que se movilizaron alrededor de doscientos mil bolivianos, que murieron alrededor de cincuenta mil. Si vemos en las ConexChaco, los asociados son cincuenta mil, entonces hay un vacío de más cien mil personas que quedaron en el anonimato, cuyas viudas y huérfanas han tenido que sostener esta otra deuda. Bolivia ha invertido más o menos 248.000 millones en la guerra, que luego se convirtieron en una deuda, pero no se habla de esta otra deuda con la memoria y las vidas de huérfanos y viudas de combatientes."

Marisol Díaz Vedia
Co-directora de *Guerratatayta Mikhuyakapusqa* (2015).
Lee la entrevista completa **aquí.**

***Guerratatayta Mikkhuyakapusqa: La guerra se había comido a mi padre* | 2015, 9'**

Dirección, guion **María Elena Solares Fernández y Marisol Díaz Vedia**
Idea original, producción **Marisol Díaz Vedia**
Dirección de fotografía **Eduardo Osorio**
Sonido **Jonatan Fernández**
Montaje, mezcla de sonido, postproducción **Claudia Belaunde**
Producción ejecutiva **Sergio Estrada**
Productora **Jucumari Films**
Participación de **Julia Vedia viuda de Díaz y Marisol Díaz Vedia**



Alex Rouch y las elecciones: la teatralidad en la puesta en escena cinematográfica

por Sergio Zapata

El cortometraje realizado por Alexandro Fernández, Luis Garnica, Mauricio Mendoza, Ricardo Trujillo y Salvador Morales toma prestadas estrategias del documental etnográfico –lo cual se evidencia desde el título– para poder acercarnos, desde un enfoque paródico cómico, a un fenómeno hoy por hoy frágil y controversial, como es un proceso electoral. Como espectadores en la coyuntura política actual, tenemos como antecedente el hecho de que miles de jóvenes bolivianos, en las elecciones generales del 20 de octubre de 2020, establecieron una equivalencia generosa entre defender el voto y defender la existencia misma del país.

El caso que elije Fernández y el equipo de realizadores para evidenciar el rito social de las elecciones no son las que vivimos recientemente en la historia del país, sino unos comicios ficticios, presentados a través de las imágenes de registro de unos comicios reales al interior de la universidad pública de La Paz (UMSA). La voz del narrador de los acontecimientos, que emula a la del cineasta y antropólogo francés Jean Rouch, explica las acciones de los votantes en francés, calificando el rito como comedia política. A su vez, intenta presentarnos personajes como lo hiciera el icónico cineasta etnográfico, a tiempo de establecer el espacio cinematográfico desde la composición social que habita en el plano para la puesta en escena teatral de la realidad, como sugieren los usos antropológicos del cinematógrafo. Tenemos en esta disputa electoral al partido verde y amarillo; sin embargo, en el recuento de votos aparece, en consonancia con la cultura política boliviana, el partido rojo, al cual acusa el narrador de evidentes tendencias fascistas. En dicho recuento advertimos los gritos, las acusaciones, la tensión de los militantes.

¿Es este el principio o el fin de la democracia?, se pregunta el narrador en el epílogo, mientras realiza con la cámara un acercamiento sobre la imagen congelada de uno de los operadores políticos del partido verde. En este gesto comprendemos el deliberado e, incluso, jocoso gesto de congelar el tiempo para efectuar dicho movimiento, que más allá del homenaje explícito a Rouch y al cine latinoamericano de hace seis

décadas, entraña una respuesta sobre el entuerto eleccionario. Desde esta imagen, la democracia *es* congelar el tiempo, el tiempo donde acontecen y se liberan pasiones, donde se invocan atávicos rituales. Es esta imagen la que termina de poner en evidencia tanto la artificialidad como teatralidad de los actos políticos.

"A mi juicio, si bien las elecciones democráticas son una de las principales herramientas que empleamos en sociedad para elegir gobernantes, y nos ha brindado muchas transiciones pacíficas desde la recuperación de la democracia en 1982, también han demostrado ser un arma de doble filo en más de una ocasión. Es nuestra tarea, como sociedad, ampliar nuestro abanico de acción política, tanto a nivel individual como colectivo e institucional, y dejar de creer que únicamente con unas elecciones se resolverán definitivamente los desafíos sociales, medio ambientales, de inclusión, sanitarios, educativos y políticos que atravesamos como sociedad boliviana. Estoy consciente que plantear preguntas abiertas sobre la democracia puede ser polémico, sobre todo si estas son retóricas. La pregunta que postulamos en el cortometraje es una llamada a la reflexión. No se trata de descalificar el proceso democrático, sino de repensarlo, en búsqueda de expandir nuestra aprehensión sobre la democracia como individuos, para que esta no florezca y desfallezca únicamente en una elección."

Alexandro Fernández
Co-realizador de *Alex Rouch y las elecciones* (2019).
Lee la entrevista completa **aquí.**

***Alex Rouch y las elecciones - Alex Rouch et les élections* | 2019, 4'**

Integrantes del equipo de producción **Luis Garnica, Mauricio Mendoza, Ricardo Trujillo, Salvador Morales, Alexandro Fernández**
Cine UMSA

Las armas de casa: una lucha de y por mujeres

por Mary Carmen Molina Ergueta

"En el hogar, qué hacemos. Trabajamos. Es un trabajo no remunerado. Quién nos paga sueldo. Nadie nos paga y este trabajo no es reconocido. Por el marido, peor." Zenobia Machicado sostiene que el trabajo de las mujeres para la economía y la organización del hogar no es valorado por la sociedad machista. No concibe que las mujeres sufran maltrato porque los hombres no reconozcan sus labores para el sustento económico de la familia, labores de campo, como cosechar y deshierbar, para las mujeres de su comunidad, Sauce Rancho en el municipio de Sipe Sipe, Cochabamba. Allí vive Zenobia –orureña de Huanuni– desde que los médicos le aconsejaron a su marido trasladarse al valle porque su cuerpo estaba muy desgastado. A Felipe Vásquez Condori, dirigente sindical minero, le reventaron el hígado en las torturas y abusos que sufrió en las dictaduras de René Barrientos y Luis García Meza. Murió en Cochabamba, después de una vida de lucha por los derechos de los trabajadores, junto a su esposa, que no abandona la lucha y la reflexión hasta la actualidad.

El cortometraje *Las armas de casa* (2018), dirigido por Massiel Cardozo y Luis Borda, recupera las memorias de Zenobia Machicado y, con ellas, las vidas y las luchas de las mujeres por la dignidad de las mujeres en el ámbito del trabajo, de la dirigencia sindical, de la organización social. En el espacio de su casa en la comunidad rural, abriendo la mirada desde los objetos y los recuerdos que activan las memorias en el presente, Zenobia cuenta que conoció el valor de la lucha sindical a través de su esposo. Su relato está atravesado del amor que vivió y vive todavía con su compañero Felipe, y se desplaza hacia la necesidad individual que surgió en ella después de un episodio durante la dictadura de García Meza. La huelga que ella, junto a otras esposas de dirigentes mineros, llevaron adelante en noviembre de 1981 para reclamar por la libertad de sus compañeros y reivindicar sus demandas marcó el inicio de una lucha que, hoy por hoy y a través de décadas, Zenobia lleva en nombre de las mujeres, de las amas de casa como trabajadoras no remuneradas, sustento de las economías, de las mujeres como sujetos con voz y derechos en las sociedades.

La película abre un cuestionamiento en los imaginarios contemporáneos sobre la importancia de las representaciones de mujeres desde la voz y el cuerpo propios de las protagonistas. En vinculación con las memorias y la historia reciente, estas representaciones se sitúan en un campo de disputa por el control de las subjetividades femeninas, hoy y en este cortometraje en manos de mujeres que escuchan, dan la voz y hablan por sí mismas, pero no solo para sí mismas, sino para todos.

"Las mujeres tenemos muchas cosas que decir, ahora en el confinamiento siento que cada vez que me permiten o me permito hablar es muy difícil que pare, así pienso que ha sido el silencio de las mujeres durante mucho tiempo, cargado de pensamientos, experiencias y emociones acumuladas. Creo que solo hay que saber escuchar y escarbar, de ahí salen los aspectos a considerar, no podría reducir la historia de una mujer solamente a sus logros, a sus dificultades, o a sus emociones, o la romantización de su sacrificio o la culpa que pueden sentir por haber hecho una cosa en desmedro de otra. Creo que hay que buscar la voz propia en cada historia."

Massiel Cardozo
Co-directora de *Las armas de casa* (2018).
Lee la entrevista completa **aquí.**

***Las armas de casa* | 2018, 15'**

Dirección, guion **Massiel Cardozo, Luis Borda**
Producción **Ariel Montaño, Diego Montaño**
Producción ejecutiva **Sergio Estrada**
Sonido directo **Rudy Ledezma**
Mezcla de sonido **Eric V. Arias**
Fotografía, montaje **Luis Borda**
Asesora de producción **Valeria Ponce**

Sesión 7 *Algo Quema* (M. Ovando, 2018)

Algo Quema: claroscuros del abuelo y el dictador

por Luis Carlos Sanabria

Toda familia tiene sus demonios. Los latinoamericanos lo sabemos porque nuestra tradición ficcional procede de ellos. Ya lo vimos en la obra de Gabriel García Márquez, nutrida por las historias y los fantasmas familiares que eran transmitidos de manera oral por sus abuelos –como en todas las mitologías familiares. Por lo mismo García Márquez nunca negó su cercanía con los relatos de William Faulkner, que también construyó una obra centrada en las maldiciones genéticas de familias perdidas en el vasto sur estadounidense. Las ficciones de García Márquez nos resultan tan cercanas a pesar de su exagerada dosis mágica justamente por la clave familiar. Porque todos tenemos un patriarca que condenó a nuestra estirpe a la soledad o a los amores contrariados. Las historias de Faulkner nos resultan tan cercanas a pesar de la distancia física, cultural y espiritual del sur gringo, porque todos podemos encontrar con cierta facilidad ramas con ciertos enredos extraños en nuestro albor genealógico.

¿Pero qué pasa si los fantasmas de una familia acaban siendo, de alguna manera, los fantasmas de todo un país? Mauricio Ovando propone esta encrucijada en su documental *Algo Quema*, en el que a través de imágenes de archivos históricos y familiares reconstruye, con sus claroscuros, el perfil de un hombre que jugó un rol importante en el imaginario boliviano de la segunda mitad del siglo XX: su abuelo, el general Alfredo Ovando Candia.

En *Algo quema* observamos cómo la historia de este patriarca sintetiza, de alguna manera, la búsqueda de la bolivianidad en el siglo XX: hijo de emigrantes españoles, nacido en Cobija antes de que Pando exista como departamento, combatiente en la Guerra del Chaco, a la que acudió a los 15 años formando parte de la histórica promoción Tres Pasos al Frente, encargado de la reestructuración del ejército tras la Revolución Nacional de 1952. Derrocó, junto a René Barrientos, al presidente Víctor Paz Estenssoro. Fue copresidente, una figura *sui generis*, junto a Barrientos, y dictador después de la extraña muerte de este en un accidente. Como presidente nacionalizó el petróleo y expropió a la empresa estadounidense Gulf Oil. Estos hitos, que definieron el rumbo de todo un país, son revisados en *Algo Quema*, pero vistos desde una mirada lejana a la historiografía.

Los sucesos de la historia patria encarnada en Ovando Candia son, más bien, una especie de sombra en la proyección que Mauricio Ovando quiere realizar. Y eso es visible en los juegos de luz/oscuridad e imagen/reflejo a los que se recurre constantemente. Finalmente, no es a Ovando Candia, el expresidente, a quién vemos, sino al *abuelo Alfredo*, al hombre de familia. Y a través de ello nos enteramos, más bien, de su actividad política. Archivos familiares de la cámara que el general compró y con la que registraba las actividades recreativas de su familia. Entrevistas a familiares cercanos, desde la intimidad del vínculo sanguíneo del mismo director: la abuela, los hijos, los nietos hablando del patriarca con alguien a quien no pueden engañar porque forma parte de ese núcleo, pero que tampoco busca edulcorar la figura de un hombre también violento.

Algo Quema nos permite ser espectadores, casi *voyeurs*, del proceso o intento de reconciliación que asume una familia ante las imágenes dicotómicas del padre ejemplar y abuelo cariñoso con el conspirador capaz de planificar un magnicidio, el asesinato de su socio (cosa sugerida en el filme). Esta es la urgencia que quema y por la que Mauricio Ovando presenta este artilugio: poder entender que ambas facetas pueden pertenecer al mismo hombre. Entender que, aunque papá Alfredo y el general Ovando son la misma persona, una cosa es la historia familiar y otra la historia del país.

Con planos lentos y recursos poco convencionales en las entrevistas familiares, los espectadores, que tenemos en la memoria nacional la conciencia de quién fue el general Ovando Candia, conocemos también al abuelo Alfredo y de alguna manera nos contagiamos de la inquietud propuesta por el director. Conocemos las historias sin filtros de una familia que no está ante un intruso y que está cargada de sensibilidades que también son exploradas en los destinos artísticos de muchos de sus miembros.

Algo Quema, como documental que se centra en una figura de gran importancia para un país, se aleja de la narración histórica convencional y como un relato sobre el miembro querido de una familia, se aleja de la idealización natural. Esta película, de alguna manera, nos invita a ver, también objetivamente, los claroscuros de nuestras historias particulares.

***Algo Quema* | 2018, 77′** **Trailer aquí**

Dirección, guion y fotografía **Mauricio Alfredo Ovando**
Producción **Juan Álvarez Durán**
Sonido **Ajayus de Antaño**
Edición **Cecilia Almeida Saquieres**

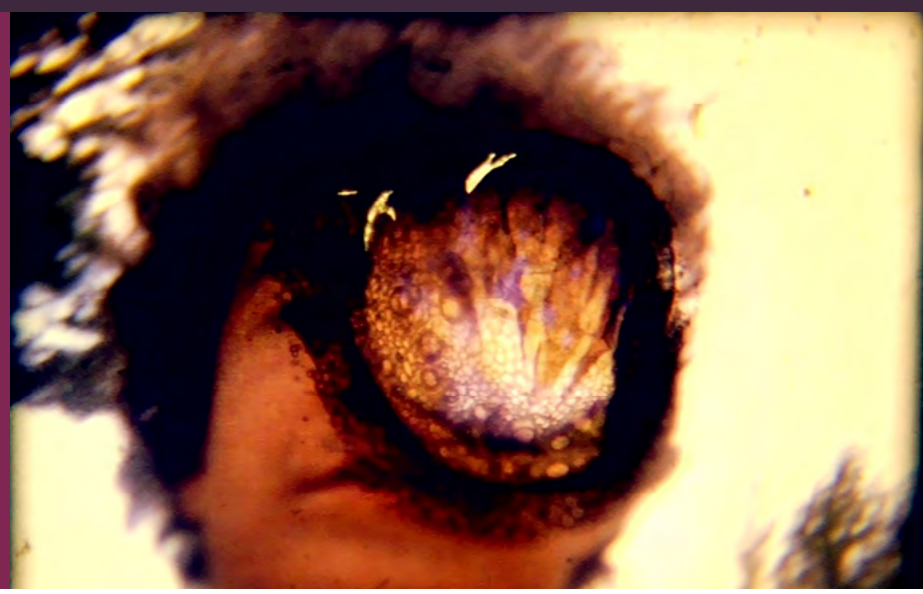
Sinopsis Una película sobre las infinitas imágenes de mi abuelo, registradas durante su gobierno militar de facto en Bolivia a finales de los años 1960. La versión de mi familia se enfrenta con la historia oficial: La masacre de los mineros, la nacionalización del petróleo, el asesinato del Ché Guevara. Al igual que en las películas de celuloide, cuando detengo una imagen para verla con más profundidad, algo se quema dentro mío.

Visionado virtual
Enlace a la película abierto durante **24 hrs.** desde el
LUNES **27/07**
Inscripciones **aquí**

Conversatorio con el director
MARTES **28/07** Hrs. 19:30
Transmisión en vivo en Facebook del
Festival Radical aquí

Cine e historia

por Sergio Zapata



La disputa por la memoria pública o por la historia –la cual se presenta y se interpreta de manera positiva, lineal, ascendente y, fundamentalmente, como una justificación del presente anclada en el pasado, dado como algo indefectible e inevitable– no es más que la puesta en imagen del relato histórico como dispositivo de verdad. Este dispositivo despliega, a tiempo de constituirse, un repertorio de elementos que le dotan de esa cualidad constitutiva: fuentes sometidas a comprobación, que componen un archivo, desde donde se seleccionan fragmentos, episodios y nodos para ser confeccionados. Estos elementos son susceptibles de ser transmitidos y divulgados de acuerdo a una tradición letrada ilustrada. Desde ahí es que se genera el contrato de verdad o de lectura, como sugiere Paul Ricœur.

Convencionalmente, la historia es el estudio del pasado, cuyas fuentes, voces e imágenes son consideradas memoria –es decir, que poseen una marca o huella material que habita en el olvido. Precisamente es ahí de donde emerge una imagen idílica, la del historiador rescatando del olvido algunos elementos para depositarlos en un archivo, el cual más temprano que tarde será consultado y puesto en valor. Sin embargo, las memorias son una pluralidad de voces, adscritas y prescritas a marcos sociales, y por ello son producto de la interacción social y son singulares, pues la memoria de una persona es distinta a la de otra, es el basamento de la identidad.

La historia trabaja con y sobre la memoria, pero la memoria supone un lugar autónomo, un lugar singular, que goza de la prerrogativa del recuerdo. El mismo se expresa en términos cinematográficos visuales en el testimonio. Ese gesto irrepetible verbalizado brinda una certificación de autenticidad y verdad porque el emisor o testigo presenció el hecho. Por ello, la historia llega a ser considerada sagrada; pero, a su vez, trabaja sobre una función atribuida a la imagen, lo indicial. Este elemento guarda una relación causal con el referente, es decir que se asocia con la existencia de los objetos en el plano de lo real, se constituye en las huellas visuales del pasado, que fungen como evidencia visual de un acontecimiento. No son objetos de la historia en sí mismos, como suele sugerirse, más aún cuando la historia se enfrenta a las imágenes en general y al cine en particular.

El cine histórico, como la historia, en tanto proyectos narrativos que se despliegan en el tiempo y en virtud de un espectador/lector (ciudadano), opta por no reflejar sus enunciados y tiende a naturalizarlos, borra cualquier vestigio de autoría, presenta los hechos como un relato sobre la base de relaciones de causa-efecto coherentes, continuas e inevitables. Es decir, emplea una modalidad enunciativa transparente o, como también se dice, un montaje invisible. De esta manera, plantea aseveraciones, no está contaminada de voces o hilachas que evidencien la presencia de un autor, para que así podamos contemplar la *verdad*.

Mientras que así funcionan las piezas que exhiben sus materiales sin mediación, en aquellas que evidencian sus operaciones de corte y manipulación de la realidad representada, la construcción de su relato se ofrece plural, con significados abiertos, dotándole al espectador ciudadano de la posibilidad de articular significaciones sin pretensiones de universalidad, adscribiéndose a la modalidad opaca. Estas piezas develan en ocasiones de manera transparente la manipulación de los materiales, de manera muy distinta a las convenciones de la historia y del cine histórico. En el marco de estas convenciones, en Bolivia contamos con un expositor sin parangón en la región e incluso en el planeta cinematográfico adscrito al cine histórico con pretensión de verdad y validez: **Carlos Mesa.**

Las más de veinte películas de Mesa director/historiador permiten identificar un tipo de uso y empleo del material cinematográfico con una intención explicativa y expositiva de manera lineal, causal e inevitable de Bolivia. Estos mismos materiales formaron no sólo nuestra mirada sino la forma de relacionarnos con lo histórico visual.

Del otro lado, *Algo Quema* (2018), de Mauricio Ovando, es un ejemplo no solo de ruptura con el tratamiento de material de archivo en Bolivia, sino una pieza adscrita al cine contemporáneo y no a la historia en el cine. El director emplea archivo familiar y archivo oficial para crear una pieza despojada de toda pretensión, tanto explicativa como expositiva, y se ancla en la reflexión sobre los usos, funciones y el valor indicial de las imágenes. Es decir, la película atiende a la relación causal con su referente y, a su vez, revela, desde la exhibición del proceso de montaje, los artificios que entraña la creación de eso que los historiadores/cineastas llaman documental histórico, llegando incluso a cuestionar aquello que tiende a denominarse verdad.

Algo quema, como dice el mismo título, e invita a pensar en la volatilidad de las imágenes, los archivos donde estas habitan y la memoria, porque las imágenes están más cerca de ser las cenizas de un acontecimiento que la prueba de la verdad histórica.

Sesión 8 *Compañía* (M. Hilari, 2019)

fabricar imágenes

fragmentos de una conversación con Miguel Hilari

1.

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, había 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.*

2.

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.*

Lee la entrevista completa **aquí**.

3.

Mi amigo Gilmar Gonzáles, que ha trabajado en el montaje de **El corral y el viento** *(2014) y* Compañía *(2019), dice medio en broma que la segunda es la 'parte dos' de la primera. 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.*

Visionado virtual
Enlace a la película abierto durante **24 hrs.** desde el
MIÉRCOLES **29/07**
Inscripciones **aquí**

Conversatorio con el director
JUEVES **30/07** Hrs. 19:30
Transmisión en vivo en Facebook del
Festival Radical aquí

Compañía, la música y el movimiento

por Santiago Espinoza A.

El corral y el viento (2014), primer mediometraje de Miguel Hilari, concluye en un camino. En movimiento. Es la imagen posterior de un bus interprovincial que, intuimos, va desde un pueblo altiplánico de La Paz hacia la capital paceña. El realizador filma desde otro vehículo, mientras evoca en off la memoria de cuando su abuelo descubrió la urbe. *Compañía* (2019), su segundo mediometraje, arranca también en un camino. En movimiento. No es la misma carretera que conduce a La Paz. Y la toma ya no es de exteriores, sino en interiores: otro bus interprovincial, uno que, lo descubriremos pronto, va al campo, al pueblo que le pone nombre al filme. Hilari graba desde adentro del bus, de madrugada, aún a oscuras, con la luz artificial de las calles iluminando lo poco que vemos. Como si fueran los ojos de alguien que se duerme de rato en rato mientras se despereza, el filme se funde a negro una y otra vez para despertarse en unas montañas nevadas, blanquísimas y brumosas, contempladas siempre desde el interior del bus, en el que viajan otros ocupantes, desde el chofer hasta un niño fascinado por el ojo de la cámara. El viaje es ininterrumpidamente acompañado por una tonada lúgubre de pinquillos, que, como el autobús, avanza cadenciosa y agitada, jalonada por una percusión grave, metálica y asincopada. Una música que es extradiegética a lo largo del trayecto y deviene diegética solo una vez en el pueblo, donde la cámara nos descubre a la tropa de pinquilleros que la interpreta en círculo.

Montada como una obertura, la secuencia inicial de *Compañía* pone en escena los principales recursos con los que ha de trabajar todo el metraje: el movimiento y la música. Echando mano de ellos, Hilari compone un filme que explora caminos ya transitados en *El corral y el viento*: las tensiones que pone en juego la migración entre campo y ciudad, los desgarros afectivos que abren esos viajes de ida y vuelta, y las transformaciones culturales que resultan de la interacción urbano-rural. No es casual que el personaje principal de este documental funcione como una suerte de *alter ego* de Miguel Hilari, director e hilo conductor de *El corral y el viento*. Como el cineasta, Urbano –un nombre que, de por sí, ya formula un/su destino– es un hombre con una doble pertenencia territorial, a la ciudad y al campo, entre los que circula sin mayores rodeos, adaptándose a cada cual en función de sus elecciones/necesidades personales. También como el cineasta, Urbano es un hombre-cámara, alguien que vive y trabaja para mirar y registrar eso que mira: mientras Hilari hace películas con eso que ve y graba, Urbano saca fotos para carnet y filma eventos sociales para ganarse la vida. Mientras Urbano trabaja con la cámara en la ciudad, Hilari rueda principalmente en el campo. Mientras Urbano es un especialista en capturar la quietud (sus retratos fotográficos), Hilari siente una predilección por el movimiento (los travelings con los que persigue a sus personajes e historias). De ahí que el cineasta se permita, en un momento del filme, jugar a mirar como Urbano, a ser Urbano, mientras hace retratos "fijos" de algunos pobladores de Compañía.

El movimiento y la música materializan las mutaciones de Urbano que captura el filme. Si en la obertura la música autóctona de la Cambraya (un ritual propio de los indígenas andinos de la provincia Muñecas, asociada a la fiesta de Todos Santos) encamina el viaje hacia el origen indígena y rural de Urbano; en un segundo movimiento, una nueva música, un huayño tropicalizado cantado en español y aymara, se revela el tránsito del personaje del campo a la ciudad, a la que va perteneciendo a medida que va cumpliendo rituales típicamente civilizatorios (separarse de su familia paterna, la educación formal y el servicio militar), evocados en fotografías antiguas. La música nos introduce al espacio citadino en el que Urbano se desenvuelve laboralmente (su estudio de foto y video), pero también en el que construye su hogar, una casita periférica que, eso sí, levanta apelando a rituales que lo devuelven a su origen andino por su lógica comunitaria (el techado colectivo con amigos y compadres se celebra como una fiesta).

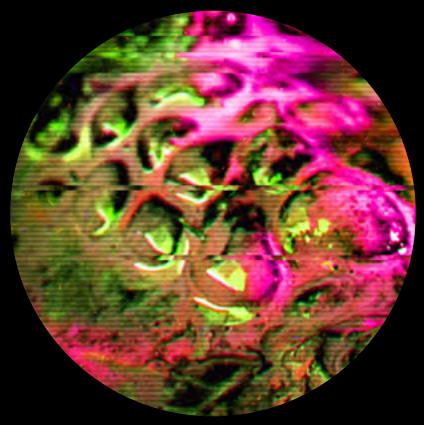
Aunque poco antes tiene lugar la Cambraya como tal, hay un tercer movimiento musical que se erige fundamental para completar el ciclo de mutaciones de Urbano: es el concierto de la iglesia evangélica a la que pertenece, donde él, como otros tantos feligreses, se entrega en trance a un predicador acompañado de una orquesta electrónica que lo arenga a expulsar a Satanás de su vida y acoger a Cristo como su salvador. Estridente y trepidante, la música se suspende en un *crescendo* agonizante impuesto por el pastor solo para que los fieles se consagren a voz en cuello a su Señor. Curiosamente, este tercer movimiento musical devuelve a Urbano al campo, ese territorio que, a momentos, parece de ensueño, solo habitado por unos caballos salvajes que se pasean por pastizales paradisíacos o, acaso, celestiales, atravesados por la bruma, las nubes.

Compañía es, pues, un viaje musical de ida y vuelta entre la ciudad y el campo, que tiene por viajante a Urbano, un hombre de origen indígena-rural que migra a la urbe, donde su mirada va mutando, transformándose en otra, que, sin embargo, nunca se desprende por completo de la anterior. (En esa medida, *Compañía* remite a *Adelante* (2014), cortometraje de Hilari que recrea las mutaciones de la bolivianidad a través de la danza.) La historia de Urbano es la suma de esas experiencias vitales sintetizadas en la música que puntúa las oscilaciones de su identidad: el indígena que solía hacer música autóctona, el citadino que vive de mirar a los otros, el cristiano que se reinventa en su encuentro con la palabra divina. La música que cambia encarna la identidad mutante de Urbano, pero en ella hay una constante: la cualidad ritual con que se ejecuta y experimenta. La Cambraya, el huayño tropicalizado y la orquesta religiosa son todas manifestaciones de muerte y resurrección, en las que sus ejecutantes mueren para reencontrarse con otras versiones -pasadas, pero no del todo extintas- de ellos mismos. A su manera, son eso que Robert Nesta Marley llamó "canciones de redención". Y es en esos viajes que ponen en escena las "canciones de redención" donde se cruzan las miradas de Urbano Mamani y Miguel Hilari, dos hombres que miran, dos viajantes en movimiento, dos experiencias mutantes que se encuentran, se reconocen y acompañan, en sus propios caminos de (auto)conocimiento.

Compañía* | *2019, 61' **Trailer aquí**

Realización y cámara **Miguel Hilari**
Montaje **Miguel Hilari, Gilmar Gonzales, Joaquín Tapia**
Mezcla de sonido **Eduardo Chávez**
Corrección de color **Pablo Paniagua**
Basada en testimonios de **Urbano Mamani Lizárraga, Benita Valero Paucara**
Con el apoyo de la **Fundación Simón I. Patiño.**

Sinopsis
Saliendo de la ciudad, un viaje.
En un pueblo andino se toca música en honor a los difuntos.
Aparecen recuerdos e imágenes, viajes de ida y de vuelta.
Urbano es bautizado.



Entérate más **aquí**.