

NOTAS Y CRÍTICAS (II)
TEXTOS LIBRES
SOBRE CINE

CLAUDIO SÁNCHEZ

NOTAS Y CRÍTICAS (II)
TEXTOS LIBRES SOBRE CINE

CLAUDIO SÁNCHEZ

NOTAS Y CRÍTICAS (II) – TEXTOS LIBRES SOBRE CINE

© Claudio Sánchez

Preámbulo: © Miguel Ángel Rivera

Cuidado de edición: Manuel María Caballero

Diseño y diagramación: Gabriel Sánchez

Producción: Pandemia Ediciones

Agosto de 2020

La Paz - Bolivia

CONTENIDO

Preámbulo	9
El principio.....	13
Notas y críticas de cine en la esquina	15
Cine boliviano de la A a la Z.....	17
El cine boliviano de la a A la Z. Corolario.....	46
Ocho semanas en la historia del cine.....	47
Cine en bolivia Las películas.....	59
Santa cruz tierra del futuro	61
La guerra del chaco 1932-1935. Cronología de una película.....	67
La guerra de bazoberry y pallejá.....	70
La Paz, el encuentro de los mundos	73
La estrella aparecida.....	76
Sanjinés y la masacre de San Juan	79
Ofendidos y humillados.....	81
Apuntes sobre Eugenia	83
Eugenia, la mejor del 2018	85
Bárbara.....	87
Cuando los hombres quedan solos.	
Más preguntas que respuestas	89
El río de Richter	92
Fuertes.....	94
Justine de Pachamama films.....	97
Las Malcogidas	99
Las tres rosas.....	101
Lo peor de los deseos	103
Todo por nada	106
Tu me manques	108
La industria casi perfecta.....	111
Primer corto boliviano de realidad virtual	113
Las 3 magalys	115

Ukamau y ké	117
Mar negro	119
El robo. Cuando las leyes se escribían en inglés.....	122
Izquierda siglo XXI ¿?	125
Los documentales del 2018.....	128
Nuevo informe, 2018	131
Cine boliviano Otros temas	135
Ejemplos de la nueva historia.....	137
Las historias (incompletas) del cine en Bolivia	140
La imagen, la identidad local y Camiri.....	142
Camiri, su aniversario y el cine	144
Camiri, la prensa y las filmaciones durante la guerrilla del che.....	146
Entre Wara Wara y Posnansky, las formas de ver la nacionalidad.....	149
Posnansky y las maquetas.....	151
Jorge Enrique goytizolo.	
El cine silente en Perú y Bolivia	153
Nuevas incorporaciones a los fondos de cinemateca	155
Día del cine	157
Espinal, siempre te recordamos.....	160
Espinal, 50 años en Bolivia.....	162
Oscar Soria, su centenario	165
Primera parte.....	165
Segunda parte.....	166
Sanjinés de Bolivia.....	168
Grupo ukamau: plano secuencia integral (*)	170
La dictadura de Banzer vista por Eguino.....	173
La comisión de la verdad en el lente.....	175
Mario Monje en el cine	177
Matilde Casazola en El atraco	180
La Paz, el encuadre de hoy.....	182
Médicos y hospitales en el cine nacional	185
Raúl Rivadeneira Prada, el cine alternativo	188
Febrero de 2003 en el cine.....	190
Año nuevo, crítica nueva	192

La editorial para el cine.....	194
Crítica e investigación en la nueva ley de cine.....	196
Las nuevas instancias de formación cinematográfica.....	199
Festival Kolibrí.....	202
Sopocachi cine club.....	205
Cine en El Alto.....	207
Hasbún, Kiarostami y Mekas.....	209
Pereyra Doria Medina: No podemos seguir haciendo malabarismo para lograr nuestras películas.....	212
La misma obra.....	214
A Hilari y Mamani no los dejan pasar.....	216
El cine de afuera.....	219
Adiós a Eugene Gayson.....	221
Adiós a Jellinek.....	223
Agnes Vardda, Cannes 2017.....	226
Amando a Carolina.....	228
Cantalao.....	230
Cartas a Van Gogh.....	232
El Perú, Lima, Chabuca y una misa de bodas.....	234
Charco, canciones del río de La Plata.....	237
Dunkerque.....	239
El arte del robo.....	241
El motoarrebato.....	243
El piano que conversa.....	246
El viaje de Javier Heraud.....	248
Entrevista a Salvador Allende: La fuerza y la razón.....	251
Ernesto.....	254
Hemingway, 120 años después.....	256
Holiday, censura en rusia.....	259
Horror en el Pachamama.....	262
Kamchatka.....	264
La camarista.....	267
La dictadura en Brasil.....	270
La filosofía en la alcoba.....	273

La forma del agua	276
La la land: Amor a primera vista	278
La muerte de stalin	280
Lorena Muñoz, entre Gilda y Rodrigo	283
Mate-me por favor.....	286
Pablo Fernández: “filmemos lo que sucede en nuestros propios barrios”	288
Películas de propaganda de John Ford durante la segunda guerra mundial	292
Presidente chileno visita la paz	295
Raquel Welch, una vez más.....	298
Sandro en primera persona	300
Tin Tán. Todo por amor	302
Todo comenzó por el fin.....	304
Un grito en el mar. El premio que bolivia le dio a una película chilena..	306
Una mujer fantástica.....	308
Victoria y Abdul.....	310
¿Cómo elegir la mejor película?.....	315
De La Paz a Salta en cine (primera parte).....	317
De La Paz a Salta en cine (segunda parte)	319
La videoteca heredada.....	321
Latinópolis, es una opción	323
Consumidores y espectadores	325
Ser espectador hoy	327
Ver desde éste lugar en el mundo	329
No es que no se haga, es que no se ve.....	331
Las visitas y estos 42 años	334
Centenario del sonido	336
Las primeras líneas.....	338
Martes 8 de octubre, el día que me quieras	341
¿Qué es el cine?.....	344
La última	347
327 Cuadernos. La historia como transformación en la vida	349

PREÁMBULO

1. Bien bonito es ver cine, y eso lo tiene muy claro Claudio Sánchez, férreo camireño, amante del vermouth y fabricante ocasional de mermeladas.
2. Epítetos más, epítetos menos, Sánchez es también crítico de cine, que es la manera “formal” en la que afronta su gusto por el séptimo arte, y que lo llevó a producir una muy generosa cantidad de material al respecto, diseminado en diversos soportes y formatos.
3. Siempre curioso, se alejó de las formas “normales”, triviales y fáciles que sobran en periódicos, redes sociales y portales snobs, y encaró el ejercicio crítico con una renovada mirada, en la que no perdió en ningún momento la vista a sus intereses particulares, a las personas, momentos y hechos que despiertan su fascinación, compartiéndolos con lectores y oyentes a través de sus notas y críticas.
4. Pandémico, Sánchez recordó que esta producción está dispersa. Ya en 2017, había realizado un ejercicio compilatorio de sus críticas, condensando poco más de un centenar de textos en un tomo publicado por la editorial 3600.

5. Lúdico, pero con el debido rigor -y avalado por las licencias que la coyuntura ofrece- reúne ahora tres “productos” distintos en esta recopilación, donde el tono académico de diluye parcialmente, y permite al lector no iniciado acercarse a los orbes que giran en el cosmos cinematográfico de Sánchez.
6. Los oulipianos ya nos mostraron que el lenguaje es un juego, pero no por eso, deja de tener reglas. Sánchez juega bien y apuesta (victorioso) por un diccionario y un diario de campaña; cierra (conservador) con una recopilación.
7. ¿Dónde encuentra esos datos? ¿Qué fuentes bibliográficas consultó para obtener estas “supra-trivias”? ¿Cuántos kilómetros de rollos de celuloide desgastó? ¿Por qué hablo conmigo mismo? Son algunas de las dudas que me aquejan mientras recorro las páginas del manuscrito. Me doy cuenta que son pedazos extraídos de distintas realidades y seleccionados muy cuidadosamente, muchos de ellos como parte de las aficiones del crítico, dando a conocer que claramente tiene más intereses que sólo Camiri, el vermouth y el punto de cocción de distintas frutas.
8. No hay mucha ciencia en echar un vistazo a la cartellera, o seguir dando cuerda a oleadas y sacramentadas producciones de los amiguis (o si se entiende mejor: de la rosca) y escribir al respecto u organizar charlas varias actividades sobre ellos, año tras año; por esto, se pondera aún más el trabajo que tengo en mis manos, y su terca labor de mostrar otro cine, el olvidado, el no valorado, el que tiene un norte no convencional, cuyo

polo magnético no yace en el director del producto audiovisual en sí, tampoco en el pseudo-academicista que escribe sólo para que alguien sepa que escribe, no; yace en el otro, en cualquier otro, en todos.

9. ¿Dónde irán a parar estos textos que releo y que ahora le toca a Ud., buen lector, disfrutar? ¿Al disco duro de algún acucioso investigador? ¿A enormes servidores de datos localizados en algún país de Europa oriental? ¿Al archivo digital de la Cinemateca Boliviana? Por su amplio y claro contenido, el presente material se presta a variedad de usos y usuarios; es un compilado plural, universal e indispensable, inconcluso (afortunadamente), osado, pero sin pretensiones. Hecho con amor (amor ciego, por el audiovisual), que intenta acercarnos a este arte mediante sus diversas ramificaciones, buscando empatizar a través de variopintas visiones y una inconfundible e irrenunciable postura social y política.
10. Como cualquier buena lectura, se goza de principio a fin; como pocos textos, se aprende mucho, y bien.
11. Una gran ventaja de esta versión digital es que se puede compartir, distribuir, spamear, reenviar, postear por aquí, por allá, en fin... Posiblemente, eso será lo que hará más feliz al autor, por lo tanto, esa potencial felicidad está en nuestras manos; no dudemos en hacer que el cine y su respectivo análisis sea un privilegio de todos.

Miguel Ángel Rivera

EL PRINCIPIO

A modo de presentación de éste nuevo volumen que compila las notas y críticas de cine publicadas entre 2016 y 2019 en el Suplemento La Esquina del desaparecido periódico de circulación nacional CAMBIO. Valga esta columna, del 21 de septiembre de 2017, que celebraba la publicación del libro “Notas y críticas de cine en La Esquina” que editó 3600 (La Paz, 2017).

NOTAS Y CRITICAS DE CINE

EN LA ESQUINA

Desde aquel primer intento de reseña cinematográfica que apareció en el periódico La Prensa sobre **Día de boda** (Rodrigo Ayala, 2008) -para entonces el más reciente estreno nacional- hasta la entrevista a Denisse Arancibia sobre su película **Las malcogidas** que se puede leer en la Revista on-line www.cinemascine.net, no he dejado de escribir y publicar en diferentes medios. Aquel primer ejercicio de 2008 coincidía también con los primeros pasos del programa radial Cine Con Cristal que se emitía en Radio Cristal y que se convirtió con el pasar de los años en un referente de la información y la crítica especializada. Hoy en cambio, la publicación de la entrevista con Arancibia coincide con la presentación de un nuevo libro que recopila las publicaciones hechas en el Suplemento La Esquina entre los años 2010 y 2015.

A La Esquina llegué por invitación de Rey González, quien era entonces el editor del suplemento, desde entonces no he dejado de colaborar, y aunque existieron periodos en los que tuve alejarme, nunca perdí de vista este espacio que nació bajo el impulso de un nuevo país. La aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado, es para nuestra historia contemporánea el cambio más profundo de la estructura íntima de Bolivia, Cambio nació también en este contexto.

La Esquina ganó por mérito propio su derecho a existir. Como todo suplemento cultural sufrió, fue reducido, retocado, pero sobrevivió incluso a su modificación en cuanto el día

de su circulación. Pasamos entonces de domingo a jueves, y este no fue motivo para que las inquietudes de sus editores y quienes colaboramos se apagarán.

Cerré un ciclo con La Esquina cuando por unos meses, a finales de 2015 fue discontinuada su edición. Este fue el motivo para recopilar lo escrito a lo largo de más de cinco años y proponer a la Editorial 3600 publicar un volumen que contenga la mayor parte de estas columnas. Notas y Críticas de Cine en La Esquina es una pequeña muestra de lo que he publicado desde 2008 hasta ahora, pero es sin duda una de las muestras más entrañables, ya que es en este suplemento que he ganado oficio, con la responsabilidad de responder cada semana a los editores de turno. Es la biografía de una columna de prensa.

Al suplemento volví a los pocos números de recuperada su publicación en 2016, ahora de jueves, con una de las travesuras más intensas que hice, una columna que bautizamos con Jackeline Heredia: **El cine boliviano de la A a la Z**. Después de eso no pude resistir la tentación de seguir colaborando. Y heme aquí, al día siguiente de haber publicado un libro, con la alegría de seguir escribiendo en La Esquina.

CINE BOLIVIANO DE LA A A LA Z

A

A: Vitamina A. También conocida como retinol, entre otras propiedades ayuda a la retina y por consiguiente a la mejor visión, especialmente ante la tenue luz.

Agazzi, Paolo: Director de cine. Nacido en Italia en 1946 radica en Bolivia desde 1976 año en el que comenzó a trabajar con Antonio Eguino en la Productora UKAMAU. En 1982 estrenó su primer largometraje: **Mi socio**. Road movie que articula el país en un viaje desde Santa Cruz a La Paz el cual encuentra en sus protagonistas Don Vito (David Santalla) y Brillo (Gerardo Suárez) una de las mejores parejas del cine boliviano. Los largometrajes de este director son: **Los hermanos Cartagena** (1985), libre adaptación de la novela Hijo de opa de Gaby Vallejo, **El día que murió el silencio** (1996), **El atraco** (2004), **Sena Quina, la inmortalidad del cangrejo** (2005) y el documental **Corazón de dragón** (2015).

Amargo mar: Dirigida por Antonio Eguino y estrenada en 1984 es la película histórica más polémica y arriesgada del cine nacional. Una visión sobre la Guerra del Pacífico que se convierte también en una “interpelación histórica-política” como resultado de una investigación sin precedentes sobre ciertos detalles de episodios importantes para el desarrollo de la contienda.

Ascensor, El: Tomás Bascope sorprenden en 2009 con una de las mejores películas de la última década, protagonizada por Pablo Fernández, Jorge Arturo Lora y Alejandro Molina,

esta historia que se desarrolla durante un carnaval al interior de un ascensor en el que se encuentran los asaltantes y la víctima fue una radiografía de la sociedad cruceña de ese tiempo. El largometraje alcanzó el reconocimiento de la crítica y del público en el país, y es el referente del cine cruceño contemporáneo.

B

B: Cine B. Es una forma de hacer cine que está al margen de la cuestión comercial como intención primaria. Su origen se encuentra en la edad dorada de Hollywood entre la primera y segunda guerra mundial, y sus características son los bajos presupuestos y una distancia con el cine independiente. A pesar de que el uso del término como definición de un cierto tipo de cine resulta ser ambiguo, este tiene características propias que han sido resaltadas en los últimos años por el interés de investigadores y críticos quienes en su origen le habían dado la espalda por considerarlo inferior al cine de Estudios.

Bazoberry, Luis: (Cochabamba, 1902 – 1964) Es el primer cineasta cochabambino, su trabajo como fotógrafo lo llevó a ilustrar la edición del libro Centenario de Bolivia (1925) publicado por el gobierno de Bautista Saavedra. Durante la Guerra del Chaco es incorporado en tareas de aerofotogrametría, para poder hacer registro fotográfico aéreo, además de hacer foto fija filmó – no sólo desde los aviones – los diferentes momentos de la contienda chaqueña. Una vez declarado el Protocolo de Paz, Bazoberry ya desmovilizado llevó los materiales filmados a España donde en Barcelona pudo editar junto al catalán Juan Pallejá la película **La Guerra del Chaco 1932-1935** que es la primera película sonora boliviana. En 2015, por primera vez, la película fue proyectada en Asunción del Paraguay como parte de las celebraciones por los 80 años de

cese al fuego, mediante una gestión de Cinemateca Boliviana y Cinemateca del Paraguay.

Bolivia en corto. Archivo y Catálogo de Cortometrajes, es el primer sitio web boliviano que registra las producciones bolivianas, las producciones realizadas por extranjeros en Bolivia y las producciones realizadas por bolivianos en el exterior desde el año 2000 hasta ahora en un solo lugar. (www.boliviaencorto.com)

C

Caillet, Danielle: (Romans, Francia, 1940 – La Paz, Bolivia, 1991).- Fue una destacada artista que se incorporó a las filas del Grupo UKAMAU a finales de los años sesenta, junto con Antonio Eguino (su esposo) trabajaron con Jorge Sanjinés en 1969 durante el rodaje de **YawarMallku** donde ella realizó trabajos de foto fija. Su labor individual la llevó a dirigir entre otras producciones: **Warmi** (1979), considerado el primer corto hecho por una mujer en Bolivia; y **Contraplano, apuntes sobre la filmación de Amargo mar** (1984), quizás el primer making off del cine nacional.

Cinemas Cine, (www.cinemascine.net): Primera revista on-line especializada en cine que se edita en Bolivia. Desde su primera edición, puesta en línea en agosto de 2009, esta publicación ha permitido la gestación de una nueva generación de críticos de cine. La revista ha publicado entrevistas, ensayos, críticas, y por sobretodo mucha información. Desde 2012 también se ha convertido en un ente de gestión cultural que ha propiciado encuentros y festivales de cine.

Cotta, Renzo: (Milán, Italia, 1925 – La Paz, Bolivia, 1978): Sacerdote salesiano que tuvo la voluntad de fomentar la cultura cinematográfica en La Paz desde el Cine 16 de julio, donde se desarrolló el Cine Club Luminaria y promovió

el concurso anual “Llama de Plata”. Él fue quien dirigió la Editorial Don Bosco con especial atención a la publicación de textos sobre cine, donde se editaron – entre otros – los “Cuadernos de Cine”.

Cuestión de fe: Opera prima del realizador Marcos Loayza, esta película forma parte del denominado “boom del cine boliviano” que el año 1995 permitió tener un record histórico de estrenos nacionales (cinco largometrajes en total). Una roadmovie imprescindible a la hora de pensar nuestro cine.

D

Dale Martín: Dirigido por Guillermo Aguirre, y producido por el Grupo La Escalera, este cortometraje logró en 1980 el Primer Premio en el Concurso Llama de Plata. Esta es la historia de un niño que sueña con ser corredor pero los efectos de la desnutrición lo detienen.

Día que murió el silencio, El: Largometraje dirigido por Paolo Agazzi en 1998, contó en su reparto con el actor argentino Darío Grandinetti. Luego del terremoto de Aiquile y Totora se ha convertido en un documento histórico de lo que fue aquella población del valle cochabambino.

Día Paulino, Un: Cortometraje de 1962 dirigido por Jorge Sanjinés con guión de Óscar Soria, producción realizada por encargo del gobierno nacional, donde se procuraba explicar el Plan Decenal, proyectando así la continuidad de la Revolución Nacional en una década más.

Donde nació un imperio: Dirigido por Jorge Ruíz, este cortometraje de 1949, contó con la participación de Augusto Roca y Alberto Perin, fue producido por Bolivia Films, y es considerada una de las primeras películas bolivianas a color.

Durán Crespo, Raúl: Productor de la película silente Hacia la gloria (1932) quien junto a Mario Camacho y José

Jiménez, crearon la Empresa Cinematográfica Bolivia. Junto con Camacho compraron parte del Laboratorio que había utilizado José María Velasco Maidana para la realización de **Wara Wara** (1929), y así desarrollar este nuevo emprendimiento fílmico. La película fue premonitoria en el devenir histórico, su argumento tenía como protagonista a un piloto de la aviación durante la guerra, meses después de su estreno en La Paz, Bolivia y Paraguay ingresaban a combatir en una de las más absurdas y sangrientas contiendas bélicas, que enfrentó a los dos países más pobres de la región. Durán como productor se enfrentó a este hecho histórico pero también al final del cine silente, y la llegada del sonido.

E

Eguino, Antonio (La Paz, 1938): Cineasta y fotógrafo, uno de los más importantes directores de cine en Bolivia, su obra en largometrajes comienza con **Pueblo chico** (1974), a la que le seguiría años más tarde la película más vista de la historia nacional **Chuquiago** (1977), su revisión histórica sobre la Guerra del Pacífico le permite cuestionar la historia oficial con **Amargo mar** (1984), en 2007 estrenaría **Los Andes no creen en Dios**.

Ejército en Villa Anta, El: Cortometraje realizado en Súper 8mm por Alfonso Gumucio Dagron, semi-documental filmado en 1979, y producido por CIPCA Audiovisual, que denuncia la intervención militar en Villa Anta en el departamento de La Paz. A partir del testimonio de los comunarios se pone en escena el atropello general por parte del Ejército.

Embrujo de mi tierra, El: Película dirigida por Jorge Guerra Villalba, es un viaje musical por Bolivia, en el que la cámara presta atención a grupos folklóricos y danzas típicas creando así una postal turística de la época. Este largometraje contó con el guión de Luis Espinal.

Espinal, Luis (España, 1932-Bolivia 1980): Sacerdote jesuita que desde su llegada a Bolivia supo ocupar un lugar importante en el quehacer cinematográfico de nuestro país, su afán por el desarrollo de la cultura cinematográfica en Bolivia lo llevó a desarrollar la más fructífera carrera de crítica de cine, apostó por la formación de públicos y desarrolló experiencias importantes de Cine Club y Talleres de formación. Fue también parte de la Productora Ukamau con Antonio Eguino. Pionero de la televisión boliviana fundó el Semanario Aquí. Fue torturado y asesinado meses antes del golpe de Estado de Luis García Meza (17 de julio del 1980), en memoria de esta fecha trágica y en homenaje a Espinal el 21 de marzo se declara Día del Cine Boliviano.

F

Faustino Mayta visita a su prima: Comedia dirigida por Roberto Calasich (director de la serie La bicicleta de los Huanca) que denuncia entre chiste y chiste la explotación que sufren los bolivianos en las textileras clandestinas de Buenos Aires en Argentina. Estrenada en 2003 esta producción no alcanzó el éxito que había obtenido su director con la serie de televisión que conquistó en su momento al gran público.

Fernández, Pablo: Actor de cine, nacido en Santa Cruz de la Sierra en 1982, su talento empieza a ser reconocido en **Dependencia Sexual** (Rodrigo Bellot, 2003), en ¿Quién mató a la llamita blanca? (Rodrigo Bellot, 2006) sus capacidades humorísticas lo hacen sobresalir en un peculiar casting haciendo dupla con Cacho Mendieta. Su papel en **El ascensor** (Tomás Bascopé, 2009) es uno de los más recordados y también, en tono dramático, ha participado recientemente en **Norte estrecho** (Omar Villarroel, 2015) entre otros largometrajes.

Fuera de aquí: Película dirigida por Jorge Sanjinés, fue realizada en la sierra ecuatoriana. Este largometraje se estrenó

en Ecuador el año 1977 y denuncia el atropello general de las grandes transnacionales sobre las comunidades campesinas, además de la complicidad de las autoridades militares en favor de intereses extranjeros. Un filme político que responde a su época y contexto, es parte del denominado “cine urgente” y es también un ícono del “nuevo cine latinoamericano” donde Sanjinés brilla con luz propia.

Fundación Cinemateca Boliviana: Creada en 1976 es la institución que custodia, preserva, cataloga y pone en valor el Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento, que de acuerdo a la vigente y actual Ley de Cine tiene encomendados los trabajos de rescate y preservación del patrimonio cinematográfico nacional el cuál le pertenece al pueblo boliviano como único y legítimo propietario.

G

Gallardo, Amalia de: Destacada impulsora de la cultura cinematográfica, en 1964 se hizo cargo del Centro de Orientación Cinematográfica afiliado a la OCIC (Organización Católica Internacional de Cine), destacó en la labor de la reseña cinematográfica en el periódico Presencia con su columna “Estrenos de la semana”, su gestión permitió el desarrollo de Cine Clubs. Por su aporte al cine el Concurso institucionalizado más importante al audiovisual boliviano lleva su nombre y es organizado por la Alcaldía de La Paz.

Guerra, Gerardo: Nieto de Manuel Guerra, quien regentó las salas de cine Bolívar y Avenida en La Paz entre las décadas del 30 y 50 del siglo XX, su padre Jorge Guerra fue distribuidor de películas y dirigió el largometraje **El embrujo de mi tierra** (1974). Gerardo distribuye y produce cine, con Londra Films ha logrado abrir espacio al cine independiente y ha producido varios largometrajes nacio-

nales, y prestado servicios para co-producciones internacionales en Bolivia.

Guerra del Chaco 1932-1935, La: Película documental dirigida por Luis Bazoberry, es considerada la primera obra cinematográfica sonora de la historia boliviana. Su estreno fue en septiembre del año 1936. Bazoberry se convierte con esta obra en el primer cineasta cochabambino de la historia. En 2015 recordando los 80 años de la firma del cese de hostilidades entre Bolivia y Paraguay, Cinemateca Boliviana en coordinación con Cinemateca del Paraguay organizaron la primera exhibición pública de este material en Asunción del Paraguay.

Gumucio Dagron, Alfonso: Crítico e historiador de cine, su obra más importante es Historia del cine en Bolivia (1982). Cursó estudios de cine en Francia en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París en la década del setenta. Su película más importante como director es **Señores generales, señores coroneles** (1976), un documental sobre la dictadura del coronel Hugo Banzer.

H

Hacia la gloria (1932): Una de las películas emblemáticas de la época silente del cine boliviano. Es una historia romántica que tiene como telón de fondo la guerra, y como protagonista principal a un piloto. El largometraje dirigido por Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán Crespo es el estandarte de una época en que la aviación no era un simple instrumento del aparato bélico, sino un referente inconfundible del progreso y el desarrollo de la sociedad, el principio de la modernidad tecnológica, fue entonces cuando el aviador era el héroe contemporáneo. Sorprende que en este film el aviador Rafael Pabón hubiera realizado diferentes acrobacias aéreas, como si fuera él el protagonista, las

cuales hacen que sea uno de los primeros dobles de acción del cine latinoamericano.

Heinrich, Mónica: Crítica de cine y realizadora audiovisual. Su labor en la edición impresa de El Deber de Santa Cruz la llevó a convertirse en una figura importante del movimiento que en los años 2000 surgió en Bolivia como parte del resurgimiento de la crítica cinematográfica especializada. Sus publicaciones ahora se las pueden ver en www.aullidosdelacalle.net. Como realizadora consiguió junto con Fred Núñez el Premio Petrobras Fondo de Fomento al Cortometraje en 2008 con su producción **Ring Ring**.

Hermanos Cartagena, Los (1984): Segundo largometraje de Paolo Agazzi como director. Basada en la novela Hijo de opa de Gaby Vallejo, el guión fue realizado por Óscar Soria. Es un drama que recupera una época de la historia boliviana ubicando su relato entre los años cincuenta (la revolución nacional) y los setenta (el periodo de las dictaduras). En esta película se sucede el primer desnudo del cine nacional que lo realiza Emma Junaro.

Historias de vino, singani y alcoba (2009): Segunda película de “La trilogía de la comedia chapaca” que dirigió Rodrigo Ayala Bluske, la que se completa con **Día de boda** (2008) y **La huerta** (2013)

I

Igualitarios, Los: Película histórica dirigida por Juan Miranda, fue estrenada en 1991, y tiene como protagonista al caudillo Andrés Ibáñez. Una producción realizada en Santa Cruz que revisa la historia del “Movimiento Igualitario” el año 1876.

Illimani: Producido en 1953 por el Instituto Cinematográfico Boliviano este cortometraje recupera el tango Illimani de Néstor Portocarrero y lo pone en escena, con imágenes de la

ciudad de La Paz sigue con letra y melodía aquellas referencias que hace la canción. Es esta producción el primer antecedente boliviano de lo que se denomina un video clip musical, por el tratamiento visual que se le brinda y por las formas que utiliza en su relato es una pieza de alto valor histórico como testimonio, siendo además una obra que dentro el Archivo Nacional de Cinemateca Boliviana se presenta como “diferente” dentro del contexto de la época donde el ICB producía para entonces noticieros y no tenía como prioridad la realización de cortos con contenidos más bien de entretenimiento.

Insurgentes: Largometraje de Jorge Sanjinés estrenado en 2012. Con esta obra el director inicia una nueva etapa en su carrera y apuesta por contar la historia de Bolivia más allá de la propia historia oficial. A decir de Sanjinés, para el Grupo UKAMAU, con esta película pasan de “la nación clandestina a la Bolivia insurgente”. Esto quiere decir que hay un cambio en cómo enfrentar los argumentos de sus próximas producciones y su opción por contribuir a la construcción del nuevo imaginario colectivo nacional el cual también debe ser modificado como parte integral del actual proceso de cambio.

Insurgencias, Acercamientos críticos a Insurgente de Jorge Sanjinés: Es el primer libro en Bolivia que recopila críticas cinematográficas especializadas, y fue publicado en una edición on-line de formato PDF. Este proyecto fue iniciativa de la Revista on-line *Cinemas Cine* y la Escuela Popular para la Comunicación.

J

Jallq’a, Los: Identidad y tejido: Cortometraje en video realizado en 1988 por Francisco Cajías de la Vega. Su temática recupera el legado artístico y cultural de los famosos tejidos Jallq’a; su importancia, y los discursos sociales que ahí se encuentran

como legado de la resistencia y la narración del pasado de las comunidades de Chuquisaca.

Jiménez, José: Es reconocido dentro de la historia del cine boliviano por haber sido uno de los tres realizadores del largometraje silente **Hacia la gloria** junto a Mario Camacho y Raúl Durán. Jiménez trabajó también junto a José María Velasco Maidana en la productora Urania Films, y sus funciones fueron múltiples a lo largo de su corta carrera. De acuerdo con Alfonso Gumucio y su libro *Historia del Cine en Bolivia* (1982) antes de definir el nombre final *Hacia la gloria* fue también llamada *Mientras Bolivia duerme* y posteriormente *El hijo del Choqueyapu*.

Juanito sabe leer: Documental realizado en 1954 por Jorge Ruíz para la productora Telecine, fundada por Gonzalo Sánchez de Lozada, filmado en la localidad de Warisata sobre la experiencia de la Escuela Normal Rural.

Juku: El año 2011 KiroRusso estrenó en Bolivia **Juku**, un cortometraje que en sus registros al interior de la mina de Posokoni recupera al personaje del rescatador de mineral (el juku o lobito), aquel individuo que se queda con los restos de la gran explotación y sobrevive en condiciones dramáticas. Este relato se sostiene por la extraordinaria fotografía que hace Pablo Paniagua quien con maestría captura luz y sombras en este registro testimonial. Russo encuentra en **Juku** los motivos para seguir explorando el peculiar mundo de los mineros y es motivado por este trabajo para realizar su primer largometraje **Viejo Calavera** (2016), el cual fue estrenado durante el recientemente pasado Festival de Locarno, Suiza.

K

Krik?Krak! Tales of a nightmare (Krik? Krak! Cuentos de una pesadilla): Jac Ávila, cineasta boliviano conocido por haber llevado a la pantalla grande películas de corte erótico desde **Sirwi-**

ñakuy (2010) y otras cintas más recientes como **Malleficarum** (2011) y **Olalla** (2015), tiene su debut cinematográfico en los años ochenta con un documental diametralmente opuesto en su temática a las películas que lo hacen más conocido. Se trata de **Krik? Krak! Cuentos de una pesadilla**, filme rodado en Haití que mereció elogios de la crítica internacional en su momento. “También trata de la religión, la política y la violencia. La temática central es el camino que tomó Papa Doc para llegar al poder en este país extremadamente pobre, manipulando la religión para servir a sus propósitos. En este caso, la religión del vudú que es central en Haití. Se posicionó como ser divino, Barón Samedi, guardián del as tumbas. Para los haitianos él tenía el poder sobre los muertos y los vivos. Tuvo el apoyo de los Estados Unidos por un tiempo. Kennedy quitó su apoyo pero Johnson se lo dio nuevamente después del asesinato de Kennedy.” Así declara Ávila en la web oficial de su productora www.pachamamafilms.com y hace referencia a este trabajo que fue filmado en 16 mm y se hizo en colaboración con Vanyoska Gee.

Kunuskiu: Cortometraje dirigido por Silvia Rivera y estrenado en 1990. En lengua aymara este vocablo significa “nevando está” es además el título de una de las obras más emblemáticas de la obra de Adrián Patiño, destacado compositor y director de banda. Protagonizado por José Aramayo (Pepetus), este corto se acerca a las inspiraciones y motivaciones que tiene Patiño ubicando la situación en el contexto de la Guerra del Chaco, haciendo énfasis en el proceso creativo del autor. **Kunuskiu** es una de las piezas importantes dentro del Catálogo del Concurso de Video Amalia de Gallardo.

L

La Paz, la capital más alta del mundo: Mediometraje del año 1948 realizado por el norteamericano Keneth Wasson, quien

fundó “Bolivian Films” productora emblemática del renacer del cine nacional a finales de los años cuarenta. Hay que recordar que después del final de la Guerra con Paraguay (1932-1935), y luego del estreno en 1936 de la película La Guerra del Chaco de Luis Bazoberry se sucede la década muerta de nuestra cinematografía la cual solo puede ser recordada por películas amateur y caseras, la figura de Wasson entonces significa también el renacer de nuestro cine y el inicio de un segundo periodo el cual se conoce como el de “los pioneros”.

Loayza, Marcos: Cineasta paceño que con su opera prima **Cuestión de fe** (1995) irrumpe en el panorama nacional como uno de los más importantes realizadores de su generación. Previamente trabajos suyos en cortometraje eran ya elogiados por el público y la crítica. En 1988 realizó **El olor de la vejez** abordando la figura del poeta Jaime Saenz, este trabajo fue merecedor del Premio en el Concurso Amalia de Gallardo. Su filmografía en largometrajes de ficción se completa con: **Escrito en el agua** (1998), **El corazón de Jesús** (2004), **Las bellas durmientes** (2012). También ha realizado documentales como: **El Estado de las cosas** (2007) y más recientemente la serie **Planeta Bolivia** (2016).

López, Eduardo: Antropólogo y cineasta. Fue director del Consejo Nacional de Cine (CONACINE). Entre la década del setenta y el ochenta forma parte del Grupo UKAMAU y hace la cámara en **Las banderas del amanecer** (Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, 1983), en los años siguientes produce y dirige varios cortometrajes entre los que destaca **Martín de las crujejas** (1992). Su primer largometraje es el documental **Inal Mama: sagrada y profana** (2008).

M

Manuelas: Heroínas de la Coronilla: Drama histórico, dirigido por Luis Mérida Coimbra, que recrea uno de los episodios

de la Independencia que tiene como lugar a Cochabamba y como protagonistas a las mujeres (27 de mayo del 1812). La película cuenta en su elenco con la participación de: Soledad Ardaya, Naira Vildoso Guillén y Diego Ortíz entre otros. Filme estrenado en Cochabamba el 28 de mayo del 2012, como parte de las celebraciones por el bicentenario de la Batalla de la Coronilla.

Mesa, Carlos: Fundador de Cinemateca Boliviana en 1976, trabajó en el ejercicio de la crítica cinematográfica en diversos medios escritos. Su aporte a la bibliografía sobre cine nacional se completa con: *El cine boliviano según Luis Espinal* (Editorial Don Bosco, 1982), *La aventura del cine boliviano* (Editorial Gisbert, 1985); y, en co-autoría *Cine boliviano, del realizador al crítico* (Editorial Gisbert, 1979).

Mi socio: Opera prima del realizador Paolo Agazzi. Clásico del cine nacional protagonizado por David Santalla y Gerardo Suárez, es un roadmovie que ha merecido elogios de público y crítica desde que se estrenó en 1982. Entre otros de sus legados más significativos, la película ha dejado para la cultura popular boliviana la canción más representativa del cine nacional, de igual título y compuesta por Alberto Villalpando fue interpretada por Gerardo Arias.

Mina Alaska: Película dirigida por Jorge Ruíz fue estrenada en 1968, con una particular historia esta cinta fue iniciada en 1954 bajo el nombre de *Detrás de Los Andes*, luego de un periodo de extravío del material en Estados Unidos, Ruíz fue anoticiado de su hallazgo y entonces decide replantear la historia 14 años después, cambiando el argumento y brindándole así a **Mina Alaska** una cualidad única, la de ser una obra en la que los 14 años que distan de un tiempo a otro es absolutamente real. Esta película fue el primer largometraje boliviano restaurado y digitalizado, reestrenado en Bolivia en 2003.

N

Nación clandestina, La: Obra maestra del cine boliviano. Largometraje de ficción realizado por Jorge Sanjinés, fue estrenado comercialmente en Bolivia el año 1990, luego de que obtuviera en 1989 el Premio internacional más importante que una película nacional haya logrado en toda la historia, la Concha de Oro durante el Festival de Cine de San Sebastián en España. Protagonizado por Reynaldo Yujra el film significa para su autor la consagración de toda una teoría cinematográfica propia que se traduce en el “plano secuencia integral” el cual Sanjinés realiza aproximándose así a la cosmovisión andina entendiendo que el futuro está también atrás en aquello que en la narración clásica más bien correspondería al pasado. Merecedora de contundentes estudios extranjeros, a la película todavía le hace falta una lectura más profunda desde Bolivia, la propia crítica escrita luego de su estreno en La Paz no estuvo a la altura de la dimensión de la obra.

Nana: Opera prima de la cineasta Luciana Decker. Largometraje testimonial que narra la relación de la realizadora con su propia nana, una historia donde la directora es también la protagonista. La película fue estrenada durante la más reciente edición del Festival de Cine Radical en La Paz, el viernes 16 de septiembre, y se programa comercialmente en Fundación Cinemateca Boliviana desde el jueves 10 de noviembre.

Nina, Demetrio: Cineasta nacido en el centro minero de Cami en el departamento de Cochabamba. Realizó estudios de Comunicación Social en la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno de la ciudad de Santa Cruz. Como director ha realizado entre otros largometrajes **Autonomía** (2001), como también las producciones sobre personajes históricos de las luchas indígena: **Bartolina Sisa** (2008) y **Santos Tula Marka** (2009). El año 2011 asumió la Dirección Ejecutiva del Conse-

jo Nacional de Cine (CONACINE) en una gestión que quedó trunca al haber sido destituido en 2012.

O

Olalla: Inspirado en la novela homónima de Robert Louis Stevenson, este largometraje de terror dirigido por Amy Hesketh fue estrenado en 2015 y recupera una historia de vampiros para ubicarla en dos tiempos: durante la época colonial y en la actualidad; rescatando la historia original y actualizando el relato desde lo contemporáneo.

Ormachea, Francisco: Realizador audiovisual que empezó su carrera en los años ochenta, fue entonces que dirigió uno de los cortos más importantes en cuanto acercamiento a la obra literaria de Jaime Saenz, se trata de **Recorrer esta distancia** (1988) donde se adaptan los primeros capítulos de Felipe Delgado, el corto es protagonizado por Luis Bredow. En los noventa Ormachea realiza **Ajayu** (1995), otro corto destacado en la filmografía boliviana que recupera de la tradición oral, el tránsito de la vida a la muerte en la zona del Lago Titicaca, esta vez el protagonista fue Reynaldo Yujra.

Ortíz, Jorge: Actor de destacada trayectoria, entre sus papeles principales se encuentra el santero Domingo en **Cuestión de fe** (Marcos Loayza, 1995), quizás su rol más recordado. Sin embargo, ha participado desde entonces tanto con los más destacados cineastas nacionales, como también con jóvenes talentos. Ha participado también en co-producciones internacionales realizadas en Bolivia, como es el caso de su papel en **También la lluvia** (IciarBollaín, 2010).

Ovando, Alfredo: Realizador de importante trayectoria, fundó la productora Nicobis, que ha contribuido significativamente al desarrollo del audiovisual en el país. Fue parte del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano formando

parte de sus directivas en diferentes oportunidades. Su producción ha sido distinguida y premiada en certámenes nacionales e internacionales, su opción por la animación lo convierte en uno de los mayores representantes de este género en Bolivia.

P

Paniagua, Pablo: Director de fotografía. Estudió en Buenos Aires en la Universidad del Cine. Realizador de cortometrajes como **Despedida** que en 2015 ganó el la Mención del Jurado en BAFICI (Argentina). Forma parte del colectivo Socavón Cine, donde ha desarrollado su carrera como fotógrafo en producciones de Kiro Russo o Miguel Hilari, por ejemplo.

Paz, Gabriela: Realizadora egresada de la Universidad Católica Boliviana en La Paz. Su documental **La bala no mata** (2012) se desprende de la investigación realizada por el sociólogo Mario Murillo sobre los días de la Revolución Nacional en 1952. Formó parte de la Unidad de Cine de la Facultad de Humanidades en la Universidad Mayor de San Andrés donde coordinó Talleres y Seminarios en el camino de la creación de la Carrera de Cine al interior de la UMSA.

Prudencio, Cergio: Destacado músico, como compositor ha trabajado junto con Jorge Sanjinés entre los años noventa y los dos mil, ha colaborado con otros realizadores y sonorizado largometrajes como también cortos. Su trabajo lo llevó a recomponer la banda sonora de la versión reconstruida y restaurada de **Wara Wara** (José María Velasco Maidana, 1930) que fue reestrenada en 2010 luego de un largo proceso de trabajo que coordinó la Fundación Cinemateca Boliviana.

Pueblo chico: En 1974 Antonio Eguino realiza su primer largometraje. Como sostiene Luis Espinal: “**Pueblo Chico** es una película que no está protagonizada directamente por el campesino o el minero (como en anteriores producciones del

grupo UKAMAU) sino que los personajes clave son de la clase media, que es la que ve cine en nuestro país. Por supuesto, **Pueblo Chico** no es un film que presenta al espectador un problema diverso del que tenemos nosotros mismos. Por ello la cinta no nos hace contemplar una historia de acción, sino que convierte al espectador en actor, y él quien se estimula a conocer y a hacer algo por nuestra realidad nacional. El film no toma partido, sino que contrapone actitudes para que de este choque de realidades nazca la clarividencia. En esto es un film profundamente democrático”.

Q

Qati Qati, susurros de muerte: Bajo la responsabilidad de Reynaldo Yujra (actor protagonista de **La Nación clandestina**, Jorge Sanjinés) el CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica) en 1999 se realizó este mediometraje que adapta una leyenda aymara y la ficcionaliza respetando su idioma original. Una película que merece especial atención a la hora de pensar “otro” cine boliviano más allá de las salas comerciales de exhibición y los circuitos urbanos alternativos.

Quiroga San Martín, Cecilia (1960-2014): Realizadora y productora, gestora del audiovisual en Bolivia fue Directora Ejecutiva del Consejo Nacional del Cine (CONACINE) en la gestión 1996-1998. Entre sus producciones se destacan: **A cada noche le sigue un alba** (1986), **Intensos fulgores** (1988), **Epílogo** (1990) entre otros. Durante el periodo de la Asamblea Constituyente coordinó la realización del registro audiovisual de este momento histórico para el país.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1931-1980): Recordado líder socialista, fue también novelista y tuvo un breve pero fructífero acercamiento al cine en Bolivia. A mediados de los años 50, luego de la Revolución de abril del 52, Marcelo dejó Boli-

via para radicar en Santiago de Chile. Allí, en 1955, junto con Enrique Arnal y Fernando Montes, quienes también residían ahí, entabló una profunda amistad y juntos realizaron algunos cortometrajes con una cámara Kodak de 16 mm. El tiempo de estos primeros experimentos estaba sujeto a la duración de los rollos de película. Según Arnal, el primer corto que hicieron “fue en una estación de trenes y filmamos la llegada de un tren”. Cierta inclinación al cine por parte de Marcelo se puede rastrear desde las publicaciones que hizo y su trabajo al interior de la revista Pro-Arte, por ejemplo, o en algunos ejemplares de la revista Guión, páginas donde se promovía el arte y la cultura dando especial énfasis a las películas que se exhibían en la cartelera regular, como también, y con mayor atención, a la programación del Cine Club Luminaria del cual Quiroga fue también animador en los primeros años de la década del 50 en La Paz. **El Combate** (1959) – su corto más importante - es el registro de una pelea de gallos, riña que tiene como figuras centrales a un gallo blanco y uno negro, y como protagonista a un niño que observa cómo el negro le gana al blanco, pero la película permite una segunda versión onírica inversa, gracias a la imaginación del niño en la que gana el gallo blanco. La otorgación de valores a los gallos, el registro documental de la riña y una posible ficcionalización de ciertos pasajes que interpreta el niño acercan al corto al neorrealismo italiano, lo emparejan con esta posibilidad de ver la realidad sin muchos filtros y hacen evidentes los conflictos mayores, desde ejemplos —en apariencia— sencillos.

R

Ramona Cultural: Suplemento semanal del diario Opinión de Cochabamba; que desde mayo de 2005 y sin claudicar, edita contenidos culturales y artísticos con especial atención al cine en Bolivia. Dos de sus fundadores son reconocidos como des-

tacados críticos e investigadores de cine en el país, se trata de Andrés Laguna y Santiago Espinoza. Sin esta publicación sería difícil explicar el renacimiento de la crítica cinematográfica en la primera década del siglo XXI.

Retrato de personajes históricos y de actualidad: Primer registro cinematográfico hecho en Bolivia del cual se tiene datos. Se trata de un cortometraje realizado en agosto de ese año donde se filma la transmisión de mando de José Manuel Pando a Ismael Montes, entre otras escenas.

Revolución: Cortometraje realizado por Jorge Sanjinés en 1963 que al año siguiente obtendrá el Premio Joris Ivens en Leipzig. Se trata del primer trabajo independiente del realizador y perfila todo el estilo que con los años afianzará y desarrollará de manera sistemática hacia un cine de denuncia que cierra su ciclo con *Las banderas del amanecer* (1983)

Ruíz, Jorge (1924-2012): Uno de los cineastas más importantes del cine boliviano. Su carrera es reconocida por ser considerado el padre del documental moderno con su cortometraje **Vuelve Sebastiana** (1953) que narra la historia de una niña que sale de su comunidad Chipaya al encuentro de otra cultura, con guión de Luis Ramiro Beltrán esta película es un clásico de nuestro cine. Pionero en los avances técnicos, sus películas fueron las primeras en color y con sonido, en este último caso con la particularidad de haber sido procesado en Bolivia. El conjunto de su extensa obra está inscrita en UNESCO dentro del Programa Memoria del Mundo (MOWLAC) por su importancia como documento testimonial para el presente y las futuras generaciones.

S

Sanjinés, Jorge: Director de cine, fundador del Grupo UKA-MAU, ha realizado la película más importante del cine boliviano, se trata de *La nación clandestina* que el 1989 recibió la Concha

de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián, España. Autor de algunos de los clásicos nacionales como **Ukamau** y **Yawar Mallku**, filmó también en Perú (**El enemigo principal**, 1973) y en Ecuador (¡Fuera de aquí!, 1977). Recientemente ha estrenado **Juana Azurduy: Guerrillera de la Patria Grande** (2016) siguiendo el camino iniciado con **Insurgentes** (2012) de recuperar los líderes de la historia boliviana, más allá del panteón oficial.

Sayariy: Opera prima de la realizadora Mela Márquez. Filmada en el norte de Potosí es el encuentro de dos pueblos indígenas en el rito del tinku, pero es a la vez un encuentro cultural entre dos mundos, el de los orígenes profundos con la cultura occidental. Con música de Cergio Prudencio y textos de Blanca Wietchucter este largometraje forma parte de las películas del “boom del 95”.

Soria, Óscar (1917-1988): Guionista, quizás el más importante que ha tenido Bolivia a lo largo de toda la historia del cine nacional. Formó parte del Grupo UKAMAU trabajando el guión – entre otras películas de Sanjinés – de **Ukamau** y **Yawar Mallku**. Junto a Antonio Eguino colaboró en **Chuquiago** (1977), y con Paolo Agazzi en **Mi socio** (1982), entre otras.

Susz, Pedro: Crítico y teórico de cine, fundador de Cinemateca Boliviana, su aporte es significativo en tanto escritura y producción de contenidos sobre cine no sólo boliviano sino desde Bolivia, entre sus obras principales se encuentra: La campaña del Chaco. El ocaso del cine silente boliviano y Filmografía boliviana básica (1904-1990). En 2015 presentó su libro 40/24 Papeles de cine, que reúne su vasta producción en 4 significativos tomos.

T

Tarilonte, Maite: Estudió cine en la Universidad Católica Boliviana y ha alcanzado el reconocimiento internacional como

vestuarista al haber participado en grandes producciones. En 2012 formó parte del equipo de vestuario de **Blackthorn** (Mateo Gil) que se filmó en Bolivia, película sobre Butch Cassidy y Sundance Kid, cinta que obtuvo un Premio Goya en la Categoría Vestuario. En 2016 participó de **Nadie quiere la noche** (Isabel Coixet) que también mereció un Goya en la misma Categoría.

Tinku: Largometraje dirigido por Juan Miranda, quien ya había realizado labores como fotógrafo junto a Antonio Eguiño y Jorge Ruíz. Con esta opera prima su director incursiona en la ficción como director y propone un cine con opción por lo comercial más allá de lo autoral. Estrenada en 1985, su argumento propone el encuentro de un joven que fue adoptado por una familia de extranjeros y regresa a Bolivia para conocer sus raíces. A través de la música y con un romance como telón de fondo el director propone una cinta “diferente” para la época en el cine nacional.

Torres, Diego: Uno de los testigos y protagonistas más importantes de la producción de Super-8 en Bolivia. Cineasta outsider, su obra atraviesa cuatro décadas de la historia del cine nacional, y su filmografía se enriquece con producciones realizadas en diferentes formatos. Torres inscribe su nombre como el primer cineasta en estrenar un largometraje digital boliviano, se trata de su película **Alma y el viaje al mar** que en enero de 2003 fue presentada comercialmente en la Sala Modesta Sanjinés de la Casa de la Cultura de La Paz. Torres es también director del Festival Internacional de Cine GLBT de La Paz. El director ha creado “un mundo de cine” al haber realizado la primera saga en el cine nacional, con sus películas: **La calle de los poetas** (1999) y **La saga de los poetas** (2015), donde participan actores como David Mondaca y Jorge Ortíz, entre otros.

U

Ukamau: Primer largometraje dirigido por Jorge Sanjinés. La película se estrenó en 1966 y fue producida por el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). Primera cinta boliviana hablada en aymara narra la venganza de un campesino que sufre con la violación de su esposa a manos de un mestizo. La construcción de este relato se hace más intensa en tanto la música que la acompaña también profundiza el carácter de reivindicación que manifiesta su personaje principal, no sólo como una cuestión personal sino como una cuestión que corresponde a la colectividad de los campesinos oprimidos y explotados. La película llega cuando se han terminado los años de la Revolución Nacional (1952-1964) y se permite poner en cuestión la tensión latente entre campesinos y terratenientes – incluso – más allá de la propia Reforma Agraria (1953). Con este largometraje se da paso a la formación histórica del Grupo Ukamau que está conformado por el propio Sanjinés, Óscar Soria y Ricardo Rada; aquí se pone la piedra angular del cine de denuncia que quiere hacer Sanjinés y el cual desarrollará a lo largo de su carrera.

Urioste, Armando: Director de fotografía, realizó estudios en la Escuela de Lodz (Polonia), participó en películas tales como: **Amargo mar** (Antonio Eguino, 1984), **Abriendo brecha** (Paolo Agazzi, 1984), **La oscuridad radiante** (Hugo Ara, 1993), **Jonás y la ballena rosada** (Juan Carlos Valdivia, 1995), entre otros corto y largometrajes. Fue director de CO-NACINE entre 2006 y 2007.

Urioste, Juan Pablo: Director de fotografía. Estudió en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños (EICTV-Cuba). Ha participado en varios largometrajes, entre los que destacan: **Di buen día a papá** (Fernando Vargas, 2005), **Inal Mama** (Eduardo López,

2008) y también en la co-producción **Pacha** (Héctor Ferreiro, 2012), entre otras.

V

Valdivia, Juan Carlos: Cineasta nacido en La Paz que fue parte del “boom del 95” con el estreno de su opera prima *Jonás y la ballena Rosana*, adaptación de la novela homónima de Wolfgang Montes. Una vez más, en el camino de las adaptaciones literarias al cine, el director estrena en 2005 **American Visa**, la historia del sueño americano basada en la novela del mismo nombre escrita por Juan Recacoechea. En 2009 la filmografía de Valdivia da un giro importante cuando estrena **Zona Sur**, un largometraje que ya no sostiene su relato basándose en literatura sino que propone desde el lenguaje del cine una búsqueda personal que además tiene una proyección importante sobre el momento social que se vive en ese momento en el país. En esa misma línea **Yvy Maraey**, de 2013, se convierte en su obra más arriesgada, donde sus búsquedas son cada vez mayores en los niveles formales como también en su propia vida puesta en conflicto en la pantalla grande con él mismo de protagonista de su obra.

Volver: Una de las primeras coproducciones nacionales, se realiza en 1969 y cuenta con la participación de Jorge Ruíz en la dirección, junto a Germán Becker y Alberto Pacciello. Esta es una de las películas que se distancia del cine político de la época y busca abrir los caminos de un cine comercial que no tuvo grandes exponentes en la filmografía boliviana.

Vuelve Sebastiana: Película dirigida por Jorge Ruíz con guión de Luis Ramiro Beltrán, es la historia de Sebastiana una niña de la comunidad Uru que sale de su pueblo para conocer que hay más allá de su entorno primario, ahí se encuentra con un niño aymara que le muestra su propio mundo, es en

este conflicto que se desarrolla una pieza fundamental del cine nacional. Considerado uno de los documentales más importantes de la historia, sus características propias la hacen ser una pieza de docu-ficción, que ahora también podría definirse como “cine híbrido”, que alcanzó los primeros reconocimientos internacionales para el cine boliviano.

W

Wara Wara: La película de José María Velasco Maidana fue estrenada el 9 de enero de 1930 en el Cine Princesa de La Paz. Este largometraje, obra maestra del cine silente boliviano, cuenta la historia de la princesa inca Wara Wara y el romance sostiene con el conquistador español Tristán de la Vega. Ochenta años después, el jueves 23 de septiembre de 2010, a las 19:45, en la Fundación Cinemateca Boliviana comenzó un acto que marca un hito en la historia cinematográfica boliviana, ese día se estrenó la versión restaurada y reconstruida de la película **Wara Wara**. Esta joya del cine silente boliviano y latinoamericano volvió a la vida gracias a un largo trabajo que tardó en su proceso aproximadamente 20 años. A las 20:05 la Banda Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música interpretó “Invocación” una composición de propio Velasco Maidana. Cergio Prudencio, quien además construyó la banda sonora que ahora acompaña la película, fue el director invitado en esta oportunidad. Luego, cuando la gente ya estuvo sentada en sus respectivas butacas, y cuando el reloj marcaba las 21:00 horas aproximadamente, comenzó la primera exhibición pública de **Wara Wara** en su nueva versión *reconstruida y restaurada*.

Warmi: “Es una película documental sobre la condición social de la mujer boliviana”. Así lo manifiesta su directora, Danielle Caillet en una entrevista radial en 1980, afirmación que después sería recogida en el catálogo de la “Exposición

Homenaje” que le hiciera la Fundación Simón I. Patiño. Es con este cortometraje, que Caillet se convierte en la primera cineasta de Bolivia. Y aunque su nacionalidad haya sido la francesa su opción por nuestro país la hizo ser boliviana por opción. Esta película filmada en 16 mm el año 1979 es el primer cortometraje realizado por una mujer en Bolivia.

Ximul, Los: En 1960 Jorge Ruíz filma en Guatemala con el apoyo de International Development Service de Estados Unidos y el gobierno guatemalteco, este mediodmetraje de propaganda. La historia de una familia de campesinos: “los Ximul”. Aquí se pone de manifiesto la importancia del Programa de Desarrollo Rural de Guatemala y el alcance de sus proyectos, los cuales se implementan en todo el país pero de especial modo en el litoral del Pacífico.

X

Los Ximul es un proyecto de su realizador que cuenta con el argumento escrito por Luis Ramiro Beltrán, y es narrado por Mario Castro. En este mediodmetraje Ruíz vuelve a un relato que esconde detrás del drama de los campesinos los beneficios del desarrollo, así como lo hizo con **Los primeros** (1959) poniendo como personajes a una familia que vive en condición de pobreza y que parece no tener futuro.

Las historia de los hermanos Andrés y Ramón hijos de don Santiago son las que permiten explicar los beneficios del Programa Nacional de Desarrollo Rural de Guatemala, Andrés opta por aceptar los términos del reordenamiento y los créditos, en cambio Ramón elige su libertad, que se ve condicionada a la coyuntura sobre la cosecha y el requerimiento de personal; don Santiago, en cambio, se mantiene como siempre, también como una metáfora del pasado. Andrés saldrá adelante y alcanzará una mejor vida, Ramón padecerá las con-

diciones de inestabilidad laboral y sufrirá el drama de los campesinos que no se suman al Programa, por su parte el padre tendrá que enfrentarse a una resolución legal que lo deja sin sus tierras. El único personaje que logra su objetivo, es quien acepta los términos del Programa.

Más allá de su contenido propagandístico, la película de Ruíz crece en importancia por tratarse de un trabajo realizado por uno de los pioneros del cine boliviano allende las fronteras, es también este uno de los motivos por los cuales su obra ha logrado ser reconocida por Unesco como parte del Programa Memoria del Mundo en América Latina y el Caribe.

Y

Yamparáez, Los: Cortometraje documental realizado en 1971 por Jorge Ruíz en película de 16 mm y a color. Es una aproximación a la cultura Yampara que todavía preserva su territorio en el Departamento de Chuquisca y a donde pertenece también el Municipio de Tarabuco, zona de donde proviene la danza del Pujllay. Este es un trabajo etnográfico de un altísimo valor ya que se realiza cuando aún se conservaba mucho de la originalidad cultural de la zona.

Yawar Mallku: Dirigida por Jorge Sanjinés en 1969 esta es una de las obras clave del Grupo Ukamau. La obra más importante del cine de denuncia en el país. Este largometraje pone en evidencia la acción del Cuerpo de Paz en la esterilización de las mujeres en el área rural del altiplano boliviano. El director hace una contundente denuncia a través de la ficcionalización de un hecho concreto: la asistencia médica por parte del “Cuerpo del Progreso” a una comunidad indígena. Se dice que esta película contribuyó a la expulsión del Cuerpo de Paz de Bolivia.

Yujra, Reynaldo: Actor protagonista de **La nación clandestina** (Jorge Sanjinés, 1989), desde su primera aparición en

la pantalla grande su vida ha estado ligada al cine. Primero formó parte del Grupo Ukamau, actuando también en **Para recibir el canto de los pájaros** (Sanjinés, 1995). En 1996 actuó en **Ajayu**, cortometraje de Francisco Ormachea. Posteriormente se incorporó al CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica) donde entre otras producciones fue coordinador de **Qati Qati, Susurros de muerte** (1998), cortometraje que con los años se ha convertido en una pieza de culto del cine boliviano. Este actor participó también en películas internacionales realizadas en Bolivia, **Yawar** (David Sordella, 1996) y **La cacería del nazi / La traque** (Laurent Jaoui, 2007), entre otros papeles.

Z

Zaballa, Carolina: Actriz que empezó su actividad y formación en Bolivia, quien posteriormente continuó su carrera en Estados Unidos. Formó parte de los elencos de películas como **El corazón de Jesús** (Marcos Loayza, 2003), **El atraco** (Paolo Agazzi, 2004) y **El clan** (Sergio Calero), entre otras producciones.

Zambrana, Alfredo: Distribuidor de cine, Gerente de más de 12 salas de cine en Bolivia durante los años ochenta y noventa. Actualmente todavía ejerce su oficio y es recordado por haber sido uno de los más representativos empresarios del cine comercial en el país.

Zona Sur: Largometraje de Juan Carlos Valdivia estrenado en agosto de 2009. Con esta película el director paceño encuentra un nuevo camino en su carrera. Luego de haber apostado por adaptaciones literarias se enfrenta a pensar el cine desde su propia perspectiva. Con un sentido incluso autobiográfico se hace la fotografía de una familia de clase alta que se enfrenta a su propia debacle. La erosión de los sistemas sociales, el nuevo tiempo de la caída de las antiguas elites y el ascenso de

las nuevas burguesías en la pirámide social ponen en cuestión un fenómeno social que parece estar sucediendo en toda la región. Esta película significa la consagración de su director en la escena nacional, es la obra de un realizador maduro, que tiene mucho por decir del mundo que conoce y el cual no se cansa de descubrir. **Zona Sur** no puede ser leída fuera de su contexto nacional, estamos hablando de los primeros años del gobierno de Evo Morales, y su estreno también coincide con la aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado. Es posible que esta también haya sido una de las razones por las que las lecturas sobre el film desde la crítica de cine hayan sido tan enriquecedoras. Con esta película Valdivia dialoga con la obra de Jorge Sanjinés en muchos movimientos de cámara y sentidos de ciertas escenas, reconociendo de este modo una tradición ineludible del cine nacional con su pasado y su sociedad.

EL CINE BOLIVIANO DE LA A A LA Z. COROLARIO

Entre el 4 de agosto de 2016 y el pasado jueves 2 de febrero de 2017 esta columna ha servido para hacer una primera revisión alfabética del cine boliviano. Es decir, cada jueves se han publicado con la excusa de las letras del alfabeto pequeñas referencias a diferentes producciones audiovisuales y cinematográficas, haciendo también acercamientos a los trabajadores que son quienes permiten que podamos hablar de este tema en el país.

A lo largo de todas estas semanas se ha podido dialogar transversalmente entre diferentes épocas, corrientes, géneros, trayendo a la memoria muchas de las experiencias audiovisuales y cinematográficas que se conocen de manera general; como también abriendo el espacio a repensar nuestro pasado y presente desde algunos nombres y títulos que parecen estar reservados para aquellos que formaron parte de su realización o que han tenido una escasa difusión.

Por la velocidad de los hechos resulta muy sencillo que las realizaciones y los realizadores bolivianos vayan quedando rápidamente en un desconsiderado olvido. Por esta suerte de invasión extranjera de las pantallas locales es más sencillo reconocer a un artista de Estados Unidos que reconocer a un actor nacional. Si bien esta columna no ha sido escrita para la chismografía y la página de sociales, al menos debería ayudar a saber quién es quién o qué es qué —en la medida de lo posible— dentro del cine boliviano.

El ejercicio que aquí se ha hecho se lo reconoce como una cuestión todavía muy básica y de trazo muy grueso. No se ha alcanzado un contenido enciclopédico, aunque esa tampoco fuera la intención, sin embargo se ha logrado sistematizar cierta información que estaba regada en diferentes textos y artículos de prensa, como también en publicaciones de internet. Este ordenar a “los hacedores” y “lo hecho” nos permite ahora contar con una sólida base de lo que puede ser un próximo diccionario del cine boliviano que parece ser una necesidad actual.

OCHO SEMANAS

EN LA HISTORIA DEL CINE

La “travesura” de hacer un diario de clases, da como resultado que, entre los días jueves 15 de marzo y 3 de mayo se haya publicado en el Suplemento La Esquina del Periódico Cambio una columna semanal que reflexiona sobre el ejercicio de aprender/enseñar la materia de “Historia de Bolivia en el cine”.

Este trabajo de orfebrería, el que permite encontrar entre las películas bolivianas las reflexiones sobre la historia, que va desde **Wara Wara** (Velasco Maidana, 1930) hasta – coincidentemente – el más reciente estreno nacional, **Eugenia** (Bouloq, 2018) se convierte en una “travesía” por lo que el cine ha mostrado de Bolivia en función de su historia, o de lo que se ha pensado como su historia.

Ciertamente ha quedado mucho por ver, y demasiado por decir. Sin embargo, nos queda este testimonio en el cual se ha procurado compartir la experiencia de asistir a un aula ciertos días de una semana desde las 8:30 a.m. con la puntualidad que exige el hecho de ser responsable cuando existe un compromiso mayor, en este caso el de ver desde el cine a este país en continua construcción.

SEMANA 1

La materia lleva por nombre: Historia de Bolivia en el cine. Es parte de la malla curricular que corresponde al primer semestre de formación en la Escuela Andina de Cinematografía

que dirige Jorge Sanjinés. Desde ahora compartiré el diario de la clase.

Lunes 5 de marzo. Es la mañana después de la entrega de los Premios Oscar, esto permite reflexionar sobre lo que son los premios, y por qué se los entrega. No hay casualidades, nada es inocente en el cine. Varias películas que fueron nominadas y otras que son ganadoras tienen carácter de históricas, es el caso de **Dunkерque** de Christopher Nolan. Chile logra su primer Oscar a Mejor Largometraje Extranjera con **Una mujer fantástica** de Sebastián Lelio, recordamos que el primer premio internacional de la cinematografía chilena se lo otorgó Bolivia a la película **Un grito en el mar** (Pedro Sienna, 1924) durante la Exposición Industrial Internacional de La Paz en 1925, año del Centenario de la Independencia. Esto permite pensar en la “Generación del Centenario” aquella que le dio forma al cine como expresión artística más allá del rol que ya cumplía como registro documental, propaganda e información.

Miércoles 7 de marzo. En los días previos ha comenzado el Juicio Civil en Estados Unidos a Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos Sánchez Berzaín, este es un hecho histórico y la clase lo reconoce como tal. Esto permite recordar dos películas, ambas con un mismo título en inglés: **Our Brand is crisis** (2005, 2015). Por una parte está el documental sobre la campaña electoral de Goni, y en segundo caso una ficción protagonizada por Sandra Bullock. ¿Por qué desde Estados Unidos se hacen estas películas? Pasamos a la proyección de **Wara Wara**, película de José María Velasco Maidana estrenada en 1930 y re-estrenada en su versión reconstruida y restaurada en 2010. ¿Cómo explicar la “nación boliviana” con Wara Wara?

Viernes 9 de marzo. Invitamos a Douglas Resende, él es documentalista brasileño que trabaja en la Universidad Fluminense de Brasil, llegó a La Paz para empezar con las clases del Diplomado de Cine Documental de la UMSA. Resende

hace una clase con ejemplos sobre lo que él denomina la “fabulación” en el cine, una cuestión que parece intermedia entre la ficción y el documental, muestra algunos ejemplos para explicar esto. Empieza con una escena de **Yo, un negro** (Jean Rouch, 1958), y continúa con **Peones** (Eduardo Coutinho, 2004), para finalizar mostrando un avance de su proyecto de documental que recurre a algunas de las formas narrativas que ha explicado y mostrado previamente. Hay una intención de registrar la historia en su trabajo.

SEMANA 2

Martes 13 de marzo. La clase empieza con el análisis de **Wara Wara**, la película que José María Velasco Maidana estrenó en 1930, la cual fue reconstruida y restaurada entre los años noventa y la primera década del 2000, y que fue re-estrenada en su nueva versión en septiembre de 2010.

Wara Wara permite reconocer una obra fundamental de la historia del cine boliviano, y además puede dar paso a comprender la época en la que fue realizada. Una película puede alcanzar más de un sentido histórico, primero está aquello que su trama quiere narrar – en este caso se trata de la historia de amor entre la princesa inca y el conquistador español – y en segundo nivel está el desde dónde se cuenta esta historia – desde la Bolivia que se interpela sobre “la cuestión indígena” con los personajes que conforman también la denominada “Generación del Centenario” –además, el largometraje de Velasco Maidana, tiene un tercer componente que le permite contener una tercera opción histórica y es su re-estreno 80 años después, en una versión que no es la que su director exhibió.

Los alumnos hacen preguntas sobre la película, y han dado sus propias respuestas, lo interesante en este ejercicio se encuentra en el aprender a hacer las preguntas. ¿Qué es

realmente lo que se cuestiona cuando se ve una película? La mirada crítica debe desarrollarse en función de encontrar las respuestas más diversas a cuestionamientos similares. El espectador debe salir de su espacio de confort para interpelar a la obra y de este modo entender de mejor manera lo que sus realizadores quisieron expresar más allá de lo obvio.

Jueves 15 de marzo. Se proyecta **Amargo Mar** de Antonio Eguino, una película histórica – la más importante de la filmografía boliviana – que revisa el tema marítimo de la usurpación chilena desde un enfoque que no coincide con la versión oficial del drama bélico. El director plantea una revisión histórica en un proceso que le toma más de cinco años de investigación, recurriendo a diversas fuentes, para construir un relato que pone en evidencia cuestiones que habían sido negadas históricamente, las cuales contribuyen a un imaginario colectivo exaltado por el patriotismo y enajenado de su visión más íntima y crítica.

SEMANA 3

Lunes 19 de marzo. Está presente en el ambiente general el inicio de los alegatos bolivianos frente a la Corte de La Haya. El curso ha visto la semana pasada **Amargo mar** (Eguino, 1984), es tiempo de reflexionar sobre cómo se cuenta la historia, y la posibilidad que brinda el cine de modificar las bases historiográficas sobre cualquier tema renovando la discusión y poniendo en conflicto continuamente las futuras investigaciones en favor de nuevas lecturas. Sin duda la película cambia la perspectiva sobre temas fundamentales dentro de los intereses que comprometieron la participación boliviana durante la contienda bélica.

Este mismo día hacemos énfasis en la figura de Luis Espinal, personaje fundamental dentro de la lucha por la recupe-

ración de la democracia y el respeto a los derechos humanos, además de haber estado continuamente comprometido con el cine boliviano. Uno de los más interesantes retratos sobre Espinal hecho en los últimos años se encuentra en YouTube, en Según yo “Un canal dedicado a contarte sobre la vida y obra de artistas y personajes de la cultura de mi país”. Una de las mejores producciones para esta plataforma que se haga en Bolivia, la cual está a cargo de Rodny Montoya.

Miércoles 21 de marzo. Es el Día del Cine Boliviano. Aniversario 38 del secuestro, tortura y asesinato de Luis Espinal Camps. Junto con los alumnos nos disponemos a realizar la romería que desde la muerte del sacerdote jesuita se realiza en la zona de Achachicala hasta llegar a la Villa de Las Nieves. Caminando llegamos para hacer nuestro homenaje, que se fortalece en tanto creamos comunidad en el ejercicio del encuentro y la reflexión sobre la vida y obra de este hombre tan singular.

Jueves 22 de marzo. Las guerras son una constante dentro de la vida republicana de Bolivia. **La Guerra del Chaco 1932-1935** es una película de Luis Bazoberry. Se trata de un registro hecho en el frente de batalla durante la contienda bélica que enfrentó a Paraguay con Bolivia. Este medimetraje, que fue montado y sonorizado en España por su realizador, figura como la primera película boliviana con sonido incorporado. Los estudiantes analizan el mensaje, ven en la película no solamente las audacias técnicas de su realizador, sino también cuestionan el discurso que desarrolla la película. Hay que aprender a ver con nuevos ojos una historia que vuelve a escribirse continuamente.

SEMANA 4

Martes 27 de marzo. La semana pasada se proyectó en la clase la película **La Guerra del Chaco 1932-1935** (que también

se conoce como **Infierno Verde**) de Luis Bazoberry. Este registro in-situ de la contienda bélica que filmara el fotógrafo cochabambino, quien posteriormente la editaría y sonorizaría en España, es quizás el documento histórico más impresionante de la contienda bélica con el Paraguay. Es a partir de esta proyección que empezamos a reflexionar sobre lo que la guerra le dejó al cine en Bolivia, y por supuesto lo que este enfrentamiento le dejó a la sociedad boliviana.

El final de una era llega cuando en 1952 ocurre la Revolución Nacional. La generación del Chaco ha tomado conciencia de un país que hasta entonces era totalmente desconocido. Si bien existen muchos registros sobre lo que fue la Revolución, todos ellos toman una posición sobre este hecho histórico, incluso aquellos registros de la época cuentan la historia de los vencedores. Sin embargo, existe un cortometraje por demás interesante, se trata de **Altiplano** de Jorge Ruíz y Alberto Perrín, el cual se presenta como un eslabón importante en tanto filma la pre-revolución y la post-revolución, tiene imágenes anteriores al abril de 1952 y posteriores a este, y concluye sugiriendo que ahora se está en la búsqueda de un porvenir.

Jueves 29 de marzo. **Tan cerca, tan lejos** (2012) es un documental dirigido por Michele Favre, realizador suizo que recupera los historia de Carmen Perrín – la hija de Alberto Perrín – para hacer un ejercicio de memoria a partir de ciertas imágenes que su padre hizo en la Isla del Sol. Entre las imágenes que proyectarán a la comunidad, casi 60 años después de haber sido filmadas se encuentra el corto **Altiplano** (1953). Este dialogo que se propone con las imágenes del pasado y el testimonio vivo entre la protagonista del documental y la comunidad da lugar a cuestionar una época de la historia de Bolivia, para de este modo poner en conflicto todo aquello que creemos conocer. El cine es un dispositivo de continua reflexión. En el documental se experimenta y arriesga – muchas

veces – más que en la ficción. Los estudiantes de cine deben aprender a ver otro tipo de contenidos con otros ritmos narrativos. De este modo también podrán hacer propuestas más arriesgadas utilizando otros elementos narrativos más audaces.

SEMANA 5

Lunes 2 de abril. Luego de haber recorrido con algunas películas gran parte de los hechos históricos de la República entre los años 1825 (Independencia) hasta la misma Revolución Nacional de 1952, se puede poner sobre el tapete una de las más importantes ideas de la historia republicana: “la cuestión del indio”.

¿Qué es esto? Pues bien, luego de la Guerra Federal (1899), que enfrentó al norte y sur, a las ideas federales y aquellas conservadoras, que dieron un golpe de timón en la orientación de la política y economía nacional, hicieron evidente la incomodidad de la presencia indígena en el país para las élites dominantes.

La presencia de Zárate Willka apoyando al general Pando y su partido liberal en contra de los conservadores de Sucre; como también la posterior marginación de este indio en cualquier ejercicio de poder luego de la victoria de los liberales, quienes además terminarían encarcelando y asesinando al líder indígena en un confuso evento cuando lo trasladaban a La Paz para cumplir su condena el año 1903 es uno de los hechos más relevantes del inicio de siglo.

Los liberales consideraban a los indios como ignorantes, y su preocupación entonces surgía en función de educarlos y adoctrinarlos en los valores que estas élites pregonaban, esto como una consecuencia del miedo que les provocaba saber que existía un grupo compacto y rebelde que en cualquier momento podría exigir derechos – sobre todo con relación a la propiedad y explotación de la tierra – y que ya no sería

tan sencillo desarticular este movimiento por los compromisos previos que se habían alcanzado con Zarate Willka y sus hombres.

Todo este antecedente va ser el sustrato de las inquietudes de la generación del Centenario, aquella que empieza a pensar el país de un modo distinto, en el cuál es urgente incorporar al indio en la sociedad blancoide que es dueña del poder político, el arte entonces, en sus diferentes disciplinas, y también el cine como expresión máxima del resumen de todas ellas, empezará a pensar la presencia del indio en la sociedad boliviana. **Wara Wara** de José María Velasco Maidana es el ejemplo mayor de todo esto.

Luego de la celebración del Centenario, la Guerra del Chaco será un capítulo fundamental para el entendimiento de lo que éramos como país. Será la Revolución del 52 la que se esboce una respuesta a “la cuestión indígena” y esta tendrá que ver con la homogenización social a partir de la igualdad de derechos y las contundentes medidas sociales y políticas como lo son: Reforma Agraria, Nacionalización de la Minas y Voto Universal.

SEMANA 6

Martes 10 de abril. Coincidentemente con las fechas, la Revolución Nacional sucedió en abril de 1952, en la clase revisitamos aquella época. A partir del documental **La bala no mata** (Gabriela Paz, 2012) que recupera testimonios de protagonistas anónimos de aquellas jornadas, es desde aquí que se puede empezar a pensar cómo el cine cuenta la Historia reconstruyéndola a partir de la tradición oral, incluso en ausencia de imágenes, la recreación de los hechos que no se pueden ver más, de los cuáles no hay imágenes sólo la memoria como detonante de múltiples sensaciones.

Para quien crea en las coincidencias, también algo de esto hubo cuando volvimos a encontrarnos, sólo días después de

conocernos, en un ahora que se acabó cuando recién empezaba a surgir. Con Talía en el plafón del teatro, que saluda desde arriba, y continúa preguntando sobre cine y estas posibles representaciones de la historia en la pantalla grande en función de hechos de violencia que marcan a fuego ciertas sociedades, es que se recupera otra memoria. La cual se activa al calor de conversaciones que permiten reflexionar sobre lo que se ve y lo que somos. Cine e historia, o la historia en el cine, tienen una correlación de fuerzas que permite imponer o componer estados de situación que ayudan a la comprensión de la sociedad.

Me sorprende una vez más cómo una idea, una imagen, una experiencia puede quitarte el sueño. Cómo una historia inconclusa puede arrebatarte el tiempo que dispones para cualquier otra cosa, es esta pasión por algo que se transforma en historia la que puede apoderarse de la dualidad espacio y tiempo.

Jueves 12 de abril. Es tiempo de dar contexto a un periodo que comienza con el fin de los gobiernos del MNR, desde 1964 (4 de noviembre) hasta la recuperación de la Democracia en 1982, se sucederán los gobiernos militares. El final del nacionalismo revolucionario se encuentra en el umbral del hecho histórico más internacionalmente importante en la Bolivia del siglo XX. Se trata de la presencia del Che Guevara y la Guerrilla del Ñancaguazú en el sudeste boliviano. ¿Qué pasará cuando un pájaro choca con un avión?

SEMANA 7

Lunes 16 de abril. En la historia del país, durante el siglo XX, no existe momento más internacional que la presencia de Ernesto “Che” Guevara en el sudeste boliviano. Este hecho generó que el lugar más importante para la prensa internacional durante varios meses del año 1967 fuera la población de Camiri en el departamento de Santa Cruz. Luego de la

captura y detención del francés Régis Debray y el argentino Ciro Bustos, quienes guardaron reclusión en Camiri. Las agencias de noticias y los reporteros de la época realizaron diferentes reportajes sobre estos personajes, los cuales ahora forman parte de ciertas imágenes de la historia boliviana fuera del país. Es importante volver a ver estos registros porque son nuestra memoria.

Miércoles 18 de abril. La ejecución del denominado Plan Cóndor es uno de los capítulos más atroces de la historia contemporánea. Poco se ha hecho desde la ficción en Bolivia para llevar a la pantalla grande todo lo que esto significa. Sin embargo, la actriz boliviana Carla Ortiz encaró el proyecto de una súper producción internacional que fue dirigida por el mexicano Carlos Bolado y llevó el título de **Olvidados**. Esta película, luego de su estreno, recibió duras críticas por cómo desarrollaba el argumento, y su discurso. Como consecuencia de esto se publicó un libro en versión digital que reunía las críticas publicadas (que no fueron pocas) y las ponía a disposición de futuros lectores y espectadores, una versión impresa de este documento circuló recientemente en diferentes escenarios como ferias de libros y eventos culturales. Se trata de Extravío acercamientos críticos a **Olvidados**.

Viernes 20 de abril. La discusión y análisis sobre **Olvidados** en la clase despierta algunas de las más importantes co-responsabilidades entre autor y espectador, aquella cuestión que tiene que ver con “completar las imágenes”. Es decir, no siempre vemos lo que está en la pantalla sino lo que queremos ver (esto mismo sucede en la vida). Mediante emociones y recuerdos completamos las imágenes con lo que conocemos. Mucho del discurso de **Olvidados** es completado por los estudiantes con diálogos y escenas que en verdad no están en la película. ¿Qué es lo que vemos cuándo vemos?

SEMANA 8

Pasó la última semana de clases. Se terminó el módulo que llevaba por título “La historia de Bolivia en el cine”, el cuál fue dictado a lo largo de dos meses, como parte del pensum de la Escuela Andina de Cinematografía que está bajo la dirección de Jorge Sanjinés. “Un final frente al espejo de nuestra historia”, tal vez ese sería un mejor título para esta última nota sobre lo que fue esta experiencia.

Martes 24 de abril. Más allá de las dos grandes tendencias del cine boliviano de las décadas del setenta y ochenta, en las que se ubican el “cine urgente” y el “cine posible” que pueden identificarse también en función de sus realizadores, en el primer caso a la cabeza de Sanjinés y en segundo con Antonio Eguino. Además de estas dos grandes expresiones del cine de la época, existe una corriente (a contracorriente) que formada por los jóvenes de aquellos años, en este caso particular residentes de Sopocachi, encontraron en las diferentes disciplinas artísticas formas auténticas de expresar sus anhelos. Ya en los años 2000, uno de los integrantes de este grupo, el cineasta, poeta y pintor Diego Torres editó un libro y un DVD intitulados “Los años ácidos” en los que se recupera la memoria de esta experiencia, la cual también significa un aporte al cine nacional.

Jueves 26 de abril. Hace pocos días Martín Bouloq estrenó **Eugenia**. Es sobre esta película que se hace la última evaluación del curso. La película permite poner en práctica lo que se pudo “aprender” a lo largo de todo este tiempo. El ejercicio de análisis, en esta ocasión, exige salir del espacio de confort para poder ver en **Eugenia** más allá de esta comodidad de creer que se está frente a una película sobre las relaciones de género como se ha insistido en mencionar. Bouloq ha hecho algo más que hablar de una mujer, habla de un país que insiste en buscar su origen, que se enfrente a sí mismo con un pasa-

do que parece adormecido en el recuerdo de algún luchador social que insiste con el discurso, pero que en la práctica ya se ha acomodado en reducto “pequebu” del cual no sale ya ni siquiera para conversar con su hija. Eugenia es el mejor espejo de la sociedad boliviana de hoy, quizás por eso sea tan incómodo verla más allá de su reflexión –obvia- sobre una mujer.

CINE EN BOLIVIA.

LAS PELÍCULAS

SANTA CRUZ TIERRA DEL FUTURO

La historia del cine boliviano continúa incompleta. Esto no es en caso alguno una queja o reclamo, es más bien, una invitación a seguir investigando. Si bien hay un trabajo más riguroso y amplio sobre lo hecho en el occidente del país, y mucho más específicamente en La Paz, esto no deja de estar sujeto a nuevos y mayores intentos de profundizar sobre lo que quedó del cine (como película) y así también lo que queda más allá de él mismo (entre referencias y otros materiales publicitarios o de prensa). El cine del interior, o cierto cine regional, todavía está relegado y parece “marginal” dentro de la historiografía local.

Antonio Velasco Franco figura como el pionero del cine cruceño, su trabajo fue ampliamente respaldado por el Gobierno Central, así lo demuestra la Ley N° 03 del 3 de noviembre de 1928, firmada por el Presidente Hernando Siles, donde el Congreso Nacional decreta: “**Artículo único.**- Sobre fondos generales del presupuesto departamental de Santa Cruz vigente, se vota la suma de un mil bolivianos, destinados a subvencionar la exhibición de películas filmadas por don Antonio Velasco Franco, sobre las regiones orientales de la República. Estas exhibiciones se realizarán en las ciudades de Cochabamba, Oruro, Potosí, Tarija, La Paz y Sucre.”

Esta referencia, en la que se encuentra el término plural de “películas” sugiere que el realizador habría producido varios materiales. Un recorte de prensa del año 1927 anuncia “Próximamente se estrena en el Palace Theatre la primera parte del film:

“Santa Cruz 1927”. Película de propaganda regional a favor del ferrocarril Santa Cruz – Cochabamba”. Esto puede completarse con otra Ley de la República también aprobada por Hernando Siles, la del 22 de noviembre de 1927, que sostiene: **“Artículo Único.-** Libérase de derecho de adecuan el aparato cinematográfico y sus accesorios que importa a Santa Cruz, El señor Antonio Velasco Franco con destino a la impresión de películas de propaganda sobre las riquezas del oriente y las posibilidades económicas del Ferrocarril Cochabamba Santa Cruz”.

Por ejemplo, el anuncio citado ya sugiere un modo de producir “por partes” que se asemeja mucho a lo que el italiano Pedro Sambarino habría hecho durante en Centenario en 1925 acompañando las celebraciones de la Independencia. Si bien existen referencias a producciones de Velasco Franco, las que habrían empezado a realizarse incluso antes del Centenario, la pieza que queda resguardada y forma parte del Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento, que tiene a su cargo Fundación Cinemateca Boliviana, corresponde a unos años después.

Santa Cruz tierra del futuro, película dirigida por Antonio Velasco Franco en 1928, es un cortometraje en el que se presenta un discurso de demostración de fuerza y poderío militar en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra y algunos alrededores. Así por ejemplo – de acuerdo a uno de los intertítulos – se ve una de las orillas del Río Parapetí, el cual dentro la geografía nacional se dibuja en la zona chaqueña. Esta escena que en todo caso acompaña el cortometraje como una inserción de paisajes no parece haber sido una elección casual a la hora de montar la película, puesto que es en sus cercanías donde se desarrollan ciertas acciones del conflicto bélico con Paraguay (1932-1935).

El corto de Velasco Franco manifiesta una necesidad de mostrar la presencia del Estado en tierras cruceñas, es así que desfiles donde intervienen civiles y militares ocupan gran

parte de la acción documentada. Es aquí que la figura de los aviones de características comerciales: *Oriente*, *Beni* y *Charcas*; pertenecientes a la flota del Lloyd Aéreo Boliviano, son filmados como un intento de pretender demostrar la integración del país. Estas aeronaves que ya para entonces cubrían la ruta Santa Cruz – Cochabamba – La Paz.

Entre los años 1927 y 1930 LAB adquirió aviones Junker F – 13, a este modelo corresponde *Oriente*, en cambio *Beni* es un Junker Hidroavión F – 13 W. De este modo vamos reconociendo la importancia de los aviones en la integración nacional, en un país totalmente desarticulado como consecuencia de la falta de carreteras y vías férreas. **Santa Cruz tierra del futuro**, es una producción que vuelca su interés por mostrar una ciudad que parece estar comprometida con la soberanía nacional a través de su conciencia militar y civil, pero es además una manifestación del discurso general de aquellos años donde se buscaba consolidar la imagen del Presidente Hernando Siles, de tal modo el retrato de la autoridad es parte de la obra hacia el final de esta.

Si bien el cine no se había consolidado en el país como una actividad masiva, quienes podían asistir a una sala eran quienes tenían un poder de decisión superior al resto de la población, las películas seguían siendo un producto de consumo restringido, esto favorecía a quienes emitían el mensaje para visibilizar los avances y logros de gestiones oficiales.

Velasco Franco es reconocido como fotógrafo, y por haber hecho series completas que fueron reveladas en Buenos Aires, esto sugiere que su relación con la imagen –y el cine– proviene de esas regiones. Esto posibilita una vez más pensar el cine como una cuestión sin fronteras en tanto su apropiación se desmarca de cuestiones nacionalistas, en tanto los aparatos de registro y su uso no son privilegio de una determinada geografía. Eso sí, los discursos que se desarrollan en la pantalla

tienen otros objetivos y sus propias motivaciones. Lo que se ve en Santa Cruz tierra del futuro responde a una forma de pensar la imagen que ya considera una narración, que puede ser denominada documental, y que está llevando a la pantalla una idea y su propio concepto. Santa Cruz es una región que debe integrarse, y las formas en las que lo consigue están relacionadas al progreso tecnológico, en este caso a la aviación. No es su cultura la que la hace ser parte de la nación boliviana, sino su aspiración de formar parte de un “todo” que parece ignorarla en aquellos años. Por esto mismo, la Ley que citamos al principio también es una manera de reconocerle desde el Gobierno nacional la importancia al trabajo de Velasco Franco y la necesidad de que se sus películas se exhiban más allá de su lugar natural, de las propias pantallas cruceñas, la Ley sostiene “Estas exhibiciones se realizarán en las ciudades de Cochabamba, Oruro, Potosí, Tarija, La Paz y Sucre”.

Sin embargo, hay un dato extra cinematográfico que resulta bastante interesante a la hora de comprender la Ley de Siles para Velasco Franco, y es el momento histórico en el que esta se aprueba. Para noviembre de 1928 ya las primeras escaramuzas entre Bolivia y Paraguay han sucedido. Es necesario para Siles mostrar el oriente del país y también sentar soberanía sobre estos territorios. Una manera de hacerlo es hacer visible esta pertenencia territorial, dejar en claro que esta geografía es boliviana.

Todos estos datos, estas referencias, los modos en los que el cine se inserta dentro de la historia nacional, independientemente de su inter-relación multi-nacional permiten que se pueda estudiar el pasado desde las propias imágenes como también desde aquello que las provoca. Por sus costos de producción y por lo que hacer una película representa en los años veinte en una región que está fuera de los circuitos comerciales más dinámicos ante la ausencia de vías de comunicación, te-

ner estos materiales que dan fe de la existencia de un modo de hacer cine y su alcance definitivamente significa que el valor de la imagen en movimiento ya ocupa un lugar de privilegio en la sociedad de aquel entonces.

En el Archivo de Cinemateca no queda ninguna otra película que pueda ser asignada a este pionero del cine boliviano. Por las investigaciones que se han realizado tanto para las historias del cine boliviano, como para las que hacen énfasis en la cuestión cruceña tampoco existen mayores referencias a las que aquí se citan. Poco se sabe de quien fuera uno de los entusiastas promotores de la realización cinematográfica en el país.

El cine boliviano del final de la década de 1920, es un cine débil que se debate entre la propaganda y el principio de un cine argumental que empieza a familiarizarse con el lenguaje cinematográfico y el montaje. Es aquí donde se inscribe la película de Velasco Franco, lo hace de un modo más cercano al registro de “las vistas” que años antes fueron muy populares y que hasta finales de esta década continúan muy vigentes. Las diferencias que pueden existir en relación a otro tipo de materiales similares tienen esencialmente relación con el quiénes aparecen en las imágenes. En el caso de este corto no se trata de autoridades únicamente sino también de la propia familia del realizador, estos “retratos” le otorgan al material otras connotaciones dentro de la cinematografía porque está llevando a la pantalla –un lugar de privilegio– a familiares que de este modo pasan a otra esfera dentro de las propias representaciones. Lo “importante” entonces también está relacionado con “sí mismo” es decir, no sólo se trata de retratar al pueblo y sus características, sino de ubicarse dentro de la representación como parte de esto “destacado”, de aquello que merece particular atención. Esto si seguimos las que Alfonso Gumucio Dagron denomina “vistas familiares” sobre el corto en su “Historia del cine boliviano”

En estos pocos minutos que dura la película existen múltiples referencias y se abren innumerables posibilidades de interpretación sobre lo que el realizador quiso decir y lo que llevó a la pantalla grande. Hay también una constancia del trabajo que realizó Velasco Franco en Santa Cruz, que lo ubican –hasta que se compruebe lo contrario– como el primer cineasta del oriente boliviano. La copia que resguarda Cinemateca es en definitiva una pieza fundamental para comprender una época y su trascendencia en la historia y la vida socio política del país. Lo que queda por decirse es todavía bastante, sin embargo, todo aporte en beneficio de comprender los gestos que responden a la realización y producción cinematográfica en Bolivia contribuyen también a entender aquello que por entonces representaba cierta “identidad” de clase, claro está, pero también sociocultural.

LA GUERRA DEL CHACO 1932-1935.

CRONOLOGÍA DE UNA PELÍCULA

La importancia de la película de Luis Bazoberry, además de marcar un hito en la cinematografía nacional al introducirnos al mágico mundo sonoro, radica en que es uno de los pocos testimonios documentales que han llegado hasta nuestros días bajo su montaje original tal y como lo imaginó su autor. La copia que conserva la Fundación Cinemateca Boliviana la convierte en una de las más importantes para la propia historia cinematográfica latinoamericana al mostrar el enfrentamiento de dos naciones en una de las guerras más cruentas entre países de la región que la historia recuerde en la primera mitad del Siglo XX.

1936.- El film se estrenó en el Teatro París a fines de septiembre de 1936, pasó a principios de octubre al Cine Mignon, y se exhibió días más tarde en el Teatro Municipal.

1962.- La película fue repuesta en la cartelera del Cine Tesla, al recordarse 30 años del inicio de la Guerra entre Bolivia y Paraguay.

2015.- En el Siglo XXI la película se re-estrenó por primera vez el jueves 8 de enero y se mantuvo en cartelera comercial de Cinemateca hasta el miércoles 4 de febrero. (No hay más registros de posteriores exhibiciones públicas del material original hasta este año). Fundación Cinemateca Boliviana organizó una serie de exhibiciones en otras ciudades, así fue que llegó a: Oruro, Cochabamba, Santa Cruz, Trinidad y Potosí. En esa misma gestión, se coordinó con Hugo Gamarra director de Fundación Cinemateca del Paraguay, y también direc-

tor del Festival de Cine de Paraguay, la exhibición por primera vez en la historia de la película de Bazoberry en Asunción.

Como sostiene un anota publicada por ABC Color, ambas películas fueron exhibidas el 15 de junio en el Cine Teatro del Puerto en Asunción, recordando los 80 años del cese de hostilidades. Posteriormente en septiembre de ese mismo año, la película fue exhibida en el marco del Festival de Cine.

La película en esta versión – artesanalmente digitalizada – fue exhibida también durante el Festival de Cine Recobrado en Valparaíso en noviembre. De esta manera se cerraba un primer ciclo de exhibiciones, con el que se alcanzaron importantes objetivos, mostrar la película en ciudades del interior de Bolivia, y por otra parte internacionalizar la cinta de Bazoberry.

2019.- El 18 de marzo, Fundación Cinemateca Boliviana estrena la versión restaurada de la primera película sonora boliviana. El proyecto de restauración fue financiado a través del FOCUART (Fondo Concursable Municipal de Promoción al Desarrollo y Promoción de las Culturas y las Artes) que el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz otorgó mediante concurso a Cinemateca. La labor estuvo a cargo de los profesionales Luis Tapia para la imagen y Alberto Velasco en el sonido.

Luego de un trabajo de varios meses el resultado es haber conseguido la restauración digital del sonido y la imagen de una de las piezas cinematográficas más importantes de Bolivia, y una de las películas más interesantes dentro de la cinematografía regional. Bazoberry registró el campo de batalla durante el conflicto bélico que enfrentaron a Bolivia y Paraguay entre los años 1932 a 1935.

El jueves 6 de junio se hizo la proyección de esta nueva versión en el marco de la Feria Internacional del Libro en Asunción del Paraguay, en el Centro de Convenciones Mariscal, en el Auditorio Antonio Ortiz Mayans, en coordinación

con la Editorial Tiempo de Historia que trabaja en el vecino país y el apoyo de la Asociación de Damas Bolivianas.

De este modo se consigue un nuevo hito dentro de la cinematografía boliviana y el alcance que tiene el trabajo de Cinemateca Boliviana, la que consigue poner en valor su acervo en pantallas internacionales, aquellas que hacen visible la labor continua que esta institución realiza desde el año 1976.

LA GUERRA DE BAZOBERRY Y PALLEJÁ

Luego del re-estreno de **La guerra del Chaco 1932-1935** del realizador Luis Bazoberry, que tuvo lugar el pasado lunes 18 de marzo en Cinemateca Boliviana, y de que a partir del jueves 21 hubiera ingresado en cartelera comercial, las preguntas sobre la importancia de éste material dentro de la filmografía nacional se multiplican.

Resulta llamativa la cantidad de público que convoca la película. La noche del 18 se tuvo que programar una nueva función por la cantidad de espectadores que se dieron cita para asistir a la sala. Definitivamente, éste ya es suficiente motivo como para ocuparse una vez más de la película.

Por las notas de prensa y las carteleras de la época, se sabe que en 1936 –cuando la película fue estrenada- la respuesta de la gente fue más bien bastante mala, así lo demuestra los pocos días que se mantuvo programada. El desenlace de la Guerra con el Paraguay había dejado en el espíritu nacional un vacío muy particular. El recuerdo estaba demasiado vivo y las contradicciones sobre cómo se resolvió el conflicto generaban más de una acalorada discusión.

Sin embargo, más de 80 años después de aquel episodio dentro del cine boliviano, la recuperación de un material tan valioso como éste –tanto por su contenido histórico, como por su propio lugar dentro de nuestra filmografía- merece particular atención de las nuevas generaciones, así también de las generaciones intermedias, aquellas que todavía evocan cierta

relación familiar con lo sucedido en el sudeste boliviano. El Chaco no es en caso alguno un tema superado, sino más bien un lugar recurrente de retorno en función de la memoria y de lo que ahí pasó.

La película de Bazoberry, por el registro que hace, se convierte en un material que no hace diferencias políticas entre los bolivianos que participaron del conflicto bélico. Claramente hay un interés por los altos mandos militares, pero esto no refleja una contradicción de clase o militancia. Desde aquí se puede entender cierta empatía –amplificada– con el tono del relato. Si bien a la Guerra se opusieron los anarquistas de los años treinta, y entendieron que éste enfrentamiento sólo proponía el enfrentamiento de los pueblos donde se derramaba sangre de inocentes quienes no tenían responsabilidad sobre lo que se peleaba, estas voces eran disonantes en función del patriotismo exaltado por el fenómeno social que representa una guerra.

Sobre éste punto, es importante señalar que Luis Bazoberry va revelar la película en Barcelona, y es ahí que va trabajar junto con el catalán Juan Pallejá, que desarrollaba carrera como montajista, y quien tenía militancia anarcosindicalista, quien además haría trabajos de propaganda contra el franquismo durante la Guerra Civil española. Pallejá, de acuerdo con los créditos de la película, “coordina” el film, esto quiere decir que se encarga de darle un sentido narrativo al material. Es en éste sentido que la propuesta de Bazoberry es también la del catalán; y que por esto mismo el final no muestra vencedores de la guerra, no sugiere tampoco derrotas, sino más bien cierta inutilidad de toda esta acción. La posición ideológica desde donde se piensa una película tiene una razón muy importante, aquella que le brinda al discurso un sentido determinado.

Todo esto lo podemos decir ahora, cuando ya los años han permitido reflexionar sobre el hecho en concreto, y nos permite también ver en perspectiva cómo y por qué se hizo la

película. Bazoberry ha dejado un documento histórico y Pallejá le ha brindado un sentido narrativo que coincide con una forma de ver el mundo. En el ejercicio de volver a las imágenes de nuestro pasado encontramos la posibilidad de reflexionar sobre lo que somos como sociedad. Que el público asista a ver esta película es sinónimo de la urgencia por la restitución de imágenes en el imaginario, en una sociedad desposeída de estas, por una tradición oral que prevalece en el relato sobre todo aquello que pueda ser la imagen.

LA PAZ, EL ENCUENTRO DE LOS MUNDOS

Las celebraciones por los aniversarios siempre conllevan actos conmemorativos. Durante el Siglo XX, en la ciudad de La Paz, existen dos importantes festejos. Se trata de: el Centenario de la Independencia (1925) y el IV Centenario de la Fundación de La Paz. El cine supo registrar el Centenario de una manera muy particular, puesto que se realizaron filmaciones de los actos cívicos y militares de las autoridades de Estado en diferentes ciudades. He ahí las películas de José María Velasco Maidana (**Centenario de la República**, 1925) y el de Pedro Sambarino (**El Centenario de Bolivia**, 1925).

Si bien puede considerarse un hecho menor la celebración del IV Centenario de la Fundación de La Paz, éste no deja de ser importante dentro de las referencias culturales para la sociedad boliviana, esencialmente por la posibilidad que se creó de pensar la ciudad dentro de un contexto nacional de relevancia.

De acuerdo con el Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin de Fundación Cinemateca se hayan, entre los materiales de la época, el rollo de título atribuido “**IV Centenario de La Paz**” de autor desconocido. Se trata de un material que ya corresponde a la etapa del cine sonoro y que registra dos actos importantes de las celebraciones por esta particular fecha. Lo particular de este material es la constatación de la reafirmación continua de que la ciudad de La Paz no fue “fundada” sino “tomada”, y que esto ha sido siempre representado, no obs-

tante hubiera pasado desapercibido, o que ha sido – más bien – asumido como parte del imaginario colectivo, una cuestión que no ha sido necesario discutirla.

Sobre éste particular tema, el arquitecto Juan Francisco Bedregal realiza una gran investigación para conseguir su doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual permite brindar mayores datos sobre este hecho curioso, el que ubica a la ciudad de La Paz (Chuquiabo) dentro de las pocas ciudades americanas “tomadas” junto al Cuzco (Perú) o Tenochtitlán (México), asentamientos que ya existían antes de la Conquista Española.

En su libro *Tras el oro de Chuquiabo: en busca de un tiempo olvidado* (Fondo Editorial Municipal “Pensamiento Paceño”, 2013), Bedregal brinda datos sobre dos hechos concretos, la llegada de Francisco Pizarro al valle de Chuquiabo años antes de la fundación de Nuestra Señora de La Paz, y la presencia de una comunidad indígena anterior a este primer encuentro con los españoles en estas tierras. A partir de esta constatación recorre la historia y su poder simbólico, aquel que le otorga al Capitán Alonso de Mendoza un lugar de privilegio en la cronología de hechos históricos, al ser reivindicado como “fundador” siendo promotor de la cultura occidental en tierras americanas, o al menos el símbolo de aquello.

Lo interesante del registro que contiene la película es la representación de la Fundación de La Paz, la que tiene lugar en la actual plaza Alonso de Mendoza, donde se encuentra el Tambo Quirquincho, donde debió tener lugar la residencia del Cacique Quirquincho, líder de las comunidades de la zona. Es ahí donde sucede el encuentro con el capitán español (de acuerdo con la leyenda) y es ahí donde se funda la ciudad (de acuerdo con la Historia). El acto de representación de la fundación, tiene una particular forma, no se trata del español haciendo su “tarea” sino del encuentro con indígenas, que por

la manera de vestir – para esta puesta en escena – están más cercanos a las élites indígenas que a una población de trabajadores, agricultores, artesanos, o recolectores de oro (como se los conoce a los pobladores de este valle).

El registro cinematográfico de este acto, permite – una vez más – constatar que dentro del imaginario colectivo en La Paz existe una correlación de fuerzas entre el mundo indígena y la cultura occidental. Incluso la celebración de aquel 20 de octubre de 1948 así lo demuestra. No se ha eliminado la presencia indígena de los festejos, sino que se le ha reconocido su importancia simbólica en este “encuentro”. Esto es suficiente motivo para que la película merezca particular interés dentro de la filmografía paceña. Aquí está una evidencia de que la representación de las élites ha estado siempre en una tensión continua, aquella que permite el equilibrio de dos (o más) mundos en un mismo espacio urbano.

LA ESTRELLA APARECIDA

Los pasados días 14 y 15 de mayo, tuvo lugar en el Museo de Etnografía y Folklore el Simposio “Documentos y Archivos Científicos”, organizado por Archivos sin Fronteras. En la ocasión participó Fundación Cinemateca Boliviana con la exposición sobre el acervo fílmico que conserva y custodia en el Archivo Marcos Kavlin.

Éste fue el marco para dar a conocer el trabajo que esta institución realiza y de este modo brindar mayor información sobre los Fondos existentes; además, ofrecer mayores detalles sobre la próxima publicación del Catálogo de Cinemateca, el cual fue financiado por FOCUART.

Pocos días antes, había sucedido una de esas casualidades que sorprenden y que por supuesto pueden modificar todo aquello que parece estar cerrado, o terminado. Ahora que el Catálogo ya está impreso, y que sólo se espera una fecha para su presentación pública, un nuevo rollo de película altera la propia historiografía del cine nacional.

A finales de abril en la ciudad de Cochabamba, Gabriela Paz, documentalista y Coordinadora del Diplomado en Cine que organiza la Universidad Mayor de San Simón, conoció al hijo de Óscar Barrios, quien fuera uno de los camarógrafos del Instituto Cinematográfico Boliviano. Él tenía en su poder un rollo de aproximadamente 10 minutos en 35 mm. Que en la lata figura bajo el título de “estrellas tiene Bolivia” y antes de estas palabras se borra una palabra que le antecedería. Se

trata de un material filmado en Potosí, donde se exaltan las cualidades de sus habitantes y los atractivos que tiene la Villa Imperial. Frente a este hecho, el señor Barrios, viajó hasta La Paz donde se revisó el material y se investigó acerca del mismo.

De acuerdo con el Catálogo de Cinemateca, existe en el Archivo la película “**Nueve estrellas tiene Bolivia (Tarija)**”. Es decir, este material aparecido en Cochabamba, que está dedicado a Potosí viene a reconfigurar una producción que debería contar con otros siete capítulos que completan la obra total. En los libros de historia se hacen escuetas menciones a estos materiales, y más que una obra única, parecen ser cortometrajes seriados. Al ver la cinta correspondiente a Tarija – por ejemplo – se observa que el sentido de la película es absolutamente diferente al que corresponde a Potosí, en el caso del departamento del sur del país el hilo narrativo está sujeto a un niño que recorre la ciudad y los alrededores, en tanto que aquel corto sobre Potosí refleja el coraje y trabajo de los trabajadores mineros. Esto también sugiere que no se trata de un único director sino de diferentes formas de narrar y hacer el cine.

Raúl Barrios, hijo de aquel trabajador del ICB conservó durante décadas esta cinta que su padre guardó cuando estaba a cargo de un cine en Potosí. Gracias a esta acción, y también a la casualidad, ahora la película va ser entregada a Cinemateca. De éste modo el patrimonio fílmico boliviano se acrecienta. Esto, además nos devuelve una vez más a la realidad de entender que ninguna de las colecciones está completa, que los Fondos existentes todavía están incompletos y que las labores por seguir incorporando materiales no han acabado.

El trabajo de los archivos no es únicamente el de conservar y preservar, sino que se complementa con acciones de restauración y puesta en valor. Entre otras de sus labores se encuentra la de seguir generando patrimonio, tarea que parece

ser la más compleja en tanto no se agota hasta que pueda existir una versión final de la historia del cine boliviano. Que si bien existe y brinda muchas luces sobre el pasado todavía goza de vacíos y errores repetidos por otros investigadores luego de las primeras - y en casi todos los casos – únicas ediciones, las que incluso están fuera de circulación. En este escenario la publicación del Catálogo del Archivo Marcos Kavlin de Fundación Cinemateca Boliviana se convierte en la referencia más actual sobre lo que existe del cine nacional, aunque no deja de estar incompleto, hasta que alguien consiga dar fe de la totalidad de nuestra cinematografía.

SANJINÉS Y LA MASACRE DE SAN JUAN

Ahora que han empezado los actos conmemorativos por los 50 años del asesinato de Ernesto Che Guevara en Bolivia, viene al caso recuperar la memoria o hacer un rastrillaje de lo que queda como documentación de aquel año 1967 y los hechos que sucedieron. Ahí está, por ejemplo, **El coraje del pueblo** (1971) de Jorge Sanjinés, que denuncia la Masacre de San Juan durante el gobierno de René Barrientos Ortuño, donde murieron decenas de trabajadores mineros.

Como señala Magdalena Cajías en el libro *Bolivia, su historia, Tomo VI: Constitución, desarrollo y crisis del Estado en 1952* publicado en 2015: “Barrientos justificó la masacre señalando que los mineros no se habían reunido a discutir problemas sociales, sino para dar su apoyo al Che. De este supuesto respaldo hizo responsables a ‘los agitadores extremistas’. Luego agregó dos frases que dan una clara muestra de la postura radical que él también había asumido: ‘con la patria o con el comunismo, o hay otro dilema’ y ‘soy el único responsable del ingreso de las tropas a las minas’ (Presencia, 26 de junio de 1967).”

El coraje del pueblo es el testimonio directo de los sobrevivientes, es un documento histórico que radicaliza la mirada del director confirmando su opción por el cine político, como un elemento de subversión y denuncia. Sanjinés hace con esta película un homenaje a las víctimas no sólo de la más reciente masacre – la de San Juan – sino que procura recordar la atro-

cidad de otros episodios, con una joven Domitila Chungara brillando en la pantalla grande, mucho antes de la gloriosa huelga de hambre que derrocó la dictadura de Banzer, esta dirigente del Comité de Amas de Casa resplandece en la pantalla mientras el director encuentra en su relato la impactante declaración que nutre los alegatos en contra de la atrocidad y el atropello. La película se rodó durante el corto gobierno de Juan José Torres, lo cual permitió recoger algo de estos relatos orales que formaban parte del imaginario local. Sanjinés concluyó su película en Europa, y no fue estrenada en Bolivia hasta una vez derrocada la dictadura de Banzer durante “la primavera democrática” en 1979.

OFENDIDOS Y HUMILLADOS

Cada 24 de mayo se recuerda el Día contra el racismo y toda forma de discriminación. Se trata de no olvidar los vejámenes que sufrieron más de 50 campesinos en la ciudad de Sucre en 2008, cuando en la Plaza 25 de mayo fueron obligados a arrojarse descamisados para ser víctimas de la irracionalidad del fascismo en su estado más puro.

Este es un episodio histórico, que está tan a nosotros próximo en el tiempo, y al cuál no hay que perder de vista para saber siempre que todavía subyace este sentimiento de superioridad en la sociedad boliviana frente “al otro”, al campesino, al indígena, a los oprimidos de siempre; es sin duda un momento para recordarle al país que ya no se puede pensar una sociedad con marginados y excluidos, es el tiempo del reconocimiento de todos y todas, como ciudadanos del Estado Plurinacional.

Existe un documento sobrecogedor, el registro “in situ” de lo que sucedió en Sucre ese día de 2008, material registrado por César Brie, imágenes que van a ser puestas en valor a través de su montaje para la realización del documental **Ofendidos y Humillados** (2008).

No hay en el horizonte nacional contemporáneo una película de denuncia más lúcida que esta. El valor del registro crece en tanto identifica a los agresores, los encuadra en este su pequeño gesto de barbarie absoluta. Existe la distancia de la cámara con los hechos, ya que no es uno de los campesinos el

que filma, por eso también tiene cierta libertad de movimiento y acción. *Ofendidos y Humillados* es el más representativo documental de la caída de un sistema, del fin de una época, es en ese momento de quiebre histórico que se hace luz sobre una población que no había sido considerada con la plenitud de sus derechos sobre este que es su país.

Valga la oportunidad para ver esta película, un documental político, un documento que se hace imprescindible para comprender el nacimiento del Estado Plurinacional. Mantener viva nuestra memoria permite que tengamos un lugar común para volver a encontrarnos, la expropiación de nuestras historias no puede vencernos, somos lo que hemos vivido y lo que nos une son estos lugares comunes que nos permiten el reconocimiento propio en “los otros” que también somos nosotros.

APUNTES SOBRE EUGENIA

Martín Boulocoq había sorprendido a la crítica especializada con **Lo más bonito y mis mejores años**, su opera prima, lo hacía demostrando también su particularidad sensibilidad social a través de una mirada que ya no tenía la carga de haber sido testigo presencial de los hechos, sino más bien de lograr tener voz propia en los años de la democracia. El realizador cochabambino nacido el año 1980 bebe de otras aguas y sin embargo no deja de interpelar al país desde su lugar propio, desde su realidad inmediata; y por supuesto desde los anhelos y miedos más personales.

Ahora que el director ha estrenado *Eugenia*, un largometraje en blanco y negro que se arriesga a poner el espejo frente a un espectador de su misma generación, devolviendo en sus márgenes imágenes cóncavas y convexas que incomodan. Restituyendo un escenario de actualidad ineludible, muchas veces velado por el peso de la historia y sus sucesos, en los que resultaría una traición a los ideales reconocer que la participación de muchos de estos sujetos, que ahora reclaman protagonistas, fueron sólo acciones aisladas que en la memoria ayudan a sobrellevar una vida que ahora parece ser un adorno en la frágil estantería en el escritorio de un hogar pequeño burgués.

Boulocoq ha puesto la cámara sobre un sector de la sociedad que poco aparecía en la filmografía boliviana, es esta clase media –nostálgica– que siente haber logrado el objetivo de una vida por el sólo hecho de haber vivido un “proceso de cambio”

sin haber participado directamente en éste, lo que les permite seguir viendo desde la comodidad de su hogar lo que sucede en la calle mientras evitan participar en la profundización o al menos en el complot.

Esta es una película que merece muchos apuntes sueltos para poder identificar su por qué. Sin embargo, es también el retrato del país hecho desde una generación y para una generación, es por esto que se evita profundizar en su discurso. **Eugenia** no es solamente la historia de una mujer, es la visión de un momento preciso en Bolivia, en el cual – incluso- podemos preguntarnos si no es acaso la protagonista un reflejo de esta patria que busca sus orígenes, enfrenta sus debilidades y demuestra que puede seguir su propio camino, aquella pueda ser la metáfora que hace Boulocq en esta su nueva apuesta/ propuesta cinematográfica.

EUGENIA, LA MEJOR DEL 2018

Para cuando **Eugenia** llegó a las pantallas de cine en Bolivia la película ya había tenido un interesante paso por festivales internacionales. La película de Martín Boulocq asomaba como una estrella del alba en este siempre nuevo amanecer del cine nacional. El nuevo largometraje del cineasta cochabambino llegó a la cartelera comercial el 19 de abril del 2018.

Si cada película fuera un nuevo día, y se pudiera ver en función de la luz de sus propias horas, entonces habría siempre algo más que queda por ser descubierto/encubierto. Eugenia es una de esas propuestas que “siempre” dice “algo más”. Su dimensión no es, en ningún caso, única; sino que más bien – como las grandes obras de arte – brinda siempre nuevas respuestas a preguntas que interpelan a la sociedad y al individuo.

Boulocq ha conseguido llevar a la pantalla grande el retrato de la clase media urbana del proceso de cambio. He ahí el mayor logro de la película. Con particular sensibilidad social y una mirada reflexiva sobre su propio entorno, el cineasta ha conseguido crear el espejo que devuelve la imagen más incómoda que se haya hecho hasta ahora sobre este estrato social, que dentro de los fenómenos culturales queda relegado a un lugar de privilegio por su pasado, enfrentando a un grupo que en su ascenso veloz está desposeído de cierta memoria sociopolítica asociada con el pasado de los periodos dictatoriales.

Eugenia de Boulocq es uno de los ejercicios más importantes de reflexionar sobre el país desde un personaje único. La posibilidad de pensar a la protagonista como una analogía de

la propia Bolivia que se hace a la luz de “el proceso de cambio”, permite entender una época que está condicionada por la nostalgia de lo que fue la lucha por la democracia, y lo que esto ha significado como un valor asignado a una generación que reniega frente a lo que sucede sin que ellos sean los protagonistas. Ahí está Eugenia, ella es el personaje que tiene siempre encima el estado patriarcal – aquel que exige ser reconocido sin haber sido parte de los nuevos tiempos – y es en su incomodidad donde radica el gran valor de su propia existencia.

En la película, Eugenia está en un momento de transformación, ella quiere dejar atrás un pasado, pero no sabe qué viene adelante. En este ejercicio es cuando enfrenta a su mundo inmediato, este lugar pequeño burgués, aquel que parece inalterable, y además protegido por aquella condición de ser heredero de una “lucha”, consecuencia de lo que pudo haber sido la defensa de la democracia. Eugenia es Bolivia. Eugenia se encuentra en un tiempo (que queda registrado por la forma en la que se filma la película, cuando en Cochabamba se desarrollan las elecciones del Referéndum) en el que la dinámica política es efervescente, y donde lo que sucede en el fuera de campo es el propio latido de lo que ocurre como una cuestión escenográfica. El cambio está en lo profundo de Eugenia, no se trata de lo que está afuera, es un momento donde todo lo que acompaña ayuda a que el personaje crezca, independientemente de lo que sucede en el contexto y también como consecuencia de éste. En esta particular dicotomía.

Boulocq consigue hacer el retrato de la clase media acomodada de Bolivia, y esto es un paso adelante en la creación de un nuevo imaginario, es ver desde un lugar propio al entorno más inmediato, y desde ahí hacer el discurso más comprometido con su tiempo que se podía haber hecho. **Eugenia** es la mejor película del año 2018, y puede inscribir con letras mayúsculas su nombre en la lista de las diez mejores películas de los últimos 20 años.

BÁRBARA

La mujer como personaje principal en las ficciones de Bolivia es todavía una excepción. Muchas veces las mujeres cuando alcanzan el rol protagónico son ubicadas como las grandes víctimas de un mundo que está sembrado de abusos y atropellos. La victimización de la mujer en el cine no es nada extraordinario, sino más bien un lugar común de los guiones que procuran narrar grandes dramas.

En los últimos años hay un par de honrosas excepciones en el cine nacional que tienen a la mujer como protagonista y se alejan en su argumento de la victimización de ella. Se trata de los casos concretos de **Juana Azurduy: Guerrillera de la patria grande** (Jorge Sanjinés, 2016) y **Las malcogidas** (Denisse Arancibia, 2017).

En la misma orilla, la de cierta “tradicción”, llega ahora a la pantalla grande **Bárbara**, la opera prima de José Pedro Gutiérrez. Esta es la historia de una mujer que vuelve a Santa Cruz luego de haber vivido unos años en Chile, ahora ella retorna a la casa de su madre en una “escala técnica” para poder hacer trámites que le permitan acceder a una visa para irse a España. El retorno de Bárbara a su casa le permite volver al pasado y recordar todo lo que había sufrido antes de tomar la decisión de irse, hay en esta historia del pasado un capítulo atroz, el de una violación que sufre ella y que resulta ser la principal motivación para alejarse y no querer volver.

Alrededor de la historia principal de Bárbara, aquella de la incomodidad del retorno, surgen muchas sub tramas, quizás demasiadas, y es por esto que la película, a pesar de estar muy bien realizada no encuentra un clímax que justifique toda la historia. La urgencia de poner en escena muchas historias y no guardarse nada ni dejar como subtexto ciertos elementos, sino más bien siempre hacer visible lo que está sucediendo va muchas veces en desmedro del tempo de la película.

Con un mensaje final que perturba por su textualidad, en el que se deja claro que la película quiere ser una denuncia, queda manifiesto que estamos ante un film que quiso ser más de lo que es, y quizás no le alcanzó su propio lenguaje para decir lo que quería, sosteniéndose al final con un texto contundente con los datos sobre las violaciones de mujeres.

CUANDO LOS HOMBRES QUEDAN SOLOS. MÁS PREGUNTAS QUE RESPUESTAS

Cuando los hombres quedan solos es una película filmada en 2013. No es un dato menor que el director de este largometraje hubiera fallecido a pocos días de concluido el rodaje. Fernando Martínez había dejado su obra prima inconclusa, pero con todo el material filmado, e incluso “montado en línea”. Esto quiere decir que, el director había dejado una primera versión de la película, un corte que debería ser revisado, aquel que era la base de la propia película. Al menos así lo refiere Viviana Saavedra, la productora.

Como una temática que todavía brinda, dentro de la cinematografía nacional, múltiples posibilidades para llevar a la pantalla las diferentes historias de aquel periodo, la etapa dictatorial, la que se ubica entre los años 1964 y 1980, sirven para que los realizadores puedan volver sobre el pasado en busca de puntos de vista sobre aquello que ha sucedido. En la región éste es ya un subgénero que ha demostrado potencial dentro de sus formas estéticas como también de las narrativas. Las dictaduras han sido importantes generadores de nuevas imágenes sobre el pasado. Sin embargo, al cine boliviano todavía le falta hacer justicia con su propia memoria.

La película de Martínez propone la historia de un ex paramilitar que participó en el último golpe militar, el de Luis García Meza en 1980. Se trata de Carlos, un hombre que en su juventud (Ariel Vargas) participó de la violencia y las formas de la represión, y que en su vida adulta (David Santalla)

guarda un gran secreto. Carlos perdió a su esposa cuando ella decidió dejar el hogar en aquellos turbulentos meses del principio del Golpe, en esta escena se ve uno de los rasgos fundamentales del tipo de ejecución de los planes en la dictadura boliviana, la esposa de Carlos le pide a él que dejen libre a su padre, su suegro es un líder del magisterio que se encuentra detenido. Éste rasgo, tantas veces comentado, el de que la forma de ejecutar el plan en Bolivia solía verse complicado en tanto siempre alguien es pariente de alguien, o amigo, o allegado, impedía que la brutalidad pueda consumarse como sucedió en Argentina o Chile, por ejemplo. Martínez desliza en su guión esta tantas veces repetida forma de referirse a las formas y los modos del cómo se hace la dictadura.

Como éste hay otros gestos que pueden justificar la película, y por esto mismo se puede decir que Cuando los hombres quedan solos “cumple” con cierta función que le puede ser asignada. El ejercicio de la memoria resulta importante en la construcción de una sociedad que se reconoce en su propio pasado sin olvidar aquello por lo que ha atravesado. Martínez le pone imágenes a muchos de los capítulos que han sido “borrados” de la memoria colectiva. El asalto a la COB el 17 de julio de 1980, por ejemplo, es recreado. Así mismo la famosa y tenebrosa conferencia de prensa de Arce Gómez aquella de “el testamento bajo el brazo” también se reconstruye, el capítulo de la Masacre de la calle Harrington, en el que además el director aporta la mirada desde el punto de vista de la única sobreviviente, también contribuye a una película que propone una reflexión sobre los hechos del pasado desde el presente.

Sin embargo, estos (y otros) ejercicios formales de recreaciones no le alcanzan para pasar a ser una película diferente dentro del escenario contemporáneo de cine boliviano. No basta haber elegido un tema que todavía despierta sensibilidades, ni intentar hacer un discurso sobre lo que debería ser

la Desclasificación de los Archivos de las FF. AA. (tema pendiente para el actual Proceso de Cambio), no le alcanzan las buenas intenciones para desmarcarse de cierta forma de narrar, y de actuar el cine nacional que heredera del teatro no consigue todavía hacerse diferente desde éste lugar. Tampoco le bastan las múltiples formas elegidas para narrar desde lo estético, porque en éste pandemónium ya no existe un estilo, sino una “salpicada” manera de elegir el “tiro de cámara” en las diferencias escenas. La película tiene un “centro” que parece una pieza de otro largometraje, o mejor dicho un corto propio, esto también demuestra la irregularidad en su guión (¿o es en su montaje?) que provoca preguntarse por el director, por aquel ¿dónde está? ¿Queda de Martínez su obra?

EL RÍO DE RICHTER

Juan Pablo Richter se anima, toma el riesgo de llevar a la pantalla una pieza dramática compleja. Escribe un guion crudo sin muchas esperanzas y con mucha consistencia. Desarrollando un estilo que lleva su firma, el cual se lo puede reconocer en la forma que tiene de filmar cada plano. Richter recurre una vez más al desenfoque para elegir qué ver o a qué prestar atención mientras se desarrolla la historia. Algunas veces los personajes tienen mayor presencia por esta su particular forma de hacer “su cine”, y en otras oportunidades la naturaleza exige contemplación, haciéndose por sí misma protagonista.

Recurriendo al estereotipo, Richter presenta un personaje femenino que resulta recurrente en el imaginario masculinizado de la mujer en el oriente. En contrapunto, Sebastián —el hijo que viaja a Beni, para empezar a vivir con su padre— conoce a una compañera de curso que parece estar más cerca a lo que él reconoce de un posible mundo femenino, el cual le otorga un sitio en la búsqueda y construcción de la igualdad de género. La película recurre a los exteriores paradisíacos para poder mostrar la libertad que existe lejos de la casa de hacienda, los espacios cerrados más bien acentúan el drama, le otorgan a la historia un lugar para esconder lo que pasa. Se deja de este modo en claro que no porque los hechos sucedan en los espacios íntimos dejan de existir. Allí está una de las mayores apuestas de Richter, hacer visible la realidad de una sociedad que ya no puede seguir escondiendo los casos de violencia do-

mística que son los que la corrompen más profundamente. Sin embargo, es tan intensa la propuesta, que los actores no consiguen responder al reto. El punto débil en **El río** son las interpretaciones. Un largometraje con esta carga dramática exige un mayor trabajo con los actores. Las interpretaciones no alcanzan para hacer de *El río* la película que pudo ser.

El cine es algo más que una excelente historia y una hermosa forma de ponerla en escena. Aquí las actuaciones son las que quiebran una de las más interesantes propuestas contemporáneas de nuestro cine.

FUERTES

El fútbol como temática del cine boliviano no es una novedad. Hay ejemplos de esta relación desde los primeros registros del evento deportivo dentro de nuestro cine silente. Fútbol y cine dialogan en la filmografía nacional de distintos modos. Por ejemplo, la clasificación al Mundial de Estados Unidos 1994 mereció su propia película: ¡Viva Bolivia toda la vida! (Carlos Mérida, 1994) la que -de cierto modo- inaugura el boom del 95.

Otros ejemplos importantes pueden ser el corto: **Carlos Borja Capitán boliviano** (Armando Urioste, 1994) o el documental Óscar Sánchez, el último caudillo (Gustavo Cortéz, 2009). Hay muchas referencias al fútbol en nuestra cinematografía y esto amerita otros estudios. Sin embargo, hay pocas puestas en escena de lo que es esta disciplina deportiva, el acto de recreación merece mayor atención en el más reciente estreno nacional, se trata de **Fuertes** (Óscar Salazar, Franco Traverso, 2019).

El largometraje que narra “una historia real” recurre a la memoria y sensibilidad de una gran mayoría de los bolivianos, lo hace a partir de tomar partido por un equipo de fútbol (The Strongest) y volver a ver la Guerra del Chaco, la que nos enfrentó con Paraguay entre 1932 y 1935. **Fuertes** propone ver la Batalla de Cañada Esperanza, que sería rebautizada como Cañada Strongest, como consecuencia de la participación del plantel stronguista en aquel enfrentamiento.

La película es mucho más que el relato de un episodio histórico, es también la confirmación de una apuesta por lo seguro, una vez más la guerra en el cine, además de la posibilidad de empatizar con una hinchada y su propia leyenda. Fuertes tiene detrás un estudio de marketing que parece interesante, porque no se trata de una llevar a la pantalla un retrato intimista o una mirada propia del mundo, se trata de hablarle a un colectivo organizado que está continuamente trabajando su propia imagen. *The strongest* es el único club que cuenta con un proyecto editorial que publica continuamente libros a través del sello “Biblioteca stronguista” por ejemplo.

A **Fuertes** le falta cine, le falta lenguaje cinematográfico, recurre a una forma de narrar más bien cercana a la televisión, su montaje responde a una forma antigua en la que plano contraplano se matiza con diálogos falsos. Y así podríamos seguir apuntando otros detalles. Aunque claro, es necesario subrayar el extraordinario trabajo de producción, definitivamente ser la película con más extras de nuestra historia, y cuidar al milímetro detalles de vestuario y locaciones o maquillaje le otorgan otro matiz al asunto.

Aunque nada de esto parece importar. Ni lo bueno, ni lo malo. Fuertes es un productor de consumo masivo que convoca sin distinciones a los stronguistas y a la gran mayoría de los bolivianos. Que sí sí o si no, no importa. La película cumple con lo que el espectador promedio busca en una sala, entretenimiento, y al tener el sello “nacional” le concede ciertas licencias. El espectador le deja pasar la falta de dramaturgia, o el rápido final, le otorga la confianza de saber que es una película que “ha debido costar mucho hacerla”.

La película de Salazar y Traverso consigue demostrar que hay un público ávido de ver cine boliviano, siempre y cuando éste no se salga del molde. No hay mayores pretensiones, no hay una búsqueda estética, o el interés de afianzar un discurso

filosófico (aunque esto puede estar en duda cuando vemos los rostros de todos los personajes y la ausencia de la presencia indígena campesina), el espectador se deja llevar por el gusto de “ver” lo que se le ha contado. Estamos rente al tiempo de la restitución de las imágenes de la memoria colectiva, que ante su ausencia se recrean, esto con sus propios riesgos de alterar la historia. **Fuertes** es un gesto que confirma una renovación de las propuestas cinematográficas bolivianas aunque estas repitan un viejo cine.

JUSTINE DE PACHAMAMA FILMS

El realizador Jac Ávila ha vuelto a estrenar otro largometraje, en la valoración cuantitativa que puede hacerse de la última década del cine nacional el director quizás figure en el puesto uno de quién ha estrenado y realizado la mayor cantidad de largometrajes en los últimos años. En realidad, la casa productora de Ávila, Pachamama Films ha estrenado desde 2010 a razón de un título por año. Fue con **Sirwiñakuy** (Amy Hesketh, 2010) que se abrió esta sorprendente capacidad de producir y estrenar largometrajes que permiten repensar las formas de producción en nuestro medio.

El de Pachamama Films es un cine de nicho, que se ubica entre la violencia y el erotismo, aunque con los años ha ido ganando en su construcción cinematográfica, dejando de ser sólo un ejercicio audiovisual para dejarse seducir por los códigos de los géneros en los que se puede inscribir cada una de las películas, defendiéndose con argumentos propios frente a la ola de cuestionantes que siembra sobre el trato que hace de la violencia en un país que sufre continuamente el atropello contra los seres humanos en diferentes niveles.

Otra de las particularidades de Pachamama Films a lo largo de estos años ha sido la adaptación literaria. En este caso particular se trata de llevar a la pantalla *Justine* o los infortunios de la virtud, la obra del Marqués de Sade que ahora se titula solamente **Justine**.

El antecedente mayor de esta adaptación es **Marqués de Sade: Justine** (1969) del director español Jesús (Jess) Franco

que cuenta con el mismísimo Klaus Kinski en el papel del Marqués. La versión boliviana le devuelve a la pantalla una obra erótica de un alto valor recurriendo al lenguaje cinematográfico, hay un pensar el cine traducido en la puesta en escena que no se limita a mostrar la violencia, sino que construye narrativas sencillas para contar este complejo drama.

LAS MALCOGIDAS

Luego de su debut en la pantalla grande con **Casting** (2010), co-dirigida por Juan Pablo Richter, ahora Denisse Arancibia estrena su primer largo en solitario. Una película escrita, dirigida y protagonizada por Arancibia que con tono de comedia propone diversas reflexiones sobre temas complejos.

Las malcogidas es la historia de una familia disfuncional en la que dos hermanos/as viven junto a su abuela. El primer conflicto parece ser la aceptación social de Karmen (Bernardo Arancibia) el hermano transexual que ha ganado varios concursos de belleza y está siempre preocupado de cómo se ve. En la otra esquina se encuentra Carmen (Denisse Arancibia), una mujer con sobrepeso que es empujada a pensar en su figura estética también como consecuencia de un consenso social. La secuencia inicial de la película intenta incomodar al espectador cuando vemos a la protagonista en un tratamiento de yeso terapia, un plano fijo y largo que propone un quedarse viendo el anti estereotipo de la belleza occidental. La abuela Carmen (Marta Monzón,) por su parte, está en el medio de los nietos, aceptando la condición femenina más allá de un aspecto físico de Karmen y presionando a Carmen para ser más femenina en su aspecto.

Más allá del título y de cierta tensión que este ejerce sobre la trama de la película, que entorno a la búsqueda de un orgasmo – el momento de mayor satisfacción sexual – se encuentra un catalizador para dar paso a romances inconclusos, y en algunos casos imposibles; **Las malcogidas** guarda cierta ternu-

ra en su personaje principal que no sólo busca la satisfacción personal sino una armonía con el entorno, aunque no necesariamente tenga que recurrir a la arquetípica familia americana, que puede considerarse la base de una sociedad ideal, en este caso la opción es hacer evidente la disfuncionalidad familiar y demostrar que este no es un factor que pueda definir la felicidad de una persona. **Las malcogidas** hace frente a los combates que están a su altura y deja pasar aquellas otras luchas que no merecen ser atendidas.

LAS TRES ROSAS

Un nuevo estreno nacional, de este modo también se promociona la obra prima de Wálter Valda. Se trata de **Las tres rosas**, una historia de amor basada en la canción del grupo Alaxpacha. La película ya ha sido exhibida de manera extraordinaria en algunas ciudades del país, entre ellas Oruro y Sucre, este largometraje está presente en circuitos alternativos desde aproximadamente un año atrás. Su condición de “estreno nacional” puede explicarse porque ahora ingresa en el circuito comercial del eje troncal (La Paz, Cochabamba y Santa Cruz).

Valda hace una propuesta interesante, no sólo por la narrativa o la técnica que desarrolla, sino más bien por el modo de producción que aplica. Se trata de una película filmada en el área rural de Chuquisaca y La Paz, en Taravito y también en Charazani. Esto aporta no sólo preciosos paisajes como escenarios de esta historia de amor nacida entre dos niños que se vuelve inquebrantable, a pesar de las adversidades, y deja una marca profunda en la vida de los protagonistas; sino también, que se convierte en una muy buena forma de financiar un producto audiovisual.

A través de los gobiernos municipales, se puede acceder a fondos que permiten la creación artística en función del desarrollo cultural de las regiones, es decir, que el escenario principal de *Las tres rosas* sea el área rural y no las ciudades permite que el espectador pueda descubrir otros lugares, y en lo inmediato querer conocerlos en persona, esto dentro de un sistema de eco-

nomía responsable da lugar a que una película pueda ser un elemento fundamental en el desarrollo del turismo, por ejemplo.

En el Estado Plurinacional se ha trabajado de manera continua por dar fe de la existencia de los pueblos y naciones indígenas, ese ha sido el aporte audiovisual para la elaboración de la Nueva Constitución Política, ahora que ya se ha consolidado esta referencia de la existencia de las 36 naciones, pues queda dar un paso hacia adelante en la posibilidad de imaginar las ficciones desde las realidades propias. Valda debuta en la pantalla grande de los circuitos comerciales del país con una propuesta muy atractiva, tanto en el resultado final como también en su forma de producción.

LO PEOR DE LOS DESEOS

No resulta posible pensar una película aislada de un contexto y sus referencias inmediatas. En el caso particular de la más reciente obra de Claudio Araya, titulada **Lo peor de los deseos**, no se la puede entender al margen de una cierta continuidad dentro del cine boliviano más reciente.

La película de Araya es heredera de **El cementerio de los elefantes** (Tonchy Antezana, 2009), recurre a cierta propuesta hecha por **Zona Sur** (Juan Carlos Valdivia, 2009) cuando propuso “el poder” en manos de una nueva burguesía, y de este mismo modo se pueden encontrar otras referencias del cine más actual hecho en Bolivia.

Lo peor de los deseos es una película que se aleja de cierto “cine clásico boliviano”, pero lo orbita. En la película de Araya hay un componente social y político que se critica; y al cual se lo observa desde un posible “interior” de las organizaciones sociales, en este caso al interior del sindicato de choferes. El cineasta hace una película sobre “el poder”, sobre lo que hay detrás de éste y lo que en torno a él se genera.

Lo peor de los deseos es la historia de Roberto (Luigi Antezana) una alta autoridad del sindicato, él está casado con Margoth (Inés Quispe) una chola contrabandista quien quiere hacer ingresar al país la mercadería que ya ha comprado y que está en camino, la misma que corre el riesgo de ser retenida frente a las nuevas medidas del gobierno. Aquí entra el personaje malo de la película, se trata de Carlos Borja (Luis Felipe

Tovar), quien jugará sus cartas a favor de sus propios intereses. Alrededor de estos tres personajes existen múltiples secundarios, algunos de ellos consiguen mayor relevancia que incluso los propios protagonistas; esto sucede porque hay cierto desorden y caos en el guión que intenta mostrar todo, incluso aquello que podría ser prescindido.

En la búsqueda de “otros géneros” el cine boliviano ha perdido cierta identidad ganada en el pasado, y en contra partida ha logrado representar de un mejor modo la sociedad más contemporánea, aquella que parece más indefinida, más volátil también. Este nuevo espejo (roto) que devuelve imágenes imprecisas, imperfectas, distorsionadas es aquel que corresponde a los tiempos que corren.

En una de las escenas de la película también hay un espejo roto, y devuelve una imagen que no se reconoce, y es con uno de sus pedazos con el cual se hará la defensa de la propia vida, dejando una marca indeleble en el rostro de quien somete a su víctima. Y esta secuencia – protagonizada por secundarios – es quizás la metáfora más importante de lo que es la película dentro de un contexto general del cine nacional, es aquella pieza que rompe, que deja una herida y una posible cicatriz.

Lo peor de los deseos retoma esta ciudad de La Paz sórdida, una sociedad marginal, los espacios donde se filma están en los márgenes. Los personajes ya no son de un único lugar urbano, sino que corresponden a este tránsito entre El Alto y La Paz, dos ciudades que conviven, y es justamente en este posible límite donde se borra la frontera. Son una y misma cosa, La Paz y El Alto, y sin embargo son diferentes, es en estos lugares fronterizos donde se hace una y misma, aunque siempre sean dos, incluso en sus propios nombres, cada una con dos palabras, en nombres compuestos. Araya logra borrar el límite urbano, y en este mismo ejercicio propone otra cuestión social sintonizada con el capital económico y a quien le pertene-

ce éste. Es en este margen urbano donde se crea la burguesía chola, aquella que tiene el poder económico y puede ejercerlo en niveles que le permitan mantener sus propios beneficios, el sindicato a disposición del contrabando, por ejemplo.

Araya intenta, pero se distrae, exagera con tomas aéreas que no contribuyen al relato, ambiciona hacer un thriller y se queda en medio camino, quiere hacer una película de género y no consigue hacer una película sólida. Se dispersa con subtramas que no contribuyen a mantener la atención, y en su intención de mostrar todo contamina su propio guión que está basado en la obra “Crudo” de Diego Aramburo.

TODO POR NADA

El Alto tiene una cinematografía provocadora desde el cómo se hace. Sus alternativas formas de producción, al margen de ciertos apoyos o financiamiento tanto público como privados, marcan a fuego sus películas.

Todo por nada es un largometraje co-dirigido por los hermanos Vega (Yacov y Fernando), Christian Macuaga y Jorge Zárate. Una película de acción que se alinea con el exceso de violencia de un género que tiene muy pocos antecedentes en nuestro medio, y que en este caso utiliza ciertos efectos especiales que ayudan al desarrollo de la trama. Esta es una historia de la mafia en la que el narcotráfico es protagonista. De esta manera se inscribe en una no tan nueva corriente del cine latinoamericano, aquella que hace referencia a este complejo tema. Para dejar en claro esto también se hace una mención al Chapo Guzmán, como queriendo hacer que el espectador recuerde un caso emblemático, sugiriendo que situaciones como esa suceden más cerca de lo que uno piensa.

La cámara registra momentos de puesta en escena de la violencia que solemos dejarla pasar como si fuera una cuestión que sólo sucede en las noticias y muestra coreográficamente situaciones que hemos visto muchas veces en el cine de la gran industria. Sin embargo, más allá de estas escenas que justifican la existencia de la película, hay varias otras en las que el segundo plano de la ciudad en construcción nos permite reflexionar sobre lo que vemos. El Alto es una ciudad joven que se está

construyendo ahora. Esto - en muchos y diferentes niveles - resulta interesante cuando se analizan ciertas escenas. La película es el reflejo de un momento constitutivo de la sociedad alteña, como también de su formación urbana, es sintomático que - por ejemplo- “la jefa” de la organización mafiosa sea una chola, no como una caricatura sino como el reconocimiento de una jerarquía social la cual no habría que dejar pasar de largo. Una vez más afirmamos que el cine alteño es un mundo por descubrir.

TU ME MANQUES

Rodrigo Bellot vuelve al ruedo. Lo hace con un largometraje que recupera ciertos elementos de su propia cinematografía. Se dice que un director hace siempre la misma película, y en éste caso parece comprobarse aquella frase. En **Tu me manques** el director boliviano lleva a la pantalla una historia de amor en varios niveles. Está el amor filial, y el amor de pareja, para incomodidad de algunos se trata de un amor homosexual.

La película cuenta la historia de Jorge, el padre de Gabriel, que va en busca de Sebastián, quien fuera el novio de su hijo y quien reside en Nueva York. El padre busca saber qué pasó con su hijo luego de que la trágica noticia del suicidio de Gabriel cambia por completo la vida de la familia y de todo el entorno. Sebastián, por su parte, debe enfrentarse con Jorge y hacerle ver que él conocía muy poco a su hijo.

Jorge está interpretado por el actor argentino Óscar Martínez, multipremiado y destacada referencia de la actuación latinoamericana, esto que podría parecer un acierto complica en cierta medida el relato puesto que su presencia ante la cámara opaca continuamente al resto del elenco. He aquí una de las debilidades de la película, la elección de un casting tan destacado, en las que se incluye Rossy de Palma –famosa chica Almodóvar– hace que cierto equilibrio se pierda, que los otros protagonistas queden chatos. Si bien el padre lleva consigo una gran carga emocional esto es consecuencia de una situación en la que los otros dos protagonistas son responsables. Hay un gesto por par-

te de Bellot de hacer “precioso” el cuerpo de los hombres, de dotarlos de un potencial estético plástico, lo hace buscando cierta perfección anatómica, la que también conlleva un detrimento de lo argumental. La película se desequilibra con estos gestos, la interpretación de algunos actores en beneficio de lo fotogénico, y el peso del actor frente al resto del elenco.

El director consigue, sin embargo, hacer una pieza que abre el debate sobre la homofobia y el rol de la familia. Lo hace desde un lugar que pocas veces ha sido puesto en escena dentro del cine nacional. De éste modo abre una veta interesante para poder pensar un “otro cine boliviano” el que pone en conflicto otras realidades, aquellas que socialmente se evitan nombrar o representar en la escena pública.

Tu me manques es también un producto multidimensional, un proyecto complejo, que tiene varias aristas. Primero fue obra de teatro y esto se lo recupera para nutrir el relato. En la película Sebastián monta una obra para recordar a su pareja y hacer cierta denuncia de aquello que sucede como parte de la negación de una elección personal, él lo hace como un homenaje a Gabriel y también a Jorge, después son los actores de esta representación teatral quienes se hacen dueños del discurso, lo hacen suyo, y de éste modo hay un acto de redención que la película hace manifiesto.

Bellot vuelve a la pantalla grande y lo hace repitiéndose así mismo. Consigue volver a contar una historia de amor compleja y dramática. El director sabe lo que busca y eso queda plasmado desde el guión. La puesta en escena lo confirma dentro de los más importantes realizadores bolivianos contemporáneos. Firma una obra que es difícil de llevar a la pantalla y lo hace con destreza. Ya hay una madurez cinematográfica de la que hace gala cuando elige cómo contar la historia. No se improvisa ni se dejan cabos sueltos. Esto permite que se avance en un relato que tiene mucha fuerza dramática y psicológica.

Tu me manques es el retorno de Bellot a la pantalla grande y con esto la confirmación de que estamos frente a un realizador que sabe lo que busca. Que ha encontrado la manera de decir lo que siente y ya no guarda distancias frente a su propio relato.

LA INDUSTRIA CASI PERFECTA

En las últimas cuatro semanas hemos tenido tres estrenos nacionales. La película que abría esta buena racha de estrenos fue **Las malcogidas** (Denisse Arancibia), le siguió la cruceña **Bárbara** (Pedro Antonio Gutiérrez) y ahora llega a la pantalla grande **Una cena casi perfecta** (Daniel Pabón). En los tres casos se trata de operas primas, aunque valga recordar que Arancibia ya había debutado en 2010 en la co-dirección (junto con Juan Pablo Richter) de **Casting**.

Una cena casi perfecta es una comedia romántica, una película de género que se rige a los códigos que éste tiene en su forma narrativa, es un largometraje que sigue la senda abierta por **Engaño a primera vista** (Hermanos Benavides, 2016) aunque sin tantos auspicios ni plating sino más bien con mucha más imaginación y menos recursos.

Daniel Pabón recurre a la fórmula americana de contar una historia de enredos, un amor – casi – imposible, y una “verdad” final que cambia el curso de la vida del protagonista. Se trata de una película que intenta lograr la tan ansiada “industrialización” del cine boliviano. Es decir, una forma de producción que permita tener más películas y que el público pueda consumirlas masivamente.

Hacer cine como si tuviéramos industria, una apuesta riesgosa, un concepto que se divorcia de nuestra tradición cinematográfica – aquella que tiene dos fuertes líneas, la del cine posible y la del cine urgente – y que se inclina por dejar de

lado cierto al cine de autor que todavía se realiza en nuestro país, quizás el ejemplo más contemporáneo y relevante de esto sea **Viejo calavera** (Kiro Ruso, 2016).

Sin embargo los realizadores no dejan de producir, y hay cada vez más cineastas que se inclinan por realizar películas de corte comercial que les permitan seguir haciendo más películas apostando por recuperar su inversión con el ingreso de taquilla, o posicionar productos de modo publicitario en sus producciones.

Pabón consigue hacer una película comercial con sello paceño y algunos guiños a sus propios modelos cinematográficos, un largometraje que ayudará en el futuro a entender una época de la cultura boliviana de estos años, estos mismos que están marcados por el ascenso económico a la “clase media” que supera el 30 % de la población total, que ahora tienen otros hábitos de consumo y que han modificado sus prioridades de identificación cultural.

PRIMER CORTO BOLIVIANO DE REALIDAD VIRTUAL

La tecnología siempre sorprende, sus avances no dejan de llamar la atención y maravillar a quien los vaya a descubrir. La realidad virtual es un mundo paralelo que irrumpe en la actualidad como una posibilidad válida para poder generar contenidos muy interesantes. Ahora mismo en Bolivia estamos frente a una de las revoluciones tecnológicas más llamativas de los últimos años, se trata del uso de la realidad virtual en consonancia con el audiovisual artístico y argumental.

En la ciudad de La Paz, cuatro jóvenes que tienen sus oficinas en una famosa calle de Sopocachi, en los altos de un reconocido bar, trabajan ahora en VReality, ellos son: Édgar Cuenca, Alejandro Peñaloza, César Bernal y Enrique Oropeza. Este grupo ha desarrollado el primer corto boliviano de animación en realidad virtual.

Titulado **21,6** este material cambia el panorama local de forma contundente. Con algo más de siete minutos de duración el corto cuenta una historia que tiene su raíz en una forma de pensar y contar la historia andina ancestral, llama la atención no sólo lo impresionante que resulta el artificio digital de la realidad virtual sino lo que se cuenta en esta pequeña historia que hace del espectador el personaje. Aquí se asiste – nunca mejor utilizada la palabra – a un renacimiento de ciertas figuras arquetípicas de la cultura tiwanakota y escenarios que han sido banalizados en la sola foto turística, para poder llevarlas a un lugar de reivindicación de su propio ser ontológico.

Detrás de este corto hay muchas cuestiones sintomáticas de su propio tiempo. Quizás la primera, y la más llamativa, sea la opción de dialogar con la cosmovisión andina. Quiérase o no, esta es una consecuencia del mismo proceso de cambio que nos ha permitida en distintos niveles volver a ver lo que somos, quizás la opción más sencilla hubiera sido recurrir a los efectos especiales más comunes y hacer el corto más cercano a las producciones de acción o al video juego, pero la elección de seguir un *tempo* que también coincide con la forma de ver y enfrentar el mundo resulta sorprendente por eso mismo, por estar más cerca a lo que somos, que a lo que quieren que seamos.

LAS 3 MAGALYS

Muchas veces se dijo que lo mejor de la producción audiovisual en Bolivia estaba sucediendo en un circuito paralelo y alternativo. La experiencia boliviana es referencial en la región por la cantidad de producciones que existen y están bajo el rótulo de cine indígena comunitario. Estas películas han sido menospreciadas y marginadas por los circuitos comerciales, siendo en sí mismos testimonios de una época, reflexiones sobre la propia existencia, es en estos materiales dónde se han plasmado inquietudes y anhelos. Sin embargo, estas experiencias han sido – y son – hechas para las comunidades al margen de la lógica comercial, es por esto también que no son películas hechas con fines comerciales sino más bien culturales. Forman parte de otro paradigma cultural que todavía no termina de entenderse, porque estamos condicionados en nuestro pensamiento por lógicas de libre mercado que ya no coinciden con la intención de la profunda transformación que es ahora mismo el proceso de cambio.

CEFREC es la experiencia más sólida en el campo del cine indígena comunitario en el país. Y es sobre una de sus producciones que el equipo canadiense de WAPIKONI Mobile trabaja un documental sobre la violencia y el abuso, con una mirada hacia el presente y la transformación del propio país desde un hecho real.

Las 3 Magalys reflexiona sobre el hecho mismo de producir bajo el rótulo de cine indígena comunitario, porque se

evalúa el qué decir, o que quieren que se diga. Si en un principio se pensaba en narrar una historia colectiva, que fue funcional a un objetivo histórico en su momento, relacionado íntimamente con la Nueva Constitución Política del Estado y el reconocimiento de las 36 naciones indígenas, ahora la cuestión tiene que ver con casos particulares, historias individuales que por su connotación se vuelven universales.

Magaly es parte del sistema de comunicación indígena, ella es víctima de una historia de atropellos, es un eslabón en la cadena de la violencia ejercida por los patrones en las haciendas del Beni. Más allá de ser esta una denuncia es también una luz de esperanza, porque en la tercera Magaly de la familia se encuentra todo el anhelo de un país diferente.

La película recupera la esencia del cine indígena comunitario, y ubica la cámara en el hecho de devolver las imágenes a la comunidad, que en este caso es la familia de la protagonista, quienes tendrán que enfrentarse con una verdad que han intentado ocultar, y que un ejercicio de catarsis – gracias a audiovisual – libera de culpas a sus protagonistas. Un documental que recuerda la importancia de vernos sin tantos filtros volcando la cámara a nuestras realidades más íntimas.

UKAMAU Y KÉ

A Bolivia le hacen falta todavía muchas y más profundas miradas sobre los personajes de su sociedad, no sólo en función de un pasado precursor de eventos actuales, sino también de algunos otros más contemporáneos. No se trata únicamente de la necesidad de contar con nuevas películas biográficas, sino de que estas puedan dialogar en lo inmediato con un público que continuamente requiere encontrarse en la pantalla consigo mismo.

Ukamau y Ké, un documental del ecuatoriano Andrés Ramírez sobre Abraham Bojórquez –uno de los impulsores del hip hop aymara- consigue hablar de un personaje que ha representado toda una corriente dentro de la música boliviana, la que quizás ha significado la voz más importante dentro de la denuncia y el canto social desde el año 2003 (Guerra del Gas). Bojórquez es Ukamau y Ké, ese es su nombre artístico; en La Paz y El Alto su nombre y su canto son sinónimo de protesta, pero poco se sabía de su vida en un ámbito más amplio, aquel que no está relacionado directamente ni con la movida musical en general, ni con el hip hop en particular.

Ramírez tuvo la oportunidad de conocer en vida a Ukamau y Ké, entablaron una relación de amistad que es donde este documental sostiene su relato, se trata de una película en la que el realizador busca la memoria de su amigo. Con tintes de reportaje, la posición que asume el realizador de entrevistador, ayuda a descubrir a “el Abraham” como lo llaman quienes hablan de él. El director se pone en primera persona, también con la voz en off para poder narrar desde su perspectiva aque-

llo que quiere decir sobre un personaje que lo cautiva, y a quien considera se le debe este homenaje.

Ukamau y Ké es una película que recurre a los archivos audiovisuales para su montaje, y es en función de estos materiales que el documental se hace más potente, cuando la cámara ya no es de Ramírez sino que pasa a ser de las imágenes ya capturadas, en las que se ve a Bojórquez con vida, o durante su velorio y entierro, es cuando se alcanzan los momentos más emotivos. Esta imposibilidad de manipular la realidad, el respeto por aquello que ya existe, y la autenticidad de los registros le brindan a este documental una dimensión bastante particular dentro de las reflexiones que se hacen usualmente sobre el país y sus personajes.

En este camino, de la búsqueda de Ramírez por encontrar la vida de Bojórquez, la cámara del realizador se convierte en eso “su cámara”, y esto incomoda, hace más lento el relato, distrae de su intención y dilata el ritmo de la película. Sin embargo, cuando el material de archivo empieza a cobrar mayor fuerza, es el momento en el que la película consigue el objetivo de reconstruir un personaje a través de su propia voz. Cuando la cámara de Ramírez, ya hacia el final de la película, se ocupa de Bojórquez durante el traslado de sus restos a la ciudad de El Alto, el director consigue la distancia pertinente para hablar de Ukamau y Ké sin ponerse él en primera persona, quitándose de en medio para dar paso a la emotividad que las imágenes consiguen por sí solas, descubriendo entonces la importancia del lenguaje audiovisual.

La película es una pieza importante para poder reflexionar sobre lo que ha significado el hip hop durante la primera década del siglo XXI. Ukamau y Ké murió atropellado en 2009, a sus 27 años, y la película consigue recuperar su figura dentro de la cultura boliviana, al interior de la música en la zona andina con proyección internacional. El documental de Ramírez logra hacer el retrato de una persona que ha dejado su huella y a quien el hip hop todavía le debe mucho.

MAR NEGRO

El documental en Bolivia es el lugar más interesante de la producción nacional. Es ahí donde actualmente se corren los mayores riesgos y las apuestas son más altas. Se trata de un cine que forma parte de la tradición cinematográfica boliviana y es al que menos importancia se le otorga en las evaluaciones o los momentos de hacer visibles las películas locales.

Por su modo de producción, el documental así – de forma general- surge en territorios que son ajenos a los centros tradicionales de realización audiovisual. Definitivamente lo más importante en la última década ha sucedido en los entornos del cine indígena comunitario que han podido registrar su entorno inmediato y dar fe de su propia existencia. Un paso posterior a todo éste fenómeno es el de pensar desde la ficción su lugar en la sociedad contemporánea e intercultural.

Sin embargo, en entornos más urbanos, el documental no ha dejado de ser una forma de mirar a personajes y circunstancias que le dan sentido a la vida a través de sus problemáticas o sus pequeñas alegrías. En la ciudad de Sucre se encuentra el Instituto Psiquiátrico Gregorio Pacheco, y si bien esta institución está íntimamente ligada a la esencia de la Capital, siendo uno de sus rasgos más destacados y reconocidos, poco se ha dicho – y menos aún visto – sobre lo que ahí sucede.

Omar Alarcón, quien es psicólogo y ha trabajado al interior del Psiquiátrico, decide hacer una película sobre uno de los internos. **Mar negro** es una película que se aproxima

a Hugo Montero, un cruceño que pasó la mayor parte de su vida recluido en aquel lugar, es el protagonista de la película. Se trata de un poeta que tiene una memoria privilegiada para recordar los versos de aquellos clásicos de las letras hispánicas, como Rubén Darío o Lope de Vega, pero no se queda ahí, sino que da un paso más y se convierte en creador. Montero es un poeta que continuamente está pensando en las palabras y su sentido, haciendo composiciones en verso que permiten descubrir su personalidad y algo de su propia historia.

Mar negro utiliza los planos fijos para permitir que se desarrolle la escena. En el cuadro se encuentra Montero y algún otro personaje (¿secundario?) quien permite que se desarrolle el relato, muchas veces en un dialogo que devela algunos de los intereses del poeta, y muchas otras veces sus frustraciones, o aquello que lo perturba. El realizador encuentra en quienes trabajan al interior del Instituto las voces para narrar lo cotidiano, lejos del documental periodístico, esta película es una obra de autor.

En esta ópera prima se destaca el tratamiento del sonido, con las dificultades propias de hacer registros directos resulta fundamental pensar cómo debería escucharse todo lo que sucede, y esto se consigue de un modo profesional, en tanto los propios registros no son homogéneos, sino que responden a formatos diferentes, a múltiples formas de hacer grabaciones, no sólo audiovisuales sino también sonoras. El recurso de las grabaciones de Montero en cinta resulta muy impresionante porque lo hace desde su intimidad, ahí no hay cámara que pueda hacer de mediador, sino que es él consigo mismo en su propia habitación.

Esta es una de las películas más interesantes de los últimos años por la incomodidad desde donde está hecha. Alarcón no se conforma con proponer un documental sobre el Instituto Psiquiátrico, sino que logra -en la voz de uno de los internos- mostrar un mundo que parece extraviarse continuamente, es éste lugar de la poesía, el que suele estar en medio camino

entre lo real y lo absolutamente ficticio, que sin embargo encuentra su origen en lo que de verdad sucede. La capacidad de crear poesía tiene también una relación con esta invisibilidad de los límites, de aquello que se conoce o de lo que se aspira a descubrir. **Mar negro** es una pieza brillante de la cinematografía más reciente de Bolivia.

EL ROBO. CUANDO LAS LEYES SE ESCRIBÍAN EN INGLÉS

No es extraño que algunos informes de ciertas comisiones u organismos de diferentes corrientes y procedencias opten por utilizar el audiovisual como una herramienta de difusión de su trabajo. Uno de los ejemplos mayores dentro de este tipo de trabajos puede ser la película **El estado de las cosas** (Marcos Loayza, 2006) que acompañó el Informe Nacional sobre Desarrollo Humano que financió el PNUD; o **La otra frontera** (Verónica Córdoba y Fernando Vargas, 2008) que acompañaba otro informe también del PNUD. Estos son sólo algunos ejemplos –recientes- de éste tipo de materiales.

La más reciente producción que responde a estos criterios es **El robo. Cuando las leyes se escribían en inglés** (César Andrade, 2019), un documental que acompaña al Informe de la Comisión Especial de Investigación de la Capitalización y Privatización de la Asamblea Legislativa Plurinacional tiene el objetivo de ilustrar lo que han sido dos décadas de implementación de un sistema económico el cual permitió la “enajenación” de las empresas bolivianas durante este periodo de tiempo.

Desde el principio la película define claramente desde dónde va contar la historia. Elige a una protagonista mujer que llega a La Paz para poder armar “un cuadro” de lo que han sido las relaciones entre unos y otros y su participación dentro de los diferentes procesos desarrollados a los largo de estos veinte años con el objetivo de dejar a Bolivia a disposición de los capitales

extranjeros y las formas privadas de manejo financiero dentro de un sistema económico que reduce a la mínima expresión la participación del Estado en cualquier actividad económica. La opción del director resulta bastante particular, se trata de una mujer joven que se dirige al espectador en primera persona, ella va organizando una serie de hechos y a sus protagonistas, ubica a las nuevas generaciones en un tiempo que parece tan pasado que incluso puede ser asumido como “superado”, pero no es así, el documental recuerda que lo que estamos viviendo en los recientes 13 años es una consecuencia de aquel proyecto de “enajenación” (palabra que se utiliza para identificar lo sucedido en el país durante aquel periodo) y sin mencionar lo que han sido los años del Proceso de Cambio brinda luces para que el espectador pueda comprender lo que han significado para Bolivia las medidas como la Nacionalización de los hidrocarburos o la recuperación de las empresas estratégicas.

No es un material panfletario, no es en caso alguno burda propaganda, se trata de un documental que permite contextualizar el pasado inmediato, aquel que se inicia en 2006 (la primera elección de Evo Morales) y lo hace con la base del mencionado Informe. Una de las características más importantes de éste documental es la utilización de las imágenes de archivo. Apelando a la memoria colectiva recurre a las imágenes de lo que fue la Marcha por la vida (1985) aquella histórica manifestación que rechazaba la implementación del D.S. 21060, y consigue demostrar la rearticulación del movimiento social boliviano con otra famosa movilización, aquella del 2003 que propició la renuncia de Gonzalo Sánchez de Lozada a la presidencia de la República.

Como parte fundamental para la estructuración de un nuevo paradigma nacional es necesario escribir la historia. Es decir, todo aquello que ya se conoce debe ser revisado, y lo que se ha callado es importante hacerlo visible en el horizonte de

lo que dejamos. Por esto mismo el documental resulta de un importante valor, porque consigue retratar (desde un punto de vista bien definido) aquello que sucedió con las propiedades de los bolivianos. Al menos consigue brindar referencias importantes sobre aquello que se hizo y el cómo se logró cumplir con los objetivos que habían perfilado en consonancia con ciertos organismos internacionales como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional.

IZQUIERDA SIGLO XXI ¿?

La directora presenta su película como un documental periodístico. Lo hace luego de explicar que su primera idea era la de hacer una ficción y que la realidad la superó. De esta manera, Patricia Quintanilla anuncia su largometraje **Izquierda siglo XXI ¿?**.

De periodístico tiene poco, para ser un documental le falta mucho, se trata de una película de propaganda que ensaya una hipótesis sobre cierto fracaso de los gobiernos de izquierda en el presente siglo en la región sudamericana. Lo hace sin buscar contradicciones, sino desde la respuesta que ya conoce su directora, es decir, ilustra su propio discurso con imágenes de archivo y entrevistas. No existe una búsqueda por entender el pasado más reciente de Bolivia, Brasil, Ecuador, Venezuela y Argentina, sino una necesidad de señalar qué es lo que en estos países ocurrió desde la personal perspectiva de la realizadora.

Ciertamente no hay ningún problema en llevar a la pantalla grande una propaganda política de largometraje. Resulta importante – más que todo en estos tiempos – tomar posición frente a la realidad y elegir un lugar desde donde ver. Esto es más interesante que matizar un criterio único desde el rótulo de “periodístico”. O es que aquello que a lo que se está denominando como “periodismo” en la actualidad es el encubrimiento de los discursos políticos, donde no existe espacio para el disenso o la investigación. ¿A qué denominamos “periodismo” en estos tiempos?

A partir de esta pregunta se puede analizar la película. Porque la forma en la que construye el relato su directora es a partir

de entrevistas, consigue la opinión de una pléyade de ciudadanos que abiertamente se oponen a estos regímenes políticos instaurados democráticamente en los países señalados. Se les pregunta sobre cómo ven la situación general, pero no se les consulta quiénes son y por qué la cuestionan. Muchos de los entrevistados – en el caso boliviano – son personas que han estado cerca al gobierno de Evo Morales y que han dejado de estar por cuestiones que no necesariamente responden al libre albedrío. El espectador puede identificar sin ningún problema a estos personajes. Otro a quien se le da la posibilidad de hablar, “se le da cámara” es a un falso periodista que consiguió diseñar el mayor escándalo de la política boliviana de los últimos tiempos en base a una noticia falsa. Estamos hablando del “Caso Zapata” y Carlos Valverde.

Gary Prado, Alejandro Almaraz, Gloria Ardaya, Amalia Pando, Pablo Solón Romero, Loyola Guzmán... son algunas de las voces y los rostros que vemos cuando se refiere a Bolivia. Gustavo Fernández ex Canciller de la República es quien articula el relato sobre lo ocurrido en nuestro país. Recordar al lector, que entre sus funciones Fernández fue Ministro de la Presidencia en el Gobierno de Jaime Paz Zamora y Canciller con Jorge Tuto Quiroga. Es importante señalar que ninguno de estos antecedentes figura en la película.

Estos datos, los de explicar quién es quién entre los entrevistados ayudaría mucho para que a través de la contextualización de los personajes se pueda identificar desde dónde vienen las opiniones. De esa manera no se acude a lo “periodístico” para encubrir la propaganda. Es así que se conseguiría mayor honestidad con el discurso que se desarrolla. Resulta una pequeña ofensa para el periodismo boliviano, el que defendió la libertad de expresión y se sumo a la lucha por la conquista de la democracia y su construcción, que se utilice el término de tan importante oficio para esconder la intención de desarrollar un discurso panfletario.

Un detalle que no pasa inadvertido es aquel de la elección de fondos para la entrevista, es decir de una cuestión escenográfica, en una gran mayoría de estas, lo que se ve detrás son prolijas estanterías con libros que de algún modo acreditan la importancia intelectual de quienes hablan. Se le asigna de este modo un lugar de privilegio dentro de la mirada occidental, la que reconoce a la intelectualidad con la lectura. Es un hombre culto, se podrá decir de muchos de ellos. Sin embargo, es desde éste su encierro que intentan ver un país que, en las calles, en el campo, en sus rincones más recónditos ha cambiado. Un país que no podrá volver a ser el lugar del saqueo que añora una ultra derecha, que ni siquiera puede identificarse con un discurso político, sino más bien con el atropello general frente a la dignidad nacional. Para cerrar, y sin que este sea un detalle pequeño, vale decir que la película tiene como Productor Ejecutivo a Samuel Doria Medina.

LOS DOCUMENTALES DEL 2018

El año que acaba deja para la filmografía boliviana varios títulos documentales, la mayoría de ellos no han llegado a pantallas de forma comercial. Muchas de estas películas han sido exhibidas en el marco de festivales, o en algunos casos en eventos especiales; sin embargo, son largometrajes que merecen especial atención por sus temáticas como también por los riesgos autorales que asumen.

El 30 de enero del 2018 fue el día - de acuerdo con la información de prensa - en el que el Órgano Electoral Plurinacional entregó las credenciales a las autoridades que conformaron el primer autogobierno de la nación Uru Chipaya, como consecuencia de un largo proceso al interior de las comunidades Uru que trabajaron en la elaboración de su Estatuto Autonómico. En ocasión de tan significativo acto, dentro de la construcción de las autonomías en Bolivia, se estrenó el documental **Amanecer Chipaya**, dirigido por Alfonso Gumucio Dagron que registra todo el proceso interno de este trabajo colectivo.

En abril se estrenó comercialmente **Enrique Arnal: el mundo de su memoria**. Se trata de un documental realizado por Matías Arnal, el hijo del pintor, y a través de entrevistas hechas por Alejandra Echazú se reconstruye en voz propia la vida del artista. Se trata de una película muy interesante por la puesta en valor que hace de materiales de archivo propios, en lo que se pueden ver filmaciones caseras de la familia Arnal de

los años 30 y 40. El director de este trabajo consigue llevar al espectador por el mundo de su padre a través de la obra misma de Arnal y de otros registros que permiten descubrir a uno de los personajes más importantes dentro del arte boliviano de los últimos cincuenta años.

Madre agua, del investigador francés Bernard Marinovitch, se estrenó comercialmente en septiembre, y es un caso particular porque tuvo exhibiciones no sólo en La Paz, sino también en salas de Santa Cruz y Cochabamba. El documental cuenta la historia del Lago Poopó y su desaparición, con temática ambiental y haciendo un ejercicio creativo, la película ha conseguido demostrar que un documental también puede ser rentable dentro de una estructura del cine comercial. *Madre agua* fue exhibida todos los sábados de septiembre y octubre en Cinemateca Boliviana y el público respondió de manera favorable a todas las proyecciones que se hicieron.

En noviembre se estrenó en La Paz la opera prima de Yaira Silvetty Reynoso, se trata de **Hombres de arena**, una película sobre el evento anual que realizan en los arenales de Oruro los artistas del Colectivo "Arte 10". Para Semana Santa, estos hombres y mujeres realizan sobre la arena diferentes figuras de carácter religioso, esto ya parece ser una tradición, y en mérito a este esfuerzo es que la cineasta junto con su equipo de la productora "Axolotl Films", decidieron realizar el documental.

Dentro de los documentales estrenados en Muestras y Festivales, destacan **Mar negro** del cineasta chuquisaqueño Omar Alarcón, que tiene como personaje a Hugo Montero un interno del Hospital psiquiátrico que dedica su tiempo a escribir. La película fue estrenada durante el Festival de Cine Radical, se exhibió dentro el Festival de Derechos Humanos Bajo Nuestra Piel (ambos en La Paz), y recientemente formaba parte de la programación de Corriente V, Encuentro de Cine Latinoamericano de no ficción.

Mauricio Ovando estrenó **Algo quema** durante el Festival Radical, y el documental sobre su abuelo el general Alfredo Ovando, ex presidente de Bolivia, entró en cartelera comercial. Ésta es la película que llamó más la atención, de los documentales bolivianos del año, fue el que mayor repercusiones, y más tinta ha merecido. Ovando consigue hablar de su familia, desde la intimidad y le brinda al documental boliviano una nueva luz en otros caminos, aquellos donde lo que se ve ya no es “el otro” sino a “uno mismo”.

La lista, puede cerrarse con **Cocaine Prison** de Violeta Ayala, que se estrenó durante el Festival de Lima, y que en La Paz fue parte de la programación del Festival Bajo Nuestra Piel. También tuvo otras exhibiciones en Bolivia, como aquella que estuvo dentro del Festival Diablo de Oro en Oruro.

Esta pequeña revisión de los documentales bolivianos no es un conteo total, ni pretende serlo, es sólo el detalle de las películas que llegaron a pantallas comerciales, ya sea dentro de Festivales, Muestras o en su forma más osada a la propia cartelera.

NUEVO INFORME, 2018

Hace algunas semanas se publicó en la Revista on-line Cine-mas Cine (www.cinemascine.net) el “Informe incompleto de películas bolivianas 2018”. Por la importancia que tiene esta revisión, que es la única que intenta saber cuál es el panorama de los estrenos nacionales, recurrimos a este documento que ahora incorpora una película, se trata de Bolivia: Rutas de la independencia. La revisión contempla las películas de largometraje (aquellas con más de 60 minutos de duración). Como lo apuntaba Paola Senseve, durante 2018 de 20 largos estrenados, sólo 2 están dirigidos por mujeres. He aquí el “(Nuevo) Informe incompleto de películas bolivianas 2018”.

La tarea de hacer una revisión de los estrenos nacionales durante un año no deja de ser una de las más complicadas. En Bolivia todavía existe la ausencia de información oficial sobre este tema. Si ya es difícil determinar cuáles y cuántos han sido los largometrajes estrenados en la ciudad de La Paz durante cada gestión, es aún más complicado saber lo que sucede en el interior del país.

Sin embargo, al finalizar este año 2018, se abre la posibilidad de que esta realidad cambie drásticamente. Ahora que la Ley de Cine y Arte Audiovisual ha sido aprobada, la que en su Artículo 9 (Funciones y Atribuciones del ADECINE – Agencia del Desarrollo del Cine y Audiovisual Boliviano) en su inciso G sostiene: “Otorgar la certificación de “Producción Boliviana” a los productos cinematográficos y audiovisuales

nacionales que cumplan con los requisitos establecidos en reglamento”. De este modo, y como consecuencia del mencionado Registro, ya se podría contar con datos precisos sobre estrenos y producciones nacionales.

Por el momento se debe continuar advirtiendo sobre la condición de “incompleto” que tiene este “informe”. Se trata de un trabajo que intenta organizar la información – siempre parcial – que proporciona la prensa de circulación nacional, y también aquella de alcance local, de este modo se puede armar una representativa muestra de lo que ha sido el año para el cine boliviano.

Dado el grado de dificultad que existe para recabar información, en el presente “Informe Incompleto”, sólo se toman en cuenta los largometrajes que llegaron a pantallas comerciales, ya sea a la cartelera regular, como también aquellos que fueron exhibidos dentro del marco de Muestras y Festivales. En la presenta lista se incluyen ficciones y documentales indistintamente.

Es importante hacer la advertencia de que pueden haber otras películas que también llegaron a pantallas comerciales y las cuales no se mencionan aquí por falta de datos e información. De este modo se subraya la condición de “incompleto” del cual goza el presente “informe”.

Las películas se presentan aquí con sus títulos:

ESTRENOS NACIONALES 2018 EN PANTALLAS COMERCIALES

Averno (Dir. Marcos Loayza, 2018), **Los narcos** (Dir. Nando Chávez, 2018), **Jukus** (Dir. Rubén Pacheco, 2018), **Enrique Arnal: el mundo de su memoria** (Dir. Matías Arnal, 2018), **Eugenia** (Dir. Martin Boulocq, 2018), **Las tres rosas** (Dir. Walter Valda, 2017), **El Río** (Dir. Juan Pablo Richter, 2018), **Madre agua** (Dir. Bernard Marinovich, 2018), **El hombre** (Dir. Daniel Moreno, 2018), **Murralla** (Dir. Gory Patiño, 2018), **La traición** (Dir. Fernando López,

2018), **Algo quema** (Dir. Mauricio Ovando, 2018), **Hombres de arena** (Dir. Yanira Silvetty, 2018), **Soren** (Dir. Juan Carlos Valdivia), **Lo peor de los deseos** (Dir. Claudio Araya), **Viernes de soltero** (Dir. Tonchy Antezana) y **Bolivia: Rutas de la independencia** (Dir. Luis Mérida Coimbra, 2018)

ESTRENOS EN MUESTRAS Y FESTIVALES

Mar negro (Dir. Omar Alarcón, 2018), **Wiñay** (Dir. Álvaro Olmos, 2018), **Cocaine Prison** (Dir. Violeta Ayala, 2018)

CINE BOLIVIANO.

OTROS TEMAS

EJEMPLOS DE LA NUEVA HISTORIA

Para la nueva historia del cine boliviano. Aquella que puede ser propuesta más allá de la cronología, y que puede tener matices desde la geografía o las relaciones del cine con su propio tiempo, o aquella que tiene que ver con ubicar los fenómenos como corrientes regionales más allá de los nacionalismos, que son los que han regido las formas de pensar los diferentes estudios en nuestros países. Para esta nueva forma de pensar el cine son necesarias investigaciones más allá del eje central y las ciudades capitales que lo conforman.

Por ejemplo, Vicente González-Aramayo Zuleta en su libro "Cine y Video. El guión cinematográfico" brinda datos de la producción de cine en Oruro, sobre la Sociedad Experimental de Cineastas Oruro (SECO), la que fuera fundada en 1968; y la película **Hace muchísimos años**. Este filme, realizada en 8 mm, fue exhibido en el Paraninfo Universitario en diciembre de 1969. SECO produjo posteriormente otros medios y cortometrajes tanto en 8mm como en 16mm.

Todos estos datos permiten pensar el cine de un modo diferente, en tanto se identifican algunos realizadores que pueden haber sido marginados de cierta "oficialidad", entendiendo que existen expresiones que han sido "marginales" en el escenario nacional. Además de estos realizadores, que desde la experiencia amateur contribuyeron también a la creación cinematográfica, están las regiones geográficas, aquellas que por su distancia de los centros económicos hegemónicos están fuera de los circuitos de exhibición y creación.

Entre el 9 y el 13 de abril se llevó a cabo en la ciudad de Cobija la Primera Muestra de Cine Boliviano. Se trata de una experiencia que permite pensar el cine en esta nueva dimensión dentro del fenómeno cultural boliviano. En una entrevista realizada para la Revista on-line Cinemas Cine (www.cinemascine.net) Marcelo Cordero, el organizador de este evento sostiene: “Pando es posiblemente el Departamento más aislado del contexto nacional, no sólo en lo cultural, sino en lo económico y político. Esto, a pesar del protagonismo y crecimiento que tuvo en los últimos años desde la ascensión del Presidente (Evo) Morales. En este entendido, el Cine, así como otras manifestaciones artísticas no son el fuerte de esta región, esto no quiere decir que no existan, pero las condiciones en las que sobreviven hacen que sean poco conocidas o para el caso irrelevantes en un contexto nacional. En lo que respecta al Audiovisual, hay algunos cortometrajes producidos por los alumnos de la Carrera de Comunicación de la Universidad Amazónica de Pando, unos mejores que otros, pero no dejan de ser simples ejercicios que no piensan el Cine desde el Cine, sino el Cine sin mayores ambiciones que el de responder a las exigencias académicas. Los intentos más serios en el contexto, por lo menos de los cuales yo tengo conocimiento, son el cortometraje **Amazonas** de Carlos Piñeiro y **Huapa Pojjeama** de Carlos Arce, sin embargo, no podríamos considerar estos productos 100 por ciento pandinos, ya que, si bien fueron filmados en esta tierra, sus directores no son de la región. Es posible que haciendo una búsqueda más exhaustiva se encuentren producciones locales, en realidad intentos, en este sentido creo que es muy temerario hablar de un Cine Pandino, porque éste no existe, no al menos como existe en La Paz o Cochabamba, por ejemplo. Pando es tierra donde está todo por hacer y donde sus protagonistas cinematográficos aún están por venir.”

Tanto los datos sobre SECO que reconfiguran el escenario cinematográfico boliviano de los años sesenta, como esta declaración de Cordero sobre la actualidad en Pando, permiten que se puede pensar en la nueva historia del cine boliviano, la cual permitirá abrir nuevos caminos a las futuras investigaciones. Reescribir la historia es una tarea constante de las sociedades, no quedarse con aquello que ya se sabe como única verdad sino organizar el conocimiento de otros modos, con la idea de configurar los nuevos escenarios, aquellos que consiguen darle nuevos sentidos a lo hecho y también a lo que se hace.

LAS HISTORIAS (INCOMPLETAS) DEL CINE EN BOLIVIA

Los libros, cada uno de ellos, tienen una historia propia. No sólo por lo que ahí está escrito, sino también por cómo llegan a uno. Una vez que el libro se publica deja de ser de su autor para pasar a ser de los lectores. Son estos quienes le brindan las más curiosas historias y vidas que uno pueda imaginarse. Es así que llega recién a mis manos *Cine y Video*, el guión cinematográfico escrito por Vicente González-Aramayo Zuleta. Un ejemplar autografiado en Oruro el año 2009 que fue comprado en algún puesto de libros usados en Santa Cruz de la Sierra que en una encomienda junto con otros alimentos es enviado a La Paz.

Cine y Video, el guión cinematográfico es una obra que contempla bastantes temas, es más un trabajo de iniciación al cine en muchos niveles. Por esto mismo es bastante interesante por cómo se acerca a los más diversos asuntos del cine y su producción. Su autor, el orureño Vicente González-Aramayo Zuleta, fue becado en la Escuela de San Antonio de los Baños de donde salió especializado en Guión para Cine y Televisión, y por lo que se puede leer de él también fue catedrático en la Universidad Técnica de Oruro. En realidad este es un libro para los estudiantes de su materia.

Dos cuestiones son particularmente llamativas, la primera, aquella que hace referencia a la historia del cine en Oruro. Es entonces que el autor cuestiona otras aproximaciones históricas y las pone en tela de juicio al considerar que estas no han sabido recoger los datos e información sobre la pro-

ducción orureña. Apunta entonces ciertos detalles sobre la Sociedad Experimental de Cineastas de Oruro (SECO) que en 1968 produjo la ficción *Hace muchísimos años*, basada en la crónica *Crimen y Expiación* de Enrique Salas, que Modesto Omiste recopila en su libro *Crónicas Potosinas*. El segundo tema importante es que en el libro se incluye una versión de este guión en historieta.

Se puede decir con certeza que no existe en Bolivia una “historia” del cine nacional que pueda dar fe de toda la producción realizada. Cada vez es más difícil seguir el rastro de lo que se hace y se estrena, sin embargo ningún esfuerzo es vano en pos de la reconstrucción histórica de la cinematografía boliviana. Esto que parece ser un detalle provinciano - la película filmada en Oruro - de la que da cuenta el libro, es más que todo una contundente llamada de atención sobre el desconocimiento generalizado de lo que hemos hecho y hacemos como sociedad en todos los niveles de la producción, no sólo intelectual, valga esta nota como un nuevo recordatorio para insistir en la recuperación y puesta en valor de las películas que aquí se hicieron.

LA IMAGEN, LA IDENTIDAD LOCAL Y CAMIRI

Las reflexiones sobre la imagen en movimiento cada vez son mayores en Bolivia. Si bien se puede decir que desde siempre ha existido un pensar el cine, donde se desarrolla un discurso de los creadores en función del qué decir, esto no ha estado necesariamente acompañado – de manera continua – por el análisis crítico, que ponga en valor la obra más allá de su tiempo y espacio de creación.

Es en este sentido, ahora que se celebra un aniversario más de Camiri, ciudad del sudeste boliviano fundada el 12 de julio de 1935, que se puede usar de pretexto tan noble fecha como punto de partida para pensar en cómo las imágenes en movimiento son generadores de identidad local.

El ejercicio de verse en una pantalla, como un reflejo en el espejo, permite que se reconozcan los más íntimos gestos de una sociedad, es de este modo que incluso puede verse el maquillaje, aquel que intenta ocultar los rasgos más auténticos de esta identidad que existe aún cuando se intente disfrazar.

En el escenario actual del Estado Plurinacional, donde se deben consolidar las autonomías en sus diferentes gobiernos, uno de los trabajos con mayor impacto para poder reflexionar sobre lo que los pueblos son, y así perfilar sus anhelos desde sus propias aspiraciones, es sin duda el audiovisual. Por esto mismo es urgente que, a cada una de las iniciativas que surjan, se les brinde todo el apoyo. No es justificativo hablar de falta de fondos, o de espacios de exhibición, o de mala distribución,

es el momento de empezar a filmar y reflexionar desde las imágenes en movimiento sobre lo que somos y qué queremos ser como sociedad, o como individuos, sólo de esta manera habremos contribuido en la labor de hacer visible las particularidades de lo local en función de un fenómeno regional.

Si bien se ha avanzado hacia la profundización de los procesos autonómicos en el orden del Estado Plurinacional, en paralelo se siguen construyendo lazos regionales que incluso son supranacionales, el caso del Chaco Sudamericano es ejemplar, en este sentido, si bien se debe insistir en lo local, es también importante pensar en lo regional internacional, aquí las fronteras son ficticias, y eso lo descubrimos cuando volvemos al espejo, y vemos en nosotros aquello que ya hemos visto en otros, que además de vecinos son hermanos.

CAMIRI, SU ANIVERSARIO Y EL CINE

En pocos días más se recordará un nuevo aniversario de fundación de Camiri, la que fuera y se mantiene como Capital petrolera de Bolivia, es una población ubicada al sudeste del país que ha aportado con su riqueza hidrocarburífera al crecimiento de la nación y ha sido para la historia contemporánea un puntal del desarrollo en la región oriental y chaqueña. Fundada el 12 de julio de 1935, Camiri tiene su vida íntimamente ligada al petróleo y una relación casi indivisible a Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, YPFB es Camiri y viceversa. Aunque esta afirmación con los años le ha brindado más amarguras que alegrías en su propia vida socioeconómica y política, queda eso para un posterior y más profundo análisis.

Lo cierto es que Camiri ha sido una población de altísima importancia en el concierto nacional del siglo XX, y por esto mismo ha sido escenario de diferentes registros cinematográficos que se convierten ahora en valiosos documentos para la historia del pueblo y el país. **El petróleo en Camiri** (1948) es la cinta de la que se tiene registro – de acuerdo con los Fondos de Cinemateca Boliviana – como la más antigua película filmada en Camiri, sin embargo, puesto que en esta población se encuentra ubicado el campamento petrolero desde antes de la Guerra del Chaco, habiendo sido operado en principio por la Standard Oil y posteriormente por YPFB, es muy probable que existan otros registros institucionales, como también caseiros, que formen parte de la memoria audiovisual del pueblo.

La más famosa película realizada en Camiri es sin duda, **Los primeros** (Jorge Ruíz, 1956) un mediodmetraje que cuenta la vida de un joven bastante ocioso y su madre que cada mañana sale a buscar la forma de subsistir en un mundo adverso, la presencia de YPF y sus operaciones en los campos provocan la dinamización de la economía local como un reflejo de lo que sucede a nivel macro como consecuencia de la industria petrolera. Ruíz cuenta con una historia sencilla la importancia del trabajo de Yacimientos en el país, y ubica esta historia ahí donde la naturaleza ha combinado sus siglos de vida para brindar sus más oscuros tesoros: el petróleo de Bolivia. ¡Viva Camiri!

CAMIRI, LA PRENSA Y LAS FILMACIONES DURANTE LA GUERRILLA DEL CHE

Cada semana que pasa nos acercamos más a la fecha exacta en la que se recordarán los 50 años de la ejecución física de Ernesto Che Guevara en Bolivia. Esta situación genera nuevas y más profundas reflexiones sobre los hechos de octubre de 1967, así también como de cuestiones directamente relacionadas con la propia Guerrilla de Ñancahuazú. Recientemente se han publicado al menos dos libros que revisitan la figura del Che y su paso por Bolivia. El más llamativo es sin duda: *La guerrilla que contamos* (Juan Carlos Salazar, Humberto Vacaflor y José Luis Alcázar). En este libro se le da un lugar especial a la población de Camiri, en el sudeste boliviano, donde se concentró la prensa internacional para hacer la cobertura de prensa, y el lugar donde el Ejército montó su centro de operaciones.

Camiri fue el foco de atención del mundo durante la Guerrilla del Che y esto la convierte en un lugar absolutamente único en Bolivia, no hubo hasta ahora un lugar en el país donde estuvieran presentes tantos periodistas cubriendo un mismo tema, con todo lo que esto significa.

Los equipos de prensa pusieron especial atención en Camiri por un hecho concreto después del asesinato del Che, se trata de la detención de Régis Debray y Ciro Bustos, y el juicio militar que se interpuso contra ellos. Este fue el motivo para que se realicen varios reportajes en torno a estas dos figuras polémicas en el curso de la historia. Tanto los equipos de filmación franceses, como también los argentinos hicieron

registros que después se exhibieron en sus países, documentos que no se conocen en Bolivia.

Uno de esos materiales desconocidos es el Juicio a Regis Debray y Ciro Bustos que ahora se conserva en el Museo del Cine de Buenos Aires. Otro documento importante es la Entrevista a Debray realizada en 1969 por el periodista Bernard Volker. Ambos materiales audiovisuales son de acceso público en You Tube. Estas dos películas son parte de la historia contemporánea de Bolivia, y por eso mismo es importante revisitarlas en cualquier momento. Camiri entonces es escenario de una historia que todavía se deja contar por sus protagonistas, es tiempo, y valga la excusa de estas cinco décadas para recuperar más elementos que ayuden a reconfigurar el escenario de estas tantas historias.

El petróleo de Camiri

¿Cuánto de nuestra propia historia pueden devolvernos las películas? La pregunta surge ahora que se afinan detalles para el denominado Junte del Siglo – Camireños del mundo vuelven a su pueblo. Se trata pues de una actividad que se realizará en la ciudad de Camiri, en el departamento de Santa Cruz, entre los días 3 y 5 de noviembre. En este marco, Fundación Cinemateca Boliviana se suma a los actos culturales que este evento propone, programando ciertos materiales de archivo que hacen referencia a la también llamada Capital Petrolera de Bolivia.

El petróleo de Camiri es un cortometraje fechado en el año 1945 que fue realizado por la Comisión Mixta Ferroviaria Boliviana Brasileña. Se trata de una película que muestra la importancia de este distrito petrolero en el desarrollo del país. Por aquellos años se construía el ferrocarril Santa Cruz – Corumbá y se ponía de manifiesto el gran potencial económico que tenía la zona, primero por sus ya probadas reservas de petróleo, como también por sus fértiles suelos. El corto sugiere

que Santa Cruz podría convertirse en un importante centro ferroviario teniendo en cuenta la presente construcción que la integra al Brasil como la línea que llega hasta Yacuiba. Con mucha esperanza se habla de aquella soñada conexión con Cochabamba que integraría el país.

Camiri resulta importante en este corto porque es desde allí que llega el combustible y todos los derivados del petróleo que se utilizan para el funcionamiento de las máquinas en la construcción del ferrocarril. Es esta una excusa para hablar de la riqueza de un pueblo que aportó al desarrollo del país. Lo que la película propone es una respuesta a la primera pregunta. El cine nos devuelve nuestra historia con su registro de lo que fue el pasado, y muchas veces este pasado parece más actual de lo que en verdad imaginamos. Hoy que se trabaja en el proyecto del tren bi-oceánico recordamos que el sueño de la integración ya estaba trazado hace más de setenta años. Valga el cine para celebrar la integración y los retornos.

ENTRE **WARA WARA** Y POSNANSKY, LAS FORMAS DE VER LA NACIONALIDAD

Una de las obras más representativas del cine silente boliviano es **Wara Wara** (1930) de José María Velasco Maidana, película que recrea la época de la conquista española y el encuentro de culturas. En ella se intenta hacer una puesta en escena de época que sin duda consigue el objetivo de hablarle al espectador de un tema fundamental en la Bolivia de aquellos años, se trata de lo que se denomina “la cuestión del indio”.

De acuerdo con los intertítulos de la versión reconstruida (2010): “Para vengar la muerte del Inca Atahuallpa, Huillac Huma enciende, en el ara del sacrificio, el fuego de la guerra.” Desde aquí ya hay un sentido sobre lo que significa éste encuentro. Se está en pie de guerra contra el invasor, en este caso contra el español. “Huillac Huma, sabedor de que el oro es el aliciente de la ambición de los blancos, activa el mecanismo secreto para que las aguas del lago cubran para siempre las riquezas” De este modo se repite la historia tantas veces contada, la que pone por encima de cualquier otro asunto las riquezas que buscan los españoles, y en este caso, cómo las esconden los indígenas. “Es el día sagrado del Inti Raymi y los súbditos acuden al llamado del pututu para dar inicio a la ceremonia” Esta misma fecha, el mismo día, es el que señala también Arturo Posnansky en el *Argumento* de su película **La gloria de la raza** para que se sucedan los descubrimientos del arqueólogo: “¿Ves aquél humo que brota al pie del palacio?,-exclama el viejo uru,- es el fuego consagrado al Sol que encendieron hoy

en la Isla, por ser el solsticio del invierno en que estos oran con la khantuta en la mano, a Pachamama, para que vuelva con su antorcha divina a calentar los campos.”

Lo que hace diferente a **Wara Wara**, es que también se elige aquel día como el momento del encuentro entre él y ella: “Mientras la joven princesa va en busca de una llama para el sacrificio, el hidalgo capitán Tristán de la Vega, a la cabeza de una pequeña partida de españoles, llega a explorar las inmediateces.” Luego vendrá el enfrentamiento que dejará malherido al conquistador y será Wara Wara quien lo cuide y restablezca. Esta historia de amor se nutre de un drama repetido muchas veces, el encuentro entre estos dos mundos, el enfrentamiento y la victoria del mestizaje. Aquel que permitirá pensar el país de un modo también intrépido, porque se le reconoce una raíz indígena, sólo que se prefiere estimar que este origen proviene más bien de la nobleza. “Libres de toda amenaza Tristán y Wara Wara empiezan una nueva vida.”

Años antes del estreno de **Wara Wara**, Arturo Posnansky había hecho el ejercicio de escribir el *Argumento* para la filmación de una película, la que contaría con la participación de Luis del Castillo (a quien consideramos el primer cineasta boliviano de todos los tiempos) que buscaba el reconocimiento de las culturas uru y tiwanakota en su periodo preincaico. **La gloria de la raza** estrenada en 1926 en el Teatro Princesa de La Paz, ya pensaba en la representación del pasado, y también sugería formas de pensar la nacionalidad desde otro lugar, aquel de la superioridad de unos sobre otros dentro de los grupos indígenas, que era el discurso que desarrolló Posnansky a lo largo de toda su vida. En cambio **Wara Wara** propone el mestizaje, ver un país de encuentros, aunque violentos, encuentros al fin.

POSNANSKY Y LAS MAQUETAS

El trucaje ha sido un recurso muy explorado y explotado desde siempre en la historia del cine. Su más grande exponente es sin duda Georges Méliès, gran ilusionista creador de apariciones y desapariciones, sobrepresiones, maquetas, fundidos y encadenados. El aporte de Méliès al cine se traduce, también, en la base del lenguaje cinematográfico, entonces nace la gramática cinematográfica, el principio de una puntuación propia con reglas y fórmulas. Ante el realismo de Lumière, Méliès propone lo contrario la cuestión imaginativa, la sorpresa, estas son las bases del desarrollo cinematográfico general.

Batallas navales o sobrevuelos han estado presentes a lo largo del desarrollo de la cinematografía y su realización. En Bolivia las experiencias de este tipo, si bien no han sido recurrentes en la producción, tiene un antecedente muy importante.

En 1926 Arturo Posnansky da un paso adelante cuando decide producir junto a Luis Castillo, reconocido por su trayectoria en el campo técnico, una nueva película que combine la investigación arqueológica con el asunto argumental, es entonces cuando nace **La gloria de la raza**. Castillo y Posnansky fundaron en 1924 **Cóndor Mayku Films** una productora que tuvo una corta vida.

De **La gloria de la raza** no queda más que un pequeño folleto que fue distribuido durante las exhibiciones de la película en septiembre de 1926. Aquí se incluye el argumento de la película, de un modo detallado y permite al lector imaginar

lo que Posnansky plasmó en su película, o al menos pretendió hacer. Si seguimos esta historia y pensamos la dimensión que quería otorgarle su autor a la obra, podemos suponer que muchos de los escenarios donde se desarrolla la trama fueron contruidos del modo en el cual Posnansky imaginaba la ciudad de Tiahuanacu, y es en este sentido que pudo haber creado maquetas que permitieran al espectador imaginar la dimensión de lo que ahora son sólo ruinas arqueológicas. Si así fuera, la película puede inscribirse en esta historia como una representación aérea falsa. Además de una interpretación del pasado casi idílica en la que se constituye un discurso sobre una cultura desaparecida a través de sus ruinas.

**JORGE ENRIQUE GOYTIZOLO.
EL CINE SILENTE EN PERÚ Y BOLIVIA**

Dentro de la historiografía de cine boliviano se sostiene que Luis del Castillo y J. Goytisoló son los primeros cineastas del país. Hasta hace no muchos años la figura de Goytisoló se difuminaba y desaparecía luego de aquellos primeros registros hechos en 1912. Fernando Vargas en su libro: *Wara Wara*, la reconstrucción de una película perdida, sostiene: “era en realidad un camarógrafo peruano que trabajaba para la Compañía Cine Teatro, la cual tenía una subsidiaria en Bolivia”. Vargas Villazón brinda algunos datos muy importantes para continuar con la pesquisa sobre Goytisoló a quien se lo reconoce como “pionero del cine boliviano” aunque se pierda su pista después de aquella colaboración con Del Castillo.

La bibliografía especializada, desde los trabajos de Gumucio Dagron, han dado por nombrar al citado personaje como Goytisoló; sin embargo, dentro de la historia del cine silente peruano, éste mismo individuo es nombrado como Goytizolo. Es a partir de este cambio de la “s” por la “z” en el apellido que se abre un gran panorama sobre el camarógrafo peruano a quien se lo reconoce como uno de los más destacados documentalistas del periodo silente. El investigador y crítico peruano Ricardo Bedoya sostiene: “Camarógrafo titular de la Empresa del Cinema Teatro, la productora más importante, fue Jorge Enrique Goytizolo, un joven fotógrafo que realizó las vistas más conocidas y de mayor aceptación en esos años.”

La Empresa Cinema Teatro, a la que Vargas Villazón nom-

bra como Empresa Cine Teatro, fue fundada en 1908 en Lima con la intención de construir una sala especialmente diseñada para acoger el cine, y que se dejen de hacer las exhibiciones en lugares más precarios. Bedoya agrega, en su libro *100 años de cine en el Perú*: “La producción regular de películas documentales filmadas en el país se inició con la fundación de las empresas exhibidoras. Fueron ellas las que decidieron agregar como complemento a sus “tandas”, o a funciones de cintas extranjeras, imágenes tomadas en el país de sucesos de actualidad, dotadas del atractivo de lo inmediato. Pero también se inclinaron a mostrar tenues escenas de la vida cotidiana, de los paseos, las fiestas y los carnavales. Dos vertientes del documental, la informativa-periodística y la meramente ilustrativa, a la manera de una crónica de sucesos habituales, se impusieron desde aquellos años iniciales.”

Goytizolo, que filmó varios documentales en Perú desde el año 1909, sobre todo de carácter oficialista y de propaganda, con particular atención por las acciones militares, llegaría a Bolivia en 1912. Aquí filmó **La jura de la bandera por el Ejército Boliviano en La Paz**, con una duración de 40 minutos, una película que tiene su par peruano, con – casi – el mismo nombre **Jura de la Bandera**, que también realizó la Empresa.

Goytizolo que “es el documentalista por excelencia de la fase inicial del cine peruano “trabajó con Luis del Castillo en aquel lejano 1912, y del Castillo trabajaría junto con Arturo Posnansky más de una década después. Esta reciente recopilación de datos es el resultado de mi investigación realizada para la edición del libro “Arturo Posnansky y el cine” que está pronta a presentarse. El cine silente tiene todavía mucho por ser investigado y complementado en función de otros trabajos, los que son la base de las nuevas pesquisas. La película emblemática de Posnansky es *La gloria de la raza*, estrenada en septiembre de 1926.

NUEVAS INCORPORACIONES A LOS FONDOS DE CINEMATECA

Cada vez más cerca de celebrarse un nuevo aniversario de creación de Cinemateca Boliviana, el próximo 12 de julio para ser precisos, ya se empieza desde ahora a respirar algo de lo que significarán estos festejos por sus 41 años de existencia.

Es en este sentido que el 29 de junio los Fondos de Cinemateca verán crecer su patrimonio con la incorporación de dos cortometrajes silentes de realizador desconocido y fecha incierta. Se trata de un par de joyas cinematográficas que están estrechamente ligadas a las Misioneras Cruzadas de la Iglesia (MCI), y con ellas a la figura de la primera beata española-boliviana madre Nazaria Ignacia que está en proceso de canonización por el Papa Francisco.

Estas cintas que se encontraban en custodia de las MCI, tienen su propia historia más allá del cómo, por qué y por quién fueron realizadas. Ya en los años noventa con ayuda del Padre Hugo Ara – siempre relacionado con las disciplinas artísticas, y más aún con el audiovisual – las cintas fueron enviadas a San Pablo en Brasil para hacer nuevas copias en 16 mm, es este el material que ahora se incorpora a Cinemateca, dos copias en positivo y una en negativo. Sobre estos materiales es que se ha hecho una nueva versión digitalizada de los cortos.

Se trata de dos materiales que ahora están a disposición de investigadores y especialistas para poder ser insumos de estudio y reflexión. El primero de los cortos es el registro de un acontecimiento religioso en lo que ahora es El Alto, a los pies

del Sagrado Corazón de Jesús, en la que sacerdotes y monjas junto con la población participan de un acto eucarístico. El segundo corto es ya en la misma ciudad de La Paz, filmando en su gran mayoría un almuerzo para los pobres y desamparados en un recinto de las MCI, donde ahora está ubicado el Museo Policial en la Calle Colón entre Comercio y Potosí. Es en esta película que se ve con claridad a Nazaria Ignacia, y es por esto que para las MCI el material gana en valor de documento como también en su dimensión más emotiva.

Gracias a la gestión que ha hecho Carlos Cordero para que estos materiales puedan ser entregados a Cinemateca es que ahora ambos cortos pueden ser consultados y están a la espera para poder brindar mayores y más contundentes datos e información sobre nuestro reciente pasado.

DÍA DEL CINE

El 21 de marzo se señala en el calendario como el Día del cine boliviano. Esta fecha ha sido elegida como un homenaje a Luis Espinal quien fuera secuestrado, torturado y asesinado al salir del Cine 6 de agosto luego de la función de noche, después de haber visto las películas que comentaría en su programa que emitía Radio Fides.

Para éste año se espera que en esta fecha se poseione al nuevo Director de ADECINE (Agencia de Desarrollo del Cine y Audiovisual Bolivianos) creada con la aprobación de la Nueva Ley de Cine, la que desde ahora va hacerse cargo de la institucionalidad del cine en el país. Es un momento crucial en tanto quien se haga cargo de esta dependencia del Estado tiene como tarea la creación de una instancia que esté acorde a los nuevos retos que tenemos como país y a brindar respuestas a un sector que en los últimos años ha sido periférico (por ejemplo) ante la formalidad o legalidad de las películas. Es decir, en Bolivia durante los últimos 10 años, ante la debilidad de CONACINE, el cine ha sido una expresión cultural que no ha contado con el apoyo del Gobierno Central. Esto puede –debe- ser enmendado en función del nuevo paradigma nacional, aquel que responde a la Plurinacionalidad. ADECINE además, tiene como propósito la administración del Fondo de Fomento, la tarea más compleja sin duda.

En el panorama actual, en lo que va del año, se ha demostrado la vitalidad del cine boliviano. En la ciudad de La Paz

han tenido estrenos comerciales cuatro largometrajes, se trata de: **Rossy, la muñeca poseída** (Dir. Ariel Arancibia), **Sombras del demonio** (Dir. Leónidas Zegarra), **El duende** (Dir. Erick Cortés) y **Como matar a tu presidente** (Dir. Ernesto Flores). Las dos últimas ya fueron presentadas en 2018, la primera en Potosí, habiendo batido records de asistencia, siendo una producción potosina; y la segunda, como parte de la programación del Festival de Cine Radical.

Dos publicaciones resaltan en estos primeros meses del año, se trata del libro *Después de Sanjinés, una década de cine boliviano (2008-2018)* escrito por el crítico Mauricio Souza, donde se compilan textos sobre cine nacional que han sido publicados durante la década pasada, y que permiten tener una noción sobre lo que ha sido la producción en estos diez años. Por otra parte se encuentra la Tesis de Licenciatura de Esteban Améstegui Lavayén titulado en Comunicación Social por la Universidad Católica de Cochabamba donde estudia la crítica de cine en Bolivia. Estos dos casos pueden ser el reflejo de un momento muy particular en nuestra historia más reciente. Se trata de la crítica como objeto de estudio y análisis, y ésta como elemento de construcción del pensamiento cinematográfico boliviano. Si algo ha acompañado el fenómeno audiovisual y cinematográfico en el país ha sido la crítica, la que ha conseguido recuperar un lugar de privilegio dentro de la escena del arte boliviano. La crítica de cine es el espacio más singular e independiente dentro del esquema boliviano de lo que se puede entender como cine. La crítica es el lugar de privilegio de la reflexión más aguda sobre el hecho mismo de hacer cine y sus valores dentro de la sociedad, como también del propio cine.

El día es especial, de seguro que los medios de comunicación masivos buscarán la declaración más polémica, que las cámaras de los informativos estarán cubriendo las noticias sobre ADECINE. Por disposición de lo que fue el Decreto

Supremo que declara al 21 de marzo como Día del Cine Boliviano (que ahora se ha incorporado a la Ley) los canales de televisión y todas las salas deben incluir películas bolivianas en su programación. Será un día en el que el ciudadano común tendrá la oportunidad de ver algo de la producción nacional, será esta una oportunidad para conocer algo más de nosotros mismos. Este día del cine, es un día en el futuro, por eso mismo es urgente pensarlo desde éste presente, del modo como también empezamos éste artículo: desde el pasado.

ESPINAL, SIEMPRE TE RECORDAMOS

El Día del Cine Boliviano (21 de marzo) es un pretexto para recordar la vida y obra de Luis Espinal Camps. Esta fecha rememora: el secuestro, la tortura y su brutal asesinato. Este sacerdote jesuita fue uno de los que luchó abiertamente por la democracia, los derechos humanos y la libertad en Bolivia, oponiéndose a los regímenes militares que se sucedieron en durante el tiempo que vivió aquí.

Espinal llegó al país en 1968, y fue desde 1969 que sostuvo continuamente columnas de crítica cinematográfica en diarios nacionales (En Presencia hasta 1979, y en el Semanario Aquí hasta su muerte en 1980). También incursionó en radio y televisión con programas especializados en cine. La noche del 21 de marzo de 1980 Espinal salía del Cine 6 de agosto en La Paz, luego de haber visto una de las películas que comentaría al día siguiente en su programa de Radio Fides, como solía hacer volvería a su casa en Miraflores caminando, fue entonces interceptado y secuestrado, llevado al Matadero de Achachicala para ser torturado y posteriormente ser botado su cuerpo en el camino a Chacaltaya. De acuerdo con el forense que realizó la autopsia el 22 de marzo, la humanidad del sacerdote tenía al menos 17 orificios de proyectil de bala, entre otras tantas heridas; y apunta también que le llamó la atención encontrarse en la morgue con un cuerpo lavado y desnudo, desposeído así de otras tantas evidencias de tortura y violencia.

Valga esta fecha para poder pensar nuevamente en una de las frases que Espinal nos dejó y que parafraseo: es difícil cambiar al cine, en lo inmediato hay que cambiar al espectador. De esta manera nos invita a despertar el sentido crítico ante la pantalla, para así poder mirar de manera crítica nuestra propia realidad. Su nombre está íntimamente ligado al cine, pero es en sí un símbolo de esta democracia conquistada con la lucha del pueblo boliviano. En un país con su historia manchada con secuestros, torturas y asesinatos: las marcas de las dictaduras.

ESPINAL, 50 AÑOS EN BOLIVIA

El 6 de agosto y el año 1968 tienen para Bolivia un significado especial. No se trata de una fecha cualquiera. En aquel día, hace cincuenta años, llegaba al país el sacerdote jesuita Luis Espinal Camps. Nadie puede saber si él podía intuir que se convertiría en una figura gravitacional para la sociedad y la cultura boliviana.

A Espinal se lo suele recordar más en el día de su asesinato; no resulta tan justo que así suceda, porque fue un hombre que amó la vida. Su compromiso y militancia así lo demuestran. Estaba, más bien, en contra de la muerte. Tal vez por eso sus ideas y acción sigan tan vivos hasta ahora.

La herida que provocó su tortura y asesinato ha sido uno de los duros golpes para uno de los campos donde más aportó. Hablamos de la crítica de cine. Al haberse apagado su luz, el año 1980, la camada de críticos que le seguían parecen dispersarse, desilusionarse, necesitar –de alguna forma- olvidar la atrocidad del hecho, y para esto no encuentran mejor forma que deshacerse del oficio que los asociaba. Además, las urgencias fueron otras, la última dictadura fue contundente, y lo que vino no fue mejor. Los primeros años de la democracia y su (casi) inmediata incorporación al sistema neoliberal socavaron las estructuras de la reflexión más comprometida, aquella que había impulsado Espinal.

Entre los ochenta y los noventa, el sistema institucionalizado intentó por todos los medios dejarnos sin memoria. Y

aquí hay que reconocerle algo al pueblo boliviano, y es su capacidad de insistir —a través de la tradición oral— en mantener vivos los recuerdos. No somos un pueblo sin memoria, somos un país que —como lo plantea la propia cosmovisión andina— ve atrás para avanzar.

Aquí y ahora, en un gesto también de rebeldía, ver a Espinal se convierte en un hecho concreto de resistencia frente a la invasión avasalladora de criterios y formas que no nacen en los intereses más profundos de la identificación de valores propios que resignifiquen toda acción en beneficio de la construcción de un ideario nacional. Desde el cine, y por supuesto desde la crítica, se puede alcanzar la plena reflexión sobre el quiénes somos y qué queremos en ejercicio pleno de nuestra ciudadanía, es entonces cuando mantenemos vivo a Espinal, cuando lo convocamos para confirmarle que su lucha no fue en vano.

OSCAR SORIA, SU CENTENARIO

PRIMERA PARTE

Si hay un nombre - en toda la historia del cine boliviano - que se asocia directamente a la escritura de guiones ese es el de Óscar Soria. Referencia ineludible a la hora de pensar en las historias de nuestra cinematografía, es el personaje más importante, esencialmente porque su vida atraviesa los períodos históricos más relevantes del pasado siglo XX.

“Cacho”, como lo llamaban en círculos íntimos, cumpliría en diciembre de 2017 la tan mentada edad de 100 años. Es su centenario motivo suficiente para volver a él y su obra. Nacido en la ciudad de La Paz un 28 de diciembre, se sabe que desde sus años en la escuela gustó de la escritura y que sus primeros relatos corresponden a aquellos tiempos. Participó de la Guerra del Chaco, que enfrentó a bolivianos con paraguayos entre los años 1932 y 1935, esta fue una de sus primeras vetas de inspiración, aunque con los años no sería la única ni la más prolífica, todavía estaba por venir el momento más trascendental de la historia nacional: la revolución de abril.

“Soria se considera un producto de la Revolución de 1952, cree también que [Jorge] Sanjinés y [Antonio] Eguino lo son. La eclosión popular de esos años transformó sus perspectivas y su visión y responsabilidad ante la sociedad.” Esta afirmación hecha por Carlos Mesa en *Notas Críticas* N°51, publicación editada por Cinemateca Boliviana en 1984 permite hacer un primer acercamiento a la obra de Soria. Tantos sus cuentos como los argumentos que escribiría después del '52 ya no se

desprenderán de la cuestión social, y reflexionarán sobre los nuevos actores de la sociedad boliviana: los mineros, campesinos y posteriormente las nuevas clases urbanas.

Su relación con el cine tiene origen en 1953 cuando uno de sus cuentos da origen al argumento del corto **Los que nunca fueron**, producido en Ecuador para la Organización Mundial de la Salud (OMS). La película fue realizada por Jorge Ruíz y Augusto Roca. Desde entonces empezaría a transitar los momentos más interesantes de la cinematografía: la etapa del nacionalismo revolucionario junto con Ruíz en el Instituto Cinematográfico Boliviano, el cine urgente de Jorge Sanjinés y el cine posible de Eguino, además de su posterior relación de trabajo y amistad con Paolo Agazzi a final de los años setenta y a lo largo de la década del ochenta.

SEGUNDA PARTE

Óscar Soria fue guionista de Jorge Ruíz, Hugo Roncal, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y Paolo Agazzi, además colaboró con Danielle Caillet. Más de treinta películas entre cortos, medios y largometrajes llevan su firma, no sólo es sorprendente el número de producciones en las que participa sino también la profundidad de los temas que aborda y la sensibilidad con la que lo hace.

A “Cacho” Soria el cine boliviano le debe el guión de **Ukamau** (1966) opera prima de Sanjinés, quien luego de su estadía en Chile como estudiante hizo en Bolivia algunos cortometrajes que ya mostraban su capacidad y talento, dos de los más importantes de los años previos a **Ukamau** son **Aysa** (1965) y por supuesto la tan impresionante **Revolución** (1963), ambos cortometrajes cuentan también con la participación de Soria.

Así como lo hizo, con Sanjinés con quien colaboró en su opera prima, del mismo modo lo hizo con Eguino cuando

escribió el guión de su primera película **Pueblo chico** (1974) y con Paolo Agazzi y **Mi socio** (1982) el primer largometraje de su carrera.

Más allá de la frialdad de los números y datos, las valoraciones críticas a su obra en conjunto son todavía escasas, faltan estudios más profundos sobre el aporte al guión en Bolivia por parte de Soria. Es posible que el mayor aporte en este sentido lo haya hecho Carlos Mesa con su estudio monográfico publicado en *Notas Críticas* N° 51 que edito Cinemateca Boliviana en 1984. Es también importante el capítulo que dedica Alfonso Gumucio en su libro *La historia del cine en Bolivia* (1982), bajo el título de “Sanjinés+Soria=Revolución”.

Bolivia necesita nutrir cada vez más las referencias bibliográficas sobre sus actores culturales, el caso de Soria y su relación con el cine podría tener un parangón con el oficio de guionista que realizó el paraguayo Augusto Roa Bastos, adaptaciones de textos suyos a la pantalla grande como también argumentos escritos específicamente para el cine forman parte del legado cultural de ambos escritores.

El Centenario del nacimiento de Óscar Soria que se celebra el próximo 28 de diciembre exige volver a pensar qué estamos haciendo en beneficio de la cultura cinematográfica boliviana, y es una vez más una excusa para volver a poner en el tapete la cuestión fundamental de la gran lucha de la investigación y la crítica especializada en el país, la urgencia de contar con un Fondo Editorial de origen público que pueda contribuir al gran propósito de solidificar las bases del cine en todos los eslabones de su cadena productiva.

SANJINÉS DE BOLIVIA

Nosotros, la generación nacida en democracia, que tenemos entre 35 y 20 años, conocemos la obra de Jorge Sanjinés nada más por lo que vimos en este periodo de la vida boliviana. Es decir, bajo esta lógica, del mayor cineasta de nuestra historia tenemos el recuerdo de menos de la mitad de su cinematografía. Se trataría entonces de las películas que están entre **La nación clandestina** (1989) y **Juana Azurduy: Guerrillera de la Patria Grande** (2016). Entre estos dos largometrajes quedan: **Para recibir el canto de los pájaros** (1995), **Los hijos del último jardín** (2004) junto con **Insurgentes** (2012).

A pesar de ciertos esfuerzos hechos por hacer ciclos en los que se pueda ver la obra “total” de Sanjinés sigue siendo escasa la difusión de sus películas. No basta el cine, la pantalla y la sala oscura, para poder poner en valor una cinematografía tan extensa como esta. Mucha de la responsabilidad de mantener en vigencia ciertos títulos “clásicos” del cine son consecuencias de su programación para públicos masivos, por ejemplo, a través de la televisión, pantalla que estuvo divorciada en Bolivia de su cine nacional. Son pocas las películas que emitidas en televisión local cuando uno descubre la filmografía nacional, pueden ser muchos los factores que contribuyen a agudizar esta realidad, y sin embargo son muy pocas las soluciones que se le han dado a este problema.

Frente a esta realidad, muchas veces la generación nacida en democracia es más extranjera que el espectador extranjero,

es decir, lo que conoce de su propia historia es tan elemental como lo que cualquier extranjero podría conocer de esta. Sabemos que Sanjinés es el cineasta más importante de Bolivia, pero qué más sabemos sobre él y su obra.

Como consecuencia de la lógica neoliberal y su triunfo sobre la sociedad boliviana de los noventa, nos han querido dejar sin memoria, sin referencias. El sistema de libre mercado nos ha vendido que más allá de la producción de Hollywood no hay nada, y así han creado al espectador de la violencia, han adormecido criterios, han impuesto lógicas socio culturales divorciadas de la realidad. ¿Será cierto que lo han logrado? Ver a Sanjinés es una forma de comprender la rebeldía que no hemos abandonado.

GRUPO UKAMAU: PLANO SECUENCIA INTEGRAL (*)

Como parte de la gestación del Estado Plurinacional, como confirmación de “el proceso de cambio”; y aunque el parto de “el hombre nuevo” sea doloroso, lo que en estos años se ha conseguido es generar “el corpus” teórico más importante sobre lo que somos como sociedad.

Que al proceso le haya sobrado sociología es también una continua reflexión que retorna cuando se piensa sobre lo que se alcanzó hasta ahora. En Bolivia se ha hecho teoría como en muy pocos periodos de nuestra historia. Esto tiene dos vertientes importantes, lo primero que tiene relación con esto es el propio análisis desde Bolivia, y lo segundo es aquello que se dice y se escribe afuera.

En este escenario, la Fundación Grupo Ukamau ha dado el paso más importante hacia la teorización y reflexión sobre lo que es el cine de Sanjinés y lo que a su alrededor sucede, o es que acaso el realizador orbita al propio Grupo Ukamau. Entre el 11 y el 15 de noviembre se realizará en La Paz el Taller y Muestra “Grupo Ukamau: Plano secuencia integral”.

Se trata de una semana dedicada a configurar desde Bolivia la importancia del cine en la sociedad, sus alcances, su propia potencia, desde el lente del Grupo Ukamau que no sólo ha realizado, sino que ha teorizado y actualmente desempeña también una labor formativa (formal) a través de la Escuela Andina de Cinematografía.

Esperando que cada uno de los aportes que surjan desde estas jornadas pueda ser retomado en función de repensar el

lugar de la FUG dentro de este contexto nacional y regional que continuamente nos enfrenta a nuevos desafíos, y con la intención de poder poner en valor toda la obra del Grupo, desde las miradas más críticas, como también desde la profundidad investigativa, la que corona una trayectoria que no está detenida, sino que continua siendo referencial y sigue haciendo las imágenes de un país en movimiento, es que esta próxima actividad brilla dentro de la agenda del cine boliviano en 2019.

Todos y cada uno de los invitados a participar en estas jornadas como disertantes tienen méritos propios y son voces autorizadas para poder hablar desde lo personal, como también desde lo profesional sobre la materia. Más de 10 expertos bolivianos, en distintas áreas del cine, serán parte de esta aventura. Como forma de introducir a los invitados internacionales aquí van un par de referencias sobre ellos:

- **Isabel Seguí.**- Historiadora de Arte, doctora en Estudios Fílmicos de la Universidad Saint Andrews (Escocia), donde es docente de Cine y asistente de investigación en Estudios de Género.

- **María Aimaretti.**- Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (Argentina), licenciada y profesora en Artes Combinadas, investigadora y asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

- **Talía Dajes.**- Docente e Investigadora de Literatura y Cultura Latinoamericana contemporánea en la Universidad de Utah (Estados Unidos). Su trabajo actual analiza las conexiones entre estética visual y memoria en la producción cultural relacionada con la violencia política.

- **David M.J. Wood.**-Historiador de Arte, investigador titular del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (México) e investigador visitante del Fitzwilliam College y del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge (Reino Unido).

(*) El evento no pudo realizarse debido a que en esa semana Bolivia transitó oscuras jornadas que dieron paso a la “transición” luego de que el Presidente Evo Morales fuera “invitado” por el Comandante de las Fuerzas Armadas a renunciar a su cargo. En febrero de 2020 se llevó a cabo el Encuentro Diálogos de Cine I. En el que participó Talía Dajes, como una de las “sobrevivientes” de lo que debió ser el “Taller y Muestra: Grupo UKAMAU, plano secuencia integral”. Hasta el día de la publicación de éste libro Bolivia continúa en “transición”.

LA DICTADURA DE BANZER VISTA POR EGUINO

Esta semana ha estado marcada por un tema central. El pasado 21 de agosto, al recordarse los 46 años del golpe militar del coronel Hugo Banzer, se ha posesionado a la Comisión de Verdad la que estará a cargo de dar respuesta sobre los crímenes cometidos durante los gobiernos de facto civiles y militares que le causaron grandes heridas a la sociedad boliviana.

En este mismo marco, Cinemateca Boliviana organizó una sesión especial de exhibición de materiales de archivo, que permitieron poner en valor ciertas películas del Fondo Eguino. Es posible que uno de los Fondos más importantes de material en bruto que se encuentra en custodia de Cinemateca sea el material que Antonio Eguino realizó de manera individual como también con su productora UKAMAU Limitada.

Fue el mismo 21 de agosto de 1971, que el propio Antonio Eguino salió a la plaza del Stadium en Miraflores, y al Cerro Laikakota a filmar lo que ahí estaba sucediendo, se trataba pues de uno de los episodios históricos más terribles que se recuerden, porque fue ahí que se registraron enfrentamientos armados – desproporcionales en fuerzas – entre la sociedad civil y las Fuerzas Armadas, que incluso llegaron a bombardear la zona. Todo esto está registrado de forma documenta en primera persona y sin artificios.

Sin duda, el material que se exhibió en presencia del propio realizador, podría organizarse de un modo diferente a como fue mostrado. Los registros van desde la instalación

de la Asamblea Popular durante el Gobierno de Juan José Torrez hasta el golpe de Banzer, con un intermedio bastante conmovedor que registra la llegada a la morgue de La Paz de algunos de los cuerpos de los guerrilleros que combatieron en Teoponte. El momento cuando se hace la autopsia de reconocimiento de cadáveres. El velorio en la Universidad Mayor de San Andrés de algunos de ellos, y un posterior cortejo fúnebre que sale del propio Monoblock Central. Acto que también se convierte en una protesta popular que acompaña los restos de los militantes del Ejército de Liberación Nacional.

Impactantes y conmovedoras imágenes que forman parte del imaginario colectivo. Bolivia necesita cada vez mayores y más profundos ejercicios de memoria, y además el esclarecimiento de los actos cometidos en los años de las dictaduras. Por eso saludamos desde esta columna a la Comisión de la Verdad.

LA COMISIÓN DE LA VERDAD EN EL LENTE

Una de las luchas más difíciles de las sociedades latinoamericanas es la que se debe librar contra la intención de expropiar la memoria. Esto quiere decir, que existe una constante intención de unificar una misma historia, la cual evita los capítulos propios para intentar hacer una y única narración que gambetea cuestiones particulares que dan forma a la vida de un país.

En agosto del año pasado se creó la Comisión de la Verdad (CV) en Bolivia, una instancia que dedica sus oficios a investigar los hechos de violencia y crímenes cometidos durante los gobiernos dictatoriales cívico-militares en el periodo 1964-1982. La CV no juzga ni acusa, solamente levanta datos que se convierten en un documento base para posteriores acciones legales. Algunos países como Perú o Argentina han constituido instancias similares para investigar periodos violentos, en el caso peruano, en 2003 se presentó el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que investiga el periodo 1980-2000. En el caso de Argentina en 1984 se presentó el documento “Nunca más” coordinado por Ernesto Sábato sobre la dictadura militar.

Bolivia enfrenta el gran desafío de devolver a la memoria colectiva una historia “completa” sobre su oscuro y largo periodo de dictaduras, de este modo se sientan bases para la profundización de la identidad local en función de documentos que reúnen los episodios de un pasado reciente que no puede perderse de vista, y el cual no debe ser olvidado.

Documentos como los que la CV puede presentar forman parte fundamental sobre lo que somos como país y sociedad, esto permite reflexionar sobre lo que se ha hecho y lo que se hará, ante esta contundente situación el audiovisual no puede estar ausente.

El cine se convierte en fuente de información por su condición de registro testimonial, existen varios materiales de archivo que registran diferentes momentos y situaciones de este periodo. Ahora bien, en el presente y futuro inmediato no estaría de más poder hacer seguimiento (en la medida de lo posible) a los avances que la CV proporcione sobre la investigación. Ya los realizadores beberán de las aguas del Informe Final (cuando este llegue) y seguramente, tanto ficción como documental podrán reflexionar sobre este momento tan importante para la vida del país.

MARIO MONJE EN EL CINE

El pasado 15 de enero ha fallecido en Moscú, el ex Secretario General del Partido Comunista Boliviano (PCB), quien durante la Guerrilla de Nancaguazú ocupaba ese cargo. Mario Monje fue un personaje polémico, porque siempre se lo acusó de traidor a Ernesto “Che” Guevara, y se le reclamó por no haber apoyado orgánicamente a la causa del guerrillero en el sudeste boliviano.

Monje sostuvo una reunión con Guevara el 31 de diciembre del año 1966 en la zona de operaciones de la guerrilla. Como consta en el Diario del Che, Monje llegó al campamento, posteriormente se realizó el encuentro, y en la noche “hicimos un brindis en que se señaló la importancia histórica de la fecha”.

La guerrilla en Bolivia, como la propia figura del Che ha sido motivo de distintas representaciones desde el cine. Una de las más recientes, es el díptico biográfico de Steven Soderbergh que en su segunda parte **Che: Guerrilla** se ocupa de la acción en Bolivia. El director de **Traffic** (2000) o **Erin Brokovich** (2000) resucita al Che con una versión muy estudiada de la vida del guerrillero. En las películas de Soderbergh, sobre todo en la que tiene lugar en el país, gran parte de la puesta en escena está hecha a partir de referencias fotográficas. El cineasta recurre a las fotografías existentes para reconstruir los escenarios y las situaciones, de este modo, el encuentro de Guevara con Monje está reinterpretado en el largometraje.

En la película Benicio del Toro interpreta a Guevara, y Mario Monje es Lou Diamond Phillips, actor filipino recordado por su papel en **La Bamba** (Luis Valdez, 1987) como Ritchie Valens. La escena en la que se encuentran ambos personajes históricos está encuadrada a partir de las fotos que existen de aquel momento, y el posible diálogo surge tanto de El diario del Che, como de otros escritos publicados por Monje. Procurando fidelidad a los hechos Soderbergh consigue llevar a la pantalla grande uno de los momentos más tensos de la Guerrilla, porque es desde aquel día cuando se rompe la relación con el PCB.

A principio de los años setenta, el periodista ítalo-argentino Roberto Savio filma un reportaje para la televisión italiana que titula: **Reportaje sobre un mito**. Este trabajo realizado para la RAI tiene una duración de casi cuatro horas y consigue las declaraciones de personajes importantes dentro de lo que fue la Guerrilla en Bolivia. Entre los entrevistados se encuentra el propio Mario Monje, en esta oportunidad el boliviano da su versión de lo sucedido durante aquella campaña, y da los antecedentes de las relaciones con el Che y también con Fidel Castro. Definitivamente éste es uno de los documentos más interesantes para comprender la dimensión que Monje tiene dentro de todo éste capítulo de la historia boliviana y mundial.

El reportaje de Savio tiene su propia historia. El material que había logrado el periodista es entregado a la RAI, la televisora se niega a presentarlo, y le hace una pregunta: “¿para quién se hizo este documental?”. Es de esta forma que Daniel Cecchini lo cuenta en su artículo “El documental prohibido sobre el Che”.

La RAI se negó a emitir el material en su momento, sin embargo, 30 años después (una vez concluido el tiempo que le garantiza la propiedad a esta televisora) la versión original

de éste material fue proyectado en Buenos Aires en el Centro Cultural San Martín. Entre las declaraciones sobresalientes de Monje se encuentra ésta: “Te pido disculpas por haberte engañado, me dijo, no podíamos decirte para qué vendríamos aquí. Él quería hacer un foco guerrillero, nosotros esperábamos las condiciones para una insurrección. No nos entendimos. Si hoy viviera me diría que yo tenía razón, estoy seguro”.

Entre el documental y la ficción, la Guerrilla ha sido y seguirá siendo representada en las pantallas, la muerte de Monje permite volver a pensar en lo sucedido, y provoca nuevas y más profundas reflexiones. Aunque parezca que todo está dicho, quedan todavía muchas cuestiones para ser puesta en valor desde el tiempo presente.

MATILDE CASAZOLA EN EL ATRACO

Recientemente le ha sido otorgado el Premio Nacional de Cultura a Matilde Casazola, a ella el país le debe – entre otras tantas cosas – la música de varios sueños y la poesía de muchos días. Los bolivianos tenemos en nuestra propia *banda sonora* muchas canciones de Matilde, temas a los que volvemos cuando nos desborda la alegría y melodías que silbamos bajito con algo de tristeza y añoranza. Sin embargo, es importante decir que su poesía y música siempre están con nosotros.

Más allá de estas afirmaciones, es justo reconocer ahora, también como un homenaje a esta extraordinaria mujer, que la presencia de Matilde también es parte de nuestro cine. Nada más como un ejemplo podemos mencionar la película de Paolo Agazzi, **El atraco** (2004) que incluye en su banda sonora dos poemas de Casazola musicalizados por Cergio Prudencio.

El primero de los poemas es Cantar en el camino (Nº 2 en Tierra de estatuas desteñidas / 1973-75) hecho tango e interpretado por Jorge Jamarli. La canción se la escucha en una de las primeras escenas al interior de un cabaret. El segundo poema es quizás la canción más conocida de la película se trata de La noche más cruel (Nº 18 en Tierra de estatuas desteñidas / 1973-75), Prudencio la hace ranchera y es interpretada por Lucía Jiménez.

La película de Agazzi tiene la particularidad de haber puesto en circulación algunos otros subproductos en el mercado, no sólo material de difusión destinado a prensa sino también

materiales que la complementan. No es difícil encontrar, por ejemplo, el Guión de la película o el disco de la banda sonora. Esto contribuye de manera contundente a la cultura cinematográfica boliviana - que encuentra muy pocos ejemplos similares - en su fortalecimiento y crecimiento. Ambos materiales pueden ser dispositivos importantes para pensar el cine más allá de lo que se ve, sino como un complejo engranaje que le permite al espectador vivir por un par de horas una historia que en el mejor de los casos podría también estar musicalizada por Matilde Casazola.

LA PAZ, EL ENCUADRE DE HOY

Uno de los escenarios urbanos más filmados en la cinematografía boliviana es la ciudad de La Paz. Desde que el cine reflexiona sobre las migraciones campo-ciudad en busca de comprender la sociedad boliviana, La Paz ha sido insistentemente encuadrada y llevada a las pantallas. En una segunda etapa, aquella que ya se relaciona con la democracia y el video boliviano, la ciudad tendrá otro lugar en el imaginario, se trata de un escenario que construye la ficción. Es decir, La Paz del final de los años ochenta y el principio de los noventa es una ciudad que se hace, desde la composición de cuadro, con elementos procedentes de la literatura y su construcción ficcional, el gran alimentador de este nuevo aire de lo paceño es la obra de Jaime Sáenz. Y el gran promotor de esta forma de ver la ciudad es el Concurso de Video Amalia de Gallardo organizado por la entonces Municipalidad de La Paz.

Entre los estrenos de 2018 brillan dos largometrajes que hacen una renovación en el encuadre de la ciudad, el que también reconoce una cierta tradición que tiene su punto más alto en **El cementerio de los elefantes** (Tonchy Antezana, 2008). Se trata de una manera de ver la ciudad desde la periferia, desde los sórdidos submundos que habitan la ciudad, una mirada más bien desencarnada del drama humano. Se trata de **Muralla** (Gory Patiño, 2018) y **Lo peor de los deseos** (Claudio Araya, 2018).

En estos dos largometrajes se busca aproximarse a un tipo de cine de género, aquel que tiene sus propios códigos, en éste

caso particular a cierto cine negro. Bajo esta premisa es que se adapta una historia a una forma de hacer una película. De éste modo la trama podría suceder en cualquier lugar del mundo, independientemente de su escenario, incluso podría evitarse ubicar la narración en un determinado lugar pre-existente.

De éste modo La Paz se convierte en una cuestión esceno-gráfica, se esquiva el potencial no sólo geográfico sino humano de la ciudad, se opta por eludir aquello que hace a lo paceño, que es justamente su condición de punto de encuentro, y de generador de identidades. Hay un giro, en éste sentido, hacia la despersonalización de la ciudad. Una intención de hacer de La Paz “una ciudad más” en el contexto local e internacional. Un ejemplo de esto es la creación de la Comisión Fílmica de “La Paz Filma”. La que promueve a la ciudad como escenario, y proveedora de servicios, sin priorizar la reflexión sobre lo que es La Paz.

Una La Paz sin paceños, desposeída de sus valores humanos, al margen de su propia identidad. Una ciudad a la que se le va quitando de a poco sus valores, se la desnaturaliza, y se la ve como un escenario para poder filmar lo que en cualquier lugar podría suceder. Una consecuencia de un modo de entender el cine y los procesos creativos, desmereciendo cierta tradición cinematográfica que elige a La Paz como generador de pensamiento y reflexión, en este caso se beneficia la despolitización del escenario a favor de su encuadre de postal.

Una ciudad a la que le celebran su exotismo, pero a la que prefieren ignorar en su complejidad socio cultural, una La Paz a la que prefieren mirar desde una ventana en un edificio del centro o de alguna posición privilegiada, casi siempre desde arriba, he ahí el abuso del dron en las últimas producciones. Todo esto merece una profundización del análisis en el sentido de que no es casual que esto suceda. La mirada sobre Bolivia, desde el país, sugiere que a quienes tienen aún el poder sobre la cámara (y llegan a pantallas comerciales) prefieren mostrar

ciudades como postales y no como entes vivos. Sus personajes interpretan historias locales y lo hacen con rostros y fenotipos que no incomodan a los productores ni al espectador, se repiten entonces parámetros de aquel querer ser al que aspira en su ideal una clase media alta (y otra clase media ascendente) en la que se deja atrás un cierto origen en beneficio de la homogenización occidental de rostros y relatos.

Es que acaso – como titula uno de los libros del arquitecto Carlos Villagómez- ¿La Paz ha muerto?. Si así fuera...muerta La Paz. Viva La Paz!

MÉDICOS Y HOSPITALES EN EL CINE NACIONAL

La aprobación de la Ley que da curso a la implementación del Sistema Único de Salud, el que abre los caminos a la salud pública y gratuita en Bolivia, es motivo suficiente para pensar en la figura de los médicos dentro del cine boliviano.

El ejemplo emblemático del siglo XX lo realizó Jorge Sanjinés con **Yawar Mallku** (1969), en éste largometraje, quizás el más internacional de todos los filmes bolivianos, se cuenta la historia de la presencia de los médicos que integran el Cuerpo de Paz en su tarea de esterilización de mujeres campesinas en el área rural de Bolivia. Una de las obras de Sanjinés más importantes en tanto consigue hacer la denuncia de lo que estaba sucediendo en el país, y es uno de los elementos que ayudará a la expulsión de esta “ayuda internacional”.

En una entrevista incluida en el libro “Cine boliviano. Del realizador al crítico”, que originalmente fue publicada por la Revista *Afterimage* (Londres) en 1971, Jorge Sanjinés sobre el origen de la película declara: “El primer rumor vino de un periódico que reveló que en un centro de maternidad en Huatajata, cerca del lago Titikaka, un grupo de norteamericanos practicaba métodos de esterilización. La noticia también fue divulgada por la radio “Fides” de La Paz. Intentamos conectar al periodista responsable, pero estaba de viaje; después descubrimos que había recibido una carta amenazadora anónima advirtiéndole que se retire de ese asunto en el futuro. Incluso en Huatajata no pudimos encontrar pruebas, pero, en La

Paz los ginecólogos confirmaron haber conocido a una mujer esterilizada que había estado en la Clínica Americana de esta ciudad. Estos centros de esterilización no abundan en Bolivia. No está, todavía, ocurriendo en gran escala. Pero el espiral se está popularizando masivamente y en lugares donde las mujeres son analfabetas, el uso de este instrumento equivale a una especie de esterilización porque no se lo puede retirar y no hay control por parte de aquellos que lo distribuyen.”

En el siglo XXI, la cuestión de los médicos y los hospitales tiene nuevos rostros. No son pocas las películas que van por estos caminos. La que inaugura el siglo XXI es **El corazón de Jesús** (Marcos Loayza, 2003), una comedia negra que pone en evidencia la precariedad del sistema público de salud y la viveza criolla del personaje principal, quien al darse cuenta que su caso ha sido confundido con el de otro paciente decide hacerse pasar por él. Pero se hace pasar por otro como una forma de salvarse, luego de haber sufrido un infarto y haber sobrevivido, su vida empieza a ser más compleja, el seguro no tiene intención de pagar las cuentas, su mujer lo abandona, ya nada es igual que antes de su accidente.

Hospital obrero, opera prima de Germán Monje, estrenada en 2009 es otra de las referencias cinematográficas sobre la salud pública en Bolivia. Escrita por Juan Pablo Piñeiro, esta película es una historia de amistades que se forman en éste ambiente, el Hospital Obrero de la ciudad de La Paz. Piñeiro también escribió el guión de **Sena Quina** (Paolo Agazzi, 2005) ahí también el hospital va ser un escenario importante, en tanto ahí el “Miami Vaca” junto con el “Falso conejo” se recuperan y preparan su nuevo golpe, estos dos delincuentes de poca monta encuentran en este escenario las respuestas a algunas de sus preguntas.

Más recientemente el hospital ha sido representado en **Muralla**, la película de Gory Patiño estrenada en 2018. En

este caso el lugar adquiere dimensiones más bien dramáticas, es ahí donde se encuentra el hijo del protagonista, quien sufre de cáncer y es motivo de las más angustiosas penas. Sobre el mismo tema, el cáncer y la niñez, Paolo Agazzi realizó el documental **Corazón de dragón** (2015) donde con nueve relatos de niños y sus entornos más cercanos se configura el drama de la enfermedad.

Sin duda hay una evolución de los médicos y los hospitales en la filmografía nacional, la que debe ser estudiada como referencia del avance en la sociedad, por ahora valgan esta serie de apuntes para seguir pensando en esta relación.

RAÚL RIVADENEIRA PRADA, EL CINE ALTERNATIVO

Hace pocas semanas falleció el destacado intelectual y periodista Raúl Rivadeneira Prada. Su nombre está íntimamente ligado al periodismo nacional, su labor ha sido celebrada en distintas oportunidades con los más diversos reconocimientos. Fue miembro de la Academia Boliviana de la Lengua llegando a ser su Presidente. Entusiasta catedrático universitario formó más de una generación de comunicadores que de seguro recuerdan sus clases.

Rivadeneira Prada dejó un gran aporte escrito al país, en diversos campos, aunque siempre hiciera énfasis en la comunicación y sus distintos medios. En este sentido, fue en 1994 que Ediciones Signo publicó el libro: “El cine alternativo en Bolivia”, un interesante acercamiento que hace el autor – de manera selectiva – a ciertos títulos de la cinematografía nacional en una revisión que aún siendo cronológica hace un quiebre muy interesante al seleccionar cierto campo de estudio que se refiere a lo que él mismo denomina “cine alternativo”.

Un muy interesante texto de iniciación que permite reconocer, en la cinematografía boliviana, al menos dos momentos importantes que el autor denomina: “cine sobre el pueblo” donde resalta la producción del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) y la película **Vuelve Sebastiana** de Jorge Ruíz; y un segundo momento denominado “hacia un cine junto al pueblo” que hace referencia directa al libro editado por el Grupo UKAMAU y Jorge Sanjinés “Teoría y práctica de un cine junto

al pueblo”, aquí Rivadeneira Prada hace reseñas de las películas de Sanjinés y Antonio Eguino recurriendo a diversas fuentes nutriendo de mejor manera su propia obra, he allí un gesto de absoluto reconocimiento a lo hecho por otros, que quizás sea una de sus más representativas distinciones entre los colegas.

“No hay acuerdo unánime sobre lo que es comunicación alternativa. Esta dificultad abarca también al cine. Sin embargo, proponemos el criterio de que “lo alternativo” es otra opción comunicativa frente a la indiferencia del sector comercial de los medios tradicionales y la negligencia del Estado en la atención de las necesidades de comunicación de importantes segmentos de la población.” Así lo dice Rivadeneira Prada, valga su propia escritura como homenaje póstumo.

FEBRERO DE 2003 EN EL CINE

En febrero de 2003, quince años atrás, empezó el fin. El gobierno de Bolivia comenzaba a tropezar con sus propios errores políticos y económicos, y el pueblo no estuvo dispuesto a aceptar que el atropello continuara, ni que pequeñas elites junto con grandes compañías transnacionales abusaran de los recursos naturales como también de la población en su conjunto.

Con el enfrentamiento entre policías y militares que tuvo lugar en la plaza Murillo de La Paz, durante el último gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada, empezó el final de una era, aquella que estuvo marcada por el “sistema de partidos”. La democracia empezó a revolucionarse y fortalecerse a través de otros procedimientos, como la lucha en las calles desde los movimientos sociales.

Fue este el escenario, la calle, que tuvo como escenografía el mismísimo Palacio de Gobierno, donde la protesta de estudiantes de colegio resolvieron atacar el símbolo del poder. Ahí fue que unos tomaron partido por los estudiantes y otros por defender “el orden”, ahí estuvieron los policías contra los militares, abriendo fuego unos contra otros. El saldo final fueron 16 personas muertas entre policías, militares y civiles.

Aquel hecho del 12 de febrero de 2003 ha sido filmado in situ, habiendo sido transmitido en vivo por canales de televisión. Algunas de estas imágenes forman parte de ciertos documentales que circulan en pantallas alternativas. Estas imágenes son testimoniales y documentales, su edición puede ayudar a

comprender un momento, y junto con aquellas otras imágenes que fueron hechas en octubre de ese mismo año forman el gran conjunto de “la memoria del fin”.

Este hecho concreto nos permite pensar en las imágenes de nuestra historia. Quince años después se debería evaluar cómo se ha visto este capítulo en nuestro cine, y si en verdad hemos dejado atrás la oralidad para dar paso al relato audiovisual que recrea el hecho mismo desde la ficción alimentada con la propia realidad.

Febrero de 2003 es un momento crucial al que se lo recuerda, y se lo ve, pero que todavía no ha sido representado para dar fe de lo que ha sucedido desde el presente. Puede ser que sub textualmente algunas producciones de ficción mencionen el hecho. O que como telón de fondo el conflicto social exista, es el caso por ejemplo de **Pacha** (Héctor Ferreiro, 2012), y sin embargo todavía faltan más interpretaciones y reinterpretaciones sobre febrero, como también de octubre de aquel 2003.

AÑO NUEVO, CRÍTICA NUEVA

Ahora que celebramos un nuevo tiempo, con esta llegada de un año nuevo dentro de las cosmovisiones andinas y amazónicas, es el momento de hacer valoraciones y proponer nuevas líneas de análisis.

Esta celebración institucionalizada del nuevo año es también una consecuencia del Proceso de Cambio (PC). Es momento entonces de pensar en este concepto y el ahora. En este sentido, el cine no está divorciado de su realidad inmediata, los cineastas son también resultado de su entorno y su tiempo. Siendo así, se debería poder hablar de una generación del PC. Del mismo modo que se debería poder pensar en la crítica del PC.

La película más política estrenada recientemente en Bolivia es **Eugenia** de Martín Boulocq, no es casual que el cineasta cochabambino apueste por hacer reflexiones sobre el país, más aún cuando tiene una de las sensibilidades sociales mejor desarrolladas de la más reciente cinematografía nacional.

¿Cómo se ha visto a **Eugenia**? Si es que acaso existiría una generación del PC en la crítica boliviana de cine –como alguna vez se pensó– entonces quienes nos dedicamos a este oficio deberíamos haber podido ver más allá de lo obvio, y no haber caído en la tentación simplista de haber llevado el tema central a una cuestión sobre el rol de la mujer en la sociedad, etiquetando de feminista o machista el discurso de una película que va más allá de esta fácil resolución del problema.

Si existiera la generación del PC entonces se debería haber leído a **Eugenia** – también – como la feminización del país. Hay tantas referencias a un tiempo determinado, hay tantos exteriores y escenas son filmadas en un aquí/ahora que no es posible pretender hacer invisible su condición de película política, que no es en caso alguno un panfleto partidario.

Que sea un feriado plurinacional declarado y validado en toda Bolivia no es casualidad, es una forma de celebrar el nuevo tiempo, sólo que esto no debería quedar en lo simbólico, sino que debería permitirnos reflexionar cuánto hemos cambiado como ciudadanos frente al PC.

LA EDITORIAL PARA EL CINE

El pasado 26 de diciembre se inauguró la Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia. Esta es una noticia que no puede pasar desapercibida en función de su utilidad para el fortalecimiento de las culturas en el país a través de ciertas publicaciones, no únicamente gubernamentales, sino de aportes al conocimiento que pueden ser - ahora sí - editados y publicados para beneficio de la población.

“Es tiempo de reescribir la historia, de interpretar nuevamente la historia. Es tiempo de releerla con estos ojos del pueblo, porque la historia siempre fue escrita por los historiadores desde su propia óptica, desde sus clases sociales”. Declaraba la Ministra de Comunicación Gisela López en el acto inaugural, esta convocatoria no puede quedar en un discurso, definitivamente este nuevo emprendimiento debe ser la base de una plataforma que consiga la difusión del pensamiento boliviano en sus más diversas áreas.

Fue en julio de 2013, en la ciudad de Cochabamba, que durante el Congreso del Cine y Audiovisual Boliviano, en el que se trató un documento que a la postre sería la base de un proyecto de Ley de Cine - que hasta hoy sigue en el limbo - que los Colectivos Organizados de la investigación y la crítica cinematográfica especializada (Ramona y Revista on-line Cinenemas Cine) propusimos la creación de un Fondo Editorial y de Investigación. Esta propuesta tenía como fin último la publicación de textos especializados que nutran la bibliografía

cinematográfica nacional, además de otros propósitos que fomentan la investigación y el desarrollo de la crítica.

La noticia de la inauguración de la Editorial del Estado, es una buena noticia en tanto se puedan canalizar gestiones para que de ella puedan salir también publicaciones que tengan algunos de los objetivos que ya hemos citado. Ante la ausencia de una Ley de Cine que contemple al sector como sujeto de Fomento y Desarrollo, tendría que ser el Ministerio de Culturas que viabilice las ediciones especializadas en temas específicos sobre las diferentes disciplinas artísticas, y en este caso particular sobre la cuestión audiovisual y cinematográfica.

CRÍTICA E INVESTIGACIÓN EN LA NUEVA LEY DE CINE

Con su lento avance y sus largas discusiones. La Nueva Ley del Cine y el Audiovisual boliviano una vez más es noticia. El pasado 7 de noviembre la Cámara de Diputados aprobó en grande el proyecto de Ley, remitiendo el documento al Senado, para luego ser devuelto y posteriormente promulgado.

Al parecer cada vez se está más cerca de la tan ansiada Ley. Sin embargo, como se suele decir en términos futbolísticos, y algunas veces en portugués: O jogo só acaba quando termina. La Cámara ha postergado el tratamiento en detalle para que puedan hacerse las modificaciones que sean convenientes al sector involucrado. Esto deja abierta una (o varias) puerta (s) para poder seguir perfeccionando aquel documento que ha sido aprobado.

Ahora bien, es importante ver qué y cómo ha quedado en el proyecto. Algunos sectores han observado ciertos puntos que todavía resultan polémicos, lo cual ha dado paso a una renovación de actores en el escenario, que permite dar fe de la vitalidad del sector y el interés que existe en que, de una vez, haya un nuevo marco legal para la actividad en Bolivia.

Desde que en el Congreso del Cine y Audiovisual Boliviano, realizado en Cochabamba el año 2013, se planteó que la Crítica y la Investigación deberían formar parte de la nueva Ley, de tal modo que se permita poner en valor la producción nacional a través de textos y publicaciones especializadas, en formatos impresos y digitales; desde ese momento no se ha

dejado de insistir en este punto. El Congreso de Cochabamba lo había aceptado, en las diferentes reuniones sostenidas con autoridades de gobierno se había conseguido mantener la figura dentro de los elementos de interés que la Ley debería contemplar, en cada reunión donde hubo representación de los colectivos organizados de la Crítica y la Investigación se hizo saber de la importancia de este punto dentro de una Ley moderna y con visión de futuro.

Lo antes dicho permite reflexionar sobre lo que “ha quedado” en el Proyecto de Ley. En la versión que ha sido enviada al Senado no hay ninguna referencia a la Crítica e Investigación. En el punto 3 (Fines) se excluye esta labor fundamental para la sustentación de la cultura cinematográfica en el país, no se trata pues, únicamente de producir películas sino de ponerlas en valor a través de su discusión y análisis; de su rescate y de hacerlas visibles en contextos que les permiten nuevas lecturas, aquellas que consienten pensar el cine como cultura y no simplemente como entretenimiento.

¿Para qué le sirve al país esto? La construcción del Estado Plurinacional exige que se profundice en lo que se puede denominar “la voz propia”. La ausencia de referencias locales y reflexiones sobre lo que se hace en Bolivia, como también de espacios que permitan el ejercicio continuo de reflexión sobre el cine y el audiovisual, son -sin duda- grandes obstáculos para la consolidación de la denominada “cultura cinematográfica”. Mientras más insumos existan sobre lo que es Bolivia, que en este caso se traduce en lo que sus películas desarrollan en sus discursos y estéticas, mayor será la posibilidad de pensar un país desde sus imágenes. Es urgente fomentar la creación de contenidos relacionados con la materia, porque esto permite consolidar un sistema de estudio y análisis que conseguirá hacer del cine y el audiovisual una de las más representativas expresiones del pueblo boliviano.

El paradigma cultural del país ha cambiado en función del reconocimiento de las 36 naciones indígenas originarias. Aquello que era privilegio de las clases medias y altas urbanas, que se denominaba “la cultura” haciendo referencia a las bellas artes, ha sido remplazado por la forma de entender la cultura como manifestación de la acción colectiva de las sociedades. En este sentido, la plurinacionalidad, luego de haber sido superada la etapa del reconocimiento de “el otro” da lugar a la “interculturalidad”, lugar de privilegio del cine y el audiovisual.

Este proceso necesita ser acompañado por un “algo más” que solamente las películas, se trata de brindarle a la producción un valor que crece en función de que se lo piensa, es decir, la puesta en valor de estos contenidos está sujeta –también– a reflexiones más allá de su vida de exhibiciones, la propia referencia a ciertas películas genera necesidad de ser vista, si ni siquiera se la nombra entonces quedan perdidas, extraviadas, y con ellas algo de nuestra expresión como sociedad muere.

Estamos frente a la oportunidad histórica de hacer una Ley que integre los diversos campos de la actividad cinematográfica y audiovisual en una visión de futuro. Hasta ahora se había conseguido que la Crítica y la Investigación ocupen el lugar que les corresponde, brindando a esta nueva normativa un alcance mucho mayor del que se estima en la versión que ha llegado al Senado. Es el momento de insistir en el respeto a los consensos alcanzados, no es momento de claudicar, es tiempo de celebrar el gran paso que ha significado llegar a la Asamblea, pero de recordar insistentemente que esta es una Ley que no puede dejar de lado (entre otras cosas) éste que resulta ser un punto fundamental.

LAS NUEVAS INSTANCIAS DE FORMACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Gabriela Paz es la Coordinadora Académica del Diplomado en Cinematografía que impulsa la Universidad Mayor de San Simón en Cochabamba. Ella ha formado parte del Programa de Cine que impulsó la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz hace ya algunos años, una de las instancias que fue germen de la actual Carrera de Cine en la UMSA. Paz ha ostentado éste mismo cargo también en la Escuela Andina de Cinematografía, y es una de las voces autorizadas para conversar sobre la formación cinematográfica y audiovisual en Bolivia.

“Se ha visto una oportunidad de expandir la formación en audiovisual en la ciudad de Cochabamba. Pensando sobre todo en la demanda de formación en este campo que existe por parte de las nuevas generaciones de profesionales que desean explorar el quehacer cinematográfico. Lo bueno de un diplomado es que se enriquece con el aporte de las experiencias previas de cada estudiante es así que son bienvenidos a participar profesionales provenientes de distintas carreras y que con su trabajo previo puedan aportar al programa, la transdisciplinariedad es el espíritu con el que nace este proyecto. Así se amplían las posibilidades para contar historias. Queremos que los postulantes se unan a este programa con ansias de experimentar, jugar, volver a pensar, hacer, rehacer y ejercitarse. Los horarios de clases están pensados para ser los fines de semana, dando así la posibilidad de que se puedan inscribir también

estudiantes de otras ciudades.” De esta manera, la cineasta manifiesta las intenciones del Diplomado.

Sin duda, éste nuevo esfuerzo representa un paso adelante en la formación de nuevas generaciones de profesionales del cine y audiovisual boliviano; y es además una de las formas de repensar el país desde las regiones, quebrando el centralismo ejercido por La Paz históricamente.

Una de las formas de pensar el Estado Plurinacional es justamente desde la acción social al margen de una instancia única, el ejercicio de la ciudadanía también tiene relación con la opción de pensar al país desde otras perspectivas con sus particularidades y también las identidades locales, de esta manera, con acciones como las que se propone desde Cochabamba se logra llevar el discurso a la práctica en el afán de hacer un nuevo país.

“El rol de la universidad pública siempre ha sido formar profesionales en las disciplinas correspondientes y el hecho de que el Cine ahora forme parte de la academia es un hito importante para todos los que nos dedicamos a hacer cine.” Declara Paz y agrega “tenemos ahora, otro espacio que hay que preservar para aportar a la cultura cinematográfica del país”.

“Pienso que es un momento fundamental, un principio. Hay una carrera de cine en la universidad pública, las escuelas de cine desde este año pueden ser avaladas por el Ministerio de Educación y por primera vez se abren fondos concursables para la realización audiovisual. Estamos de cierta manera, volviendo a empezar y esta vez con algunos apoyos institucionales. Se abren y reafirman espacios que pueden servir para pensar el cine, ampliar y fortalecer el abanico de posibilidades que los espectadores tienen a la hora de ver películas”. De éste modo la cineasta evalúa el momento actual de la formación en Bolivia, y se arriesga a comentar sobre ciertos apoyos que se van generando en instancias que antes no existían. No se

trata únicamente de las instancias de Estado, sino también de gobiernos autónomos como lo son los municipios. En el caso particular de La Paz, por ejemplo, el FOCUART significa uno de los apoyos más importantes a la producción y el desarrollo del cine y el audiovisual.

Definitivamente son otros tiempos. El presente en Bolivia tiene múltiples aristas, y en el nuevo escenario la participación de los gestores culturales como también de los profesionales en cada uno de los rubros permite pensar en un futuro que brinde mejores condiciones y consolide la cultura cinematográfica.

FESTIVAL KOLIBRÍ

No es un gran descubrimiento decir que la producción para público infantojuvenil de contenido educativo y de entretenimiento es una de las grandes carencias dentro de todas las pantallas bolivianas. Este grupo etario es abandonado continuamente y sistemáticamente en todas las programaciones que se hacen. Sean estos: festivales, ciclos, parrillas de televisión o de cine, estas producciones están marginadas a favor de otras que responden a los grandes intereses y los aparatos industriales de ya míticas compañías que lucran con este público, que le responden con materiales los cuales repiten lógicas y conceptos de un modo de vida que parece imponerse sobre aquella identidad debilitada de quienes se enfrentan a las pantallas.

Sin embargo, existen honrosas excepciones en nuestro medio. Desde hace ya algunos años PICA TV (emitido por ATB) y MUYUSPA (Bolivia TV) que son – por ejemplo - dos joyas de la televisión boliviana contemporánea por su contenido educativo y su realización. En el caso de PICA TV, que cuenta ya con más años al aire, es una respuesta a un sistema pero también una consecuencia de un largo proceso de interpelación a la producción boliviana y sus alcances desde la productora NICOBIS, la que hace ya varias décadas viene realizando contenidos audiovisuales para niños.

También desde NICOBIS surge la idea de la realización del Festival KOLIBRÍ “para la niñez y la adolescencia”. Una ventana única en nuestro medio que programa este año 158

producciones de 26 países de los 5 continentes. Más allá de un lindo slogan, el KOLIBRÍ en su 13 edición es una muestra del esfuerzo de quienes apuestan por una acción real frente a un problema concreto. El KOLIBRÍ es una trinchera de resistencia y combate desde donde se pone de manifiesto el compromiso de quienes se arriesgan a consolidar el evento en función de los combates diarios de quienes están continuamente realizando contenidos especiales para niños, niñas y adolescentes. El Festival es una muestra de que la perseverancia dentro de un país que carece de instituciones es todavía uno de los valores más importantes dentro de la gestión cultural.

El Festival llega ahora a las ciudades: de La Paz, El Alto, Tarija, Santa Cruz. Entre los días 7 y 13 de octubre lo que ocurre en cada una de las sedes del KOLIBRÍ es una fiesta. Se puede decir esto porque en cada una de las proyecciones que se realizan los espectadores se enfrentan a un espejo que les devuelve una imagen con la que están familiarizados y que sin embargo les es continuamente arrebatada. ¿Qué quiere decir esto? Pues bien, lo que los niños y adolescentes ven comúnmente en las pantallas no tiene relación alguna con su realidad inmediata, sin embargo, al estar en este lugar de privilegio (la pantalla) es a lo que aspiran ser. Esto es una forma cruel de enajenación, en la acepción marxista del término, en la que ellos mismo son parte de un mundo que no les pertenece.

Después de 13 ediciones ya se pueden hacer balances sobre lo que significa el Festival. Por su propia condición y especificidad lo que en el KOLIBRÍ se muestra parece estar reservado para un determinado grupo, esto no es del todo cierto puesto que su alcance es mayor en tanto exige la participación de otros actores tales como maestros o padres y madres de familia. El impacto, por tanto, está en el propio núcleo familiar o en el entorno social más inmediato e incluso íntimo. Aunque todavía existan detractores que insistan en que “una

golondrina no hace verano” lo que el KOLIBRÍ propone no lo hace ninguna otra instancia del audiovisual en Bolivia de manera sistemática y continua.

La consagración de este Festival, que es incluso un lujo dentro de la región por sus características, es uno de los objetivos que tiene esta nueva edición. Por esta misma situación de tener como público objetivo a un sector que no es en términos concretos rentable es que también hay un darle la espalda a la labor que se realiza en beneficio de la niñez y de la adolescencia, a la que se la suele nombrar en contextos propagandísticos y panfletarios pero que pocas veces se toman en cuenta a la hora de apoyar en sus expresiones y mucho menos en la difusión de sus propios contenidos o de aquellos que son realizados para ellos.

SOPOCACHI CINE CLUB

Carlos Martínez es uno de los impulsores del Sopocachi Cine Club, que actualmente Cinemateca Boliviana apoya, una interesante forma para ver el cine más allá del entretenimiento por el entretenimiento, y más cerca de la experiencia social que representa el hecho mismo de asistir a una sala. “Iniciamos el Sopocachi Cine Club hace ya dos años, exactamente en Julio de 2016, en ese momento tuvimos el apoyo de la Facultad de Arquitectura de la UMSA que nos prestó un ambiente, luego realizamos un par de ciclos en el auditorio del Centro de Investigaciones Sociales, y ya desde octubre de 2017 empezamos a realizar nuestros ciclos de cine temáticos en la Cinemateca Boliviana”. Así empieza esta conversación.

“Una de las inspiraciones que tuvimos fueron las historias de nuestros padres que en su juventud asistieron al club de cine llevado a cabo por el Padre Luis Espinal en el cine 16 de Julio.” Manifiesta Martínez, y agrega: “Primero nos dimos cuenta que la gente sí quiere ver películas en el cine, tanto películas que ya las han visto antes, ya sea en salas o inclusive en la televisión, como también verlas por primera vez. El punto acá es motivar al público, mostrarle que vale la pena ir al cine, entonces esa motivación que tratamos de provocar la realizamos en una primera línea desde las redes sociales y la más importante que es justamente el foro que se realiza al finalizar cada película, ahí nos damos cuenta que la gente quiere aprender y conocer los temas tan variados que provoca ver una película específica.”

“Otro aspecto que hemos evaluado es justamente la dinámica del foro. El espectador que viene no tiene por qué ser un experto en temas de cine o arte, entonces por ese motivo nuestro lenguaje evita ser pretencioso con tecnicismos o abordar temas muy complejos que le son ajenos a la mayoría del público, por esos motivos durante la realización de los foros tratamos de percibir los temas que si les llama la atención, por ejemplo las curiosidades propias al momento de la realización del filme, un poco contextualizar el momento en el que se realizó y lanzó la película, vamos tentando y si el debate comienza a tomar temas más complejos por parte del público, pues acompañamos la dinámica.”

CINE EN EL ALTO

El Alto es una ciudad joven, y de jóvenes. Quizás por esto mismo dos escenas del cine nacional relacionadas estrechamente con El Alto como referencia geográfica tienen como protagonista a un niño – el caso de **Chuquiago** (Antonio Eguino, 1977) – cuando Isico mira a sus pies la ciudad de La Paz; y recientemente a un joven – **Averno** (Marcos Loayza, 2018) – cuando Tupah empieza a bajar para trabajar como lustrabotas.

Más allá de estas dos escenas, El Alto, antes de ser fundada como ciudad en 1985 ya había sido escenario y testigo del cine. Desde los primeros años del siglo XX, éste fue un lugar importante para la ciudad de La Paz, que está marcado por dos cuestiones destacables – al menos – hasta la Guerra del Chaco (1932-1935), se trata de la vía férrea y de la pista de aviación. Ambas estructuras han merecido la atención de quienes filmaron en aquellos años, y estos registros son testimonio de lo que el lugar antes de cobijar una de las estructuras urbanas más importantes de la Bolivia en el siglo XXI. Sirva este apunte también para reconocer que tanto el aeropuerto como las rieles del tren siguen siendo parte fundamental del imaginario urbano alteño.

En esta ciudad se han empezado a crear referencias audiovisuales propias, los resultados de la formación especializada que ha brindado la Escuela de Artes de El Alto, permite que se identifiquen colectivos que han logrado hacer registros y dar forma a sus propias ficciones, que surgen desde sus rea-

lidades inmediatas. Hay una camada de realizadores alteños que producen largometrajes de ficción con temática propia, que se sostiene en cuestiones urbanas, y realidades – por los general – jóvenes.

Este denominado “cine alteño” tiene sus características propias, en el que la violencia es un tema predominante, y donde existe también un aparente divorcio con la realidad nacional, es decir, es un cine que reflexiona sobre la ciudad y los jóvenes que están allí. La necesidad de separarse de La Paz parece generar formas de representación que ya no coinciden con un cierto “cine clásico” en el que los personajes marginales viven en la periferia, hay aquí una nueva e interesante forma de reconstruir imaginarios y cualidades sociales, que ya no coinciden con el estereotipo de hace cuarenta años.

HASBÚN, KIAROSTAMI Y MEKAS

Se dice que el cine logra ser el lugar común de todas las artes. En el cine conviven todas las disciplinas artísticas, se nutre de ellas, las lleva a una nueva vida: una vida de película. Por esto es que resulta maravilloso poder ver al cine desde las otras expresiones artísticas, y no sólo hacerlo a la inversa. De este modo la literatura suele ser una de las formas de realizar el mencionado ejercicio.

Recientemente El cuervo ha publicado “Las palabras (textos de ocasión)” del escritor Rodrigo Hasbún, de esta manera se da inicio a la “Colección Ensayo” que la casa editorial inaugura con este libro. El cuervo ya ha publicado otras obras de Hasbún, desde cuentos a novelas, siempre en el género de la ficción; y sin embargo, con esta más reciente publicación le otorga al lector la posibilidad de conocer al escritor en una faceta más íntima – esencialmente porque ese es el tono de los textos reunidos en este tomo – pero también porque la forma en la que escribe genera cierta complicidad, aquella que lleva a conocer un mundo de referencias y otras alusiones que configuran un universo propio.

Dentro del cine boliviano Rodrigo Hasbún ocupa un lugar de privilegio porque algunos de sus textos han sido llevados a la pantalla grande, entre ellos se puede anotar el cuento “Carretera” que se encuentra en el libro “Cinco” el cual da origen a **Los viejos** (2011) de Martín Bouloq.

En el más reciente libro de Hasbún hay referencias de escritores, de situaciones, de encuentros literarios, de la vida

de su autor, y también hay dos textos sobre cine. Ambos trabajos fueron publicados en la revista *Santiago*, se trata de: Abbas Kiarostami, *el resplandor del mundo* (2016) y *La vida incesante* de Jonas Mekas (2018). Con estos dos artículos el lector puede pensar el cine desde otra orilla, aquella que justamente nace en la lectura, una forma diferente de aproximarse a las películas como también a la obra de los realizadores. Lo que propone Hasbún es conocer a dos cineastas que le llaman la atención y con quienes de seguro que dialoga en su forma de crear – no sólo para cine – de un modo que puede ser rastreado en tanto se profundice en el estudio de su literatura o de aquello que se ha llevado a la pantalla en colaboración con los realizadores.

La vida incesante de Jonas Mekas en estos días puede ser leído como un homenaje (si recordamos que el cineasta lituano falleció recientemente en Nueva York), y es en sí mismo un texto de celebración de la vida, de la obra y la carrera, de una figura que seduce a Hasbún, que lo lleva a pensar en una carrera intensa a favor de la creación artística. El escritor escribe sobre el cineasta con admiración, recorre su filmografía, le permite al lector conocer a Mekas desde un lugar de privilegio aquel que tiene el filtro de quien lo conoce por su obra, es un texto que invita a conocer más sobre el cine.

En el caso de Abbas Kiarostami, *el resplandor del mundo*, sucede lo mismo, sólo que esta vez hay algo más que cine, hay una reflexión sobre Irán, sobre un país que existe en tanto puede ser visto desde la cámara del cineasta, esto le brinda al texto una cualidad única, aquello que nombra Hasbún sobre Kiarostami es lo que le otorga al autor su dimensión más humana, por ejemplo sostiene: “Él, más que en el cine, creía en la vida, y en la necesidad de prestarle atención. Por eso, quizás (porque le interesaban poco las películas y porque no tenía ningún propósito de hacerlas él mismo), su formación

fue atípica, zigzagueante como los caminos que filmaría tan bellamente después.”

Hasbún nos entrega doce textos seleccionados, los que abren nuevas puertas para conocer su mundo, y también permiten reconocer a un escritor que invita a descubrir algunas de sus ideas más presentes, aquellas donde seguramente se origina alguno de sus sueños.

PEREYRA DORIA MEDINA: NO PODEMOS SEGUIR HACIENDO MALABARISMO PARA LOGRAR NUESTRAS PELÍCULAS

El cineasta boliviano Alejandro Pereyra Doria Medina re-estrena en Cinemateca Boliviana su largometraje titulado **LUZ EN LA COPA**. En ocasión de su estreno comercial en enero del 2017 entrevisté al realizador, he aquí algunas de sus respuestas.

Claudio Sánchez (CS).- ¿Por qué definir esta película como “largometraje deconstructivo”?

Alejandro Pereyra (AP).- Desde la corriente arquitectónica, me gusta mucho cómo trabaja Frank Gehry. No sólo la fragmentación, la omisión de conectores tradicionales, sino la rapidez, cierta espontaneidad, algo como cuando Gehry cuenta que un cuarto de su casa no le gustaba y abrió de inmediato un hueco en la pared a martillazos. Creo que ese gesto agresivo y el gesto en sí cobró importancia de brújula al abordar el rodaje y montaje de esta película, que por cierto nunca tuvo un guión. En muchas secuencias fue pura intuición. Muchas escenas no tuvieron más de una toma. Decirle deconstructiva es para mí es una presentación al público, que así podrá esperar fragmentación, “diseño no lineal” y “rugosidad” en el filme.

CS.- Hay muchas citas textuales a la literatura. ¿Cómo crees que esto favorece a la trama?

AP.- Sí hay citas, la verdad han sido incluidas con un amor culpable por las mismas. Reconozco el peligro que implican. También hay citas cinematográficas: a Billy Wilder, a Pasolini y a Jhon Ford... de alguna manera será una película que cinéfilos y literatos podrán disfrutar mejor.

CS.- La película cierra con una declaración contundente sobre la Ley de Cine. Qué es lo que piensas sobre este tema.

AP.- Que no podemos seguir haciendo malabarismo para lograr nuestras películas. Creo que la nueva generación de cineastas ha dejado claro su compromiso con el desarrollo cultural del país, con historias cada vez más profundas y de gran factura técnica. El hecho de que no exista tal ley no impedirá que se siga haciendo buen cine en Bolivia, pero sí limita notablemente la proyección nacional e internacional del mismo. El puente con el público boliviano debe pasar por estrategias de educación audiovisual. Es decir, ahí se verá que los fondos que debe proyectar tal ley no son ningún favor a los cineastas, sino una necesidad de todos los bolivianos a expresar la vida y reconocernos a través de este arte.

LA MISMA OBRA

No es difícil encontrar similitudes en la obra de un artista. El corpus cinematográfico de Juan Carlos Valdivia, visto en perspectiva desde **Jonás y la ballena rosada** (1995) hasta **Yvy Maraey** (2013) conserva cierto sentido en el discurso de casi todas sus películas. Es posible que **American Visa** (2005) sea la que más se aparta de una cierta necesidad de narrar las situaciones desde los mismos espacios conceptuales.

Tanto **Jonás y la ballena rosada** como **American Visa** son adaptaciones literarias, ambas películas recurren a la literatura para encontrar su forma, sin embargo el fondo está inevitablemente ligado a lo que el cineasta puede hacer. En el primer caso, pareciera que hay una urgencia de poner en valor (casi) todo el conocimiento que Valdivia tiene, y es por eso que hay cierto desequilibrio en la narración. Al ser esta la opera prima del director hay ciertas licencias que se le pueden otorgar; sin embargo, es una película que se defiende sola, y en la que se encuentra más de una veta de interés que el realizador tiene y sobre la cual ha vuelto a trabajar continuamente.

En **Zona Sur** (2009) la casa es en sí un personaje, nada más que la reflexión sobre el cine es mucho más profunda que la que existe en **Jonás y la ballena rosada**. La casa es para Valdivia más que un lugar un ente vivo, y esto está declarado desde su opera prima. El tratamiento que se hace en una y otra película puede ser diferente, y sin embargo puede ser también el mismo. Sólo la distancia que los años le brindan a las pe-

lículas es la que permite ver de otro modo el discurso de sus creadores. Con una diferencia de casi quince años entre una y otra cinta, ambas conservan este sentido de análisis sobre el espacio de la familia. En este mismo orden, la participación del propio Valdivia como personaje secundario en *Jonás...* y su participación protagónica en **Yvy Maraey** un otro aspecto que merece especial atención. En la película del 95, Valdivia es Pablo, y tiene una participación bastante interesante por lo que dice y aquello que dicen de él. Esta ambivalencia suya en la que dice y dicen lo convierte en una pieza clave del relato, en tanto es lo que es y lo que quieren que sea. En *Yvy Maraey* su personaje es mucho más profundo y va en busca de un qué decir, una necesidad de cuestionar todo lo que está haciendo.

Valdivia logra con su opera prima entrar por la puerta grande a la cinematografía nacional. Con esta película firma una declaración de compromiso con su país que se aleja de lo que había sido el “cine social” de la tradición boliviana, y sin embargo no se divorcia de Bolivia. Es - ¿simplemente? - que lo ve de otra manera, con una mirada que para entonces correspondía a otra generación de realizadores, y la cual – sin duda – ha dado al país más respuestas que preguntas.

A HILARI Y MAMANI NO LOS DEJAN PASAR

La noticia empezó a circular el 31 de agosto. El Festival Aricado difundía una carta pública mediante la cual denunciaba “un acto de discriminación arbitraria”. Algo había sucedido en el Control Fronterizo de Tambo Quemado, aquel lugar de paso entre Bolivia y Chile. Esta vez la historia tenía como protagonistas a Miguel Hilari (documentalista) y Urbano Mamani (actor) ambos ciudadanos bolivianos habían sido invitados a presentar la película **Compañía** en la Clausura del Festival.

“El oficial Alex Quiroga dijo que Urbano ‘no podía acreditar su status de turista’. Intenté explicar que fuimos invitados a presentar una película, pero de muy mala manera el oficial Osvaldo Burgos me dijo que me retire y que ahora con mayor razón nos negaría el ingreso a ambos porque para eso necesitaríamos ‘un permiso especial de la Gobernación de Arica’. Le reclamé su actitud prepotente, a lo que me respondió que estaba haciendo su trabajo.” Esta es la publicación que hizo Hilari en su cuenta de Facebook, la cual nos permite tener el antecedente de lo sucedido.

Es a raíz de esto que mediante un Comunicado Oficial del 3 de septiembre: “El ministerio de Culturas y Turismo (MCyT) de Bolivia ha solicitado de manera formal vía cancillería, una respuesta oficial al Gobierno chileno del por qué se negó el ingreso de dos cineastas bolivianos a Chile para participar del 3er Festival Internacional de Cine Documental:

“ARICADOC” realizado del 26 al 31 de agosto del año en curso, en la ciudad de Arica.”

Esta situación, que resulta “anormal” y absolutamente reprochable, ha sido también observada por el propio Festival: “Es de conocimiento público las habituales prácticas de discriminación, racismo y xenofobia que ejercen diferentes agentes del estado chileno en contra de ciudadanos provenientes de otros países. En este caso particular, nuestros invitados contaban con todos sus documentos oficiales necesarios para hacer entrada a nuestro país, sin embargo, de forma autoritaria y prepotente su ingreso fue rechazado sin mayor motivación que los propios prejuicios de los funcionarios involucrados.” Así lo sostiene el primer comunicado publicado por AricaDoc el mismo 31 de agosto.

Esto no es una simple anécdota, ni puede considerarse un capítulo aislado dentro del cine de la región, lo que hizo el Control Fronterizo de Chile fue un atropello no sólo a un ciudadano boliviano sino a una representación internacional; y más grave aún violó -una vez más- el Libre Tránsito garantizado en el Tratado de 1904.

El cine es un embajador de los pueblos, su difusión y exhibición permite que se puedan descubrir y conocer otras formas de vida desde una mirada también diferente. Los esfuerzos por crear plataformas alternativas para que el cine de la región circule deben ser acompañados por todos los involucrados directos, y también conseguir que esta situación de involucramiento se haga más amplia. AricaDoc es un Festival dedicado al Documental que se encuentra en su Tercera Versión. Desde sus inicios ha contado con participación boliviana, del mismo modo como los eventos internacionales producidos en Bolivia cuentan con la participación chilena.

No puede quebrarse la relación de intercambio cultural entre dos pueblos por la desinteligencia de un agente de mi-

gración. No puede entorpecerse la generación de lazos entre los pueblos por el atropello y la desconsideración de un funcionario de Estado. Esto no puede quedar en el olvido, y no se trata únicamente de la espera de una respuesta oficial de Chile, sino de un compromiso por evitar este tipo de situaciones.

Siguen y suman las cartas de apoyo, la solidaridad con Hilari y Mamani, el repudio al acto infame de haber negado el paso a un ciudadano boliviano en una frontera chilena. Esta acción debe permitir, una vez más, la reflexión sobre lo que queremos como sociedad. Estos altercados internacionales no pueden ser minimizados, ni merecen ser pasados por alto. Lo que sucedió aquel día debe ser motivo de un debate más allá de los nacionalismos, en bien de la integración de los pueblos que reclaman más y mejores espacios de intercambio cultural.

EL CINE DE AFUERA

ADIÓS A EUGENE GAYSON

Hay en el cine una frase clásica, una forma de presentarse que es inconfundible, y esta no nace con el personaje que la dice, sino con la coprotagonista que lo provoca. En una escena de **Dr. No** (1962) sucede uno de los diálogos que deja para la eternidad la forma de presentarse de uno de los personajes más representados en los últimos sesenta años. Es entonces cuando Eugene Gayson, interpretando a una hermosa mujer, pide durante un juego -en el que va perdiendo- subir la apuesta. A esto un caballero muy elegante le dice: “Admiro su valentía...señora”, a lo cual ella responde: “Trench, Sylvia Trench. Y yo admiro su suerte señor.” Para continuar con un: “Bond, James Bond.”

Eugene Gayson interpretó a Sylvia Trench en la primera película de Bond, y de esta manera pasa a ser la primera chica Bond de todos los tiempos, Gayson falleció -a los noventa años- el pasado 8 de junio y deja para el cine algo más que una linda frase, este adiós permite reflexionar sobre una época, y también sobre las formas de representación de la mujer en la gran pantalla.

Las chicas Bond son funcionales a la trama de cualquier película del Agente 007, muchas veces por las historias de amor que viven junto al protagonista, como por su condición de femme fatale, aunque no necesariamente sean malas o buenas, sus características suelen ser más bien indeterminadas y variables entre película y película. En honor a la fórmula de James Bond, las chicas Bond, no son una y única dentro de

cualquier film, son más bien las mujeres que figuran como coprotagonistas, donde están aquellas que son las conquistas de Bond, la chica mala, y en las más de las veces también existe una que puede ser su asistente o ayudante.

Frente a este panorama se reconoce que Bond está siempre entre mujeres, aunque su protagonismo sea relativo, y “las chicas” suelen ser más bien elementos decorativos. Bond es un personaje sexista, las películas que él protagoniza gozan de este halo machista, “las chicas” son sin duda la más visible de las referencias a esto, aunque no sean las únicas, son las más obvias y también las más celebradas por la industria y los mecanismos de reproducción de discursos que incluso rayan en la misoginia. El adiós a Eugene Gayson es una oportunidad para reflexionar sobre cómo se ha visto – se sigue viendo – a la mujer en la pantalla grande.

ADIÓS A JELLINEK

Pocas veces se reconoce el trabajo de los críticos o programadores de cine. Más allá de sus propios círculos, quienes trabajan apasionadamente en esta orilla de la cinematografía, suelen estar en un segundo plano, en la retaguardia... aunque las más de las veces las vanguardias dependan de ellos. De este mismo modo las instituciones del cine también están fuera de foco, los Archivos por ejemplo, a pesar de su encomiable labor, parecen ser outsiders de los modelos establecidos para las dinámicas de lo cinematográfico.

Sin embargo, existe la excepción a la regla, en primera instancia se trata de la Cinemateca Uruguaya. Una de las referencias indiscutibles a la hora de pensar los Archivos y también la exhibición de materiales significativamente distintos dentro de las carteleras habituales hace más de sesenta años.

En estos contextos específicos orbitan diferentes personas que son quienes le dan vida a las instituciones. Sin ellos y ellas todo este trabajo sería sólo una ilusión. Sobre esta cuestión en 2010 Federico Veiroj, cineasta uruguayo, estrenó la película *La vida útil*. Se trata de un retrato de aquello que se vive en un posible mundo del cine, una historia sobre la vida de un hombre que tiene su mundo hecho películas, un trabajador de Cinemateca, un crítico de cine que vive un romance al que lo encuadra de acurdo con su propia cinefilia, la misma del director.

El hombre retratado en aquella oportunidad se llamaba Jorge Jellinek, él era una persona que se estaba interpretando

—en gran medida— así mismo. Crítico, programador, periodista especializado, colaborador de Cinemateca Uruguaya, Jellinek era una de esas piezas del difícil engranaje de este lado —siempre a media luz— del quehacer cinematográfico.

La fama internacional de Jellinek se la debe a la película de Veiroj. Aunque es cierto también, que él ya había consagrado su carrera en su país natal, y que en el medio local tenía cierto reconocimiento. El homenaje al cine que hace el director en *La vida útil* permite que el espectador conozca más a fondo el trabajo que se realiza en las Cinematecas, en estos lugares de preservación y puesta en valor del cine, y de este modo el realizador consiguió hacer una obra que trasciende el amor por el séptimo arte y lo lleva a una cuestión que se relaciona con la pasión y como esta es capaz de dinamizar el mundo.

Jellinek ha dejado de existir el pasado 24 de junio en la ciudad de Montevideo. En los últimos años se había desempeñado también como programador en el Festival de Punta del Este. Su obra crítica se encuentra desperdigada en diferentes diarios locales y revistas internacionales. Su voz también formó parte de distintos programas de radio siempre a cargo de la sección de cine. Él era un personaje en sí mismo y era muy sencillo reconocerlo en cualquier evento donde participaba, un hombre alto y corpulento, reservado. El crítico y programador que se pasea sin hacer alarde de conocimientos, pero una vez que se encuentra frente a un auditorio o un micrófono es imposible no reconocer su talento y capacidad.

Si bien en *La vida útil* él hace el papel más recordado, no será esta su única participación en el cine como actor, a esta película le sucederá *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo, 2012) en la que interpreta a un asesino, el rostro parsimonioso y la mano firme a la hora de empuñar el arma lo convierten definitivamente en un personaje entrañable, quien “se roba la escena” consiguiendo hacerse dueño de la pantalla en su totalidad.

El adiós a Jelinek es una invitación a ver estas dos películas ya mencionadas. Es también una reivindicación del oficio de la crítica, la que permite acompañar procesos locales de formación de público, y comprender el oficio de los programadores.

AGNES VARDDA, CANNES 2017

Hay en el calendario mundial del cine ciertas citas que marcan el ritmo de lo que sucede en la actualidad y perfilan lo que será el futuro inmediato, uno de estos eventos consagrados – aunque continuamente cuestionado – es sin duda el Festival de Cannes, el cual acaba de finalizar el pasado domingo 28.

En esta oportunidad más allá de los premios la programación ha permitido ver ciertos filmes que merecen mayor atención incluso de aquellos que estuvieron en competencia. Una de esas películas que brillaba con luz propia en el catálogo era el más reciente documental de Agnes Varda, se trata de **Visages Villages** un trabajo realizado junto con el fotógrafo JR que registra un viaje por Francia donde ambos escuchan y buscan historias íntimas de los habitantes de las comunidades para luego dejar retratos de los protagonistas de grandes formatos, fotografías que quedan pegadas en muros y otros soportes enormes para brindar reconocimiento a quien escuchamos.

Hablar de Agnes Varda es celebrar uno de los movimientos del cine más revolucionarios e impactantes del siglo CC, ella es considerada ahora “la abuela de la Nouvelle Vague”, y es que Varda formó parte de todo este movimiento que surgió en Francia en los años cincuenta. Estuvo casada con otro de los cineastas emblema de la Nueva Ola Francesa como lo fue Jacques Demy, quien entre otras cintas realizó **Los paraguas de Cherburgo** (1964) protagonizada por Katherine Deneuve.

El Festival de Cannes en esta edición ha permitido seguir celebrando la carrera de uno de los íconos del cine francés de todos los tiempos. Ver la más reciente película de Varda, en medio de polémicas como el estreno - que hizo Netflix - de **Okja** (Dir. Bong Joon-ho) su más reciente producción en la pantalla del Festival, permite al mundo no perder sus referencias, recordando lo que fue y tomando el riesgo de apostar por seguir viendo a una de las hijas pródigas de la historia del cine universal, lo que ahora podemos llamar “una leyenda viva del séptimo arte”, la directora del clásico **Cleo de 5 a 7** (1961).

AMANDO A CAROLINA

Esta curiosa forma de narrar, como si de escribir se tratara, permite que el protagonista vaya creando a través de la palabra los escenarios que el espectador imagina, muchas veces acompañados de imágenes, y otras tantas como sencillas indicaciones para ver lo que se dice.

Amando a Carolina es una película que tiene a Diego (Guillermo Pfening) como protagonista de esta historia de amor. Carolina (Bela Carrijo) es una chica brasileña que mientras vivía en Buenos Aires conoce a Diego, él se enamora de ella, ella está intentando olvidar un viejo amor. Carolina está continuamente pensando en quien fuera su antiguo novio, ella añora a este hombre que se ha ido, y ha elegido continuar su vida despreocupado -esta vez- lejos de ella.

Diego es un escritor que ha conocido a Carolina en una calle cualquiera, él se ha enamorado, y han vivido juntos. Sin embargo, ella decidió ir en busca de su antiguo novio, se trata de una película que va narrar todo este periodo de separación en el que Diego se queda sólo y empieza a escribir lo que vivió y lo que hubiera querido vivir. La película es un ejercicio de recreación continua, que en función de lo que escribe el protagonista crea una puesta en escena diferente.

En esta película, el director Martín Viaggio, propone ver el amor desde la subjetividad de uno de sus protagonistas y es en este punto donde radica lo más importante del film. Aquí no se trata de narrar un cuento de amor, sino de intentar mostrar las diferentes formas en la que las personas pueden

imaginar y rehacer su vida, es decir, no es sólo aquello que viven sino lo que quisieran vivir. Por esto es que la película gana en su forma de narrar, y da paso a una ligera historia de amor contada en capítulos (en la forma de un libro) donde incluso tienen lugar ciertos intermedios que permiten aliviar el relato en beneficio del ritmo de la película.

El actor argentino Guillermo Pfening, quien ha participado en el casting de **Wakolda** (Lucía Puenzo, 2013) – entre otras películas – consigue en *Amando a Carolina* demostrar sus dotes de actor consagrado. Se trata de una interpretación sólida que alcanza para desarrollar un personaje que está en constante lucha interna, queriendo que lo amen, intentando que Carolina vuelva, dispuesto a olvidar y perdonar.

Amando a Carolina fue realizada entre Buenos Aires y Florianópolis, un ejemplo de coproducción internacional entre Argentina y Brasil, donde sobresale la intención de la ciudad brasileña – a través de su Comisión Fílmica – de hacer visible uno de los destinos más impresionantes del sur este de este país.

Se trata de una película en la que se pueden ver muchos de los estados del amor y el desamor, donde la propia historia se alimenta de referencias literarias que permiten sondear otros territorios, aquellos que complementan una obra que tiene en su eje principal la relación con la literatura. Es una cinta que no ahorra en elementos extra cinematográficos, y lo hace explícitamente, en este caso al estarse escribiendo continuamente el espectador es también un lector, por eso se hace tan necesaria la insistencia a través de ciertos inserts de gente leyendo el libro que de seguro estamos viendo.

En este caso, y hacía el final, se deja en claro que no puede haber un amor al otro sin el amor a uno mismo, la posibilidad de dejar ir es aquello que permite el amor más profundo, aquel que deja su condición de gerundio para convertirse en pasado. De un amando, a un amado.

CANTALAO

Pablo Neruda convoca siempre a pensar en poesía, es una invitación a reflexionar sobre Chile, el poeta en su gran dimensión humana es el punto de partida para descubrir una época de su país y el mundo.

De Neruda quedan muchos archivos cinematográficos en los que él mismo presenta su poesía y también sus espacios, hay aquí un detalle no menor, y es la conformación de lugares para vivir, para estar, y disfrutar la vida. Son clave de esto las casas que armó haciendo imaginativos esfuerzos para plasmar sueños y anhelos. De estas propiedades se hace cargo ahora la Fundación Neruda. Es sobre estas referencias que se sostiene el documental **Cantalao** (2017) dirigido por Diego del Pozo.

Cantalao es uno de los proyectos más ambiciosos de Neruda. Es una pequeña villa en la que los poetas puedan hacer residencias creativas, un lugar para las artes y también para la ciencia. Este sueño quedó truncado con el golpe de Estado de 1973 contra el gobierno socialista de Salvador Allende, y quedó sepultado con el fallecimiento del poeta.

El documental recupera la esencia del proyecto de Neruda y lo pone en conflicto con los intereses que surgieron luego de la creación de la Fundación Neruda, muestra como privados se apropiaron del sueño y le quitaron su dimensión humana más noble para volver todo aquello que se relaciona con el poeta en simples mercancías.

La película tiene la virtud de recuperar archivos cinematográficos y ponerlos en valor ahora, tiene filmaciones de Neruda en vida y durante su funeral, escenas del golpe, manifestaciones políticas a favor de la democracia y la recuperación del sentido de Neruda en la vida política chilena más allá de esta romántica figura que han querido consolidar los aparatos del poder en torno a su él despojándolo de su profundo carácter social y de denuncia de los atropellos generales.

Cantalao es un documental que se enfrenta al poder, que hace visibles los manejos de un patrimonio que no puede pertenecer a instancias privadas, sino que es del pueblo chileno, pone el dedo en la llaga, habla de lo que está sucediendo ahora, y hace propia la causa de un pueblo que no quiere a Neruda como souvenir sino como una figura de unión y combate.

CARTAS A VAN GOGH

Las experiencias personales de cada espectador y el propio efecto del tiempo en la vida hacen que cada vez sea más difícil realmente sorprenderse frente a una pantalla. Usualmente queda algo que recuerda otra situación, o como canta Charly Garcia desde su etapa Serú Girán en “No llores por mí Argentina” aquella canción que dice: “Esto ya lo vi / Esto ya lo escuché”.

Sin embargo, la creación humana no tiene límites, el ser humano tiene capacidades que ninguna otra especie tiene para crear y devolver a la sociedad la sorpresa, la fascinación por algo. En este caso, la animación en el cine ha devuelto al espectador el encanto por ver una obra de arte – esto en el más amplio sentido de la palabra – con la película **Cartas a Van Gogh (Loving Vincent)** un proyecto que fue soñado por los cineastas polacos Dorota Kobiela y Hugh Welchman.

El relato se sostiene con la base de un thriller policiaco donde el personaje principal busca a Theo, el hermano de Vincent, después de un año de la muerte del pintor para entregarle una última carta. Una vez que descubre que Theo también ha muerto empezará a descubrir aspectos desconocidos de la vida del pintor holandés hasta su muerte. Esto es – desde ya – un buen guión para una película, y si a esto le sumamos la técnica, estamos frente a un hito de la animación de todos los tiempos.

La película tardó diez años en producirse, fue un proyecto que empezó en 2007, en el que participaron más de 100 artistas plásticos. Con una técnica bastante compleja en la que

primeramente se filmaron las escenas con actores reales para posteriormente adaptar esto a las formas pictóricas que Van Gogh ha desarrollado a lo largo de toda su obra. Con casi 65.000 fotogramas pintados a mano en una velocidad de 12 cuadros por segundo la película recurre a 120 obras del artista para devolverle la vida a su propia obra no sólo desde los escenarios sino también desde los propios personajes que forman parte del relato.

Lo que logra **Cartas a Van Gogh** es dar vida nuevamente a un artista desde su obra, para volver a sorprender al público a partir del cine con la pintura. Ciertamente esta es una película que le hace justicia a Van Gogh desde los medios más contemporáneos de la animación.

EL PERÚ, LIMA, CHABUCA Y UNA MISA DE BODAS

En los últimos años, dentro del cine peruano, hay algunas películas que se han ocupado en la música de aquel país. Ciertamente Lima es el escenario más importante, pero a la riqueza musical del país también permite que se pueda ver en otras regiones la musicalidad de un territorio extenso y multicultural.

Lima bruja. Retratos de la música criolla (Rafael Polar, 2012), **Ciudad chicha** (Raúl Romero Cevallos y Omar Ráez Jiménez, 2005), **Lima ¡Wás!** (Alejandro Rossi, 2005), **Ritmos Negros Del Perú** (Sonia Barousse, Florent Wattelier y Hugo Massa, 2014), pueden ser algunos de los títulos de esta ola de películas sobre la música peruana.

Sin embargo, las dos más internacionales son: **Sigo siendo** (Kachkaniraqmi), un documental de Javier Corcuera, donde participan destacados músicos de diferentes géneros, intérpretes y compositores de diferentes regiones, y deja para el repertorio universal el registro de Cardo y cenizo de Chabuca Granda en la voz de Sara Van (quizás la mejor versión que se conozca de esta canción). La segunda película es **Lima grita** (Dana Bonilla Brown & Ximena Valdivia Salas, 2018) ganadora de DOCTV, en la que se escucha una ciudad mucho más moderna, en la que participan doce músicos.

Cantar la misa con Chabuca, dirigida por Luis Enrique Cam y estrenada en 2018, es la más reciente producción peruana sobre su música nacional. El documental va recuperar una de las obras menos difundidas de Chabuca Granda y lo hace a

partir del relato de quienes participaron de su creación e interpretación. La misa criolla de bodas fue compuesta en 1968 para acompañar el matrimonio de la hija de Chabuca. Fue interpretada, por primera vez el 16 de enero de 1969 durante la boda de Teresa Fuller en la Iglesia de Santa María de Magdalena de Pueblo Libre y desde entonces la obra tiene su propia historia.

Lo que hace el director es buscar el origen de la obra, darle un sentido a esta historia, y recuperar los relatos de algunos de los protagonistas. Todo esto bajo la sombra de Chabuca, que es nombrada continuamente, a quien la tradición oral más contemporánea le otorga un lugar de privilegio en el imaginario urbano limeño y que sin embargo no se presenta en voz propia para narrar su historia. Esta elección de dirección permite conservar un lugar especial para la figura de Chabuca, aquella que está hecha de recuerdos, de la misma manera que ella evoca en su música – por ejemplo – la Lima de ayer, aquella ciudad que se va desdibujando y que da lugar a una nueva urbe. La película rememora a la cantante, la posiciona dentro de un sitio bastante particular, aquel que le brinda la memoria de una ciudad sobre sus personajes.

Para amplificar el mito, Luis Enrique Cam, decide hablar de una de sus obras menos conocidas. Busca dentro de la historia de la música popular peruana aquello que puede ser el motivo de la poca difusión de *La misa criolla de bodas*, y va descubriendo una de las anécdotas más tiernas del repertorio latinoamericano. Teresa le dice a su madre, cuando ella le pregunta qué quiere para su boda, que le haga una misa. Chabuca entonces encara el desafío de hacer esta pieza que en su estructura está hecha como la tradición católica organiza la ceremonia. Para 1968 ya se habían estrenado dos de las referencias más directas de este tipo de composiciones, se trata de *La misa Luba* escrita por el padre Guido Haazen en 1958 en la República del Congo, y *La misa criolla* de Ariel Ramírez estrenada en 1964.

Chabuca consigue llevar la música criolla peruana a un espacio donde no había llegado, lo hace al interior de un templo católico en un momento de la historia de la Iglesia en la que el Concilio Vaticano Segundo ha sugerido dejar de lado el latín y dar paso a las lenguas vernáculas para el culto. Además de cambiar el lenguaje de la ceremonia, la compositora lo musicaliza y da un paso hacia la consolidación de la identidad nacional. Chabuca consigue hacer una pieza de gran belleza, y el documental permite que se descubra una obra importante dentro de nuestro repertorio latinoamericano.

CHARCO, CANCIONES DEL RÍO DE LA PLATA

El documental en América Latina goza de buena salud. Aunque no sea sencillo poder acceder a estas películas por cierta tiranía constante en las programaciones habituales, una vez que estas llegan a la pantalla sorprenden y encantan, porque es entonces cuando se descubre un “nuevo mundo” o se reconocen constantes que rigen la vida misma.

Charco, canciones del río de La Plata (2017) es una pieza hipervinculada entre dos ciudades. Una película que recurre a muchas veces para reconstruir el pasado de la música de Buenos Aires y Montevideo, en la voz (canto) de muchos de sus protagonistas. Con la participación de Jorge Drexler, Fernando Cabrera, Pedro Aznar, Gustavo Santaolalla, Fito Paéz, Palo Pandolfo, Martín Buscaglia o bien los más jóvenes Onda Vaga, Franny Glass, Sofía Viola, junto con Vera Spinetta y Fer Isella, este viaje a la música está conducido por el “trovador argentino” Pablo Dacal.

Aquí, el director, Julián Chadle saca a la calle a Dacal, su protagonista, para buscar allí aquello que parece tener un sustento teórico importante, aunque no podría ser llevado de la misma manera a la pantalla si no fuera por la cantidad de testimonios y reflexiones que hacen los propios involucrados en esto de la música. Son ellos los que explican –desde su punto de vista- el fenómeno musical que se vive entre estas dos urbes, tan hermanas, como una expresión cultural de los pueblos.

Con un formato que puede resultar televisivo, por la velocidad con la que se presenta a cada uno de los entrevistados, la

película consigue llevar su historia de un tiempo a otro, hacer referencias al tango como al candombe sin olvidar a los letristas del rock nacional y equilibrar esto con cuestiones mucho más contemporáneas como la cumbia, y su origen también arrabalero, que nos recuerda que la cultura es un ente vivo siempre en transformación.

La película suele exigir del espectador cierto conocimiento previo de ciertos capítulos de la música rioplatense, pero esto se equilibra en tanto el descubrimiento de otros protagonistas –lejos de ciertas leyendas musicales– propone un panorama tan vasto que no hay forma de quedar fuera de esta narración matizada por la propia música.

DUNKERQUE

Una guerra parece ser la inagotable fuente de inspiración a la cual siempre se puede recurrir. Una vez más la Segunda Guerra Mundial consigue brindar argumentos para una ficción que tiene sólidas bases en el hecho histórico mismo, se trata de la nueva película de Christopher Nolan – a quien muchos recuerdan por **Batman: El caballero de la noche** – quien ahora recurre a la historia Británica contemporánea y pone en escena el rescate en Dunkerque.

Fue en ese lugar de la costa norte francesa que el Ejército Británico con los franceses, además de otros soldados que combatían a los alemanes, se vieron asediados por las tropas nazis, este cerco hecho a más de 400.000 hombres significó uno de los momentos más tensos del inicio de la Guerra. Fue entonces que se optó por abandonar la zona y no hacer frente al enemigo, la historia escrita recuerda este episodio como aquel en el que la población civil británica fue al rescate de sus soldados, siendo que se acudió a los pequeños barcos para poder hacer esta operación.

Nolan cuenta esta historia en tres tiempos, los cuales son presentados al principio de la película como: Aire, Tierra y Mar. Se trata de un inteligente recurso narrativo, que le otorgan a la película aquella sorpresa que muchas veces suele extraviarse en los filmes bélicos, aquí el tratamiento está mucho más cercano al thriller, y es por esto que **Dunkerque** gana mucho en su construcción narrativa, convirtiéndose además en una de las mejores obras de su director.

Más allá del drama propio de la Guerra, aquí hay también un sentido de la incomunicación y del querer pasar desapercibido para poder salvar la propia vida, es esta búsqueda por sobrevivir sin ser visto que logra unir las tres historias, en realidad el retorno de la tropa a Gran Bretaña es un momento que le quita el rostro al personaje, aquí ya no se trata e individualizar tal o cual figura; y sin embargo se hace héroe de guerra quien quiso serlo, aquel que pidió serlo, los amigos lo recordarán y pasará a ser parte de un pequeño elemento de la memoria colectiva. Aquí es donde Nolan firma su discurso, cuando dice que todos son importantes, aunque no necesariamente hubieran combatido contra aquel enemigo.

EL ARTE DEL ROBO

Una vez más son los documentales los que dan la respuesta sobre el por qué de ciertos asuntos. En este caso particular se trata de la película **El arte del robo** (*The art of steal*, 2009), de la productora 9.14 Pictures, que a la cabeza de Don Argott se acerca al conflicto de la colección privada de arte que ha consolidado el doctor Albert Barnes.

Fue en la primera mitad del siglo XX que Barnes logró hacer la mayor colección privada del mundo de pinturas impresionistas y preimpresionistas, la opción de este millonario fue la de conservar estas obras en su propia casa, la que fue diseñada para poder disfrutar del arte de un modo más íntimo lejos de la forma típica de acercarse a las obras que ha impuesto la museografía y las galerías. Lo que hace Barnes es poner su colección a disposición de pequeños grupos, con un objetivo educativo, el cual permite a las personas comprender de otro modo el arte.

Barnes tiene una biografía muy atractiva, de haber sido un niño de clase baja pasa a ser un hombre millonario, cierto enfado con la alta sociedad de Filadelfia lo lleva a aislar su colección y dejar escrito en su testamento que ésta no debería ser movida de la casa donde se encuentra. Lo interesante en el documental es como el realizador logra contar la historia de una institución sin que tenga un sentido institucional. La película es una aproximación a la Fundación Barnes que ha sido asumida como propia por parte de la sociedad civil.

Este es un trabajo de investigación que ayuda a comprender mejor las tensiones entre el arte y su mercantilización, sobre el gran negocio de las colecciones privadas, y como este es comandado por ciertos individuos inescrupulosos que ven sólo números al ver un cuadro. Aquí también se pone en tensión el valor simbólico de la propiedad del arte, hay cosas que ya no se compran, y eso es lo que parece ser más atractivo para quienes orbitan en torno al valor mismo de los capitales.

Más allá de la cartelera comercial, lejos también de las guías comunes en las plataformas digitales, existen otras producciones que coinciden más con los intereses de cada quien. Depende de cada uno ampliar la cinefilia en tiempos saturados de imágenes.

EL MOTOARREBATADO

Una de las formas que ha encontrado la exhibición de películas, en los circuitos alternativos, es la gira de muestras provenientes de festivales. Es decir, algunos festivales seleccionan “lo mejor” de una de sus ediciones y procuran llevar estas películas a otras ciudades o sedes. En este caso, el Festival de Cine de las Alturas (Jujuy, Argentina) trajo a La Paz la Muestra de Cine Andino.

Dentro de las películas que componían la Muestra se encontraba una de esas pequeñas joyas contemporáneas, se trata de **El motoarrebataador** (2018), una película tucumana, del director Agustín Toscano. Esta condición de cine regional, de haber sido hecho al margen de Buenos Aires, no tiene relación alguna con que la película esté llena de postales turísticas o encuadres que prioricen los sitios de interés común, este es un film que podría ocurrir en la marginalidad de cualquier ciudad latinoamericana.

Todo comienza cuando Miguel participa de un robo a una señora que está saliendo del cajero automático, a ella le tiran la cartera que está colgada de su brazo y la hacen caer, queda la duda si es que está muerta, es así que el protagonista la buscará hasta encontrarla en un hospital. Desde aquí empieza una historia entre estos dos personajes, Elena ha perdido la memoria – es esto una verdad absoluta, la pregunta queda flotando – y con Miguel empieza una relación bastante compleja, él siente responsabilidad sobre ella, pero también miedo

por ser descubierto. Haciéndose pasar por un sobrino descubre algunos datos sobre la supuesta tía y su casa.

Miguel tiene un hijo de 11 años, y una pareja con la que las cosas no van bien, esto complejiza el relato, no se trata de una historia única, sino que suceden otras cosas alrededor de esta estadía en el hospital y el posterior retorno de Elena a su casa. No son cuestiones solamente personales relacionadas con el protagonista lo que sucede, sino que existen eventos sociales en Tucumán que no pueden ser obviados a la hora de entender los motivos y las consecuencias de los actos que cometen los protagonistas.

Esta es una pequeña joya dentro de la cinematografía argentina porque enfrenta al espectador con una realidad complicada, la de la delincuencia y la pobreza, y lo hace desde la posibilidad de redención de su personaje, lo hace dejando para el recuerdo a Miguel como un hombre, independientemente de su momento cinematográfico. Es decir, el protagonista no es un sujeto hecho para complacer a la platea, sino que se convierte en un retrato de la multi dimensionalidad humana que está llena de aristas difíciles de comprender, incluso de modificar o limar. Se trata de un personaje que no está sólo en sus pequeñas maneras de actuar, sino que Elena también se configura como otro personaje sórdido, difícil de comprender, y por otra parte conmovedor.

Tanto Miguel como Elena, desde que ella retorna a su casa, van a empezar a enfrentarse o lo que ocultan. Ambos personajes esconden mucho más de lo que muestran. El juego con la pérdida de memoria de ella, y la posibilidad de sembrar recuerdos en Elena por parte de Miguel, hacen que la elección del director por ubicar la cámara tenga como objetivo enfrentarlos a los dos con sus propias verdades. Ellos vienen de mundos solitarios, sórdidos, provienen de la marginalidad. Anhelan que algo cambie, y su situación no es cla-

ra, lo que guardan no los hace cómplices, los convierte más bien en personas débiles, que fortalecen su carácter frente a la fragilidad del otro.

Miguel y Elena tienen una historia particular. Ellos viven en Tucumán, ella ha llegado del campo cuando era pequeña, él también tiene una relación con el área rural. Su origen compartido, y la ciudad que los cobija, este espacio urbano como imposibilidad de realización frente al sueño colectivo, también se convierte en un personaje secundario. **El motoarreatador** es una pieza que merece especial atención en el cine de hoy.

EL PIANO QUE CONVERSA

Entre las tantas películas que se exhibieron durante 2017 en La Paz en circuitos alternativos, Muestras y Festivales, en Cinemateca Boliviana se proyectó por “única vez” un filme por demás interesante, se trata de **El piano que conversa** del director brasileño Marcelo Machado.

El largometraje se presenta como una obra de Machado con Benjamin Taubkin. Esta forma de presentación se entiende con el desarrollo de la película, este es un documental de ensayo. Se trata de una producción que acompaña al pianista Taubkin, que en realidad es en sí mismo una excusa para perseguir su piano por distintos lugares del Brasil, y dos escalas internacionales: Corea del Sur y Bolivia.

Este trabajo creativo evita las voces y le deja a la música su lugar predominante en el relato, el trabajo de la banda sonora es precioso por cómo deja que las notas de los instrumentos dialoguen con la naturaleza y el medio ambiente, del mismo modo que lo hacen con los ruidos más urbanos, ciertas palabras que se escuchan pierden su sentido literal para ser parte de la misma música. La película está pensada como un disco, dando un paso más allá posicionando al espectador en los lugares donde se hacen las grabaciones, donde se interpreta el instrumento.

El piano se integra a distintos paisajes, viaja por el Brasil, llega a Bolivia cruza los mares y se detiene en Corea del Sur, el instrumento dialoga y construye más allá de lo visual espacios

sonoros que permiten el descubrimiento no sólo de sonoridades sino culturas diferentes. En Bolivia la producción está a cargo de Álvaro Olmos, y participan (entre otros) el grupo Sagrada Coca, Elvira Espejo y Álvaro Montenegro.

La música integra a los pueblos, y en este caso el audiovisual registra esto que pareciera ser sólo un discurso. Sin embargo, no es un documental cualquiera, no es un híbrido como se presentan ahora las películas que tienen registros ambivalentes junto con la ficción, es este un filme de ensayo, por eso su alcance mayor y su dimensión artística tan presente por encima incluso de una narración concreta. Es este un viaje sonoro, una ruta a tomar en cuenta. Machado con Taubkin logran construir una pieza maravillosa de dialogo cultural y artístico.

EL VIAJE DE JAVIER HERAUD

El documental es uno de los espacios privilegiados del cine latinoamericano. Muchas veces ahí se corren mayores riesgos y las apuestas son más altas por contar historias de un modo documental. En algunos casos la acción “in situ” del registro permite que se pueda hacer visible lo que acontece “como verdad” y esto contribuye a no dejar lo aquello que sucede como algo aislado, o mucho menos, como algo que nunca pasó.

Hay otras formas de documental, las que utilizan las imágenes ya registradas, reutilizando Y apropiándose de materiales existentes, el archivo –en éste caso- resulta de un altísimo valor en la intención de ponerlo en valor. Sin embargo, hay también otras maneras de hacer documentales, una de ellas, la que responde a una corriente heredera del periodismo de investigación es la de descubrir personajes o celebrar vidas.

Javier Corcuera, cineasta peruano, que en 2013 estrenó **Sigo siendo**, un documental sobre la música peruana que fue reconocido por crítica y público –dentro y fuera de su país- y que deja para la historia la mejor versión de Cardo y cenizo (canción de Chabuca Granda en versión de Sara Van), retorna a la pantalla grande buscando a Javier Heraud.

Poeta, guerrillero, asesinado en la selva peruana, Heraud es una de las figuras que marca a la juventud de los años sesenta. Su figura queda continuamente entre la luz y la sombra, las referencias que de él se tienen hacen de su vida un lugar común para comprender una época.

Corcuera elige a Ariarca, sobrina de Heraud, para descubrir la intimidad del poeta, en su dimensión familiar, en su espacio privado. Lo hace a través del relato de aquello que escuchó o supo, pero siempre con la distancia de nunca haberlo conocido. Por esto mismo, la sobrina también se sorprende junto con el espectador frente a ciertos detalles que pertenecen justamente a estos lugares profundos de la vida de Heraud: sus amistades, la familia, su legado escrito.

Hay dos gestos importantes en la película, el primero es saber que la sobrina tiene la misma edad que la que tenía Heraud cuando murió, y a segunda – la que no se dice – que Corcuera se llama Javier por el poeta. Sin duda esto marca de un modo particular el documental, porque se tiñe de homenaje y deja de lado sus posibilidades más investigativas, las que podrían resultar más profundas, las que evitarían los matices y presentarían un documental más acartonado. Lo que Corcuera hace en **El viaje de Javier Heraud** es dotar al imaginario colectivo de una referencia más contemporánea de aquel que fue la figura de una generación que poco a poco va desapareciendo.

Independientemente de lo que puede decir la película sobre Heraud, lo que permite el documental es intuir lo que se pretendía hacer desde Cuba bajo la lógica de exportar la revolución. El poeta peruano fue entrenado en la isla caribeña para hacer un foco guerrillero, que fue rápidamente eliminado en la selva peruana. Lo que nos une como país a Heraud es su tránsito hacia Puerto Maldonado por la selva boliviana. Esta historia de las guerrillas latinoamericanas exige todavía nuevos y mayores esfuerzos por contextualizarlas y entenderlas. La película de Corcuera, si bien no tiene esto como un objetivo principal, lo sugiere.

No es solamente el poeta, y tampoco existe una intención por quedarse en esta su faceta más pública. Sino que, al recurrir a su círculo limeño en la reconstrucción de su vida, se deja

en segundo plano lo que fue su paso por Cuba y su intención guerrillera. Cuando se recupera el relato de su muerte, entonces se retorna al Perú, y una vez más el relato gana consistencia con las voces no sólo de quienes vivieron aquellos momentos, sino también de quienes ahora mismo nombran a Heraud: los niños que lo recitan y lo celebran.

El documental de Corcuera es una pieza clave para entender una época, y celebrarla desde la admiración, es el retrato de un personaje que representa a toda una generación no sólo peruana sino también latinoamericana.

ENTREVISTA A SALVADOR ALLENDE: LA FUERZA Y LA RAZÓN

Que Salvador Allende llegara a la presidencia de Chile llamó la atención del mundo entero. Se trataba de la primera revolución socialista elegida democráticamente. Entre quienes se vieron seducidos por este hecho trascendental en la vida latinoamericana se encontraba el cineasta italiano Roberto Rosellini (1906-1977). El director de películas como **Roma ciudad abierta** (1945) o **Alemania año cero** (1947) llegó a Santiago de Chile en 1971 para entrevistar a Allende, y así lo hizo. Partes de esta entrevista fueron emitidas pocos días después del golpe de Estado por el canal de televisión italiana RAI, pero su versión extendida no había sido exhibida hasta 2003 cuando fue estrenada bajo el título de: **Entrevista a Salvador Allende: la fuerza y la razón**, durante el Festival de Cortometrajes de Trevignano.

La relación de Rosellini con la televisión es intensa y fructífera, hay diferentes trabajos no sólo en Italia sino también, por ejemplo, en España para TVE, que resultan interesantes a la hora de pensar la obra total del realizador. Sin embargo, la entrevista a Allende, tiene un componente bastante particular, es un documento histórico en sí mismo, donde se puede ver y escuchar al recientemente elegido presidente explicando el plan de su gobierno cuando todavía el sueño estaba intacto, cuando toda la ola de violencia explícita e implícita no se había hecho presente en la vida cotidiana de los chilenos. Lo que Allende dice tiene que ver con lo que él quiere para su país, y

tanto las preguntas como la cámara en la obra de Rosellini apoyan estas ideas, le brindan cierta confianza honesta por lo que se quiere hacer.

La Cineteca de Bologna en Italia hizo una versión restaurada y digitalizada de esta película. Rescato de los archivos de Rosellini aquellos rollos que forman lo que ahora conocemos como **Entrevista a Salvador Allende: la fuerza y la razón**. De éste modo se le otorga una nueva vida a éste material que para la mayoría sigue siendo desconocido, y que incluso dentro de la obra del cineasta figura como un trabajo menor. He aquí uno de los principales y más importantes motivos de la existencia de las instituciones de archivo y preservación, si estas no existieran perderíamos gran parte de nuestra memoria. Nos pensaríamos sin pasado, y esto da lugar a la pérdida de las identidades, tanto las particulares como también las colectivas. El trabajo de los archivos en la actualidad es inseparable de la puesta en valor de los acervos y patrimonios que cada uno de ellos pueda tener. Esto se consigue, en la actualidad, a través de la digitalización y su posterior distribución de los diferentes materiales existentes.

En octubre pasado la película de Rosellini abrió el Festival de Cine Recobrado en Valparaíso. La experiencia fue bastante intensa, porque la entrevista también lo es. No sólo por el hecho mismo de ver a una figura pública que fue asesinada, y por el discurso que desarrolla, sino también por lo que todavía él despierta dentro de la sociedad chilena. Una vez empezada la proyección la gente empezó a salir de la sala, y al final más de un tercio del público asistente había abandonado la platea del Teatro Municipal. El cine en su estado más puro, aquel que provoca al espectador, el que lo incomoda, el que lo cuestiona. La pantalla como el gran dispositivo de reacciones a través de su mensaje. Como el tren de los Lumière el cine todavía puede despertar las más intensas reacciones.

El cineasta italiano habría pensado esta entrevista como parte de un proyecto mayor, que incluía a otras personalidades mundiales que también conducían procesos revolucionarios. Rosellini deja para la historia imágenes de Allende que permiten comprender una época y una mirada sobre lo que acontecía, lo hace sin filtros, lo hace desde la posición más honesta, aquella que ofrece la militancia en una causa, que en éste caso se relaciona con el gobierno de la Unidad Popular. Rosellini no hace propaganda, hace un documental que merece ser visto.

ERNESTO

Las películas biográficas despiertan usualmente muchas pasiones. Acercarse a una persona que vivió en un pasado inmediato; y enfrentar su figura a quienes la conocieron o que reconocen los hechos históricos que lo rodearon, en los cuales participó, es generalmente una tarea compleja.

Ernesto (2017), dirigida por el japonés Junji Sakamoto es la historia de Freddy Maymura, un boliviano nacido en Trinidad de ascendencia japonesa, hijo de migrantes nipones que formará parte de los hombres que acompañaron a Ernesto “Che” Guevara durante la Guerrilla en Bolivia el año 1967.

Sakamoto lleva desde el principio la atención a las posibles relaciones entre Japón y la causa revolucionaria Latinoamericana. Todo empieza cuando el Che llega a Hiroshima, en una visita oficial luego de que la Revolución Cubana ha triunfado. El director va recurrir a un elemento que ha sido común – sobre todo en las últimas producciones con Guevara de protagonista – que es la condición de fotógrafo del Che, y la utilización de fotografías propias y otras hechas a él para poder reconstruir su pasado y su camino. Soderbergh utilizó mucho material fotográfico para poder hacer su serie cinematográfica **Che** (2008), hizo lo mismo Salles con **Diarios de motocicleta** (2004). Ahora Sakamoto recurre a esa forma para la primera parte de **Ernesto**, y aunque promete mucho más de lo que vemos no deja de ser interesante su propuesta.

Maymura fue becado a Cuba en el principio de la década del sesenta para estudiar medicina. Será él un testigo de hechos que fortalecieron la Revolución, como la Crisis de los misiles o la propia invasión a la Bahía de Cochinos, es en estas situaciones que va recibir instrucción militar, una vez que en Bolivia sucede el golpe de Barrientos en 1964, él junto a otro compañero boliviano solicita volver a su país, y es ahí cuando su destino cambiará para siempre, cuando sea entrenado para poder ser parte de un grupo guerrillero.

La película basada en el libro “El samurái de la revolución” escrito por Mary Maymura, hermana de Freddy, recupera para la historia la figura de uno de los guerrilleros que quedaron – hasta ahora – por siempre en un segundo plano.

HEMINGWAY, 120 AÑOS DESPUÉS

En Oak Park, Illinois (Estados Unidos) nació hace 120 años una de las personalidades legendarias de la literatura norteamericana, y porque no decirlo, universal. Ernest Hemingway llegó al mundo el 21 de julio de 1899. Con tal motivo resulta interesante revisar las relaciones que existen entre la obra del escritor y el cine, como también ver las representaciones hechas sobre él en la pantalla grande.

Desde que en 1932 se adaptara la novela **Adiós a la armas** (Frank Borzage) con la actuación de Gary Cooper y Helen Hayes, la obra de Hemingway ha llegado al cine en muchas oportunidades. Sin embargo, él optaba siempre por no participar de estas adaptaciones, y de ese modo cedió los derechos de múltiples relatos que fueron llevados al cine. Más de 13 adaptaciones, de desiguales resultados, entre las que destacan: **Por quién doblan las campanas** (Sam Wood, 1943) con Gary Cooper junto a Ingrid Bergman; **Tener y no tener** (Howard Hawks, 1944) con Humphrey Bogart cuyo guión fue escrito por William Faulkner; **Punto de ruptura** (1950) que fuera dirigida por Michael Curtiz, el mismo director –entre otras- de **Casablanca** (1942); además de dos adaptaciones de **El viejo y el mar**, la de 1958 dirigida por John Sturges, y la de 1990 protagonizada por Anthony Quinn.

Hemingway no sólo fue llevado al cine por otros guionistas y cineastas, sino que también fue parte de éste cuando en 1937 participó en la película **Tierra de España** del documen-

talista Joris Ivens que da fe de la situación de aquel entonces en la Guerra Civil Española. Hemingway grabaría la voz en off y escribiría los textos que él mismo interpreta, en una película de alto contenido político y propagandístico. El film de Ivens sirvió para denunciar al mundo lo que sucedía por aquel entonces en España.

El escritor vivió la experiencia de las dos Guerras Mundiales, de la Guerra Civil Española, sin duda estos momentos de violencia marcaron su obra y también la forma en la que vivía. Amante del boxeo, la tauromaquia, la pesca, las mujeres y la bebida, Hemingway es una personalidad en sí misma cinematográfica. De este modo lo han entendido quienes han llevado hasta las pantallas capítulos de su vida, o han rozado de cierto modo su existencia.

Una de esas apariciones ficcionalizadas de Hemingway es la que sucede en **Medianoche en París** (Woody Allen, 2011) en la que el actor estadounidense Corey Stoll da vida al escritor. Aunque la más importante de estas apariciones de Hemingway hecho personaje para la pantalla puede ser la de **Hemingway & Gellhorn**, la producción hecha por HBO en 2012 sobre el tórrido romance entre él y la corresponsal de prensa es una de las mejores historias sobre el escritor que han alcanzado la pantalla.

Protagonizada por Clive Owen (Hemingway) y Nicole Kidman (Marta Gellhorn) la película permite conocer al escritor en uno de los momentos más altos de su carrera y descubrir los impulsos que lo llevan a vivir del modo en el que lo hace cada una de las situaciones que le tocan atestiguar, por muchas de las cuales también toma partido, Gellhorn es una mujer que también siente un profundo compromiso con la realidad y esto la lleva a vivir situaciones límite en las que la compañía de Hemingway amplifica su sentido y significado mientras suceden.

La película realizada para televisión, lo cual no la desmerece en lo absoluto, es una historia de pasión absoluta, y esto permite descubrir a un escritor que no ha dejada de ser leído, y a quien en los últimos años se lo ha cuestionado por las formas en las que decidió vivir. Claramente las relaciones con la bebida, su opción por las corridas de toros, su relación con las mujeres, las formas en las que se expresó sobre su mundo inmediato y el modo en el que vivió resultan cuestionables desde el ahora. Él es un hombre de otros tiempos, y sin que esto conceda una licencia para imitarlo ahora, es válido para poder entenderlo dentro de su propio tiempo. Larga vida a Hemingway.

HOLIDAY, CENSURA EN RUSIA

La censura sigue siendo un tema polémico. Sin embargo, cada vez existen más formas de poder quebrarla, o al menos evadirla. Un caso interesante es el que acaba de suceder en Rusia con la película **Holiday** del director Aleksey Krasovskiy.

El cineasta dice haber sido amenazado en varias oportunidades, el propio gobierno ruso habría hecho su trabajo y solicitado que la película no se estrenara, al final **Holiday** fue censurada y se sancionó que no se exhiba en Rusia.

En 2018, mientras se buscaba el financiamiento para la película, el argumento del largometraje de Krasovskiy fue observado – incluso condenado – por ciertos periodistas y otros blogueros rusos, quienes encontraban en la historia que quería llevar a la pantalla grande una ofensa a la historia nacional.

Holiday es una comedia negra que tiene lugar en la noche del año nuevo de 1942 mientras Leningrado está sitiado durante la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una familia que se reúne y parece estar al margen de todo lo que sucede en “la vida real”. El director propone una visión más liviana de aquello que era en sí un gran drama. Esto ha molestado a quienes todavía le otorgan al sitio de 900 días de la ciudad de la ciudad rusa un sitio especial dentro de la línea del tiempo en función de la historia del país, aquella que se convierte en un hito de resistencia y valor, además de adquirir una condición de capítulo épico para la unidad de Rusia y su grandeza, en su pasado soviético.

Recientemente se ha presentado otro caso de prohibición en Rusia. Se trata de la película **La muerte de Stalin** (Armando Iannucci, 2017), otra comedia que también sufrió la censura. El gobierno prohibió que se exhiba en territorio ruso. Se trataba también de una comedia sobre la historia del país.

En tiempos donde las formas de exhibición son cada más plurales, cuando la sala de cine y la distribución de películas ha cambiado drásticamente, la opción que tomó el director fue de terminar la película y llevarla a YouTube. **Holiday** fue subida a la red el 2 de enero de 2019 y hasta ahora ha conseguido más de un millón doscientos mil espectadores, una cifra que no es nada despreciable y que quizás sobrepasa las expectativas de un film que pueda ingresar a un circuito comercial tradicional.

La referencia mayor, la que ya puede considerarse un hito contemporáneo, es el caso de **Roma** (Cuadrón, 2018) que fue estrenada en la plataforma de Netflix una semana después de llegar a las salas de cine. Los tiempos que corren, permiten que el acceso a los contenidos audiovisuales tenga otras formas, cada espectador puede ser “dueño” de sus decisiones sin necesitar que en estas medien las históricas compañías distribuidoras locales.

Holiday costó aproximadamente 60,000 dólares y ha recuperado con su estreno en internet 52,000 dólares. Está cercana a su punto de equilibrio, y a pesar de ser una película de bajo presupuesto se ha convertido en una referencia de las revoluciones tecnológicas contemporáneas al haber evadido la censura, aquella que la comisión de Preservación de los Valores Tradicionales del gobierno ruso, evitó que llegara a las pantallas habiendo denegado el permiso de exhibición.

Krasovskiy logró llegar a un público diferente, quizás uno en el que no pensó cuando escribió el guión. El cineasta no renunció a su idea original, no dejó que el poder de un Estado

se interponga en su creación. Él hizo la película que quería y utilizó otras pantallas para que pueda ser vista. Una vez más, el arte está un paso más delante de lo que otras áreas de la sociedad pueden estar.

HORROR EN EL PACHAMAMA

En el Estado de Acre, en Brasil, se realiza hace 8 años un Festival referencial de la región amazónica del Continente. El Festival de Cine Pachamama - Cinema de Fronteira, que desde esta octava edición es dirigido por el boliviano Marcelo Cordero es sin duda un evento que convoca a pensar el cine desde los márgenes, más allá de los tradicionales centros de producción y exhibición, sino más bien desde el incómodo lugar de la periferia, en este caso geográfica.

Pachamama este año hace una Retrospectiva de homenaje al cineasta brasileño Rodrigo Aragão, un especialista del cine de horror que se perfila como uno de los más destacados directores del género en Brasil y también en Sud América. Se trata entonces, de una oportunidad única de ver la obra reunida de un artista que lleva más de una década trabajando incansablemente por hacer lo que más le gusta, y esta opción de hacer aquello que le satisface se ve reflejada en la pantalla. El goce que Aragão alcanza al realizar sus filmes se transmite de un modo particular, es un cine honesto consigo mismo, una forma de llegar a lo más alto sin tener que traicionar nada, con un sentido de constancia que afirma la idea de que estamos ante uno de los realizadores más interesantes del género del horror.

Aragão que empezó su carrera en 2008 con el estreno de **Mangue Negro**, está cerca de estrenar su quinto largometraje, en el que con mayor inversión para su producción recupera muchos de los elementos que ha desarrollado en sus

anteriores películas. Reafirma entonces su opción por hacer de su cine un universo propio independientemente del costo económico de su realización.

El cineasta no deja de ser periférico, él vive en la ciudad de Espírito Santo que como él mismo afirma: “es para Brasil tan desconocido como el Acre”. Esta frase engloba muchas de las ideas que surgen en Pachamama, en una región continuamente olvidada por los gobiernos nacionales, postergada y explotada por intereses económicos foráneos, es aquí donde ahora se puede ver una programación extraordinaria de películas latinoamericanas que incluyen **Zama** de Lucrecia Martel o **Cocote** del dominicano Nelson Carlo de los Santos Arias. O una retrospectiva de homenaje del más interesante cineasta brasileño de horror contemporáneo.

KAMCHATKA

La dictadura, en América Latina, ha permitido que se consolide un subgénero cinematográfico importante, aquel que habla sobre esta temática, haciendo foco en las heridas causadas por estos regímenes totalitarios y absolutistas, donde la violencia es uno de los elementos fundamentales a la hora de ejecutar los planes. En el caso particular del cine latinoamericano, ha habido una serie de películas que han optado por ver estos hechos desde la mirada de los niños, quizás porque los realizadores pudieron haber vivido estos periodos cuando ellos mismos tenían estas edades.

Kamchatka es una de esas películas que de algún modo inaugura esta tendencia de ver con ojos de niño el conflicto. Marcelo Piñeyro estrena en 2003 un largometraje que tiene lugar durante la última dictadura argentina, y consigue reunir a un elenco espectacular para poder llevar a la pantalla el drama de época. En la cinta participan Ricardo Darín, Cecilia Roth o Tomás Fonzi, entre otros, ellos dan vida a una familia que se encuentra huyendo, viviendo su clandestinidad en un contexto adverso.

Harri es un niño de 10 años que tiene un hermano menor con quien viven en una finca a las afueras de la ciudad, la situación los ha obligado a dejar la escuela y a imaginar un mundo en el que se permiten inventar otra realidad. Aquí se encuentra el origen del nombre de la película, Kamchatka es un territorio que existe en un juego de mesa, éste lugar exis-

tente pero imaginario, es un país clave para poder continuar o perder en la dinámica de la competencia de la estrategia en “Tácticas y estrategias de guerra (T.E.G.)”. Kamchatka es el lugar que Harri ve como su objetivo, un lugar desde donde atacar y también donde resguardarse.

La película se basa en la novela homónima de Marcelo Figueras, y el guión cuenta también con la colaboración del escritor, de éste modo se mantiene cierta fidelidad al texto, y sin embargo su puesta en escena es absolutamente cinematográfica, dejando de lado posibles riesgos de convertirse en un lento drama, la visualidad de la obra desde los encuadres en los que van mostrando el encierro de los niños y la ausencia de posibles salidas al conflicto, hasta la construcción de la banda sonora que recurre a ciertas esperanzas en momentos puntuales que no dejan de ser felices a pesar del inminente desenlace sospechado, la película consigue combinar la crueldad de lo que sucede en el afuera con la sutil ternura de la mirada infantil en un contexto familiar.

Argentina alcanzó su primer Premio Oscar con **La historia oficial** (Luis Puenzo, 1986), con una temática similar la producción argentina logró el galardón más importante de la industria cinematográfica. Kamchatka fue la candidata argentina al Oscar en 2003, sin embargo su destino fue otro. Diez años antes, Piñeyro había debutado con *Tanguito*, un biopic que le había propiciado cierto éxito. Desde entonces su filmografía ha crecido de manera singular, y sus películas son referenciales dentro del cine de las últimas dos décadas.

Lo que **Kamchatka** deja es la posibilidad de pensar la tragedia desde una orilla diferente. El drama no está ausente, pero el modo en el que se lo enfrenta es diferente. La mirada de los niños ante la crueldad de los hechos, de los que ven y de aquellos que sospechan sin conocerlos en su total dimensión son los elementos que le brindan a la película de Piñeyro

características importantes dentro de aquello que ya hemos anotado como un subgénero latinoamericano.

Tan ecléctica como en la vida misma, la música en **Kamchatka** permite hacer un recorrido por la época y cierto pasado inmediato, entre esas piezas que no pasan desapercibidas se encuentra “Son tus perjumenes mujer” y aquella escena es quizás la más memorable de todo el filme.

LA CAMARISTA

Desde México llegó en 2018 una película que generó múltiples reacciones. **Roma** de Alfonso Cuarón era la reinención del clásico melodrama, esta vez compuesto por la melancolía del pasado y el encuadre preciosista que intentaba reconstruir una época, sin que esto signifique hacer de la cinta una película de época. **Roma** ganó distintos premios a nivel internacional, sin duda el más importante por su trascendencia en los circuitos comerciales fue el OSCAR en 2019 a Mejor Película Extranjera.

Ahora que ya se saben cuáles son las películas preseleccionadas por país para esta nueva entrega de los galardones de la Academia de Hollywood, México postula a los OSCAR una ópera prima de la realizadora Lila Avilés. Se trata de **La camarista**, la historia de una empleada de limpieza que trabaja en un hotel de lujo en Ciudad México.

La camarista retrata a Evelia (Gabriela Catrol) en este escenario reiterativo, monótono, emblanquecido, donde en los encuadres se repiten las formas. Evelia limpia, acomoda, ordena. Ella está continuamente haciendo lo mismo. De este modo su presencia también puede recordar a Cleo de **Roma**, sólo que esta vez ya no se trata de una empleada doméstica; sin embargo, ella también va hacerse cargo de cuestiones familiares, ayudando a un huésped con su bebé, por ejemplo.

Una labor monótona, sin muchas aspiraciones de ascenso, Evelia tiene la esperanza de que le entreguen un vestido que ha sido olvidado en una de las habitaciones. Existe un protocolo de

“objetos perdidos” que al no ser reclamados pueden ser descartados, éste descarte es el que a ella le interesa, este vestido perdido es una de las pocas motivaciones que ella tiene. Además de la necesidad de criar a su hijo de 4 años a quien no ve continuamente, pero por el que siempre pregunta y a quien siempre busca. Un teléfono, que parece más un elemento que podría ubicarse en una prisión es la conexión que Evelia tiene con el exterior.

Eve quisiera superarse, pero se encuentra en un medio que no se lo permite, sus pequeñas satisfacciones son las esperanzas de cambiar de piso, que le asignen un piso con otro tipo de habitaciones. Porque en estas puede ver un mundo que no le es accesible. Lo que los huéspedes llevan forman parte de un lugar al que ella sabe no va poder llegar; sin embargo, parece consolarse con verlos, con conocerlos, saber que existen ya le otorga otro sitio dentro de su propio entorno.

El hotel esta vez es un lugar que no se asemeja a los de las películas. Es decir, aquí la gran recepción y el lobby, o las habitaciones y sus vistas hacia afuera no existen. Aquí vemos los pasillos por donde se mueven los empleados, los lugares donde se lava la ropa, donde se cambian los propios trabajadores para ponerse sus uniformes, aquellos que los hacen ver siempre tan bien presentados, tan distantes de uno y a la vez tan “a su servicio”.

La camarista indaga sobre este mundo detrás de lo que se ve. Lo hace con la cámara fija, el personaje no está siendo perseguido, es Eve una guía para comprender mejor lo que sucede. La cineasta apuesta por dejar que la acción suceda frente a la cámara, esto le otorga a la película una característica particular porque su nivel de denuncia sobre una situación de explotación laboral se va construyendo de un modo que no es violento, aunque el discurso que se despliega sobre las diferencias de clase no deja de ser de un alto valor político.

Evelia ya no quiere ver afuera, y aunque en un principio se esconde de quienes la ven, después se deja ver. Se exhibe, se

muestra, lo hace de un modo tan poético porque es entonces que se sabe dueña de sí misma a pesar de la situación general. Cuando ella se entrega al placer, y se deja ver por el encargado de limpieza de los vidrios -quien se encuentra afuera- está dejando en claro que su libertad se encuentra también en su intimidad, y que todo lo que está sucediendo afuera es parte de un lugar que la ha excluido, que la ha marginado, ella está ahí encerrada en una habitación de hotel lejos de lo que esto significa en los preconceptos maniqueos del confort y lujo. Ella es la empleada y está ahí, en su encierro, en su pequeño y descarado gesto de libertad.

LA DICTADURA EN BRASIL

La noticia se desarrolló cuando se acababa el mes de marzo pasado. La señal de alarma llegó desde Brasil. Se trata de una polémica declaración de Jair Bolsonaro, presidente brasileño, quien tocó una de las fibras íntimas de la sociedad de su país. El lunes 25 de marzo, el portavoz de la Presidencia, general Otavio Rego Barros, afirmó que **“nuestro presidente ya determinó al Ministerio de Defensa que haga las conmemoraciones debidas en relación con el 31 de marzo de 1964”**. ¿De qué se trata todo esto? La fecha que Bolsonaro quiso “conmemorar” es la que marca el inicio de la dictadura brasileña, aquella que se extendió por 21 años, y que de acuerdo con los datos que brindó la Comisión de la Verdad (creada durante el gobierno de Dilma Rouseff) podría haber dejado más de 20.000 víctimas y más de 434 desaparecidos y asesinados.

Como lo informa el canal France 24: “Incluso una jueza de Brasilia, Ivani Silva da Luz, llegó a prohibir el 29 de marzo los actos conmemorativos del 55º aniversario del golpe, algo meramente simbólico, dado que en muchos cuarteles ya había sido leído el texto oficial escrito para la ocasión”. Sin embargo: “Pocas horas después, el juez del Tribunal Supremo Gilmar Mendes prohibía prohibir los homenajes, dejando al criterio de cada cuartel la posibilidad de celebrar este polémico día. De hecho, en muchos casos los actos de homenajes se han llevado a cabo en la semana anterior al 31 de marzo, incluso

en la esfera privada de clubes militares, como aconteció en Río de Janeiro el pasado 28 de marzo.”

Todo éste antecedente es una provocación para revisar algunos títulos importantes dentro de la filmografía brasileña. Como es bien sabido, en Latinoamérica existe un subgénero cinematográfico que hace referencia a aquellos años de dictaduras militares. Argentina, Chile, Uruguay y Brasil son algunos de los países que más lo han desarrollado, por esto mismo, para entender aquellos años el cine puede ser uno de los dispositivos más eficaces e inmediatos para la reflexión.

Quizás el antecedente más lejano sea **Pra frente, Brasil** (Roberto Farias, 1982), una historia de equivocaciones en la que un hombre común es detenido al ser confundido con un terrorista. Con esta ficción se hace visible el drama de las torturas en los calabozos de la policía.

A Eduardo Coutinho se lo nombra mucho, uno de los realizadores brasileños más interesantes de las últimas décadas, él dirige un documental extraordinario, se trata de **Cabra marcado para morrer** (1984). Luego del registro del asesinato del líder campesino Joao Pedro Teixeira, en 1962, Coutinho empieza a investigar sobre el movimiento campesino en el norte del país. Después del golpe de estado en 1964 el material fue decomisado y parte del equipo fue detenido. El cineasta retomaría el proyecto en 1979 y le daría otro enfoque, buscando a quienes participaron del movimiento social de los años sesenta, esta vez Coutinho busca las reflexiones sobre las casi dos décadas de dictadura militar.

Una de las ficciones más recientes recupera una forma de ver estos procesos de violencia, y lo hace desde la mirada de un niño, del mismo modo que Andrés Wood con **Machuca** (Chile, 2004), o Marcelo Piñeyro en **Kamchatka** (Argentina, 2002), y también Benjamín Ávila lo consigue con **Infancia Clandestina** (Uruguay, 2012). En el caso brasileño la película se llama **El**

año que mis padres se fueron de vacaciones (Cao Hamburger, 2006). Esta es la historia de Mauro un niño que queda al cuidado de su abuelo luego de que sus padres “se van de vacaciones” todo esto mientras sucede el mundial de 1970, cuando Brasil obtiene su tercera copa del mundo. Evento internacional que también sirve de telón de fondo a **Pra frente, Brasil**.

Valga éste corto listado de películas sobre la dictadura Brasileña para dejar en claro que la atrocidad del ejercicio de la violencia durante los regímenes militares en América Latina no deben ser olvidados, y mucho menos “conmemorados”.

LA FILOSOFÍA EN LA ALCOBA

El cine ha coqueteado en muchas oportunidades con textos del Marqués de Sade. Libres adaptaciones, o incluso rigurosos acercamientos, forman parte de la filmografía universal. El erotismo es sin duda un lugar especial para el cine, y las formas en las que éste ha sido tratado, continuamente han sido puestas en debate.

Sin duda, el mayor y más importante ejemplo del cine relacionado con el Marqués de Sade es **Saló, o los 120 días de Sodoma**, la última película de Pier Paolo Pasolini, y es con esta película que se da fe que lo erótico no es únicamente una cuestión relacionada con el placer de los cuerpos, sino que puede convertirse en terreno fértil para la crítica social y la ejecución de discursos profundamente políticos.

Brasil tiene una larga historia de cine erótico, y también una consolidada industria de pornografía; sin embargo, en la película dirigida por Ivam Cabral y Rodolfo Garcia Vazquez, que adapta la célebre obra *La filosofía en el tocador* a la pantalla grande con el título de **La filosofía en la alcoba**, los cineastas (provenientes del mundo del teatro) hacen una propuesta arriesgada y bastante peculiar.

Cabral y Garcia Vazquez provienen de las artes escénicas, y no esquivan éste origen, sino que lo hacen parte de la propuesta integral. Lo teatral en ésta película es uno de sus grandes valores. El exceso del maquillaje, o la forma de decir los textos, la elección de los planos y el valor de los actores en escenarios

que se diseñan – también – como si fueran justamente eso: el escenario, le otorgan al film una cualidad única. No se trata de teatro para cine, sino más bien de un dialogo entre las formas de la representación que consiguen llevar hasta lo más profundo una reflexión sobre una tragedia anticipada.

Es un tratado a favor del libertinaje, pero el sentido “libertino” en éste caso tiene que ver con la posibilidad de cuestionar la moral de una sociedad que cuida sus formas, que intenta ocultar sus propios pecados. El libertinaje aquí es la respuesta a la represión que es representada a partir de la madre de Eugénie.

Se trata de la historia de tres personajes, Dolmancé (un aristócrata libertino conocedor de los placeres más bajos), la madame Juliette y Eugénie. El padre de la última le pide a su amiga Juliette que pueda ayudar a su hija en descubrir el mundo del libertinaje, y Dolmancé hará su trabajo en este mismo sentido, él será quien de lecciones de aquello que resulta inimaginable, y que sin embargo existe.

La representación de las orgías tiene una esencia coreográfica, la que coincide con la puesta en escena teatral, aunque las búsquedas estéticas no tienen coincidencias con las formas de representar el cuerpo erotizado, sino más bien desposeído de toda sensualidad a favor de otros elementos aún más provocadores. El tratamiento que se hace del propio cuerpo humano, sobre todo desde la genitalidad, tiene relaciones más explícitas con la caprichosa manera de cubrir y encubrir el deseo, que con la forma de sugerir una cuestión sexual.

Si bien la película se apoya en lo erótico, su discurso está más allá de esto. Los exteriores refieren a la actualidad, aunque en las escenas que transcurren e interiores más bien la ambientación es cercana a la época del texto original. Aquí, por ejemplo, radica una de las claves del discurso, a pesar de estar ya en el siglo XXI, la sociedad sigue pensando (al interior de sus espacios propios) como en el siglo XVIII. **La filosofía en**

la alcoba es una película que recupera lo más interesante de lo erótico como forma de denuncia y actualiza un género que parecía estar estancado.

LA FORMA DEL AGUA

Son trece las nominaciones a los Premios Oscar las que obtuvo la más reciente película de Guillermo del Toro. Más allá de este dato, por cierto bastante significativo, **La forma del agua** (2017) es una película que tiene la capacidad de devolver el cine al cine, esto se traduce en citas textuales del cine clásico a través de secuencias íntegras que aparecen en diferentes pantallas a lo largo del metraje, como también la reinterpretación visual de escenarios y códigos de géneros cinematográficos que han marcado para siempre “lo cinematográfico”.

Ambientada en los Estados Unidos durante la Guerra Fría, esta historia de amor tiene como protagonista a Elisa (Sally Hawkins), una mujer muda que trabaja en el área de limpieza de un laboratorio al cual llega una criatura que ha sido llevada desde Sudamérica para ser investigada. Se trata de un hombre anfibio al cual consideran un Dios en su tierra de origen y que ahora es sujeto de experimentos. Con algo de surrealismo, y ciertas pinceladas de ciencia ficción el retrato que se hace de ambos personajes permite que cada uno desarrolle sus características en función de un amor imposible.

La criatura es igual a Elisa en tanto su incomunicación con el resto de los mortales es la misma, al ser muda existe una distancia con su entorno que la mantiene aislada a pesar de estar inserta en su sociedad. Esta es la base de la relación que construye la protagonista con el hombre anfibio. Ella empieza a crear una dependencia que va creciendo y se hace tan intensa

que se convierte en el más puro de los amores, aquel que respeta la diferencia y celebra las coincidencias, estas similitudes con las que se es empático.

Es una película con muchas capas en su lectura, no se trata de una cuestión única, de una obra monotemática, sino que es absolutamente compleja y resiste múltiples interpretaciones, quizás una de las más importantes sea su clara declaratoria anti xenófoba, o su antirracismo, como también su disección del “american way of life” en el que la apariencia le gana a la realidad. Del Toro ha logrado crear nuevamente un universo fantástico y con su capacidad ha logrado dejar una película que formará parte de los grandes clásicos de su filmografía.

LA LA LAND: AMOR A PRIMERA VISTA

El cine dentro del cine y la posibilidad de hacer evidente algunos de sus artificios. El musical como género a ser explorado desde lo más profundo de sus códigos haciendo visibles algunos de sus trucos. La magia del cine retratada por el cine. **La La Land: amor a primera vista (2016)** es en parte todo eso. Es una película de amor en muchos niveles, en su propia historia, como también en sus homenajes a Hollywood y algunos autores importantes del siglo XX.

La película empieza con una secuencia que es también una declaración de principios. La coreografía sobre el puente de una autopista en Los Ángeles, esa gran congestión vehicular donde todo se encuentra detenido se convierte en un gran escenario para poder mostrar algunos de los sueños y deseos de los personajes, la pasión por la música de Sebastian (Ryan-Gosling) y el anhelo de ser actriz de Mia (Emma Stone), es entonces cuando también se ve el delicado tratamiento del color que se extenderá a lo largo de todo el metraje, y el vestuario que también es un homenaje a la época dorada del musical, aunque es también con estos mismos detalles que se procura hacer atemporal esta historia de amor.

Impregnada de nostalgia la película busca en ciertos símbolos de la identidad norteamericana, como en el jazz o los propios estudios de Hollywood, la razón para seguir creyendo en los sueños. Frente a la adversidad en la vida la opción por seguir un camino de éxitos sacrificando el amor parece una

respuesta honesta, sin embargo todo lo que pudo pasar y no pasó seguirá dando vueltas en la cabeza de los protagonistas.

Dirigida por Damian Chazelle (**Wiplash: música y obsesión, 2014**) esta película es una pieza cinematográfica que quedará en el recuerdo de los espectadores y será motivo de nuevas propuestas del musical; un género que cíclicamente vuelve a sorprender y conquistar a los grandes públicos.

LA MUERTE DE STALIN

La noticia se publicó hace un año. El país de España lo corroboraba. “La prohibición de la película **La muerte de Stalin**, del director británico Armando Iannucci, por parte del Ministerio de Cultura de la Federación Rusa ha provocado una reacción negativa entre ciudadanos de este país que, además de ser contrarios a la censura, están inquietos por la degradación intelectual y los juegos políticos en los círculos dirigentes.” Rusia revocó la licencia de exhibición de la película que, 55 años después de la muerte de Joseph Stalin, revisa un momento histórico desde el humor negro.

La película empieza con un concierto de música clásica que está siendo emitido por Radio Moscú, Stalin hace llamar a la emisora y solicita que se le haga llegar de inmediato la grabación. A todo esto, en la estación de radio no han tenido el cuidado de grabar, y por esto mismo se apresuran en rehacer el concierto. Desde aquí se empieza a percibir el poder del régimen y el humor con el que se abordará un episodio de la historia que definitivamente tiene – todavía – pocas revisiones.

Stalin fallecerá esa misma noche, luego de recibir la grabación, y una vez descubierto el cadáver tirado en el suelo, la alta dirección del buró político soviético se verá consternado. Ante éste hecho florecerán los intereses más oscuros de cada uno de los protagonistas del pasado (stalinista) y de aquello que se presenta como el futuro, con Kruschev como figura ejemplar de la transición a un régimen menos duro.

Lo que pasa luego de la muerte de Stalin, y el cómo sucede es definitivamente uno de los grandes logros de la película. Es durante estos días de los funerales donde parece acomodarse toda la herencia del poder político soviético, en la que inevitablemente también participarán otras fuerzas, como las militares o las propias corrientes ideológicas que apun-

tan a continuar con el camino trazado o reencauzar la propia Unión Soviética.

La película es cuidadosa, y casi coreográfica en ciertas escenas, donde intenta demostrar el delicado momento y los intereses propios de los otros involucrados con la dirección de la URSS. Los diálogos son un elemento muy importante, porque es en ellos donde radica la riqueza del largometraje. Es en lo que se dice donde se encuentra lo más destacado de la película. El humor negro, la sátira política, las formas de narrar un hecho histórico consiguen alcanzar una destacada forma a partir de lo dicho, de aquello que parece ser un secreto o alguna conspiración, detrás de todo eso está el poder hegemónico, aquel que se percibe desde el inicio de lo que inspiró Stalin. Aquí es donde el propio elenco de la película se luce, se hace importante por cómo enfrentan cada uno de sus personajes, el libreto es uno de los puntos más altos, pero sin estas actuaciones no habría el mismo resultado. He aquí uno de los más importantes rasgos de la dirección de Armando Iannucci (quien viene del mundo de las series, donde los diálogos suelen tener una relevancia superlativa).

Como sostiene El país: “El dictamen del consejo fue negativo: **La muerte de Stalin** está dirigida a aventar el odio y la hostilidad, a humillar la dignidad de la persona rusa (soviética), a hacer propaganda de la inferioridad de la persona, en función de su pertenencia social y nacional, y eso es una manifestación de extremismo”, afirmaron en una carta.” Rusia le teme a esta película incómoda en su nueva historia. La muerte de Stalin toca a un personaje que en los últimos años ha ido cambiando en su dimensión histórica. Para muchos rusos Stalin es un referente del poder soviético y su labor en la formación de la URSS lo convierte en uno de los más importantes hombres de todos los tiempos. A la Rusia de Putin no le interesa cambiar esta idea, porque a él también le interesa

hacer de su país una gran potencia. Tocar la historia suele ser un tema delicado cuando se intentan consolidar mitos que permitan fortalecer la identidad local. El cine sigue siendo peligroso para el poder.

LORENA MUÑOZ, ENTRE GILDA Y RODRIGO

En número sigue siendo una minoría las cineastas. Las mujeres que dirigen cine no representan una gran cantidad cuando se pone en la balanza el trabajo que ellas realizan con aquel que firman los hombres. Sin embargo, tal vez por esto mismo, las películas realizadas por mujeres suelen llamar más la atención, también como una consecuencia de cierta discriminación positiva.

Independientemente de todo lo anterior, la cineasta argentina Lorena Muñoz, ha logrado ubicarse entre las figuras más interesantes de la industria cinematográfica del vecino país al haber conseguido llevar a la pantalla grande dos películas biográficas sumamente interesantes. Muñoz ha dirigido: *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016) y *El potro, fue lo mejor del amor* (2018).

Gilda fue protagonizada por la actriz uruguaya Natalia Oreiro y consiguió ser un éxito de taquilla, pero además le devolvió a la cultura popular argentina uno de sus mayores símbolos desde la pantalla grande. Muñoz consiguió emocionar al público con una historia basada en hechos reales, de la cual se sabe bastante, y se esconde lo mismo. La *Gilda* de Muñoz ya evocaba la cinefilia de la directora, recurría a homenajes cinematográficos, y lo hacía – por ejemplo – desde el hecho de resaltar el pseudónimo que utiliza Miriam Alejandra Bianchi el cual tiene su origen en el papel que protagoniza Rita Hayworth en la película de Charles Vidor, que se ambienta en la ciudad de Buenos Aires, y que se titula (justamente) *Gilda*.

He ahí uno de esos detalles que a un cineasta no se le pasa de largo, el cual lo resalta, lo enfatiza, lo hace visible cuando pone en escena su propia creación.

Con *El Potro* la directora intentaba confirmar su talento y su capacidad de dialogar con la cultura popular. El tema por sí mismo es llamativo, se trata de la vida de Rodrigo Bueno, más conocido como “el potro” el famoso cantante de cuarteto, el que puso a cantar a todo un país: “soy cordobés...”.

La directora consigue llevar a la pantalla grande la historia – no sin polémicas – de una de las figuras más destacadas de la canción popular de finales del siglo XX. Logra esto con un actor debutante, un albañil cordobés (Rodrigo Romero) quien interpreta de forma destacable el papel de Rodrigo, lo hace también desde la orilla de la admiración y esto le otorga cierto mérito, aunque también existe un grado de distancia por la falta de oficio, el que queda de lado cuando se lo escucha cantar, es entonces que la directora busca en la fórmula del biopic musical la forma de seguir desarrollando la tensión dramática, aquella que en este caso carece de un villano, y que más bien encuentra en un “mal amigo” la forma de desarrollar al personaje.

Mucho de la crítica argentina le ha reconocido a *El potro*, ciertos homenajes que la cineasta le hace a Leonardo Favio y su cine, se trata de una película que dialoga con *Gatica*, el mono (1963) aquel largometraje que aborda la vida del boxeador argentino José María Gatica. El gran éxito de Rodrigo – su consagración – fue cuando logró hacer 13 recitales en el Luna Park, y en ellos su atuendo fue de boxeador, interpretando un papel que lo ubica de un modo particular en un sitio poco habitual de la construcción de la propia ficción, el cantante supo construir su mito, y es desde éste lugar, desde el boxeo y el ring, que Muñoz abre los caminos del dialogo con Favio, una figura emblemática del cine argentino.

Lorena Muñoz restituye dos figuras de la cultura popular – como lo hemos dicho – y avanza a consolidar su propia carrera como cineasta desde un lugar de alto riesgo, aquel que pone en evidencia una época, un tiempo, toda una corriente con sus detractores y admiradores. Muñoz es una cineasta que merece particular atención y a quien no se le debe perder la pista.

MATE-ME POR FAVOR

La opera prima de la brasileña Anita Rocha Silveira es una co-producción entre Brasil y Argentina, una película que se centra en el universo adolescente de un grupo de amigas. Aquí brilla la presencia de Bia (Valentina Herszage), es en torno a ella que gira este mundo manchado por una serie de asesinatos que suceden muy cerca a su escuela.

En la híper violenta ciudad de Rio de Janeiro estos sucesos criminales generan una atmósfera de tensión en torno a quienes descubren lo que sucede. Si una mujer es asesinada el crimen hace eco sólo en quienes se enteran de esto, pero no resulta trascendental o acaso importante para la vida cotidiana de la ciudad. Por esto mismo la realizadora apuesta por ver el crimen siempre con planos abiertos, en los que al fondo se encuentra la ciudad moderna, pero que en un primer plano se ve la inmensidad del descampado, sugiriendo esta tensión entre la naturaleza y la conquista del hombre sobre ella.

Mate-me por favor tiene un sugerente título, una puesta en escena que resulta interesante al intentar incorporarse a una corriente actual de cine para adolescentes que puede estar marcada por la presencia de la saga de *Crepúsculo*, y por sobre todo tiene la actuación de Herszage que con solvencia convence de su papel incluso a los más escépticos.

La gran diferencia entre las películas de vampiros para adolescentes y esta propuesta es el discurso que desarrollan. En el primero de los casos se trata de fórmulas con extremo

contenido conservador sobre las relaciones humanas. Por su parte **Mate-me por favor** pone en conflicto todos estos valores que se apoyan en las normas de la religión oponiéndose a las posibilidades de llevar a cabo un desarrollo personal con el pulso del propio crecimiento personal. La película combina de buena manera muchos elementos del mundo contemporáneo y pone la cámara con la opción adolescente, no se trata de un trabajo de observación de los adolescentes, sino de una mirada horizontal entre realizadora y argumento.

PABLO FERNÁNDEZ: “FILMEMOS LO QUE SUCEDE EN NUESTROS PROPIOS BARRIOS”

Reus dirigida por: Eduardo Piñero, Alejandro Pi y Pablo Fernández fue estrenada en Montevideo el año 2011 y hace foco en uno de los emblemáticos barrios de la capital.

Con la distancia que brindan los años y las posibilidades de reflexionar de distinta manera sobre una película, abrimos el diálogo con Pablo Fernández, co-director, co-guionista y productor de este policial latinoamericano.

Claudio Sánchez.- ¿Qué significa en tu carrera **Reus**?

Pablo Fernández (PF).- Es un comienzo de acercamiento a un género que me fascina. El cine policial influyó en mí desde los policiales escandinavos. Por eso, poder realizar un policial exitoso, significó para mí un primer gran éxito con el público y el reconocimiento de mi carrera en varios festivales. Rodar **Reus** nos llevó más de 4 años de desarrollo, 2 meses de rodaje, y meses de postproducción. Hemos dejado gran parte de nuestro tiempo en producir el filme y creemos que se observa en la historia que transmite lo que tanto trabajamos con los actores como también con los no actores reales.

CS.- ¿Cuáles son las ventajas y complejidades de co-dirigir una película?

PF.- La ventaja de co-dirigir el largometraje **Reus**, es compartir y aportar desde cada área, producción, dirección de actores y cámara. Por lo tanto, la ventaja es ser un solo equipo armado generando una experiencia única dónde los tres nos complementamos. En lo personal estaba a cargo de la produc-

ción, pero la unión ya surgió en el guión, ya que poder escribir en coautoría nos permitió seguir con esa armonía hasta el final.

CS.- Las tomas aéreas en la película tienen una intención de abrir y cerrar capítulos. ¿Por qué utilizar este recurso?

PF.- Es un recurso clave para entender y entrar en nuestra historia y sobre todo ver la ciudad desde el recorrido desde el puerto al barrio **Reus**. Es el barrio de los judíos, el barrio comercial mayorista que se provee de embarcaciones que vienen del exterior. La toma final es un cierre abierto a lo que le pasa al niño dónde no sabemos lo que le sucederá. Nos han preguntado muchas veces por lo que le sucede al niño, eso nos ha llevado hace un tiempo a armar la secuela de **Reus**.

CS.- Las historias de violencia en los barrios dentro del cine latinoamericano han marcado la primera década del Siglo XXI. ¿**Reus** muestra “la realidad”? o inventa más de lo que “es cierto”...

PF.- **Reus** muestra la realidad en una ficción donde la acción dramática está ajustada a la realidad de ese barrio. Las verdaderas historias de allí son aún más drásticas como los problemas de la droga. No creo que la violencia sea lo que predominó en nuestro cine latinoamericano, sí estoy de acuerdo que se han destacado filmes como **Ciudad de Dios** (Fernando Meirelles, 2002) o *Ratas, Ratones y Rateros* (Sebastián Cardero, 1997) por su éxito. Pero en su gran mayoría el cine latinoamericano es sobre historias mínimas o conflictos interiores de personajes en filmes más de autor. Esto se puede explicar también por temas de presupuesto, ya que el filme de género es más costoso, pero el gran público se acerca más a ver cine de género. Por lo tanto no ha habido mucho cine de género. Recién hace poco comenzó *Blood Window* en Ventana Sur para acercar a los autores de cine de género. Aún faltan muchas películas sobre la violencia y esperaría que se vieran más filmes sobre la realidad social de otros barrios de otras ciudades.

CS.- **Reus** es una de las películas uruguayas más vistas en tu país en los últimos años, a qué consideras que se debe esto...

PF.- A que muestra un cine de género, es un policial de barrio a través de una historia de una familia en un barrio pintoresco, dónde la gente de aquí de cualquier barrio se sintió identificada con esa problemática. El tema de la inseguridad, la droga, la violencia hizo poner sobre la mesa el debate donde fue muy analizado visto de otro punto de vista.

CS.- La banda sonora es de un compleja elaboración, donde también los silencios tienen un gran peso ¿Cómo fue creada?

PF.- La banda sonora se destaca por su diversidad de bandas, estilos diferentes que se marcan desde la cumbia, la plena, el hip hop o todo lo que hace a la banda sonora original creada por dos directores de Brasil y Uruguay. La mezcla hizo potencia y es una de las más escuchadas en Uruguay.

CS.- Hay también mucha fiesta en la película. ¿Por qué ponen en escena este tipo de momentos al interior de la película?

PF.- Porque demuestra la unión o los conflictos de la familia, se da lugar a la emoción y se permite ver en un filme de género la trama que se entremezcla a través de esos momentos generando el conflicto.

CS.- La droga es ya un personaje en el cine, cómo crees que está siendo tratado este tema en el cine latinoamericano actual...

PF.- Creo que se debería tocar mucho más, es una realidad que nos afecta a todos indirectamente y no podemos escapar de esa realidad. Hay que enfrentarlo, y que mejor manera de debatir con una película que entretiene, emociona y permite abrir el dialogo. Nuestro filme, aparte de ser exhibido en las salas comerciales; fue exhibido en muchos centros culturales,

colegios, zonas rurales o en centros comunales y también en zonas muy precarias de Montevideo. Esto nos permitió hacer un puente entre la cultura y ese contexto social dónde no se muestran muchas películas que podrían ser exhibidas allí. Por eso insisto, filmemos lo que sucede en nuestros propios barrios, no importa el país, sino la historia.

PELÍCULAS DE PROPAGANDA DE JOHN FORD DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

En octubre pasado se realizó en Valparaíso, Chile el 22 Festival Internacional de Cine Recobrado. Se trata de uno de los eventos más singulares dentro de la compleja agenda de festivales en el mundo. La particularidad que tiene es que permite ver “las novedades” de los archivos. Se trata de una pantalla privilegiada en la que muchos de los trabajos de restauración y digitalización se exhiben públicamente, y donde además se tiene una programación de películas en formatos originales de 35 mm, 16 mm e incluso 8 mm.

En esta oportunidad, dentro del programa del Festival, se organizó el Simposio: Homenaje a John Ford. Durante cuatro días (del 22 al 25 de octubre) se debatió la obra del gran cineasta norteamericano desde diferentes perspectivas. Fue en este contexto que pude desarrollar un tema que me había interesado desde hace ya varios años atrás: “Películas de propaganda de John Ford durante la Segunda Guerra Mundial”.

A Ford usualmente se lo reconoce por sus películas dentro del “western”, entre las más destacadas se pueden nombrar a: **La diligencia** (1939) o **El hombre que mató a Liberty Valance** (1962). También se lo recuerda por la relación que mantiene con uno de sus actores favoritos: John Wayne. Sin embargo, Ford es uno de esos grandes personajes del cine, él trabajó en diferentes etapas – desde el cine silente, hasta la llegada del color – y siempre supo llevar a la pantalla lo que pensaba. Ford fue un cineasta que consiguió contar la historia

de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, a partir de argumentos que en su aparente sencillez alcanzan una incomparable profundidad.

Para 1942 Ford ya es un destacado cineasta, su obra es reconocida y valorada por el público y la crítica. En ese año es convocado por la Marina Norteamericana para incorporarse en funciones de propaganda durante la Segunda Guerra. El director que un año antes ya había filmado un documental para los soldados que se titula: *Higiene sexual*, sobre un tema puntual que preocupa a los altos mandos militares, tendrá en 1942 la tarea de registrar la contienda bélica. Este periodo tiene un antes y un después con el cortometraje **La batalla de Midway**.

En éste corto, que contiene registros documentales de lo que sucedió durante esta batalla aeronaval, Ford consigue replantear la construcción del discurso en la propaganda norteamericana. Es con esta película que el cineasta sugiere destinar el contenido de la propaganda hacia las mujeres. Él sostiene que los hombres sí saben lo que es la guerra, pero que el público femenino lo desconoce. Por eso mismo en el cortometraje, además de incluir las imágenes de la propia batalla, también se asegura de que el espectador pueda identificarse con los soldados, y lo hace de un modo tal que consigue conmover al presidente de Estados Unidos con una imagen que cambia la forma de pensar el cine bélico en ese país.

En el corto se presenta en una primera parte todo lo que tiene que ver propiamente con la batalla, posteriormente se ve las consecuencias de esto para la tropa, la cercanía de la muerte, y continúa con las imágenes de lo que le queda a la Marina. En esta última parte se enfocan los rostros de quienes sobrevivieron y tiene ahora la responsabilidad de proseguir con la guerra. En esta última parte se hace un primer plano del rostro del hijo del presidente Franklin Roosevelt, y es con eso que nace una más de las leyendas que existe en torno a Ford. Se

dice que mientras se proyectaba el corto para el presidente y el alto mando militar en una sesión especial, Roosevelt que había reconocido todo el armamento y comentado toda la maniobra mientras se exhibía la película se quedó sin palabras al ver a su hijo en la pantalla, y ahí no dudó en autorizar que la película se pase en todos los cines. Fue con esa decisión de montaje que Ford renovó las formas de la propaganda, fue con esta exposición que Valparaíso continuó con su Festival.

PRESIDENTE CHILENO VISITA LA PAZ

Hasta mediados del siglo pasado la información era difundida a través de los “noticieros” que se emitían como parte de la programación de los cines. Antes de las películas se proyectaban estas producciones que tenían por objetivo informar. Casos ejemplares de este tipo de materiales son, entre otros, *Sucesos argentinos* (primer noticiero cinematográfico de Argentina), el *Noticiero ICAIC* (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica), y en el caso particular de Bolivia, los *Noticieros del ICB* (Instituto Cinematográfico Boliviano).

Tanto en el caso cubano como el boliviano se trata de materiales realizados desde oficinas del Estado. El caso argentino es más bien una iniciativa privada. En la línea de *Sucesos argentinos* se encuentra el *Noticiero Chileno* producido por EMELCO.

En el emprendimiento cinematográfico del *Noticiero Chileno* se puede ver la vida cotidiana del país entre los años cincuenta y los setenta. Gran parte de la memoria del vecino país se encuentra en estos materiales. Eventos de trascendencia política, social, artística e incluso deportiva son características propias de estas películas.

Dentro del Archivo de Cinemateca Boliviana se encuentra una de esas películas producidas por EMELCO. Se trata de un *Noticiero* que lleva por título (de acuerdo con el Catálogo) **Presidente chileno visita La Paz**. Se trata de un material por demás interesante, en este cortometraje se registra el viaje de Carlos Ibáñez del Campo junto con una comitiva en la que

se recuerda como la primera visita de la más alta autoridad chilena a Bolivia en toda la historia.

Entre las curiosidades se puede mencionar que la película cuenta con el apoyo de LAN (Línea Aérea Nacional) y que esto le merece al vuelo realizado entre Santiago y La Paz unos importantes minutos, aquellos en los que se ve la atención al interior de la aeronave por parte de las eficientes azafatas y toda la tripulación, definitivamente - parece ser - un placer volar en esa aerolínea.

Sin embargo, la película adquiere otras cualidades quizás más importantes para la historia misma de las relaciones bilaterales entre ambos países. La visita de Ibáñez del Campo a Víctor Paz Estensoro (primer presidente de la Revolución Nacional) es el registro de uno de los momentos más interesantes de la tensa relación entre chilenos y bolivianos. La visita tiene como objetivo, de acuerdo con información de la época, la negociación para la construcción del Oleoducto La Paz – Arica.

Dentro del acercamiento diplomático impulsado por el Canciller de Bolivia Walter Guevara, el año 1955 sucedieron dos encuentros entre las más altas autoridades de ambos países, el primero sucedió en enero en la ciudad de Arica y el segundo en agosto en La Paz. Al parecer el tema marítimo no fue mencionado, el interés de estas reuniones se centraba en la cuestión energética. Antes del encuentro de los presidentes, una comisión de YPF hizo un sobrevuelo entre las ciudades de Camiri y Arica en una aeronave de Lloyd Aéreo Boliviano para verificar el trazo del oleoducto.

La película registra la llegada a La Paz, el recorrido del aeropuerto al Palacio Quemado, y los honores que se le brinda a la delegación chilena. Se ve también el acto de entrega de la condecoración que otorga el Estado boliviano a Ibáñez del Campo. Todo esto junto a otros momentos singulares e igualmente importantes.

Lo que ha dejado EMELCO es una pieza histórica de un alto valor, esta película se convierte en fuente de información primaria, que el cortometraje se encuentre en el Archivo de Cinemateca confirma la importancia de esta institución dentro de la vida social y cultural de Bolivia. Una pieza, como esta, que puede parecer menor dentro de la filmografía chilena o boliviana, adquiere nuevas dimensiones en tanto se le otorgue el valor que merece en el contexto que hemos señalado. Las relaciones bilaterales de nuestros países han tenido diferentes registros y tonos en cada uno de ellos. Sin embargo, al ordenarlos, cada uno aporta de manera significativa al cuerpo de nuestra historia común.

RAQUEL WELCH, UNA VEZ MÁS

Un inesperado retorno a la pantalla grande ha sucedido hace pocos días. La actriz de origen boliviano, Raquel Tejada, conocida en el mundo entero como Raquel Welch ha vuelto a ser parte de un largometraje, que cuenta en su elenco con dos grandes figuras de la actuación, se trata de los mexicanos Salma Hayek y Eugenio Derbéz.

Cómo ser un latin lover (Ken Marino, 2017) es un largometraje que está hecho para el mercado latino de Estados Unidos, y que tiene la posibilidad de alcanzar cierto impacto comercial en las pantallas de Latino América si es que se tienen en cuenta la promoción que se está haciendo. Basta decir que la película viene como una segunda ola luego del éxito de **No se aceptan devoluciones** (2013) que fue dirigida, producida y protagonizada por el propio Derbéz y que se ha convertido en la película mexicana más taquillera de todos los tiempos.

Raquel Welch vuelve al cine quizás en la mejor forma posible, en una película que tiene más de una carta para convertirse en uno de los éxitos del año, una comedia familiar que le permite a la actriz poder volver a los carteles de la gran industria y demostrar que no sólo fue un sex-symbol de los años sesenta, sino que tuvo una intensa y muy interesante carrera, la cual puede ser coronada con esta nueva incursión en el séptimo arte.

El mundo recuerda a Welch por haber sido una de las protagonistas de **Un millón de años antes de Cristo** (Don

Chaffey, 1966) siendo ella la figura principal de un cartel que anunciaba: “Vea a Raquel Welch con el primer bikini de la historia de la humanidad”. La actriz no pudo, por muchos años, apartarse de esta imagen que la posicionó como una figura sexual más que como una actriz de gran capacidad actoral.

En esta nueva cinta Raquel interpreta a Celeste, una millonaria a quien el protagonista (Derbéz) quiere conquistar de cualquier manera. **Cómo ser un latin lover** nos devuelve a la boliviana más famosa del cine a las pantallas internacionales.

SANDRO EN PRIMERA PERSONA

Roberto Sánchez, más conocido como Sandro no necesita mayores presentaciones. Una de las voces más destacadas de la música popular argentina y latinoamericana del siglo XX, y un actor taquillero en el cine. Una leyenda de la música.

Hay en su filmografía 13 largometrajes que lo tienen como protagonista. Sandro filmó desde los años sesenta, y su última película la hizo en 1980. Fue también director, productor y hasta guionista. **Sandro en primera persona** (Dir. Miguel Mato) es un film emitido por televisión que presenta en voz propia a esta figura de la cultura narrando su vida durante una entrevista hecha en los años sesenta.

La película de Mato (que en su versión para cine se llama *Yo, Sandro*) presenta materiales inéditos, donde se encuentran fotografías, audios y -quizás lo más sorprendente- filmaciones hechas por el propio Sandro con una cámara Súper 8 durante sus viajes y giras. Demostrando así que el cantante tenía una gran afinidad con el mundo del cine, y un particular gusto por hacer registros de eventos que le resultan de gran alegría y felicidad.

En la película se recrean ciertos eventos que marcan a fuego la vida del ídolo, desde el momento en el que debieron inscribirlo en el registro civil cuando les niegan a sus padres ponerle Sandro, que no era un nombre cristiano, pasando por su infancia y la escuela, figuras que se hacen recurrentes en sus canciones. Lugares comunes en su imaginario colectivo.

Si la opción era la de evitar cualquier otra voz para resaltar que la historia de Sandro, el relato en primera persona puede ser suficiente para conmover al público y restituir la figura de un ídolo, entonces el director parece equivocarse al recurrir a un par de entrevistas con otros artistas. Lo más interesante en este documental es escuchar a Sandro en un momento de su vida en el que su carrera empieza a consolidarse, y no como una evaluación de su carrera ya consagrada, esa sencillez frente al vértigo de lo que vive se matiza con ciertas grabaciones que le envían “las chicas” en las que le declaran su amor y pasión. He aquí un gran homenaje a Sandro.

TIN TÁN. TODO POR AMOR

Hay un actor cómico mexicano que marcó una época. Carlos Monsiváis dijo que él fue “el primer mexicano del siglo XXI.” Germán Valdés, conocido como Tin Tán fue una de esas figuras maravillosas de la cultura popular de México, fue él quien llevó a la pantalla grande al – hasta entonces marginado – pachuco, este hombre de la frontera entre México y los Estados Unidos, que se comunica en un spanglish tan complejo como ameno. Contemporáneo de Cantinflas, Tin Tán despierta pasiones y se ha hecho una figura de culto.

En 2015 se celebró el centenario del nacimiento de Tin Tán, fueron muchos los homenajes que se le hicieron en México, por supuesto sus películas fueron el centro de atención, aunque también las canciones que interpretó (y el modo como lo hizo) fueron la base de tantas odas y elogios. En este contexto Rosalía Valdés Julián, publicó el libro *Tin Tán todo por amor* (co-edición de La Caja de Cerillos Ediciones S.A. y CONACULTA, 2015). Se trata de la historia de amor entre Rosalía Julián y Tin Tán, contada por su hija. Un libro que recupera la pasión del actor, totalmente enamorado, reconstruyendo con la memoria emotiva y documentos personales como la correspondencia entre ambos toda la historia de romance entre ella y él.

Esta es la historia de un amor que vence los obstáculos, en un libro que restituye posibles diálogos, que se nutre de fotografías que ayudan a seguir las pistas entre Valdés y la señorita Julián. Es un paseo por la industria del espectáculo de los años

cincuenta en México. El lector alcanza con este volumen reconocer que entre el actor y el hombre no habían muchas diferencias, era Germán Valdés Tin Tán y viceversa, una y misma cosa, con todo lo que esto pueda implicar.

Si algo se puede reconocer en este tipo de publicaciones es la responsabilidad con la que ciertos países trabajan sobre su cultura y los íconos que esta genera. México tiene consciencia de la importancia de seguir insistiendo en el reconocimiento de las obras y sus creadores. Esto es consecuencia de políticas públicas que permiten el fortalecimiento de la cultura. Es sin duda un ejemplo a tomar en cuenta.

TODO COMENZÓ POR EL FIN

Esta es la autobiografía cinematográfica de Luis Ospina - realizador colombiano emblemático - y es también la propia historia del “Grupo de Cali” o “Caliwood”. Cuando Ospina enfrenta su nuevo proyecto cae enfermo, y es desde esta condición extrema que dirige su película, narrándola desde su cama en un hospital.

Todo comenzó por el fin es –aparentemente- la historia de tres individuos “de película”: Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo. Sin embargo, la película es también un retrato de su propia época. Entre anécdotas que los amigos/testigos cuentan se entiende un momento clave de la historia del cine colombiano. La licencia que se toma Ospina es la de hacer y contar su historia, es decir, siendo el protagonista de aquellos momentos tiene la opción de narrar -sin ninguna distancia- las experiencias que vivió junto a sus amigos. Aquí radica gran parte de la potencia que tiene este film, es un documento testimonial, que al estar en primera persona aporta de manera sustancial a la comprensión de este movimiento tan particular de los años setenta y ochenta.

Acudiendo a archivos personales, y otros tantos materiales privados, esta película es una obra de montaje. Así como su director había alcanzado con **Un tigre de papel** (Ospina, 2007) crear a su personaje Pedro Manrique Figueroa, siempre tan cerca de la realidad en este falso documental, o de la manera en la que había logrado retratar al escritor colombiano Fer-

nando Vallejo en **La desazón suprema** (Ospina, 2003), esta vez deja claro que la realidad supera a la ficción, aunque ahora se deje de lado cierto pudor para decir las cosas.

Con esta película Ospina hace una declaración de amor al cine, pone en pantalla la vida de sus amigos y cierra su propia historia. Esta es una obra total, casi absoluta, en la que el propio director entrega todos los recuerdos que quiere dejar para el futuro en una pieza testimonial que demuestra como dicen los brasileños sobre el fútbol que: “O jogo só acaba quando termina”.

UN GRITO EN EL MAR.

EL PREMIO QUE BOLIVIA LE DIO A UNA PELÍCULA CHILENA

En los recientes meses, estudiando la década del veinte del pasado siglo, investigando sobre la época del Primer Centenario de Bolivia (1925), he hallado un dato que me resulta importante para poder insistir en las pesquisas informativas de esos años. Y es que durante la Exposición Industrial Internacional realizada en La Paz, se otorgó a la película chilena **Un grito en el mar** (1924) de Pedro Sienna el Primer Premio, una Medalla de oro y un Diploma de Honor.

Esto que parece ser sólo una anécdota del cine latinoamericano alcanza otras dimensiones cuando se reconoce, por ejemplo, que el premio que se le otorga en Bolivia a la película de Sienna es el primer reconocimiento internacional de la cinematografía chilena.

¿Qué hay detrás de la otorgación de este premio? Lo primero que resulta interesante es el título: **Un grito en el mar**. Sugerente, por supuesto, pero débil si se lo analiza desde su argumento: “Basada en la obra teatral **El Espía**. El país atraviesa por un conflicto internacional y la Escuadra debe partir a ejecutar ciertas maniobras. En la víspera, el teniente accede a acompañar a un oficial a un cabaret, ocasión que éste aprovecha para darle narcóticos e impedirle llegar a tiempo al barco. Superada la crisis, es condenado por alta traición y abandono de deberes. Mientras cumple su condena, su novia es raptada por el mismo sujeto causante de sus males. Pero un marino apodado *El Chilote* descubre al culpable, rescata a Graciela y

logra que rehabiliten al teniente (Eliana Jara)”. La película de Sienna abre muchas interrogantes sobre una época del cine: las formas de distribución, el público que asiste a las salas, los motivos de los reconocimientos, son tan sólo algunas de las preguntas que nacen cuando se presta atención a los detalles en la historia del cine más allá de lo estrictamente relacionado a la producción y realización. Es este el momento para dar un giro en la historiografía de cine y dejar la cuestión nacional a favor de escenarios más complejos con características regionales.

UNA MUJER FANTÁSTICA

Con una extensa lista de premios y nominaciones, la más reciente película del director chileno Sebastián Lelio, acaba de lograr en España el Premio Goya a Mejor Película Extranjera, y aguarda la noche de la entrega de los Oscar para la que está nominada en esta misma categoría.

Una mujer fantástica es un drama intenso. Una forma de poner el espejo a la sociedad y cuestionar sus relaciones entre unos y otros. Esta es la historia de Marina Vidal (Daniela Vega) y su pareja Orlando (Francisco Reyes), un hombre mucho mayor que ella, que en la noche del cumpleaños de Marina luego de las celebraciones sufre un accidente que acaba con su vida. Desde este momento Marina empezará a vivir el calvario de salir a la luz, de ser vista. Ella es un transexual que amaba a Orlando, un hombre que dejó su familia, que se recluyó en el amor de su nueva pareja y que disfrutaba de esta forma de relacionarse con otra persona a la que difícilmente la sociedad puede aceptar aún hoy.

La temática es compleja, el abordaje del asunto por parte del director es extraordinario. La historia de Marina, quien se vuelve sospechosa sólo por el hecho de ser diferente, quien es ahora incómoda en la formalidad familiar y conservadora, resulta ser una de las más interesantes propuestas para abrir el debate sobre esta “aparente diferencia”. Más allá de esto, es una película que tiene una gloriosa actuación de su protagonista, Daniela Vega como Marina tiene ciertamente una

extraordinaria actuación. Vega es una cantante transexual que en la pantalla grande alcanza momentos espléndidos con su forma de actuar.

La película recurre al thriller para sostener el melodrama, hay gestos como McGufins de Hitchcock para que la atención y la acción continúen, la misteriosa llave de Orlando que Marina guarda, es un motivo para sostener la tensión. Cierta ambiente “almodovariano” también existe, y se pueden encontrar rasgos comunes entre Marina y algunos otros personajes de Pedro Almodóvar. Lo cierto es que esta es una película que continúa la senda que ha trazado su director a lo largo de su filmografía con películas que hablan de ciertas figuras incómodas dentro de la sociedad, usualmente asociadas al carácter femenino de estas, como lo hace con su anterior largometraje **Gloria** (2013).

VICTORIA Y ABDUL

Una vez más el director Stephen Frears recurre a una historia real para llevarla a la gran pantalla. Como lo hiciera con **Florence Foster Jenkins** (2016) o **La reina** (2006), el también director de **Philomena** (2013), vuelve a la carga con una historia de finales del siglo XIX, en la que la protagonista es la reina Victoria y su sirviente indio y musulmán Abdul.

Victoria y Abdul (2017) es una película que recurre a la comedia para sacar a la luz una historia que había sido disimulada, y muchas veces negada, se trata de la relación entre la reina y un curioso personaje llevado desde la India hasta Inglaterra más como una atracción curiosa que como algún tipo de personalidad a ser tomada en cuenta. Sin embargo, esto cambió radicalmente en tanto la reina le presta especial atención a este sujeto quien está encantado de prestar servicios a su majestad.

Judi Dench (Victoria) vuelve a protagonizar una película de Frears, ya lo había hecho en **Philomena**, sólo que ahora su papel tiene otras características. Ciertamente aproximarse a un personaje histórico tan complejo, como lo fue la reina Victoria, y a su sequito real, además de poner sobre la mesa el conflicto con la India como colonia británica, para solamente abstraerlo a una relación de amistad entre Victoria y Abdul no es una cuestión sencilla, se trata pues de un ejercicio que por su complejidad puede dar como resultado una obra de profundidad sociopolítica, o sencillamente dar ciertas pinceladas sobre el contexto y priorizar la relación entre estos dos amigos.

La película no se arriesga a introducirse en temas complejos, se circunscribe a la libre adaptación del libro de Shrabani Basu. Sin embargo ninguna película es inocente. Poner en la pantalla la relación de una reina británica con un musulmán de la India en estos tiempos es en sí mismo una declaración contundente sobre la intención de proponer una convivencia amistosa entre unos y otros, se le repite al espectador que hubo una vez una historia de amistad entre la monarca y un plebeyo de la India. Frears le quita a la historia todo su componente político, y la devuelve como una cuestión que no amerita mayor profundidad, sino la celebración de un hecho concreto que pone de manifiesto cierta irrelevancia de cargos cuando surge una amistad.

OTRAS REFLEXIONES

¿CÓMO ELEGIR LA MEJOR PELÍCULA?

Desde hace más de una década, Diego Gulco junto con la Revista Afuera gestionan una por demás imaginativa actividad, se trata de La mejor película del mundo. La idea es que una persona pueda elegir su “mejor película” y la comparta con el público que asiste a la función.

En estas proyecciones extraordinarias, los invitados suelen empezar haciendo saber lo difícil que puede ser elegir una sola película, es desde ahí que uno empieza continuamente a cuestionarse cuál es esa “su mejor película” y cómo la elige.

Ahora que debo elegir “mi mejor película” entiendo todo aquello que en reiteradas oportunidades escuché: “es difícil”. Sin embargo, no es imposible. Más bien es un maravilloso ejercicio de memoria, porque se supone que uno ya ha visto esa película, entonces uno debe recurrir a diferentes “memorias”, algunas de corto plazo, aunque mayormente se trate de aquellas de largo plazo, o también las sensoriales.

En este caso particular la elección de “la mejor película” surge de una necesidad primaria de compartir con mi hermano una historia que desconocíamos, y que sin embargo había acompañado gran parte de nuestra adolescencia y juventud musical. Valga declarar públicamente que ambos somos fanáticos seguidores de Charly García, que hemos disfrutado cada uno de sus discos, que hemos despertado y dormido escuchando a la más grande estrella del rock latinoamericano de todos los tiempos. Hemos llevado al extremo nuestras emociones con más de una de sus canciones.

Charly es un hombre que tiene una íntima relación con el cine, tanto las películas como las salas son parte de muchas de sus canciones, y en varios casos incorpora “inserts” de diálogos en sus discos. Uno de esos que se escucha antes de la canción, en Salir de la melancolía de Serú Girán dice así: “...cómo te atreviste...(dice él)...y estarás muy feliz Johnny, no es lógico que sólo lo sepas tú, ya todos saben que al poderoso Johnny Farrel lo engañaron y que su esposa es una... (dice ella)”. Él es Glenn Ford, Ella es Rita Hayworth y la película es **Gilda**, uno de los grandes clásicos del cine americano en su época dorada. Esta “mejor película” es un guiño a Charly y una sonrisa de complicidad para con mi hermano.

DE LA PAZ A SALTA EN CINE (PRIMERA PARTE)

Emprender un viaje despierta al menos dos cuestiones en el viajero: el recuerdo y el descubrimiento. Ciertamente hay una ansiedad por descubrir, como también existe una urgencia por comparar, o en este caso por recordar. La travesía entre La Paz y Salta, Argentina resulta una excusa perfecta para pensar en el cine, en este caso particular para recordar, quizás mientras descubres.

Luego de empezar el viaje la primera escala es la ciudad de Oruro, como no puede ser de otra manera, íntimamente ligada a su carnaval. Llega entonces el recuerdo de la opera prima de Julia Vargas Weise, se trata de **Esito sería...la vida es un carnaval** (2004), la historia del músico argentino que llega para participar en la fiesta. El viaje sigue y una vez más la directora se apodera de la travesía, Vargas Weise filmó en el pueblo orureño de Machacamarca su segunda película, se trata de **Carga sellada** (2015). Al viajar en tren tienes la posibilidad de pensar en la película como si fuera uno de los protagonistas de la película. El cine permite que se quiebren estas fronteras entre la realidad y la ficción, de un modo tal que se retroalimentan unas con otras, la vida misma con las propias películas, nunca será igual ver una película si se conocen las locaciones o las historias, o llegar a un lugar si se ha visto aquello a través de la pantalla grande.

El viaje sigue, y Uyuni es sin duda el escenario natural más explotado de los últimos tiempos a favor del cine, y como está de moda habría que mencionar la nueva entrega de **Star**

Wars: Los últimos Jedi (2017) que fue filmada aquí mismo. Tupiza, tierra de cerros colorados, una pequeña ciudad que está impregnada por una historia de película, el mito de Butch Cassidy y Sundance Kid, inmortalizado en la pantalla grande con **Dos hombres y un destino** (1969), western protagonizado nada más y nada menos que por Paul Newman y Robert Redford, aunque la película no fue filmada en Bolivia, los bolivianos saben que la historia nació aquí. Ya en el siglo XXI, el mito tomaría revancha con la película **Blackthorn** (2011) del director español Mateo Gil que trata sobre la posible supervivencia de Cassidy luego del tiroteo en la población de San Vicente. Queda aún mucho viaje...

DE LA PAZ A SALTA EN CINE (SEGUNDA PARTE)

Este hacer el viaje en cine es un placer que combina la memoria con el descubrimiento. Se trata de un ejercicio cinéfilo en el que cada uno de los lugares que se recorren pueden despertar el recuerdo de una u otra película, del mismo modo que cada uno de los paisajes y las escalas pueden devolver desde la realidad algo de la magia que el cine ha impregnado en la vida misma.

Una vez que se acaba el país, cuando dejas atrás Villazón, se llega al extremo norte de la Argentina. Este punto de la geografía tiene nombre y se llama La Quiaca, como no asociarlo con una experiencia musical que también fue filmada como parte del registro de una gira. Se trata del proyecto musical **De Ushuaia a La Quiaca** (que tuvo tres discos: 1985, 1986, 1999) de León Gieco producido por Gustavo Santaolalla, este proyecto tuvo filmaciones que años después fueron editadas para un programa de televisión para el Canal Encuentro.

No hay mejor forma de interiorizarse en el norte argentino sino con su música. Kilómetros más al sur de La Quiaca empieza la Quebrada de Humahuaca, Patrimonio de la Humanidad declarado por UNESCO. Uno de esos documentales que ha tratado mejor el tema en los últimos años es **Esta cajita que toco tiene boca y sabe hablar** (Dir. Lorena García, 2010) una historia de recuperación de la tradición musical de las copleras del norte. Ya en Humahuaca difícil no recordar a Gastón Pauls protagonizando **Una estrella y dos cafés** (Dir. Alberto Lecchi, 2005) que fue filmada en la loca-

lidad de Purmamaraca. Todo esto se lo ve mientras se recorre la provincia de Jujuy.

Mientras se va descendiendo de las alturas con dirección a San Salvador de Jujuy, se siente cada vez más cerca el calor y la humedad de Salta, otra provincia que si de cine se trata tiene nombre y apellido: Lucrecia Martel. Es el final del 2017 y la realizadora argentina más importante de la última década brilla con luz propia, este año estrenó su más reciente película, se trata de **Zama** la historia de un funcionario de la colonia española que quiere cambiar de residencia. Con este largometraje Martel ha confirmado todo su talento, dejando en claro que ella es una de las mejores cineastas de todo el mundo en la actualidad. Una vez que llegas a Salta debes dejar de lado el cansancio y sentarte a tomar un café en su plaza, es 31 de diciembre y en el anuario de El Tribuno Martel es una nota destacada.

LA VIDEOTECA HEREDADA

Los traslados son ciertamente momentos especiales en la vida de todos y cada uno de nosotros. Estas mudanzas implican una serie de connotaciones que sólo el tiempo sabe nombrar, y aunque exista mucho de cálculo en lo que se hace hay también un alto grado de azar en estos momentos. El cambio de domicilio, en este caso, implicó el descubrimiento de una videoteca que fue gentilmente donada por el antiguo inquilino del departamento a este nuevo arrendatario.

La sorpresa es grande en tanto, en primera instancia, se trata de materiales en VHS, un formato que ya está en desuso. Sin embargo, las cintas de video resultaban particularmente atractivas por los títulos que componen esta colección. Muchas de las cintas corresponden a lo que fuera la Videoteca Página/30 que circuló en Argentina allá en los años noventa con la intención de brindar al ciudadano común más y mayores insumos sobre ciertos clásicos (¿olvidados?) del cine. Hay aquí una intención interesante, y a la cuál habría que prestar especial atención, la posibilidad de orientar al espectador con relación a tal o cual cine más allá de “los clásicos” que casi siempre están relacionados con la gran industria norteamericana. En tiempos cada vez más veloces, cuando parece que tenemos mayor acceso a ciertos materiales, es preciso pensar si esto es realmente cierto o es una más de esas tantas medias verdades que nos quieren vender.

La videoteca heredada no se circunscribe únicamente a esta colección, sino que también incluye ciertos materiales aún

más interesantes, como cortos y medimétrajes del Grupo de Boedo Films y/o de Contraimagen, ambas productoras argentinas que tienen una opción preferencial por el cine de denuncia. En otra cinta, por ejemplo, se encuentran imágenes en bruto de febrero 2003, un registro hecho en la calle Comercio esquina Jenaro Sanjinés de La Paz.

Esta pequeña colección permite una reflexión sobre lo que implica cultivar videotecas y dejar para el después un panorama más ordenado de lo que pudo ser el cine de una época. Con las facilidades que brinda el video para su posible reproducción es cada vez más usual encontrar videotecas propias (incluso con mayor frecuencia que bibliotecas domésticas). Sin embargo ¿qué es lo que estamos viendo?, es una pregunta abierta, una invitación a reflexionar sobre nuestras búsquedas personales y cuestionar si realmente vemos lo que queremos o es que sólo obedecemos una tendencia actual.

LATINÓPOLIS, ES UNA OPCIÓN

La distribución de películas sigue siendo uno de los grandes problemas dentro de la cadena cinematográfica. No es novedad sostener que las pantallas comerciales de nuestro país están “secuestradas” por las grandes transnacionales que se encargan de traer los títulos comerciales más importantes de la industria norteamericana o de títulos que coinciden con los intereses que éstas tienen.

Las majors, que es así como se denomina al grupo selecto de los mayores estudios de Hollywood, los cuales consiguen tener la mayor cuota de mercado tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo, son las que han “conquistado” las pantallas de todo el planeta a lo largo de casi cien años. Este imperio de la industria, se ve continuamente combatido a través de empresas distribuidoras independientes, circuitos alternativos, festivales y muestras.

Dentro de este panorama, el cual le asigna un pequeño porcentaje a “lo alternativo” en la distribución, es que surgen iniciativas que intentan reconfigurar un escenario que parece absolutamente adverso, aunque esto no sea motivo para darse por vencido sin pelear.

En 2012 se creó Latinópolis Filmes, una red de distribución y exhibición de cine latinoamericano, que si bien en su primera etapa funcionó haciendo estrenos en varios países, es desde 2017 que durante el Festival de Viña del Mar se relanza el proyecto para consolidarse como un espacio que

permita la visibilización y el intercambio de la producción de nuestros países.

Al menos ocho países son parte de Latinópolis, entre ellos está Bolivia, que con las sedes de Cinemateca Boliviana en La Paz y Cine CBA en Santa Cruz se integran a esta experiencia de exhibición y distribución. El catálogo ha empezado a ser programado desde julio con la película **Charco, canciones del río de La Plata** (Julián Chalde, 2017), le ha seguido en agosto la película chilena **La memoria de mi padre** (Rodrigo Baciagalupe, 2016), para septiembre está programada **Bruma** (Max Zunino, 2017). Latinópolis propone una programación hasta inicios de 2019 que intenta ser la alternativa real en la cartelera local. Esta es una de las propuestas integrales más interesantes de la actualidad como opción frente al cine de las majors.

CONSUMIDORES Y ESPECTADORES

Cada vez hay más preguntas y menos respuestas sobre el futuro inmediato del cine. Sobre todo acerca de las formas de exhibición más contemporáneas y la serie de productos diferenciados que pueden crearse para tal o cual pantalla, o ventana de difusión como también se le llama.

¿Cuál es el lugar de la sala de cine en este contexto? Esta parece ser una de las preguntas más frecuentes, y es aquí donde se suelen dividir contundentemente las aguas, hay quienes ya no creen en la sala, y están quienes la defienden a muerte. Sin embargo, el “espectador” es quien al final decide cómo y dónde ver los contenidos audiovisuales, entonces se abre un nuevo universo, las películas ya no son “lo único”, sino que son parte de la gran oferta a la que se enfrenta el “consumidor”. Es posible hallar diferencias entre el “espectador” y el “consumidor”, los contenidos de hoy suelen ser realizados en su forma más industrial para el consumo masivo, una vez identificada esta oferta se presenta un nuevo mundo – muchas veces yendo a contracorriente – que genera producciones con otros criterios y bajo diferentes lógicas, he aquí materiales que son tratados de un modo distinto por el “espectador”. No se trata de contenidos del entretenimiento por el entretenimiento sino de materiales que intentan dar un paso más allá en varios sentidos, tantos estéticos como narrativos.

Muchas veces el “consumidor” tiene una forma de búsqueda que corre más riesgos de acuerdo a los usos de la tec-

nología y sus más modernas formas, sin embargo no suele explorar más allá de lo que se le ofrece. El “espectador” suele ser más clásico y recurre a mercados más tradicionales. Ninguno quiere cruzar la línea que ha trazado de manera individual, y sin embargo a ambos le haría bien poder combinar los conjuntos pensando en elementos comunes que podrían enriquecer toda la lógica de la diferencia que queda fuera de los márgenes de lo que conocen. No se trata entonces solamente de la sala sino del acceso a los contenidos, se trata de ver más allá de lo que se conoce, tanto para unos como para los otros.

SER ESPECTADOR HOY

A la hora de ir al cine hay factores que modifican tal o cual decisión, la primera y más contundente es esta cuestión del horario, si hace no más de quince años existía una programación fácilmente identificable de acuerdo con sus propias denominaciones (matinal, matiné, vermouth, tanda y noche), las cuales sugerían al espectador un cierto sentido de las horas en las que se proyectaba el film. Ahora esto está ampliamente superado, uno puede llegar a la multisala y encontrar en ese mismo minuto que ingresa a uno de los complejos una película para ver. Esta inusual fórmula ha generado otra forma de acercamiento al cine como espectador, es decir, si uno llega el día clave a una boletería de los cines, sea cual sea la hora, lo que le ofrece la cartelera no es necesariamente lo que el espectador quiere ver; y sin embargo, una vez que ya se está en esta fila se elige algo que vaya a exhibirse lo más pronto posible. Sin importar que se trate de terror, comedia o una película nacional (si es que acaso esta se encuentra programada).

Si bien existen aún las excepciones en el gran público de quienes sí van al cine a ver tal o cual película más allá del horario en el que se exhiba, lo cierto es que la mayoría, y sobre todo en esos días dobles, va a la sala de cine con intenciones diferentes al sólo hecho de ver una película. Faltan aún estudios sociológicos sobre el fenómeno de las multisalas en Bolivia y lo que ellas han significado en la construcción de nuevos imaginarios urbanos.

En este contexto actual parece más urgente que nunca la apropiación de un término importante en el mundo contemporáneo: lo consciente. Del mismo modo que existe la “comida consciente”, existe también el “espectador consciente”. El cine puede ser visto también como un alimento y para su consumo se puede apelar a cierta conciencia de lo que puede ser mejor o peor para el espectador. Frente a este panorama las opciones son múltiples: ver más allá de las carteleras unificadas, producir contenidos diferenciados, crear nuevas redes de exhibición, tomar por asalto las plataformas digitales. Estas son sólo algunas de las opciones, y para esto sí hay una hora, un tiempo, y es el presente, es el ahora.

VER DESDE ÉSTE LUGAR EN EL MUNDO

Siempre son necesarios los espacios de difusión artística y cultural. La información es aquello que permite hacer sostenible el desarrollo de las actividades que se realizan a favor de cada una de las disciplinas que la sociedad realiza –también– como una forma de manifestación de sus intereses, aquellos mismos que son recogidos de sus entornos más primarios, como pueden ser, de igual modo, desde sus ámbitos más amplios.

Si bien la información es uno de los elementos que permite solventar el qué hacer humano, la puesta en valor de las diferentes expresiones, a través de su comentario y análisis, o en su caso ideal la propia crítica a favor de la comprensión, intentando completar las obras en función de otros conocimientos, es aquello que refleja la madurez de una sociedad.

Los suplementos culturales son en esencia los espacios más adecuados para la publicación de columnas que destinan su interés a poner en valor aquello que está sucediendo. No se trata únicamente de dar fe de aquello que acontece, sino también de profundizar sobre determinada expresión artística como resultado de un proceso cultural. El sólo hecho de ver el arte desde nuestro lugar le otorga a la mirada un sentido distinto a la de cualquier otra mirada. No es lo mismo ver –en este caso– una película en Nueva York o hacerlo en El Alto, esencialmente porque son dos culturas y dos puntos de vista totalmente diferentes. El ejercicio de ver desde un lugar propio ya le otorga a lo visto un sentido propio que puede

ser entendido como una apropiación de la obra. Se puede ser, incluso, fundamentalista y decir que desde el momento en el que uno ve la obra desde éste lugar del mundo (Bolivia) ya la nacionaliza en función de lo que uno conoce y sabe, de aquello que reconoce y exalta, o de la preocupación que lo asalta a favor de descubrir más.

Un suplemento cultural, una publicación especializada, es importante en la construcción social porque piensa su materia de estudio desde éste lugar. Son sus redactores, a través de su reflexión, quienes en este punto (adolescente) de la profundización del proceso de cambio - donde cimentamos la interculturalidad - insisten en pensar el mundo desde Bolivia. Desde un país en construcción.

NO ES QUE NO SE HAGA, ES QUE NO SE VE

Las historias escritas del cine boliviano son pocas. Cada una de ellas merece particular atención. El trabajo que han costado es definitivamente invaluable. Los libros que se refieren al cine en Bolivia han sido consecuencia de profundas y encomiables investigaciones. Aquella que ha ido lo más atrás posible en el tiempo sostiene que el cine llegó a Bolivia en 1897 procedente del Perú y que la primera exhibición pública en La Paz tuvo lugar un 21 de junio de aquel año.

Desde entonces la pantalla que ha devuelto la imagen al espectador, ha sido el espejo donde se encontraba el reflejo, en el caso boliviano se trataba del retrato de las élites, de aquellos que eran dueños del poder político, económico y poseían un lugar de privilegio en la sociedad, aquel que les otorgaba el derecho de ingresar a un teatro donde se proyectaban las películas.

Pasarán algunos años antes de que los registros sean propios. Cuando el cinematógrafo se ocupe de “lo boliviano” que tiene una relación íntima con la fórmula que usan los operadores de las compañías exhibidoras, las que se ocupaban de registrar a “los personajes” y ciertas postales urbanas y rurales de los lugares que visitaban. El cine, en sus primeros años, era como una atracción de circo, y como el propio espectáculo circense también era nómada.

No se trata únicamente de hacer referencia a los hitos de la historia del cine sino de pensar más allá de esto y reflexionar

sobre la imagen que se ha construido sobre Bolivia. O también la imagen que se sigue consagrando de “lo boliviano”. Lo más contundente es la imposibilidad de hacer homogénea la imagen, de pensar un país unificado. Ante la diversidad de formas de representación existentes, aquello que puede anotarse como una constante es la forma occidental de ver al país. Es decir, hasta no más de una década atrás, la forma más común de hacerlo respondía a quienes tenían el acceso a los dispositivos de registro, quienes en su gran mayoría procedían de un pensamiento urbano occidentalizado, que en su forma de registrar hacían prevalecer la formalidad etnográfica y no así la voluntad de la auto representación.

Con más de 120 años “enfrentados” con la pantalla los bolivianos de estas elites todavía asisten a las salas para ver “lo boliviano” con la intención de reconocerse, o ver en la pantalla alguna de sus aspiraciones, las más de las veces seguros de que la imagen les devolverá alguna de sus intenciones más nobles viendo en ella lo que quieren hacer.

En un gesto burgués, el espectador boliviano de cine boliviano, suele suponer que en el cine que llega a las salas se encuentra el discurso de liberación de “los oprimidos”. Esto suele consolar sus aspiraciones trucas, aquellas que en la democracia –con más de 30 años de continuidad– parecen haberle sido otorgadas como consecuencia de un fenómeno cultural al cual le reclaman ser dueños de este sistema político que no terminan de comprender en su nueva definición, aquella que con el nuevo paradigma del Estado Plurinacional no se limita a una cuestión electoral. La democracia boliviana es un ente vivo que se ejerce de manera constante en esferas que están al margen de las propias élites burguesas que se ven y registran para llegar a la pantalla.

¿Cuál es éste cine que hemos visto? Es también aquel que se compromete con su sociedad, sin embargo la forma que con-

sigue para hacerlo, no responde a un lenguaje que le pertenezca a las grandes colectividades, sino que lo han hecho en concordancia con los modos más occidentales, todavía falta una “nacionalización de la imagen” la cual dialogue con “las masas” con los sectores populares históricamente marginados de la representación y el enfrentamiento ante su propia imagen.

No se puede decir que no se hagan grandes labores por conformar circuitos alternativos, donde la circulación de imágenes en movimiento responda a otras lógicas de pensamiento. Sin embargo, todavía es escueta la producción y peor aún la distribución. No es que no se haga, es que no se ve. En este escenario, es una necesidad reflexionar sobre aquello que vemos como “lo boliviano”.

LAS VISITAS Y ESTOS 42 AÑOS

A la Cinemateca Boliviana continuamente llegan tantas visitas como usted pueda imaginar. Personas que se aproximan hasta este edificio en La Paz, donde se ubica el Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento, motivados –las más de las veces– por un simple gesto de amor al cine. Claro que cada uno busca algo. Desde los puntos más lejanos del planeta, como también desde ciertas cercanías, la gente que llega a suele dejar algo más que un simple recuerdo en quienes se quedan aquí para seguir trabajando, pensando también en los futuros visitantes.

Ahora que estamos cerca a celebrar el aniversario 42 de esta institución, la más importante del cine en Bolivia, se tiene prevista la llegada del editor italiano Jacopo Quadri. Uno de los más destacados editores de su país, reconocido en toda Europa por sus colaboraciones con importantes cineastas como Bernardo Bertolucci o Gianfranco Rosi.

Quadri se ha hecho cargo recientemente de la dirección del largometraje **Lorello e Brunello** (2017) que ha recibido, entre otras distinciones, una Mención Especial del Jurado durante el Festival de Turín. Con un ciclo que pretende presentar algo de la obra como editor del italiano, y el estreno de su película, es que se preparan los festejos de Cinemateca, en esta ocasión se contará con su presencia y de este modo se engalana una celebración que –como no podría ser de otra manera– se la hace con cine.

El jueves 12 de julio tendrá lugar esta función especial, en la que Quadri presente su película, de este modo se inicia una nueva etapa (que como cada nuevo año empieza lleno de esperanzas) en la que recordamos aquellas visitas que le dan valor al trabajo que se hace a diario en Cinemateca, desde el Archivo, como también desde otras dependencias, en las que la Biblioteca sin duda es la referencia mayor de lo que pueden ser fuentes para la investigación, lo obvio son las salas en las que cada día (excepto el martes de carnaval) reciben a los espectadores, a quienes se les debe el mayor respeto y admiración. Aquí y ahora, recordando todavía una llamada telefónica a Bogotá, y sopesando una distancia con Utah, se espera a Quadri, su filmografía y el estreno de su película.

CENTENARIO DEL SONIDO

Hace 100 años sucedió una de las más importantes revoluciones tecnológicas en el mundo. Fue en 1927 que se estrenó el primer largometraje con sonido sincronizado, **El cantante de jazz**, dirigido por Alan Crosland significa para el cine no sólo un punto alto en su desarrollo técnico sino también, y por sobre todo, en su desarrollo creativo. Desde entonces la historia no volvería a ser la misma.

Si bien la película sólo tiene 2 minutos de diálogo sincronizado, gracias al sistema Vitaphone el cual graba el sonido sobre un disco, en este caso de manera sincronizada con la imagen, el largometraje conservará la fórmula del intertítulo. El filme se basó en una obra musical que se presentaba en Broadway, de homónimo título la película provocó una gran conmoción no solo para el público que pudo verla en 1927 sino para quienes después descubrieron la técnica. Es que así como la Warner Bros propone una historia que utiliza al jazz y la música de los afro descendientes como una excusa para poder ver problemas algo más complejos. Con una trama bastante interesante, en la que un rabino de quinta generación decide cambiar su vida y ser “el cantante de jazz” frente a toda la adversidad que se presenta ante él.

De una manera similar Argentina apostó por hacer su primer largometraje sonoro acudiendo a su música más popular. Fue con el filme ¡Tango! (Luis José Moglia) que en 1933 el país del sur dio un paso firme a la revolución tecnológica del soni-

do. A pesar de que se trataba de otro sistema, que en este caso fue el Moviotone del sonido óptico las consecuencias fueron igual de sorprendentes, se dio entonces el salto a una nueva era.

Bolivia por su parte sólo llegaría al sonido en 1936 con el estreno de la película de Luis Bazoberry, **La guerra del Chaco 1932-1935** un documental que recupera imágenes de la contienda bélica con el Paraguay y que incorpora el sonido en un proceso de post-producción que el propio director realiza en Barcelona, España. Cada país tiene su propia historia del cine sonoro, sin embargo nada de lo que escuchamos ahora sería igual si no hubiera llegado **El cantante de jazz** hace cien años.

LAS PRIMERAS LÍNEAS

Se sabe que de las primeras líneas, en el principio de cualquier texto, depende que el lector pueda seguir con la lectura o la abandone de inmediato. ¿Cómo debería empezar un libro sobre cine? Por ejemplo. En *¿Qué es el cine?* En la Primera Parte – Ontología y cine, I. Ontología de la imagen fotográfica, André Bazin empieza así: “Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental de su génesis.” De éste modo, el crítico francés inicia su célebre libro, aquel texto referencial que ha sido tantas veces citado y con el cual han dialogado los más diversos estudios.

“A veinte años de la toma del poder puede decirse que la revolución ha dejado atrás sus momentos más espectaculares.” Esto es lo que se lee en la Introducción de *Dialéctica del Espectador* del cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, a quien la cinematografía de la isla le debe, entre otras piezas, *Muerte de un burócrata* (1966) o *Memorias del subdesarrollo* (1968).

“La idea de explicar nuestro trabajo de cine dentro del Grupo Ukamau nos ha llevado a recopilar algunos trabajos teóricos, artículos y entrevistas, para darles un ordenamiento que pueda ofrecer una visión amplia del proceso de desarrollo de nuestro cine.” Estas son las primeras líneas del libro más famoso e internacional de la bibliografía boliviana especializada en cine. Se trata de *Teoría y Práctica de un cine* junto al

pueblo de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Publicado en México por Editorial Siglo XXI en 1979.

Esta compleja tarea, la de escribir las primeras líneas de un libro sobre cine, es la que hoy atrasa la entrega de cualquier otro trabajo. Por esto mismo es que ahora ensayo las formas, las maneras de decir, todo aquello que me permita atrapar el interés del lector. “Mi bisabuela era quien hacía las ilustraciones, aquellos trabajos que acompañaban las investigaciones, ella era quien le ponía las imágenes a todo aquel texto que intentaba explicar una cultura que ya no existe.” Esta particular manera de comenzar, recurriendo a la transcripción del relato oral, le brinda al texto una familiaridad bastante particular. Esto, en un texto de investigación, es un recurso que permite generar cierta empatía con quien sostiene el libro y se dispone a leer.

Las más de las veces estas primeras líneas suelen ser las últimas en escribirse, aunque hay quien dice todo lo contrario. Sin certezas, y más bien cargado de incertidumbres, creyendo – primeramente – en que existen los lectores, y que esto no está destinado al olvido absoluto, es que se re-escribe el principio. “La única vez que decidí no subir a un avión fue cuando supe que de ese viaje no había retorno. En ese momento preferí quedarme en tierra y cambiar los itinerarios. En un taxi callé todos los secretos mientras veía por la ventanilla cómo pasan los otros carros. Extrañe por un momento sentir su rodilla tan cerca a la mía.” Aquí se exalta la primera voz, la experiencia de quien escribe, y si usted se pregunta por qué debería importarle la vivencia propia del autor, debería continuar leyendo.

“El cine en su periodo silente, cuando el sonido no formaba parte de la misma película ni estaba sincronizado en una banda sonora con ella, en esta su etapa inicial, su proyección consistía únicamente en imágenes.” Esta tercera forma, la más convencional, la que ubica al lector en una circunstancia determinada resulta ser la menos atractiva. Aquella que de pro-

pia voluntad, de manera intencional, le resta toda emoción al relato en beneficio de propiciar el “tono” que “debería” tener un texto que pretende ubicarse entre aquellas piezas teóricas tan celebradas por lo que dicen y cómo lo dicen.

Hoy vuelvo a preocuparme por qué y cómo decir. Una vez más frente al temor de empezar. Frente a la dificultad de escribir las primeras oraciones, las primeras líneas, aunque ya sé que existe una historia por contar. Si esta preocupación que se acerca al miedo no existiera estoy seguro de que no valdría la pena seguir escribiendo.

MARTES 8 DE OCTUBRE, EL DÍA QUE ME QUIERAS

Corría el año 2019, la tarde del 8 de octubre te envié un mensaje de audio contándote una historia, sabía entonces que estabas en el café y que habías salido hace poco de la peluquería. La historia guarda relación con la fecha y con la figura de Ernesto “Che” Guevara en Bolivia. Eso era lo que podía contarte en ese momento, aunque no dejaba de estar incompleta. Es por eso que ahora, amable lector, pido licencia para narrar esto que ha quedado inconcluso en aquel audio que mandé.

Fue en agosto de 2005 (en el mes de tu cumpleaños) cuando llegé a La Paz Patricio Jara, escritor chileno al que quizás no hayas leído, estaba acá como invitado de la Feria Internacional del Libro, lo entrevisté y cuando ya la charla concluía me preguntó por dos cuestiones: las cholitas luchadoras de El Alto y sobre la muerte de Freddy Alborta. Él era uno de los fotoperiodistas bolivianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, y había fallecido en esos días. Lo que Jara tenía era un extraordinario olfato periodístico y no quería dejar pasar la oportunidad para decir algo sobre éste hombre que siempre ha sido más famoso afuera que dentro del país.

Desde entonces la figura de Alborta me ha sido recurrente a la hora de pensar al Che. Más allá de todo lo que rodea la figura del guerrillero y su accionar en Bolivia, la histórica foto merece mayor atención cada vez que se la vuelve a ver, y por esto mismo el fotógrafo también hace más grande su legado y su propio mito. Con el tiempo la historia se ha ido llenando

de más referencias, supe que la fotografía del Che en su versión original se encontraba expuesta en el que fuera el estudio de Alborta en la Calle Colón esquina Mariscal Santa Cruz, ahora sé que en el subsuelo de “Foto Capri” se encontraban los contactos y la otra serie de fotos que registraron aquel momento en el hospital de Vallegrande.

Jorge Barrón es el director de la Videoteca Barbarroja, la que se encarga de difundir el cine latinoamericano en circuitos alternativos, para cuando se celebraron los 50 años de la muerte del Che él decía tener la más completa colección de películas sobre Guevara. Recordé entonces que para escribir un artículo había leído que existía un corto sobre Alborta y la más famosa foto boliviana de todos los tiempos, cuando le pregunté a Barrón por **El día que me quieras** (1997) de Leandro Katz, un corto del que sólo había visto un par de minutos, Barrón reconoció que no sabía de su existencia, con certeza y convicción le dije “entonces no tienes nada”.

El de Katz es uno de los trabajos más íntimos sobre lo que rodea al Che en Bolivia. El corto retrata a Alborta en su labor de fotógrafo e interpela a quien ha visto la foto sobre aquello que ha dejado de ver en función de no perder la atención sobre el cadáver. Descomponer la foto de Alborta es un ejercicio no sólo de “dissección” sino también de profunda humanidad en tanto las preguntas surgen con cada uno de los fragmentos que uno ve y descubre. Pasados al menos dos años Barrón se aparece un día y me dice: “ya la tengo, aquí está El día que me quieras.” Claro que la sorpresa fue grande, él había logrado conseguir una copia del material al que tanto había citado y que desconocía en su integridad.

Esta tarde, horas antes de que te enviara ese audio Barrón compartió conmigo una noticia que no esperaba, el hombre me avisa que esta noche se pasa el corto de Katz por televisión abierta, es la primera emisión pública y masiva del material en Boli-

via. Claro que es una buena noticia. Era inevitable compartirla con vos, aunque la historia parezca larga, aunque queden todavía muchas otras cosas por decir, y otras tantas por escribir.

Al menos dos otros apuntes quedan aquí, como consecuencia de haber estado escuchando “todo” lo que se puede sobre aquellos días en Vallegrande. A Antonio Eguino querían llevarlo para hacer el registro de algo que era “importante”, él no pudo subir a ese avión por temas personales. La filmación del cuerpo del Che en la lavandería del hospital correspondería a Hugo Roncal, uno de los camarógrafos más importantes de esos años. Sepa usted lector que toda esta (desordenada) cronología no es más que un ejercicio de memoria para confirmar aquello que todo lo que vivimos completa una historia que ya no es nuestra, que le corresponde también a otros, a quienes se apropian de lo que nunca fue nuestro. Te enviaré otro audio cuando esto haya sido publicado.

¿QUÉ ES EL CINE?

Ahora que ya estás aquí, me pregunto cómo explicarte ¿qué es el cine? Esta pregunta es el título de uno de esos libros capitales dentro de cualquier referencia sobre lo cinematográfico, y fue escrito por André Bazin, “Qu’est-ce que le Cinéma” fue su título original y se publicó en París.

Sin embargo, no es de esto que te quiero hablar. En las respuestas que busco para explicarte lo que siento que es el cine, encuentro una que me permite reflexionar más profundamente sobre el hecho mismo de lo cinematográfico: el cine es uno mismo.

Son las películas una de las formas más contundentes de conocer sobre el otro, y son también – quizás todavía más intensamente – la forma más rotunda de enfrentarse a un espejo. Es la pantalla la que te devuelve la imagen, no la que crea la imagen, es decir, lo que uno ve en la pantalla es un mensaje que está destinado a ser completado por aquello que uno conoce, y esto es aquello que ya se ha visto. Si bien el cine es un generador de imágenes, es el espectador quien las completa, quien las hace propias. El cine por sí mismo es un ente incompleto, el cine es el espectador. El cine, es usted, somos todos.

Desde el momento en el que existe una mirada propia, aquella que puede ver una pantalla de un modo particular, que es también una consecuencia de ciertos elementos muchas veces ajenos al propio hecho cinematográfico, que más bien tienen que ver con cuestiones como el lugar desde don-

de vemos, o lo que conocemos antes de ver, es que el espectador se vuelve el cine.

¿Cuál es la mirada propia? Una vez más una pregunta compleja, difícil. No es necesario crearla, es más bien cuestión de reconocerla. La mirada propia está asociada con la experiencia propia. Nadie verá del mismo modo tal o cual cuestión si no tiene la misma relación con determinado hecho. La mirada, y la forma de mirar, están sujetas a otro tipo de fenómenos que tienen que ver con la experiencia. Las formas de ver el cine son tan particulares como cada uno de nosotros podemos ser. Estas formas son únicas.

Por eso es tan importante ver el cine, porque cada uno de sus discursos se nutre desde la mirada individual. Nunca será lo misma ver una misma película en Moscú o en Camiri. Cada una de estas miradas están formadas en pluralidades que no necesariamente coinciden, por eso no existe un tipo único de cine, existe el cine del espectador, el cine es uno mismo.

Es en este ejercicio (el de ver las películas) donde descubrirás que el cine lo hace quien lo ve. No se puede cambiar el cine, decía Luis Espinal, pero se puede cambiar al espectador. Cuando sepas que el cine existe, y tu mirada ya sea tuya en función de lo que vayas a vivir, entonces podrás saber qué es el cine.

El tiempo te permitirá nacionalizar el cine, verlo desde tu país, poder pensar desde donde estás en lo que ves, y hacer del cine un instrumento. No creo que se trate de una cuestión definida como “el cine por el cine” sino que se trata de “el cine en función de...”. Ya descubrirás en el camino de qué se trata todo esto. Despertarás una mañana con la necesidad de seguir descubriendo en una pantalla la diversidad de un mundo que podrás descubrir desde lo cinematográfico. Alguna película será la que pueda conmoverte del mismo modo que sólo la naturaleza puede hacerlo. Es en esta artificialidad de la puesta en

escena que de seguro encontrarás el más profundo y complejo sentimiento, y frente a la pantalla podrás decir una vez más: “gracias a la vida”, del mismo modo en el que cantó Mercedes Sosa una canción de Violeta Parra que la compuso en La Paz. Espero que estas líneas te ayuden a entender: qué es el cine.

LA ÚLTIMA

327 CUADERNOS. LA HISTORIA COMO TRANSFORMACIÓN EN LA VIDA (*)

No sería correcto mirar a un costado y hacer como si nada pasara. Sin embargo, como esta es una columna de cine, lo que se puede hacer es mirar lo que sucede desde el cine, no como si fuera una película sino a través de lo cinematográfico como instrumento de comprensión de una realidad.

El ejercicio de la crítica e investigación cinematográfica tienen una relación directa con esta situación, no se trata del cine por el cine -al menos no en nuestra sociedad- sino del cine como instrumento de transformación y cambio, y cuando se dice “el cine” se habla también de aquello que se escribe sobre cine.

Los restos de una vida pueden quedar esparcidos en los diarios más íntimos. La honestidad literaria suele encontrarse en estos escritos que pocas veces se piensan para los otros, sino que responden a pulsaciones privadas. Estos rastros de lo que ha sido la vida suelen estar llenos de referencias aleatorias, tan personales que incluso resulta difícil contextualizarlas en un escenario diferente al del instante en el que se escribe.

“Llovía mucho, ese día en la ciudad”. Así lo recuerda Ricardo Piglia, había llegado a sus oídos la noticia de la muerte del “Che” en Bolivia. Esto queda registrado en el documental **327 Cuadernos** del cineasta argentino Andrés Di Tella. La película se acerca al escritor desde sus diarios, lo hace con la propia voz de su autor, registra este número imperfecto de cuadernos, y matiza todo lo escrito con imágenes de la propia historia argentina.

El doctor Roberto Guevara de la Serna viaja a Bolivia, este registro hecho por canal 13, que forma parte de los archivos televisivos argentinos, muestra al hermano del “Che” el 11 de octubre de 1967 antes de abordar el avión que lo llevará hasta Vallegrande donde las autoridades bolivianas no dejarían que vea el cuerpo de su hermano. El registro de archivo continúa con Guevara de la Serna ya en suelo vallegrandino dudando sobre la noticia y el hecho. Piglia en el documental recuerda el día y la lluvia, claro está, la duda y también la certeza sobre la tragedia.

Piglia recuerda ciertos momentos donde la historia se apodera de la vida, la cambia independientemente de los eventos personales, de la propia existencia. Para el escritor estos momentos en su vida son el derrocamiento de Perón en 1955, la muerte de Guevara en 1967 y el retorno de Perón en 1972. Cada una de estas fechas “se entran” en la vida, la historia se cuela en lo personal, la transforma. Esto no deja de ser una cuestión de debate, de profunda reflexión, estos momentos de la historia no se los buscan, llegan.

Lo difícil es poder estar a la altura de estos hechos. Ellos son los que marcan a generaciones y forman el pensamiento colectivo. No son simples fechas en los calendarios del pasado, son parteaguas de los procesos históricos que alteran una sociedad. Los diarios por eso adquieren otra dimensión cuando desde ellos podemos entender un contexto. El cine, por eso, también adquiere otra profundidad cuando permite que se vea una realidad en su dimensión más amplia. Lo escrito -filmado- debe dar la posibilidad no sólo de registrar sino de interpretar lo que sucede. Esto siempre se asocia a una toma de posición frente al hecho. Frente a la historia.

Lo que Di Tella hace con su película es buscar en la intimidad de Piglia y sus diarios una forma de llevar a la pantalla no sólo el ejercicio de la memoria sino la interpretación de los

hechos y cómo estos cambian la propia vida. En ningún caso el escritor es ajeno a su realidad, esta se le va pegando, se filtra, se apodera -en algunos momentos- de toda su obra (diaria) como una referencia de lo cotidiano. He ahí el box o los listados más simples. He aquí estas fechas y momentos cruciales de transformación que se viven sin saber exactamente qué sucede o por qué sucede.

Lo que nos está pasando como sociedad es la apropiación de la historia sobre nuestras vidas. Del mismo modo que le pasó a Piglia en estos otros momentos de su propia existencia. Este desborde del acontecimiento histórico como un acto de transformación merece que se tome conciencia sobre el momento y si fuera posible que la acción acompañe el pensamiento. Hay que tomar entonces posición frente a la realidad.

(*) Esta fue la última crítica publicada en *La Esquina* el domingo 9 de noviembre. El mismo día en el que Evo Morales presentó su renuncia como presidente del Estado Plurinacional de Bolivia.

