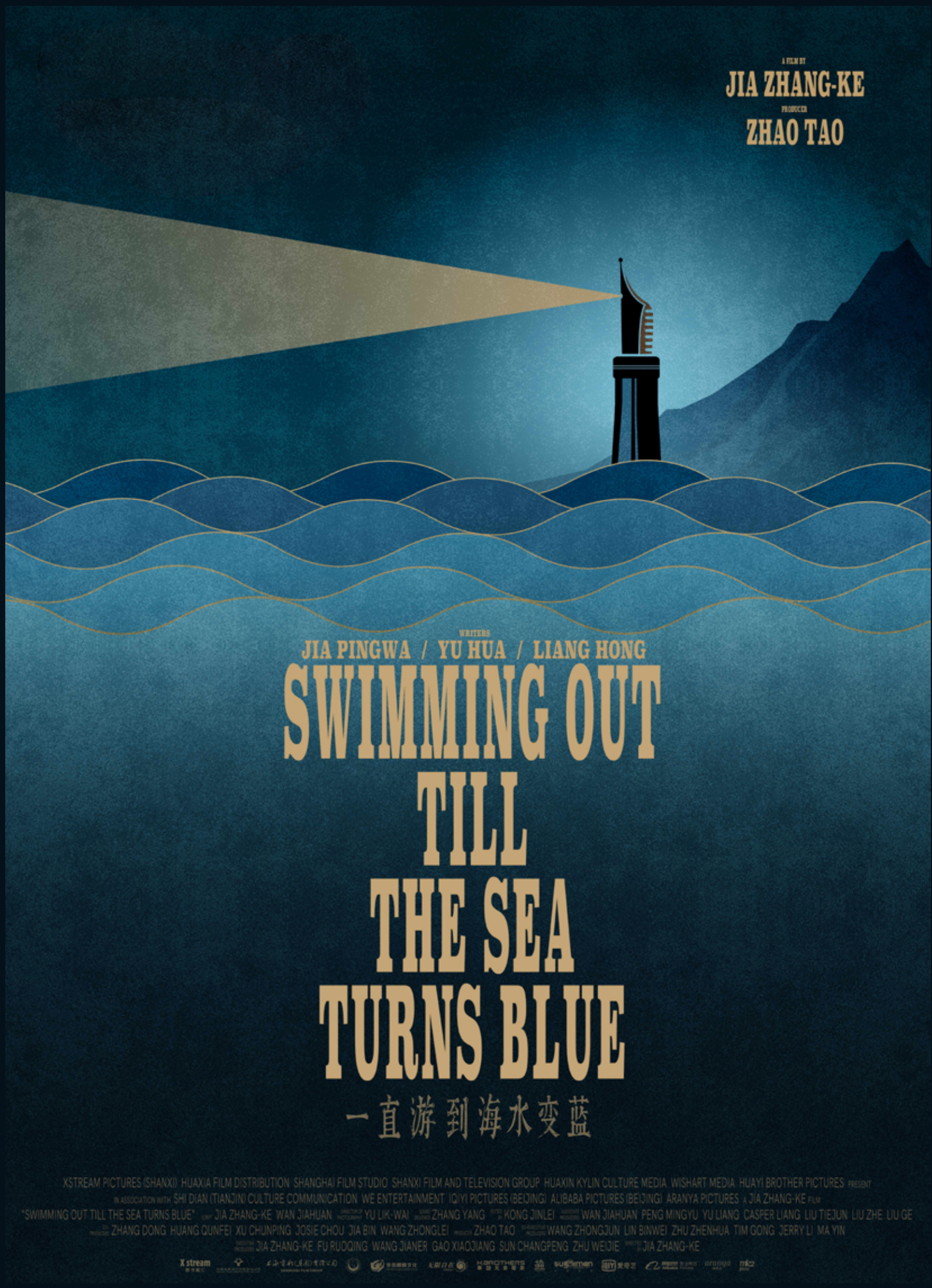
BLACK CANVAS

1 AL 10 DE OCTUBRE 2020



BLACK CANVAS FESTIVAL DE CINE CONTEMPORÁNEO

ORGANIZADO por Universidad de la Comunicación

ENTREVISTA A

KELLY REICHARDT

PRIMERA VACA *FIRST COW*
EUA | 2019 | DCP | Color | 122 min



Quiero comenzar preguntándote algo que puede sonar trivial, pero que estoy seguro que no lo es. Es sobre tu proceso de scouting. Encuentro que, especialmente en First Cow, logras que el paisaje sea un elemento deslumbrante. Logras transformar la naturaleza sin intentar impresionar, sino todo lo contrario, con tu característico estilo sobrio. Supongo que tal proceso demanda tiempo, contemplación y paciencia, y siento mucha curiosidad al respecto.

Primero, gracias por preguntar eso, porque definitivamente en todas mis películas el trabajo más difícil siempre es el scouting [ríe]. Las locaciones tienen que ver con Janet Weiss. Ella es increíble… Comenzamos muy al principio, es todo un proceso que puede incluso seguir durante el rodaje, porque a veces tienes tal escena con tal lugar en mente y luego, cuando estás ahí, comienza a llover y el agua sube y la playa que estaba frente a ti ya no está, y necesitas tener algunos lugares de respaldo en mente. Pero sí, mis películas comienzan usualmente con el scout. Voy a buscar estos lugares con mi productor o mi camarógrafo. Otras veces voy con el asistente de dirección o el diseñador de producción. Hay momentos en los que cada uno explora por su cuenta y luego llevamos a los otros a conocer estos lugares. Antes pasaba mucho más tiempo haciéndolo yo misma, pero este proyecto fue más concentrado, demandó mucho más esfuerzo. Especialmente porque hoy en día es muy difícil encontrar lugares en los que puedas filmar porque hay demasiado tráfico aéreo. Apenas se puede hacer una toma sin que un avión pase en algún momento. Y he notado que es muy diferente de cuando hice Meek's Cutoff [2010] a esta película, en la que fue más difícil lidiar con el tráfico aéreo. Eso complica encontrar el lugar correcto —no siempre se trata de encontrar el lugar más bonito o el más extravagante—. A veces tengo contenerme al respecto, es por eso que creo que a veces la escena más increíble está detrás de nosotros, a nuestras espaldas y no en donde la cámara está apuntando… Creo que el trabajo debe estar enfocado en tener un paisaje que funcione con la escena y lo que está tratando de transmitir y no en pensar en hacer una historia sobre la belleza o lo que sea.

¿Qué tan largo fue el proceso de scouting?

Esta película fue realmente rápida. El scouting nos tomó como un año… Yo estuve buscando locaciones por un año en Eslovaquia para otra película que no se hizo y luego esta película sucedió. Tomó como tres meses prepararla mientras otras cosas pasaban. Tenía que llevar al diseñador de producción a estos lugares. Para él era muy importante conocerlos, pero esto implica manejar de un lado a otro. Como he trabajado con el mismo asistente de dirección por mucho tiempo, vamos juntos a estos lugares con frecuencia, pero también tienes que ir con otras personas y a veces pasas más tiempo ahí.

¿Te gusta hacer el scouting?

Me parece muy difícil, pero lo que más me gusta es pasar tiempo con los dos Chrises [Chris Carroll, asistente de dirección, y Christopher Blauvelt, cinefotógrafo], paseando en estos lugares que ya conozco. Y también me gusta cuando voy a lugares sola y pienso mucho o cuando vamos en una camioneta con todo el equipo y compartimos nuestra investigación, las cosas se van sumando y tienen sentido juntas. Eso ayudó mucho.

A propósito del proceso de escritura, ¿escribes tus escenas con lugares específicos en mente?

Sí, claro. A veces estoy haciendo el scouting mientras escribo. Usualmente comienzo con una idea de algunos lugares o de cómo van a ser. Jon [Jonathan Raymond] y yo tenemos a veces un lugar en la cabeza que no va a ser el lugar final del rodaje, pero lo usamos para generar ideas.

¿Fuiste con Jonathan al scouting?

John va algunos días. Hace algunas visitas. Cuando estábamos escribiendo, fuimos a algunos lugares para obtener ideas. Estábamos haciendo la película cerca de Portland, así que fue fácil. Llevas mucho tiempo trabajando en colaboración con Jonathan Raymond, con quien usualmente coescribes tus películas, pero en esta ocasión comenzaste a trabajar a partir de una novela ya publicada y escrita por él. Me gustaría saber si el proceso cambió en este caso al tener un texto previo como punto de partida.
Sí, lo lindo de las historias de John es que hay mucho espacio para ampliar. Para inventar dentro del espacio. Esta vez tomamos algunos de los huesos de la novela, que cuenta una historia de dos décadas, va por dos continentes diferentes. Así que encontramos este otro dispositivo que nos permitió abordar todos los temas que están en la novela, conservando los personajes de John. El personaje de King-Lu es la fusión de dos personajes, en realidad. Pero luego, después que tuvimos el «mecanismo de la vaca», construimos todo desde ahí. No teníamos la intención de quitar la parte contemporánea de la historia para desarrollar y poder llegar al meollo de las cosas. Trabajamos en esto durante más de una década antes de decidir hacerlo justamente por eso. Usualmente, cuento historias que duran como dos semanas. Esta era una forma diferente de lidiar con el tiempo. Pasan años y años durante esta historia.

¿Cómo fue trabajar con este nuevo concepto de tiempo?

Fue difícil encontrar la manera de descifrarlo, confieso [ríe].

¿Lograste resolver esto durante la escritura, la edición o mientras estabas filmando?

La resolví por completo durante la fase de escritura. Es decir, en un sentido general, por supuesto. Las cosas se acomodaron más tarde, también.

Me gustaría saber más sobre tu proceso de edición. En general trabajas esta parte de tus películas.

Originalmente comenzó para mí como algo práctico, porque al principio no podía pagar un editor. Pero me ayuda como una forma de descubrimiento. En la edición… creo que, cuando estás listo, puedes descubrir dónde falta algo. Para descubrir el momento exacto cuando harás un corte o cómo las imágenes van a ir juntas. Pero este tipo de películas que hago puede ir de muchas formas diferentes. Hay muchos descubrimientos en la sala de edición. Tengo esta manera muy social de hacer una película, con mucha colaboración en la producción y posproducción, así que a veces está bien estar sola con la película nuevamente y comenzar a desprenderse de la idealización que tenías de la película y estar con la que en realidad hiciste o estás haciendo. Me gusta ese proceso. También porque doy clases, siento la necesidad de tener las manos trabajando directamente en algo, sin nadie más, sin un intermediario. Así que editar es bueno para mí.

¿Te aíslas durante este proceso?

La edición es aislante por naturaleza. Tengo un asistente fabuloso, muy inteligente, que es muy bueno mirando las cosas. Casi siempre después de hacer algunos cortes, traigo algunas perso-

nas para que la vean, para tener ojos frescos, pero en general es un proceso de estar sola, por tu cuenta, lo cual es lindo.

Según tengo entendido, First Cow exigió mucha investigación para lograr una descripción precisa de la época porque no contaban con fotos de entonces. Supongo que eso influyó mucho en tu proceso creativo. ¿Puedes contarme un poco sobre eso?

Bueno, nada podía ser rápido durante este proceso específico. Como dijiste, no había fotografías, así que no fue tan simple. Tuvimos un investigador ayudándonos en Londres, quien fue de mucha ayuda porque, en esa época, todo venía desde Inglaterra, así que él fue enviándonos cosas. Nosotros leímos, leímos y leímos. Las personas de utilería hicieron su investigación, los de diseño de vestuario hicieron otra, concentrándose en telas y materiales. Luego nos hicimos amigos de una confederación de tribus llamada The Grand Ronde Community of Oregon, y ellos fueron muy generosos y nos permitieron usar su biblioteca, nos conectaron con alguien que nos ayudó con el idioma nativo americano que se usa en la película, finalmente nos ayudaron con la canoa… Todas las personas que conocimos en el camino tenían anotaciones, información valiosa… Por eso, esos viajes en la camioneta de los que te conté fueron tan buenos, porque eran como reuniones donde todos compartían información.

¿Cómo es que toda esta información influyó en tu manera de contar tu historia? Me dan curiosidad también todos estos conceptos que repites a lo largo de tu trabajo previo que están en First Cow. ¿Cómo entraron en esta nueva historia que estás contando? ¿Es completamente deliberado?

No, no, las cosas solo se suman. No lo fuerzo. Toda la información y estas cosas simplemente se suman. Las cosas que tú mencionaste son cosas en las que estoy interesada, así que supongo que solo sucede.

¿Puedo preguntarte sobre la vaca?

¡Por supuesto!

Trabajas mucho con animales en tus películas. Desde Lucy en Wendy and Lucy [2008] hasta los caballos de Certain Women [2016]. Ahora la vaca que da nombre al filme… Me gustaría saber ¿cómo es trabajar con ellos o cómo influyen en tu esquema de trabajo?

Bueno, en este caso, fue muy difícil [ríe].

Pero, ¡en la película parece que todo salió bien!

Me agrada que se vea así [ríe]. Cada plano que funcionaba está en la película. Era tan dulce, pero era muy difícil trabajar con ella. Estaba entrenada y tuvimos que hacer muchas cosas para que estuviera cómoda. Por ejemplo, con el ferry, porque las vacas no nadan y, además, los equipos se mueven rápido y son enormes, por lo que cualquier animal reaccionaría a esto de manera incómoda. Trabajar con animales te obliga a tranquilizar a todos, a reducir la velocidad. Aprendimos todas estas lecciones en Certain Women con caballos salvajes, pero lo olvidamos todo. Y ahora tuvimos que volver a aprenderlo. Trabajar a la velocidad de los animales. Aun así, ya sabes, tic-tac… Chris [Blauvelt] es una persona muy positiva, pero la única vez que lo vi desesperarse ¡fue mientras intentaba no perder la paciencia trabajando con animales [rie]!

Así que la vaca más o menos estableció el tono del rodaje. Aparte de eso, me dijiste antes que la vaca es un mecanismo narrativo, un dispositivo para la narración. Me atrevería a decir que tal vez funciona como un McGuffin, pero me da otra impresión. Creo que el punto de vista de la película es el de la vaca. Sé que también puede ser el punto de vista de Cookie, pero creo que es porque hay una mirada completamente inocente a lo largo de la película, una perspectiva sin prejuicios que es lo más cerca que podemos llegar a estar de la perspectiva contemplativa de la naturaleza. Ver un paisaje de la misma manera que el comportamiento humano.

Sí, sí, estoy de acuerdo. El punto de vista de la película es definitivamente ese, excepto porque creo que también existe la perspectiva de King-Lu. Y él es un estafador…

Pero incluso King-Lu o el Jefe Factor son personajes basados en la ingenuidad y creo que eso exige que seas inocente en tu perspectiva.

Sí, sí, completamente. Ellos son absolutamente ingenuos, también, respecto de todo. El Jefe, específicamente. No se dan cuenta de que están diezmando a toda una raza. Las tribus fueron casi erradicadas por enfermedad como en cinco años. Entonces su presencia allí es completamente devastadora. Pero creo que King-Lu es más optimista de alguna manera. Él es realmente consciente de su presencia en la escalera social. Sabe que necesita a Cookie, pero aun así no acepta la idea de irrumpir, y sí, eso también es ingenuo.

Ahora que estamos hablando del Jefe, me gustaría preguntarte sobre una conversación específica que sucede en su casa. Es una conversación entre dos mujeres sin presencia masculina y sobre un collar. Luego de la proyección, estaba discutiendo la película con otra colega de MUBI, Flavia Dima, y ella me hizo notar esto. Me pregunto si hiciste esa situación específica solo para la prueba de Bechdel.

Sí, pero también funciona como un mecanismo que nos muestra que están sucediendo otras vidas, otras historias en paralelo. En las afueras del relato. Pero, además de eso, en ese momento no podría haber mujeres ahí. Se supone que el personaje de Lily Gladstone es una mujer chinook casada con el Jefe, quien probablemente tiene otra esposa blanca en Gran Bretaña. Al principio, además de esta situación particular, en ese momento no podrían encontrar una mujer ahí. Tal vez pudieron haber encontrado a alguien que trabajara como traductora o algo, pero en realidad no había mujeres. Entonces así sería la sociedad sin mujeres, excepto que, si hablas de las que se habían casado, una está casada con el hombre prominente, el líder de su tribu. En ese momento había comercio, negociaciones… Otro punto de vista ingenuo: que esto iba a funcionar.

La ingenuidad del capitalismo.

Sí.

¿Crees que la película trata sobre la ingenuidad del capitalismo o la ingenuidad de la fraternidad?

Ambas. Es una manera graciosa de decirlo, pero sí, es una película sobre eso.

El capitalismo creyendo que va a funcionar.

Bueno, el capitalismo funciona para algunas personas. No funciona para la naturaleza, no funciona para….

¿Los seres humanos?

Bueno, sí, pero el Jefe Factor va a estar bien, ¿sabes? La vida le saldrá bien. Perdió un poco de leche, pero eso es todo.

Es verdad. Ahora que el capitalismo está sobre la mesa, ¿hay alguna razón específica para contar esta historia ahora mismo?

La verdad es que había estado pensando en cómo hacer que esta historia sucediera desde hace mucho tiempo. Pero parece ser un buen momento para contar la historia de Estados Unidos como un lugar de inmigrantes, hablar de la estructura de poder que siempre ha estado ahí, un lugar de capitalismo desde el principio, de los recursos naturales aniquilados, de cómo hemos ignorado todas estas señales de la naturaleza. Y para hablar de ingenio, ese que te dice que puedes hacer la carrera larga para alcanzar altos estándares de vida, que solo podría suceder si estás un poco desconectado. Esta película habla de esas cosas, pero, como mencionaste, también se trata de la amistad. Sobre todas las cosas diferentes que puede ser la amistad. Sobre la intimidad. Es una historia de amor para mí también. [Cookie y King-Lu] son solo dos personas lejos de su hogar que desean una vida doméstica.

Una historia de amor anulada por el capitalismo.

Sí, sí. Si tan solo se hubieran quedado…

Si se hubieran quedado con los logros de su precaria estabilidad, habrían vivido felices para siempre.

Sí, pero si no hubieran tenido esa ambición…

Tú no tendrías tu película.

Sí [Ríe].

—
Entrevista por Pedro Emilio Segura
Programador / crítico



FIRST COW



NADANDO HASTA QUE EL MAR SE TORNE AZUL

CHINA | 2020 | DCP | COLOR | 111 MIN | JIA ZHANGKE

NADANDO HASTA QUE EL MAR SE TORNE AZUL
SWIMMING OUT TILL THE SEA TURNS BLUE

El placer que da la más reciente película de Jia Zhangke se encuentra en su forma de resolver poco a poco el desconcierto que provoca en un comienzo. Swimming Out till the Sea Turns Blue es un documental que se tarda en llegar a su tema porque abarca primero una aldea, luego parte de su historia, luego el festival de literatura que se realiza en la provincia donde está el pueblo y, en un remate ambicioso y extenso, la historia china de la segunda mitad del siglo XX a partir de las vidas tan contrastantes de Jia Pingwa, Yu Hua y Liang Hong, escritores chinos de distintas generaciones.

La película se desenvuelve como una matrioshka donde lo particular va dando lugar a lo general y los fragmentos se van orientando a una importante idea medular: la de un país transformado tras darlo todo a la revolución. La patria se muestra ingrata en incidentes de carencia y censura pero en los escritores que hablan con Jia nos encontramos no con una denuncia frontal —y por ello convencional— sino con el sutil recuento de vidas donde se han atravesado el hambre, las necesidades ideológicas y también, siendo justos, la creación y los éxitos. Al final de todo, cuando Yu le da su título a la película —él recuerda haber nadado desde una roca, donde el mar se ve amarillo, hasta las aguas profundas donde al fin se ve azul— el centro verdadero de la narrativa es la vida misma, que se evoca en recuerdos de lo que fueron la infancia, las primeras letras, la familia y el contraste con los tiempos recientes, tan cargados de diferencia.

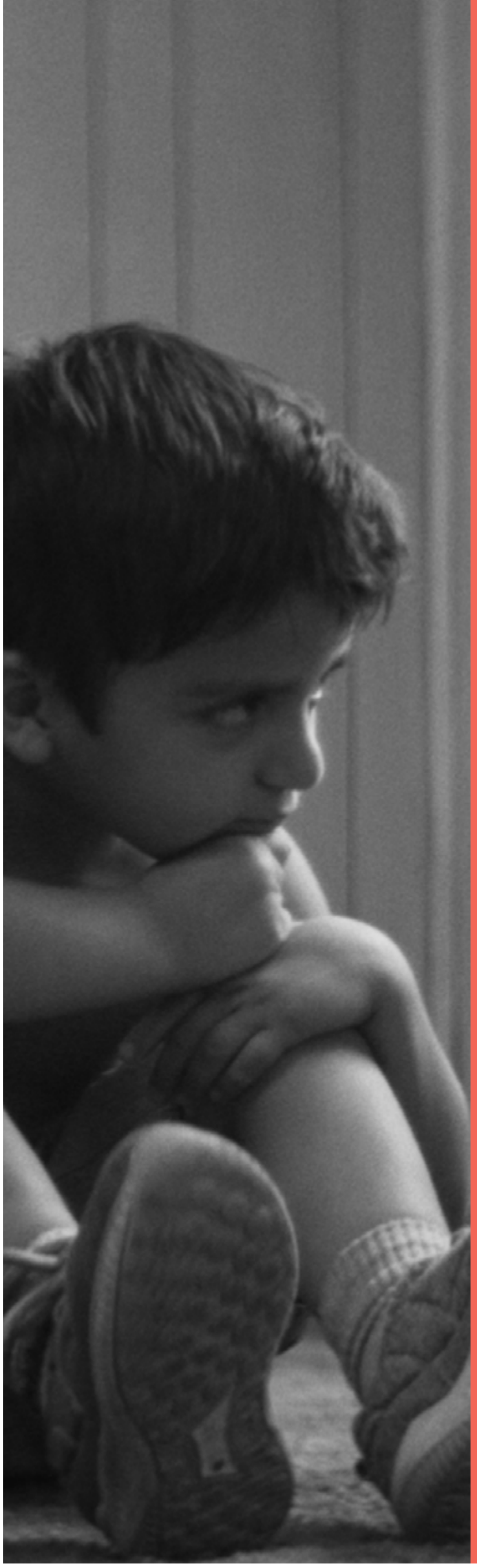
Esta idea se vislumbra desde un comienzo cuando nos encontramos con los relatos de un anciano de 91 años en la Aldea Familiar Jia. Sus historias de hambruna se relacionarán más adelante con los recuerdos de Jia Pingwa, que padeció lo mismo en los años 50, durante la Revolución Cultural de Mao Tse-tung. Además el escritor habla de la opresión que mandó a su padre a un campo de trabajo y de cómo su escritura empezó inevitablemente ligada a la revolución. Yu explica cómo un cuento no podía ser triste en su época politizada y de cómo tuvo que cambiarlo para que fuera publicado en una revista obediente al partido comunista. En los recuerdos de Liang sobre la China de Deng Xiaoping se nos muestra al fin un país más liberado en el que a la autora se le permitió tener una vida más individual y una literatura más íntima.

Jia estructura la película en 18 capítulos que se entretejen de manera sinfónica: lentamente el director va identificando sus leitmotifs —el arte, la política, el cambio—, que se esparcen en los capítulos tan contrastantes en extensión como una piedra y el mar. Algunos sólo duran un instante mientras que otros abarcan largos segmentos.
En ocasiones no importan ya tanto las anécdotas y sus protagonistas sino observar los espacios de la China contemporánea. La ciudad de Fenyang, el lugar donde creció Jia Zhangke y donde ha filmado algunas películas, se revela ante nosotros en una cotidianidad que refleja la distancia del pasado. Seguramente hay penas en estos bazares, en estas tiendas, pero ya son muy distintas de los traumas revolucionarios.

Lo que mejor permanece como evidencia del pasado es la realidad filtrada por los artistas en la creación. Una novela o un poema no son un tiempo pero lo expresan. En varios interludios campesinos contemporáneos recitan pasajes de los grandes autores chinos —muchos de quienes aparecen al menos brevemente a lo largo de la película— y en sus palabras nos encontramos con reconstrucciones vívidas y aforismos inmortales. El mundo se hace palabras y el tiempo se convierte en memoria colectiva. Jia celebra este acto en Swimming Out till the Sea Turns Blue y nos invita a participar en él sin importar la distancia impuesta por el tiempo o el espacio.

—
Alonso Díaz de la Vega
Crítico





LOS LOBOS *THE WOLVES*

Una de las herencias de la globalización fue incluir en la idiosincrasia de las sociedades la noción de un mundo sin fronteras, con gente de todos los rincones del planeta emprendiendo viajes sólo interrumpidos por el cansancio o la falta de voluntad. Ahora la migración es parte de la realidad, no sólo un problema que parece irresoluble. Dispuestos o no, los ciudadanos han visto cómo el paisaje racial a su alrededor cambia, se transforma ante sus ojos. El arraigo y el exilio mutan, son maleables y fluyen al ritmo de las corrientes que impulsan la economía y el comercio. En este panorama las fronteras tradicionales se diluyen por decreto o por costumbre y surgen otras que son dictadas por la crisis y la recesión a tal punto que uno se vuelve extranjero no sólo de un país a otro sino de un municipio o ciudad a otra.

En Los Lobos, segundo largometraje de Samuel Kishi Leopo, el fenómeno de la migración se presenta como un vehículo para profundizar en los lazos de amor filial y fraternal; Lucía, madre soltera de dos niños, Max y Leo, llega a Albuquerque, Nuevo Mexico como migrante ilegal buscando iniciar una nueva vida. La realidad norteamericana se manifiesta en el microcosmos del edificio de departamentos donde Lucía renta un piso para alojarse con sus hijos, los arrendadores son un matrimonio chino, alrededor hay latinos, chicanos, blancos pobres, cholos y la presencia ominosa de las drogas, mismas que están detrás de muchas de las historias que se sugieren en la cinta y que dan cuerpo a los personajes.

Algo que llama la atención son las decisiones narrativas de Kishi para presentar un rostro diferente de la migración, utiliza el mundo imaginativo de los niños para crear un contrapunto al ámbito adulto regido por el implacable rigor de la economía, se nota un tono lúdico, inocente con sutiles pinceladas oníricas que se aleja del tremendismo y la decadencia que saturan las películas que abordan el tema. Lo anterior no quiere decir que el relato sea escapista, por el contrario, resalta el hecho de que más allá de una agenda ideológica o afanes de denuncia política, la migración es un fenómeno humano y que lo enfrentan día con día individuos cuyas necesidades no aceptan postergaciones, la supervivencia lo reduce todo al mínimo indispensable y dentro de eso que es esencial el amor prevalece.

Los niños se ven obligados a crear una realidad alterna en el interior del diminuto apartamento mientras esperan el regreso de su madre. El mundo exterior se encuentra muy cerca y al mismo tiempo lejano y amenazante, con sólo abrir la puerta se ofrece un horizonte de posibilidades la mayoría de ellas peligrosas. La rebelión de Max, manifiesta en su salida de la habitación, detona un cambio de tono en la cinta hacia el suspenso y recuerda al Hitchcock de Bang! Estás muerto (Bang! You're dead!, 1961) donde un niño deambula por su vecindario jugando al vaquero con una pistola que no sabe que es real y está cargada. Así Max y después Leo, rozan el peligro durante varios minutos angustiantes para el espectador que, como Hitchcock recomendaba, sabe más que los personajes. Un cosmos tan reducido y atomizado como el que construye Lucía para sus hijos es frágil y su equilibrio se pierde a la menor provocación, primero se vulnera cuando ellos salen al exterior y después cuando el exterior, unos chicos del vecindario, entran en su guarida. El drama avanza porque el dinero que tenían ahorrado se pierde, es robado, pareciera que es un recordatorio de que la realidad que rodea a los migrantes es salvaje y despiadada; sin embargo, Keshi nos invita a ver más detenidamente y a descubrir que los monstruos que pueblan ese mundo desolado también son personas, que igualmente intentan sobrevivir y cuyos pasados están llenos de dolor y culpa.

Una grabadora de cassette es el vaso comunicante entre la realidad de la familia y los reinos alternos que la rodean: el pasado manifiesto en una canción que toca el abuelo y que no sólo es el último registro su persona sino también de su vida pues antecedió a su deterioro por la demencia senil; las reglas que Lucía les graba para que los ayude a sobrevivir y los proteja del exterior; las clases de inglés para que puedan ir a la tierra prometida de Disneylandia. Es esta elaboración de estampas con minuciosidad de orfebre que más que concluir historias sugiere nuevas ramificaciones que expanden el alcance de Los lobos. En cada detalle está la puerta hacia otra historia como "el foco" que se llevó al padre de los niños, después el espectador sabrá qué era ese foco y la respuesta es desconcertante o también el árbol genealógico que el Sr. Chang pinta en su sala y que muestra la cicatriz que han dejado sus hijos en su corazón, no hace falta hablar chino para entenderlo. En la parte está el todo. El microcosmos de la familia migrante es el prisma que nos revela el rostro del mundo. Los lobos es un artefacto que apela a una zona de nuestra alma que ve las cosas como las perciben los niños y también, quizá, como realmente son… eternas.

—
Pablo Orube
Investigador Documental

LOS LOBOS
MÉXICO, ESTADOS UNIDOS I 2019 I DCP I COLOR I 91 MIN I SAMUEL KISHI LEOPO

Eso por momentos tan grande

ENTREVISTA A

MATÍAS PIÑEIRO

Rodrigo Garay Ysita



ISABELLA
Argentina | 2020 | DCP | Color | 78 min

Publicada originalmente en Correspondencias. Cine y pensamiento, el 18 de mayo de 2020.
http://correspondenciascine.com/2020/05/eso-por-momentos-tan-grande-entrevista-a-matias-pineiro/

Todavía podíamos sentarnos en un restaurante lleno de gente a platicar como si nada el 28 de febrero de 2020, un par de semanas antes de que la pandemia de COVID-19 llegara a Alemania. El Festival Internacional de Cine de Berlín estaba por terminar cuando platiqué con el cineasta argentino Matías Piñeiro sobre la película con la que participó en Encounters: Isabella (2020). Esta nueva adaptación de William Shakespeare toma un rumbo ligeramente más oscuro que sus predecesoras (si el lector las desconoce y quiere buscarlas, Matías menciona los títulos al comienzo de la charla): en la amistosa rivalidad de Mariel y Luciana, dos actrices que se aproximan al papel de Isabella en una puesta de Medida por medida (interpretadas por María Villar y Agustina Muñoz, respectivamente), se siente una reflexión sobre la madurez y un cierto temple frente la injusticia de un mundo que es bastante hostil, pero bello de cualquier manera.

Empecemos hablando de la producción. Isabella todavía es muy nueva y está por empezar su vida en festivales.

Apenas la estoy pensando. La terminamos hace menos de un mes y la venimos gestando desde hace más de dos años. Que no parece tanto, pero, como es este proceso de escribir, filmar, editar, escribir, filmar, editar... no es que estuviéramos buscando fondos o editándola solamente, sino que la película estuvo abierta durante dos años en un estado de incertidumbre. Se fue rodando en enero de 2018, agosto de 2018, enero de 2019, agosto de 2019 e incluso yo llegué a pensar que sería necesario seguir filmando en diciembre, pero me di cuenta que ya había llegado a un estado de satisfacción de la trama y también a una saturación del proceso. Seguir en esa dinámica ya era un poco engolosinarse. Hay momentos donde ya sentís que tenés que soltar. Ya sentís que la película es eso. Y, de hecho, en agosto de 2019, filmé cuatro días y, finalmente, la película estaba prácticamente en un día y un tercio. O sea que, en esa salida última, siento haber exagerado en todo lo que filmé. Pero, bueno, hay una búsqueda que parte de este escribir-filmar-editar y hace que a veces filmes cosas de más. Como que no las filtraste por unas revisiones múltiples de guion, sino que tenés la impresión de que van a ser importantes, pero luego las filmas y te das cuenta de que no tanto. Lo cual es un gasto, pero también es parte del proceso que permite que la película encuentre una forma que no sospechabas o que no podés controlar tanto —o que no quieres controlar tanto—. La experiencia de hacer la película es más sabia que uno.

Esto se refleja mucho en el personaje de Mariel y no sé qué tanto la formó el proceso de ir filmando poco a poco y nutrirse del happenstance, de la serendipia, de las cosas que van sucediendo. ¿Tú crees que esta cosa de fragmentación temporal que tiene la peli sí le fue afectando?

Sí, sí. Permite que en esas elipsis de rodaje, en esas instancias donde no se está filmando, acontezcan cosas frente a las cuales uno se va a tener que acomodar. La más evidente en la película es el embarazo de María, la actriz, que, en un principio, no estaba estipulado por nosotros [ríe]. Yo me doy cuenta de que la película no puede devenir enemiga de un factor que la actriz decidió. ¿Entonces hay que esperar a filmar dentro de un año cuando nazca el niño? Y no, hay que absorberlo todo. En ese sentido es que digo que la realidad es más sabia. A ver: la actriz está embarazada. En vez de que eso sea un conflicto de producción, que eso sea un hallazgo. Incluso trabajando desde la ficción, hay algo del cine, que es el registro y la documentación de filmar al actor diciendo textos, y a María caminando por la calle y María subiendo escaleras, que tiene un factor documental. María, en un par de años, va a volver a verse embarazada.

Esta película es parte de una serie donde estamos más o menos los mismos y, cuando ves las pelis juntas, también se genera algo. Se generan estas reverberaciones entre los cuerpos, las voces, las tramas, los intereses, los tópicos entre La princesa de Francia [2014] e Isabella, entre Rosalinda [2011] y Viola [2012], entre Viola y La princesa….

Hablando de eso: había leído en una entrevista de 2013 o algo así[1] que ya estabas pensando en adaptar Medida por medida.

Puede ser, porque es una de las fuertes y a mí me interesa iluminar obras que no son tan, tan, tan conocidas. Las comedias son menos conocidas que las tragedias. Y, dentro de las comedias, Medida por medida es una muy peculiar.

En esa entrevista decías que te interesaba hacerla de época y hacer una cosa con la traducción, que supongo terminó siendo Hermia & Helena [2016].

¡Ah! Se abandonó. Lo de la traducción se fue a Hermia & Helena, sí. Es que esta película, si bien no tuvo un guion escrito de pe a pa, tuvo muchos protoguiones, muchas líneas de trama abandonadas. Había todo un momento donde, en la obra de teatro, había una silla púrpura que se rompía y que María tenía que reconstruir. Durante mucho tiempo era eso: una silla púrpura que se rompía, y que pasó a ser los rectángulos.

Otra era la idea de la adaptación: había un momento donde era Medida por medida adaptada. ¿Viste que mencioné que una fuente de inspiración fue el libro El hombre dinero de Mario Bellatin? El escritor mexicano-peruano. Donde todos los párrafos son de una oración. Se parece bastante al libro de [Robert] Bresson, como todas las notas así. En esas notas se hace mucha referencia a un sueño, al sueño del hombre dinero y no sé qué. Al final, después de 70 páginas de notas y tiempos todos mezclados, hay como 30-40 páginas de corrido describiendo el sueño del hombre dinero. Entonces, la idea de la película era que, al final, se viera una escena de Medida por medida. Después de tanto tiempo de no poder hacerla, de repente la película mostraba una escena random de adaptación fiel de la obra. Estuvo durante mucho, mucho tiempo esa idea, pero después me pareció un poco pomposa. Me pareció que, después de todo ese periplo, someter al espectador a ver un fragmento de Shakespeare es un poco un plomo. Terminaba muy abajo, había algo que no. Era una idea linda conceptualmente, pero su realización iba a ser una pesadilla. Ahí me alejé de esa referencia. Pero, bueno, me sirvió para entender una cierta idea de montaje, por ejemplo.

Y ese montaje arma la película de una forma laberíntica, ¿dirías que es literaria de alguna forma?

No, literario no diría, la verdad. Yo la vi más como caleidoscópica, fragmentaria. Al principio quería que fuera incluso más caleidoscópica. Después me dio la sensación de que no había que forzar la máquina, entonces empecé a organizarla más y quedó un poquito más lineal —a pesar de que no es nada lineal—. No hay una provocación de cortar por cortar. Es una estructura bastante sólida en relación a qué viene antes, qué viene después. No hay cortes que sean vagos o pasivos, todos tienen algún tipo de relación. Lo mismo si esa relación sea la pausa, el reposo.

Las ideas aparecen en diferentes momentos. No es que yo ficho en una oficina de guionista y me siento y pienso las ideas. No, se van mezclando la vida de los actores, las circunstancias que nos pasan a nosotros en el día a día, nuestras depresiones, nuestras alegrías, nuestros hallazgos, nuestras curiosidades. Se va mezclando todo. Es como un collage hacer una película y en esta se puso más de manifiesto ese ideal de collage y de fragmento.

Lo de caleidoscopio me gusta porque, ¿cómo decirlo? Hay una especie de bisagras, o de intervalos, con los rectángulos de colores y, sobre todo, con los paneos siguiendo…

...a Agustina caminando por la calle...

...sí, con la pared de color. Digo, la vi hace como tres días, mi cerebro todavía no la procesa. Pero son pequeñas señales muy llamativas. Es como ver un biombo.

Sí. Es un poco duro, de repente, que te corten a una pared, pero a mí me gustaba esa idea de que, cuando veas el muro a la tercera o cuarta vez, sepas que va a aparecer ella. Estoy pensando en narración ahí. Estoy pensando en meter un patrón que el espectador pueda tomar y que pueda activar un sentido o por lo menos una especie de ritmo. Yo espero que, después de la cuarta vez que aparece un muro y viene la muchacha caminando en una calle llena de autos, cuando aparezca un muro por quinta vez, el espectador ya lo esté completando. Y, al mismo tiempo, no sabes bien de dónde sale, no sabes qué temporalidad es, hay un gran aislamiento. A mí, esas escenitas muy simples me han gustado mucho de hacer porque tenían una estructura así como decimos, caleidoscópica. Yo sabía que iba a tener planos como de un minuto, de dos minutos, pero también había que lograr tener planos muy breves porque tiene que ser todo medio irregular. Entonces se me ocurrió: «¿Qué pasará si corto y…? ¡Ah! Ella cruzando la calle y yendo a la audición. Pero no decimos que está yendo a la audición». Y sabemos que ella es la que va a ganar. Es como el destino inevitable que va cruzando la avenida Warnes, que es una avenida muy densa de autos, de mecánicos y de neumáticos. Es una calle muy pesada. Y ella caminando ahí, yendo a un lugar que después te enteras bien qué es.

Y ella es súper ligera, además.

Sí. Ella así, etérea. No, no sé si etérea, pero decidida. Decidida a ganar.

Esto se vuelve un poco siniestro porque se genera cier-

ta enemistad hacia su personaje.

A mí eso me interesó lograr particularmente en la película. Hay muy pocos personajes y el conflicto es muy pequeño, pero está la protagonista deseando algo y Agustina también deseándolo. Y que entonces se genere esa especie de competencia, pero, en un punto, me interesaba desarticularla. Que no sea otra vez una película donde dos mujeres se pelean por algo. Por eso me interesa cómo quedó en la película. Estas dos mujeres desean lo mismo, pero se ayudan, se transforman, se disputan… como que cambia el valor de su relación con el objeto de deseo. Una de las cosas que traté de hacer en esta especie de armado de líneas narrativas es deconstruir un poco esa cosa tan típica y un poco conservadora de hacer competir a la gente. Y sobre todo a las mujeres. Entonces hay ahí más bien una hermandad entre ellas en relación al placer de la actuación que una idea de envidia, ¿no? Ellas dicen «odio y resentimiento» en un momento, ¿viste que dicen? «Que sí, la fui a ver y ¿qué querés que tenga? ¿Odio y resentimiento? No, no tengo odio y resentimiento». No sé, es así la vida: a veces se gana, a veces se pierde.

¿Cómo están vinculadas con el diálogo donde Isabella le está pidiendo clemencia…?

...a Ángelo, al juez.

Sí. Esto de repetirlo, repetirlo, y jugar con que, en el diálogo de Shakespeare, Isabella está haciendo la comparación entre su hermano y el juez…

...«si usted hubiera sido él y él, siendo usted,
no hubiera hecho como usted, y usted, siendo él,
no hubiera sido tan severo.»[2]

Una cosa así. La debo haber dicho mal, pero...

...pero cuando ellas lo dicen en la película, ya no es la comparación del hermano y el juez, sino un poco ellas.

Un poco ellas y, al mismo tiempo, en ese plano a mí me parece que está la idea del conflicto de competencia. En la imagen, están cara a cara, pero en realidad la están pasando bien y están compartiendo un texto. Se nota más bien cierta alegría o cierta pasión o cierta sensualidad o intensidad de decir los textos. Ahí se deconstruye la idea de competencia. Y se ríen. Y ya las dos ganaron, ya las dos perdieron. Sí, deconstruir esos valores que son... no sé si decirles capitalistas, pero un poco, ¿no? Son una cosa medio egocéntrica. Cultivar esa mirada egoísta sobre la efectividad y el éxito. Tratar de inclinarla hacia el placer, hacia el deseo, hacia las redirecciones del deseo. Que no sean tan egoístas.

Y en términos del personaje de Shakespeare, que sufre una violencia terrible y una opresión espiritual incluso, como de…

...sí, de género.

Exacto. A eso iba. ¿Cómo compararías a Mariel y a Isabella?

Las relaciones entre mi ficción y la ficción de Shakespeare, siempre como ese juego de paralelos, resonancias, ecos. Trato de no ir a «lo que le pasa a Isabella, le pasa a ella», algo de veras que se refleja totalmente. ¿Como qué sería eso? Como que Mariel fuera a la audición y la directora o el director le dijera que se acueste con ella para el rol. Esas líneas tan copiadas me parecen un poco manipuladas. Por más que esas cosas pasen, claro. Me parece que es mejor agregar otras posibilidades de abuso que al mismo tiempo sobrevuelan y refieren también a esas primeras. Por ejemplo, la manera en como hacen la audición se me hace un poco abusiva: encerrar a alguien.

Justo esa escena sí encapsula o transforma el diálogo entre Ángelo e Isabella.

Claro, no se realiza de una manera como naturalista o realista, sino que se lo transfigura. Esas transfiguraciones me interesan. Si las pones de otra manera, se sigue expresando su opresión: sigue siendo la voz de un hombre sobre el cuerpo de una mujer. Y los textos también. Se me hace interesante que en esta película donde no hay nada sentimental —no hay novios, no hay besos—, cuando dicen «te amo», lo dicen bajo una situación de abuso. «Entienda sinceramente que la amo», le dice esa voz del juez que en realidad lo que quiere es acostarse con ella. Me gusta que, en otras películas, el «te amo» es como una especie de ideal romántico y en esta es un signo de opresión, como entender las posibilidades del amor como unas posibilidades opresivas.

¿Dirías que eso es muy contemporáneo?

¡Lo escribió Shakespeare hace 500 años!

Me refiero a una sensación generacional de que no puedes tener un amor romántico porque es una forma de violentarte incluso a ti mismo.

No soy tan experto, pero ahí hay que tratar las individualidades: cómo vive cada uno esas relaciones y hasta qué punto se deja uno explotar por eso. No podría dictaminar por otros, pero sí es interesante pensar críticamente sobre el amor romántico. Qué quiere decir la idea de posesión, de deseo y frustración, del ideal. Poner las cosas en términos de ideal romántico es fatal, porque es el camino de la frustración constante. Vale preguntarse. Van a aparecer nuevos conflictos, pero es interesante preguntárselo.

La película tampoco hace eso, no lo desarrolla y más bien lo niega. Es una de las variaciones con respecto a las películas anteriores, que sí están basadas en las intermitencias del corazón. Acá eso no hay. Acá hay una especie de vuelta a sí mismo. Es como un pliegue hacia Mariel, hacia adentro.

Me acordé mucho de la peli de Romina Paula, De nuevo otra vez [2019], que tiene también esto de darte un break de la relación opresiva con el esposo y más bien es ver cómo es ella como mamá y como hija. Mariel se vuelve un personaje así.

En tanto hombre homosexual, traté de escuchar lo más posible a las personas con las que trabajo. A las mujeres con las que trabajo. Y, en ese sentido, se vuelve más colaborativo. Digo, no dejo de ser un hombre observando y pensando los cuerpos femeninos. Voy a estar siempre velado a cosas, voy a estar ciego a ciertos puntos. Entonces me interesa escucharlas, pensar con ellas, incluirlas.
La película nace bastante de un comentario de Romina Paula que una vez me hizo a propósito del ser actor. Me dijo que le resultaba que había una gran paradoja: por un lado, está la idea de que uno es figura medio central, muy alta en la jerarquía; sus rostros están en los pósters, sus nombres son los primeros que se escriben, todo gira como un fetiche del cuerpo y el rostro del actor. Pero, al mismo tiempo, ese actor que parece tan poderoso en realidad depende de la mirada de los otros. Si no son invitados a actuar, no pueden actuar. No pueden desplegar su disciplina. Un escritor, por más que no publique, puede escribir. Puede performear el acto de escritura y saciar esa pasión, digamos, o ese deseo. En cambio, un actor actuando en el living de su casa no es lo mismo. Esa potencia en realidad es un poder totalmente sumiso a la voluntad y a la mirada de terceros. No solamente del espectador, sino, por ejemplo, del director, que te tiene que llamar. Estás esperando a que te llamen. Vos no podés hacer nada, eres una persona cero autónoma, salvo que te pongas a trabajar de una manera autoconvocada, que pasa y que muchos de nosotros lo hemos hecho. Pero me resultó muy interesante esa paradoja porque uno ve al actor actuando, en potencia, pero es cierto que tiene eso por momentos tan grande y por otros tan pequeño. Hay algo de eso que está en la película: María tiene que audicionar, María tiene que ser vista por otros, María tiene que esperar a que la llamen para completar su deseo. Eso es bastante frustrante. La película trabaja sobre todo la frustración, creo.

¿Y el asunto del púrpura?

En un principio es un homenaje a un amigo que falleció durante el proceso de gestación de esta película, que es Hugo Santiago, un director argentino que vivía en París. Hizo Invasión [1969]. Su última película, que se llama El cielo del centauro [2015], tenía un trabajo del color interesante: el púrpura, el lila, en relación a las flores que hay en Buenos Aires, que son las flores del jacaranda. Él hablaba mucho de eso y era interesante escucharlo. Entonces, cuando me decidí poner foco en la noción de color y Hugo estaba muriendo, y Hugo estaba desapareciendo y, después, finalmente, eclipsó, me pareció que era una manera de hacerlo parte. Porque esta es la primera película que él no ve de las mías.

Después conecté con otras cosas. Hay algo del púrpura que es especial, por lo menos para mí. Primero, por lo menos en Argentina, estamos más acostumbrados a decir violeta que púrpura. Esa ambigüedad entre qué es púrpura, qué es violeta, dónde empieza una cosa, dónde termina la otra, ya me parece linda. Y en el gradiente, digamos, en las escalas entre el azul y el rojo, me llamó la atención dónde empieza y dónde termina cada color. Tenemos bastantes palabras para definir esas instancias: puede ser lila, puede ser malva, puede ser púrpura, puede ser violeta, no sé, como que hay muchas palabras bastante usadas —rosa, fucsia— para definir eso. ¿Cuántas palabras tendrías para definir lo que hay entre el amarillo y el rojo? ¡Es naranja! Vos tenés otros nombres, como «naranja melocotón», pero es naranja. Digo, no es «púrpura obispo», «púrpura florcita», «púrpura no sé qué». Entre el azul y el rojo tenemos muchos conceptos, como una gran necesidad de definirlos. Eso me resultó peculiar. Y, al mismo tiempo, donde empieza el púrpura, dónde empieza el fucsia, dónde empieza el rosa, dónde empieza el violeta, dónde empieza el malva… esa imposibilidad de definir, la duda constante, es un elemento que me parece que está más en el púrpura que en el naranja, que podría ser el otro complementario.

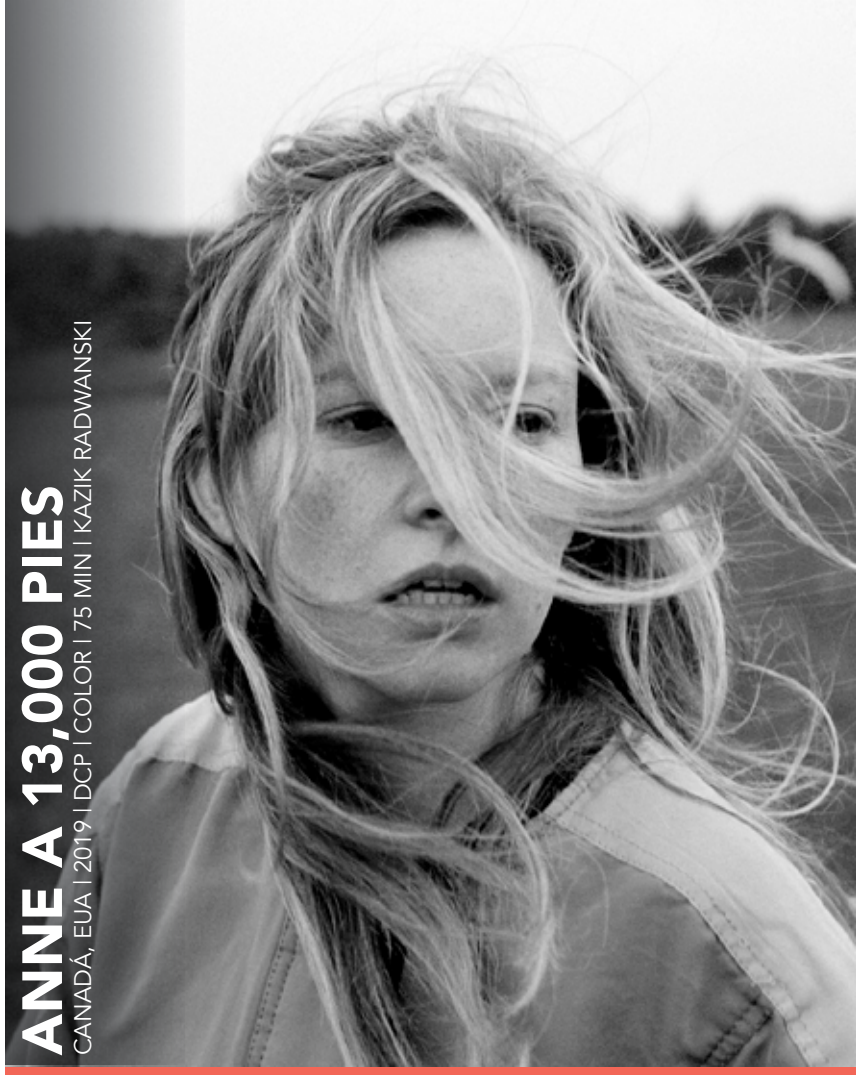
Ahora, no es que eso esté en la película, pero es un elemento que me ayuda a mí a armar su arquitectura. ¿Entendés? ¿Por qué elijo el violeta y no el naranja? Bueno, porque me parece más incierto. Me parece más difícil. Me parece más complejo. Me parece también más hacia adentro; para mí, la película hace ese movimiento. El naranja va hacia afuera. El naranja se abre. Obviamente todo esto es muy subjetivo. Es lo bonito del color, eso lo dice [Josef] Albers: es puramente subjetivo.

Fuentes

[1] Paul Dallas, «Matías Piñeiro's Midsummer Dream» en Interview Magazine, 2013. Disponible en línea.
[2] El fragmento original de Shakespeare:
If he had been as you and you as he,
You would have slipp'd like him; but he, like you,
Would not have been so stern.
William Shakespeare, The Complete Works of William Shakespeare, Londres, Wordsworth Library Collection, 2007, p. 795.



ISABELLA



ANNE A 13,000 PIES

Hay una fuerza estruendosa dentro de Anne at 13,000 difícil de explicar. La tercera película del cineasta canadiense Kazik Radwanski es un logro absoluto, siendo su filme más tradicional, más no convencional pero no por ello carente de inventiva. En este breve filme, se busca que la imagen esté siempre permeada de una intensidad Cassavetiana.

Ya sea en montaje, en punto de vista, en empleo de color, las herramientas del lenguaje son exprimidas al máximo en lo que podría, en apariencia superflua, solo parecer el relato de una mujer joven que busca sobrellevar ante las estructuras y adversidades de su alrededor, sin embargo es todo un estudio cinematográfico de un personaje, siendo este el desempeñado por la siempre magnfiica Derragh Campbell, uno de los rostros más importantes del cine contemporaneo independiente, cuya presencia histriónica explota en pantalla en conjunto con todos los recursos antes mencionados en esta experiencia emocional, psiquica sensorial.

Este cúmulo genera toda una vitalidad, imprimiendo a su breve metraje una intensidad particular, ajena a las estructuras o fuerzas de la trama aquí, carente de tropos o catarsis, tan solo sumergida en el simple desasosiego del tener que ser en sociedad, de crecer, sobrevivir, de ser mujer en una estructura patriarcal entendido todo esto como un vértigo devenido en cinematográfico; una caída irrefrenable al abismo de la existencia.

LA PALOMA Y EL LOBO *THE DOVE AND THE WOLF*

La violencia desde los susurros y el silencio de las víctimas.

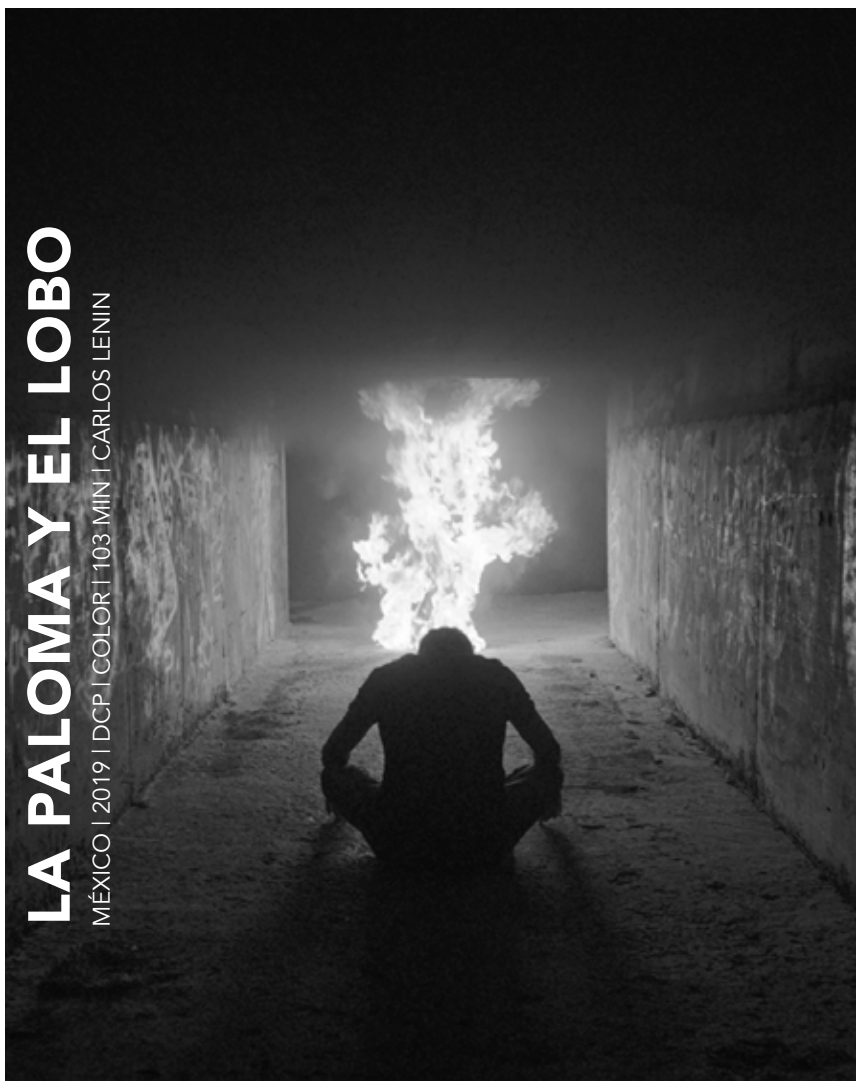
En un país rodeado de tanta violencia como México, este se vuelve uno en donde muchos buscamos una salida, un escape pero siempre hay algo que derrumba internamente nuestro ser, el pasado, nuestro lugar de origen. Un lugar que no es seguro ni para el hombre, ni para la mujer. Una cueva de la que todos buscan una fuente de luz para huir. Carlos Lenin nos trae un relato de amor entre Paloma y Lobo que buscan sobrevivir en un territorio de violencia.

Esta, fue la última película que pude ver en el cine antes de que la pandemia sucediera. Una experiencia que simplemente mis sentidos no pueden olvidar, donde los personajes están atrapados en una atmósfera como nuestra cruda realidad, donde no existe el oxígeno de la paz y tranquilidad, están encerrados en estos muros creados por un territorio nacional en donde el olor a sangre y muerte entran por las fibras de sus espectadores. Buscando el amor entre ellos, una forma de salir de sus terribles trabajos, en donde solo están uno para el otro. Se acompañan íntimamente por estos momentos tan violentos que sufren constantemente.

En el filme, la violencia no está presentada de manera gráfica, sino sutilmente desde el silencio hacia los susurros, como las miradas entre la pareja representan el dolor, la tristeza y la oscuridad que cargan día a día. Un destello de luz entre los ojos, los momentos íntimos en el agua, que simbolizan la esperanza. La geometría de la fotografía que captura esto es hipnotizante , un juego visual entre la iluminación y las texturas, como si estuviéramos en un río enorme; el agua fluye con los planos de la oscuridad y la luz, a veces choca en piedras como la vida de Paloma y Lobo, que buscan nadar tranquilamente, tristemente su alrededor son las piedras que los lastiman.

Ante una ausencia no absoluta de diálogos y acciones son las imágenes y sonidos los que nos unen a las emociones que tienen ambos personajes en este viaje para buscar una luz, una esperanza de vida. El espectador caminará entonces en estas regiones naturales que nos presenta la película, conocerá el ambiente, se sentirá intimidado e incluso perseguido por las sombras que llevan cargando los personajes. Es una película sobre el perdón, el romper con uno mismo, separarse de tu origen, para buscar una mejor vida, un lugar seguro.

Alejandro Guajardo Murrieta.
Crítico



DISTANCIAS ÍNTIMAS

EUA | 2020 | DCP | COLOR | 61 MIN | PHILLIP WARNELL



DISTANCIAS ÍNTIMAS *INTIMATE DISTANCES*

Los primeros minutos de Intimate Distances de Philip Warnell presentan prácticamente la totalidad de estrategias formales que encontraremos en la película. Primero, escuchamos una voz que relata una serie de hechos relacionados a una vida delictual, al paso por la cárcel y sus consecuencias, todo en el estilo grave y dramático del imaginario de la confesión de las ficciones sobre crímenes.

La imagen, por otro lado, muestra a una mujer anciana que deambula alrededor de una esquina neoyorquina. Mientras mensajea con su celular a una persona no determinada, la vemos desde cerca desde dos tipos de plano: un teleobjetivo extremo que la busca entre la muchedumbre y un zoom que, variando distancias, la captura a lo lejos desde la ventana o el techo de un edificio. Una imagen es inestable y posee el movimiento constante de la imagen "callejera", la otra mantiene la estabilidad que permite un trípode y una situación controlada. A pesar de estas diferencias, ambas tomas pertenecen al régimen visual de la vigilancia: vemos a la anciana desde cerca, pero entendemos que quien registra se encuentra lejos de la situación.

Posteriormente, la anciana comienza a encuestar a distintos hombres jóvenes que llaman su atención en la calle. Se trata de conversaciones causales, en un comienzo, hasta que la mujer introduce de a poco preguntas éticas relacionadas con cruzar el umbral de la legalidad. A diferencia de la distancia de registro que suponen las imágenes, los diálogos se encuentra en primer plano, siendo registrados por el micrófono de la encuestadora. En este punto, los materiales de la película ya han sido expuestos. Una mujer encuesta a una serie de peatones mientras se la registra en "cámara escondida" y, cada tanto, irrumpe la voz de un hombre misterioso.

Al leer sobre la película nos enterarnos de que la mujer es Martha Wollner, una consagrada directora de casting, lo que aclara algunas ideas sobre lo que está ocurriendo. Si entendemos la encuesta como un casting en terreno relativo a las características del relato que escuchamos cada tanto, el proceso parece algo más claro Sin embargo, este es otro de los casos en que la descripciones posteriores terminan por guiar la lectura de la película. En realidad, la película de Warnell sigue un camino más misterioso, que obliga a que la relación entre estos materiales apunte hacia distintas direcciones, que se enrede y contradiga.

La incompatibilidad presente en el título se presenta en varios niveles. En primer lugar, el estilo voyerista de la imagen remite a cierta estética de la paranoia del cine setentero estadounidense (La conversación de Coppola en el zoom, el Cassavetes de Husbands en los planos desde la calle) pero también a programas de bromas ocultas ("pranks") de la televisión de "realidad". De cierta manera, Wollner está plenamente consciente de su rol performativo (como se puede notar cuando revisa su celular "casualmente"), mientras que sus interrogados lo están solo a medias. Saben que son parte de una encuesta registrada gracias al micrófono (si bien no siempre se ve), pero suponemos que difícilmente puedan estar al tanto de las cámaras espías.

Esto genera otro nivel de contradicción. Wollner, de baja estatura y apariencia inofensiva, por momentos parece conducir sus entrevistas como un asalto, tomando desprevenidos a los peatones que selecciona. Este grupo de hombres, generalmente jóvenes y relativamente fornidos, se presentan cada vez más frágiles ante la aparente afabilidad de la directora de casting. Es en estos momentos donde el estilo voyerista de la película se empieza a sentir más "incorrecto". Mientras más intimidad pareciera conseguir Wollner a través de sus preguntas, más cuestionable parece el artificio que permitió que ocurrieran. Quizás es por esto que existen dos momentos particularmente frágiles para los entrevistados en los que Warnell decide "bloquear" el sonido, casi como una forma de retribuirles por su confianza entregada ante este asalto.

Finalmente, es en este tránsito entre lo semi-ficticio y lo semi-documental que la película de Warnell consigue los momentos de mayor intimidad, incluso en el caso de que todo se tratara de una trabajada puesta en escena. Justo después de una inesperada, sentida y larga confesión, uno de los extraños le revela a Wollner que quizás su apertura se debio a que lo encontró en un momento "en el que necesitaba hablar". Esta conversación no solo desarma la supuesta búsqueda de un tipo "criminal" entre personas comúnes, sino que sugiere lo contrario, la posibilidad de depositar la confianza en un total extraño.

—

Héctor Oyarzún
Crítico



LABERINTO DEL CINE

CHINA | 2020 | DCP | COLOR | 111 MIN | JIA ZHANGKE

LABERINTO DEL CINE *LABYRINTH OF CINEMA*

Desde su creación por el ateniense Dédalo, a la figura del laberinto se le atribuye como rasgo principal el extravío de quien lo visita, aunque también ha sido visto como aquel lugar del cual no se puede salir. Borges fue uno de aquellos que adoptaron la segunda idea sobre esta figura ancestral, asimilándola de esta forma al infinito. Un lugar determinado y finito cuyo recorrido interno es potencialmente perenne, donde el sujeto no está afuera, preguntándose por el sendero que lleva a su centro, sino adentro desde siempre, resignado a no poder salir. Este es el laberinto del cine propuesto por la película, aunque para su director, Nobuhiko Obayashi, la pertenencia a dicho laberinto es motivo de gozo y crecimiento. Es a través del laberinto cinéfilo que nuestro mundo puede ser divino.

Obayashi, pionero del cine experimental japonés y de la mezcla de formatos en películas de culto como Hausu (1977), se basa en las poesías de Chuya Nakahara para montar un mosaico anti bélico a través de numerosas producciones niponas referentes precisamente a la historia guerrera de la isla. El clásico toque desenfadado y psicodélico del director nipón, se separa completamente de la representación aséptica del soldado japones hecha por la cinematografía tradicional, que, además, no dejó de centrarse en el frente del Pacífico, evitando toda referencia al comportamiento del ejercito japones en China. Sin embargo, el laberinto de Obayashi se encarga de llevarnos por esos caminos inexplorados por otros cineastas que recorrieron el lugar, exponiendo como en la guerra lo que finalmente gana es la deshumanización.

En un arrebato propio del temperamento de un artista, Obayashi lleva el cine dentro del cine a otra dimensión, una donde el espectador se vuelve actor y éste descubre que se haya en una cinta, donde el cine se vuelve literatura y realidad y éstas se vuelven cine. Todos quienes presencian la última función de la pequeña y anticuada sala, bastión del clasicismo, quedan atrapadas en la vorágine de las imágenes creadas y recreadas por ya más de un siglo, aprendiendo y aprehendiendo el pasado que nos relata el cine mismo, cuya actualización es nuestra responsabilidad como público. Basta de esconder o limpiar lo pretérito mediante el silencio y la censura, parece decirnos Obayashi, es a partir de la representación del ayer que hemos construido en la pantalla grande, de esas ansiedades que generación tras generación nos encargamos de reproducir en arte y movimiento, que debemos construir nuestro futuro.

—
Pablo Jofré López
Historiador y montajista

TIPOGRAFÍA EN MAYÚSCULA

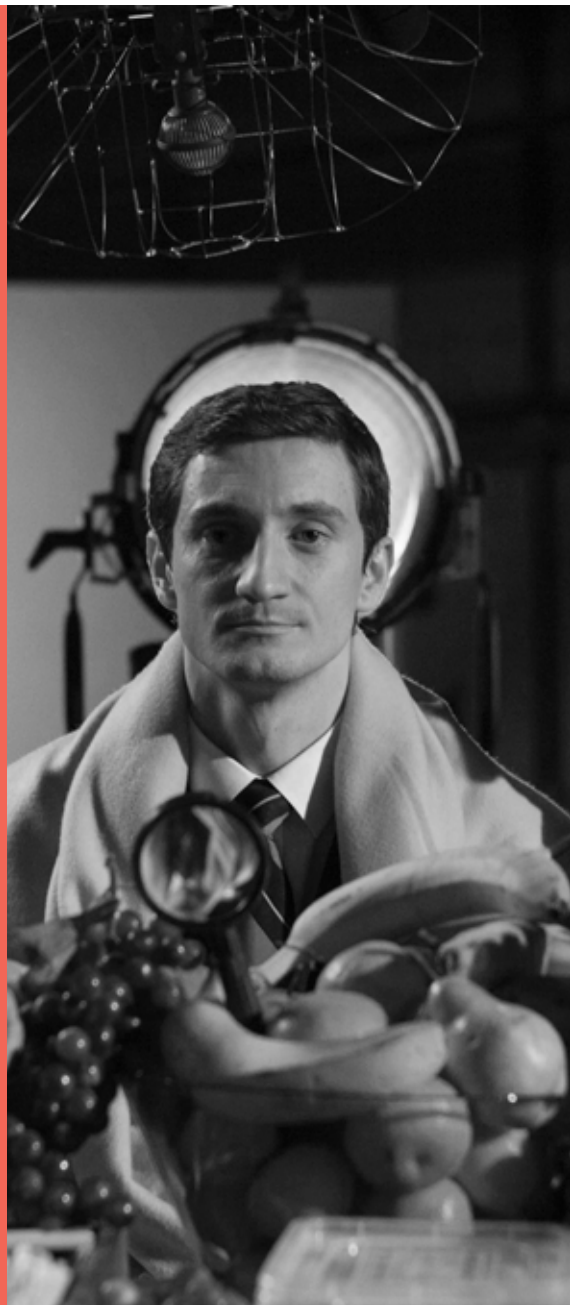
RUMANIA | 2020 | DCP | COLOR | 128 MIN | RADU JUDE

TIPOGRAFÍA EN MAYÚSCULA *UPPERCASE PRINT*

Con una fina ficción, Uppercase Print se basa en la producción teatral del mismo nombre de la directora rumana Gianina Cărbunariu, una pieza documental que utiliza los archivos de la policía secreta (Securitate) sobre el caso del disidente anticomunista Mugur Călinescu como columna vertebral de la narración y el diálogo. En la obra, los actores (que retoman los cameos en la película, junto con Cărbunariu) utilizan un tipo de interpretación que a veces depende de la emoción; En la película, sin embargo, las líneas se entregan secas y con total naturalidad, con los intérpretes mirando directamente a la cámara y principalmente en forma de soliloquios, una manera que es a la vez brechtiana y fiel al lenguaje altamente burocrático de los documentos. . La influencia de Brecht es evidente no solo en el tema político, la historia de un joven de 16 años que fue sorprendido garabateando manifiestos a favor de la libertad en las paredes del edificio del Partido Comunista local, sino también en su tratamiento escenográfico. La película comienza con un plano general que revela la construcción del set de filmación (que se asemeja un poco a la decoración de un teatro moderno), un círculo dividido en seis fondos dispersos destinados a simbolizar varios espacios: las calles, la oficina de la policía secreta, la casa de Călinescu, etc. Al desnudar la estructura de la película desde el principio y utilizar un diseño de escenografía minimalista, al tiempo que se considera la entrega plana de los actores, Brecht se evoca casi instantáneamente. Los medios logran las premisas subyacentes de estos métodos: poner en primer plano los contenidos fácticos de la narrativa y provocar reflexiones, reacciones en la audiencia.

La película debería, hasta cierto punto, sofocar algunas de las críticas incesantes e injustas que las figuras locales de la derecha usan contra Jude: sus exploraciones en los rincones más oscuros y oscuros de la historia rumana no han abordado (hasta ahora) los abusos de los derechos humanos. que se desarrollaron durante el régimen comunista. Independientemente del tema, puede resultarles más difícil involucrarse con el enfoque formal de la película, ya que esta es la oferta más estructuralista del director hasta la fecha: la trama ficticia está intercalada con varios clips del archivo 1981-1982 de la Romanian Television Corporation (TVR), que supuestamente reproducido en los televisores rumanos mientras se desarrollaba el drama de la vida real de Călinescu. Los medios de comunicación fueron concebidos como una forma de fabricar el consentimiento y reforzar las ideologías rigurosas dentro de la población en general, ahogando por completo voces como la de Călinescu. Al pintar la imagen distorsionada de una sociedad armoniosa cuyos problemas son tan serviles como golpear una alfombra polvorienta, TVR encubrió las violaciones desenfrenadas de los derechos humanos de la época y fue el portavoz del Partido. Desde musicales, bocetos de comedia y, en un caso, un extracto de lo que probablemente sea el programa de cocina más involuntariamente deprimente y divertido de la historia registrada, hasta reportajes moralistas que tienen como objetivo regular el comportamiento (exponer a las personas que no compraron boletos de autobús, que están tocando la bocina sin ninguna razón, etc.), el uso de imágenes de televisión rumanas de principios de los 80 se asemeja a los métodos encontrados en The Autobiography of Nicolae Ceaușescu (2010) de Andrei Ujică: ambos calibran el material precisamente para subrayar (e inducir) la disonancia cognitiva innata de la propaganda de la era comunista, un mantra de "todo está bien" repetido hasta la saciedad, cuando en realidad todo era cualquier cosa menos bien. Aún así, una penúltima toma de secuencia en la Bucarest contemporánea, que contiene algunos de los edificios arquitectónicos más fácilmente reconocibles de la ciudad, comparándolos con ideologías predominantes, insinúa que este mantra ha sobrevivido a la Revolución y que ciertas heridas sociales continúan sangrando a la edad de 19 años. capitalismo neoliberal.

—
Flavia Dima
Crítica de cine y periodista





SANCTORUM

MÉXICO, QATAR, REPÚBLICA DOMINICANA I 2019 I DCP I COLOR I 84 MIN I JOSHUA GIL

SANCTORUM

Las lógicas del capitalismo, para afirmarse, tuvieron que oponerse al sistema de principios que regulaban a las sociedades anteriores que tenían en el centro de su canon a la religión y antes de ésta a la espiritualidad y lo sagrado. La modernidad surgida de esa confrontación es esencialmente secular, se privilegia el progreso y el desarrollo frente a la realización espiritual y la tradición, lo cual ha propiciado un progresivo distanciamiento por parte de los individuos con respecto de esquemas de valores que antes se consideraban inamovibles. En nuestro país el neoliberalismo infligió uno de sus mayores daños al lograr que la barbarie de la "guerra contra el narco" se volviera cotidiana incluso permisible. Durante casi dos décadas el consenso en torno al problema de la violencia fue el de mirar hacia otro lado y si no era posible ignorarlo entonces la opción era calificarlo de normal.

Los grupos vulnerables de la sociedad fueron los que más padecieron, y siguen padeciendo, los estragos de la violencia derivada del narco y la corrupción sistemática que solapó su crecimiento y de esos grupos ninguno tan vulnerable como el campesinado. Se buscó de manera soterrada en los últimos cuarenta años reducir, por no decir aniquilar, al campo mexicano; los campesinos abandonaron sus tierras por la escases de oportunidades y migraron a las ciudades o a Estados Unidos. El campo y las comunidades que antes dependían de la agricultura quedaron a merced de caciques y posteriormente de narcotraficantes, esto se agravó cuando desde el gobierno se institucionalizó una economía delincuencial cuyos funcionarios eran participantes activos de la producción, trasiego y venta de la droga. En Sanctorum de Joshua Gil se aborda este drama desde la perspectiva de una comunidad indígena enclavada en la cierra de Oaxaca. Población marginada por triple vía al ser campesina, indígena y del sur del país, padece la terrible condición de estar a dos fuegos, el de los grupos de narcotraficantes y el de las fuerzas de seguridad del gobierno. En esa guerra no tienen importancia en ninguno de los bandos; los utilizan y luego los desechan.

Gil utiliza un motivo visual que desde el principio establece el trasfondo estético y metafórico que acompaña al relato: un paisaje donde la línea del horizonte se diluye hasta no dejar diferencia entre el cielo y la tierra. Tomas aéreas se entrelazan con desplazamientos al interior de una caverna, voces en off se superponen a imágenes en movimiento, conversaciones son registradas por cámaras fijas y tomas abiertas. La sensación que se percibe es que la historia que se está mostrando es continua, no termina nunca y apenas se vislumbra dónde comenzó. Los hombres en llamas que desde la caverna advierten la oscuridad que se viene, saben que no serán escuchados pues Joshua Gil no nos cuenta una historia ejemplar sino una tragedia y el alma trágica es la fatalidad, lo inevitable. El ser humano no acepta su destino y en su lucha con él echa a andar los engranes de la tragedia. Los intentos del sacerdote laico, que es el profesor del pueblo, por evitar la catástrofe resultan igualmente inútiles, el enfrentamiento con el ejército/narco/el mal no puede ser detenido.

Un registro muy socorrido por la narradores del continente para hablar de Latinoamérica fue el "realismo mágico" donde acontecimientos maravillosos e imposibles ocurren en un relato que se presenta esencialmente como realista, aunque no es exclusivo de América (en Europa y Asia hay ejemplos sobresalientes) es a ésta región donde comúnmente se le asocia. Todos esos escritores presenciaron grandes convulsiones históricas y terremotos personales que los llevaron a la conclusión de que ni unas ni otros podían ser contados adecuadamente bajo un discurso invariablemente realista. Una escena muy socorrida en el "realismo mágico" es el vuelo, la liberación que otorga la ingravidez es una metáfora del sueño que muchos creadores y realizadores anhelaban en sus países sometidos al yugo de una dictadura o un régimen autoritario. En Sanctorum, la magia y la fantasía más que un escape son las armas con las que una comunidad originaria enfrenta la salvaje realidad de la guerra contra el narco, una guerra que parece perdida pero que deja la inquietante sensación de que eso ya se vivió, de que esa batalla que nunca ocurrió es siempre.

Pablo Orube
Investigador Documental

CORTOMETRAJES MEXICANOS



EL PUENTE DE LOS NIÑOS TRAVIESOS

Fabián León López
México | 2019 | DCP | Color | 17 min

El verano de Jhony pasa con lentitud mientras observa la vida de su hermano mayor, quien pierde el tiempo junto a sus amigos, todos obsesionados con el alcohol, la pornografía y las distintas mujeres que meten en el cuarto materno. Un día, La Misha llega al barrio, fracturando su monotonía. Nadie sabe de ella, le dicen así por sus ojos verdes, como los gatos.



LAMENTO & CARNE

Ricardo Bross
México | 2019 | DCP | B&N | 14 min

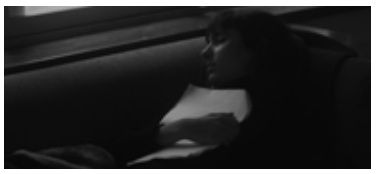
Elena ama a Abel… ella se ahoga en la angustia de estar durante el funeral… la desgracia.
Laceración y calma, devoción y angustia… lamento y carne.



EN LA ERA

Manuela De Laborde
México, Portugal | 2019 | DCP | Color y B&N | 19 min

Obra abstracta de 16 mm que documenta a un grupo de artistas inmersos en la jungla entre las construcciones surrealistas de Edward James mientras creaban obras escultóricas propias.



EL HOLANDÉS ERRANTE

Rodrigo Alonso Kahlo
México, Argentina | 2020 | DCP| Color | 21 min

Seguro que conocéis la leyenda del holandés errante. Es la historia del barco sobre el que recayó la maldición de no poder llegar a puerto y que vaga en el mar desde tiempos inmemoriales.



EXTRAÑOS EN UN TREN

Pierre Saint-Martin
México | 2020 | DCP | Color | 14 min

En la multitud del transporte colectivo, Abril tiene un encuentro inesperado que impactará en su vida.



QUINCEAÑERA

Adriana López Garibay
México | 2020 | DCP | Color | 11 min

El documental trata de los quince años de la realizadora cuando cuestionó los parámetros de belleza que la sociedad le hizo creer. Ella rompe con los estereotipos con los que ha luchado toda su vida.



OBĀCHAN

Nicolasa Ruiz
México | 2020 | DCP | Color | 15min

Obachan es Fuyu Kiyota. Dejó su archipiélago nativo en 1941 para casarse con uno de sus compatriotas establecido en México, 17 años mayor que ella. A través de fragmentos de películas familiares, anime y secuencias que ha filmado, Nicolasa Ruiz esculpe un paisaje complejo y delicado de memoria entre las dos orillas del Pacífico.



SOMOS

María José Castillo
México | 2020 | digital | Color | 19 min

Somos es un documental que narra las experiencias de tres testimonios y los abusos por los que pasaron a lo largo de sus vidas. La narración de Juana, Mar y Eduardo elogian a la naturaleza y su etapas, formas y estados en formato de ensayo visual.



AYER Y MAÑANA

Diego Cruz Cilveti
México | 2020 | DCP | Color | 23 min

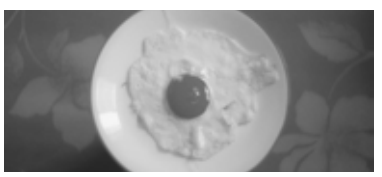
Horacio visita a su padre, a quién no ha visto desde hace diez años. El reencuentro le devela una serie de cambios ineludibles en ambos. A través de un viaje en el tiempo, cohabitando con sus recuerdos, intentarán recuperar la relación que solían tener.



VII DOMITILAS

Diego Ruiz
México | 2019 | DCP | Color y B&N | 22 min

El canto salvó a Domitila de una fiebre mortal. A partir de ese momento, ella utiliza su voz como puente espiritual y decide también velar a los muertos de su pueblo, San Miguel Pocitos en Puebla, México.



RESISTENCIA

Salma Millán
México | 2020 | DCP | Color | 25 min

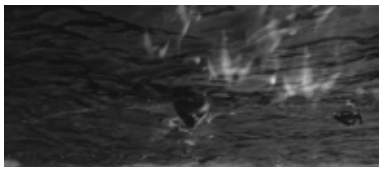
Un autorretrato que a través de distintos medios y formatos hace una exploración de la consciencia y las memorias de la autora.



LAS NUBES BAJO EL VOLCÁN

Adán Ruiz
México | 2020 | DCP | Color y B&N | 17 min

Dos montañistas emprenden una expedición clandestina al Popocatépetl, uno de los volcanes más activos y peligrosos del planeta.



LAS ISLAS

Mauricio Garduño
México | 2020 | DCP | Color | 18 min

Una película de paisajes, fotografía y un encuentro en México.
«Hay quien cree que lo que no dura es menos verdadero que lo que dura, o es duro. ¡Qué vulnerables son las mariposas, cuán poco duran! » Didi-Huberman



BOCA DE CULEBRA

Adriana Otero Puerto
México | 2020 | DCP | Color | 16 min

Este es un retrato de una familia en la comunidad maya Chicán, donde sus pobladores comparten los mismos apellidos y donde la tradición continuará hasta que alguien rompa el ciclo.



OH MARIPOSA, ¿QUÉ SUEÑAS CUANDO AGITAS TUS ALAS?

Valeria Díaz
México | 2020 | Digital | Color | 10 min

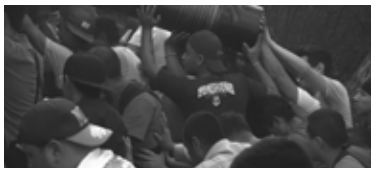
A través de cinco secuencias experimentales nos sumergimos en el descubrimiento de los destellos de belleza, narrativas y sensaciones que el trabajo de estos biólogos esconde, experimentando una forma de apreciar el mundo dentro de una manera de entenderlo.



FANTASMA, ANIMAL

Clemente Castor
México | 2020 | DCP | Color | 16 min

A través de un ejercicio de transmutación un humano en la vejez realiza un ritual que le permite depositar su esencia en el cuerpo de un dron. En la mirada de la máquina, una nueva ilusión se reconfigura.



LA SANTA CRUZ

Diana Vázquez
Mexico | 2020 | DCP | Color | 10 min

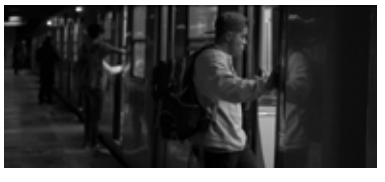
Una tradición de Fe, ancestral, reúne al pueblo a cargar sobre sus espaldas, una tonelada de peso a la cima del cerro.



SOL DEL LLANO

Manuela Irene
México/Colombia | 2019 | DCP | Color | 20 min

Inmersa en el paisaje natural del llano colombiano, Meli (9) intentará sacar a su mamá de la crisis emocional que atraviesa.



MANTENIENDO TRAYECTORIAS

Hugo Chávez Carvajal
México | 2019 | DCP | Color | 15 min

Su trabajo es casi invisible, pero indispensable. Este documental es un homenaje a esos trabajadores en el Metro de la Ciudad de México.



HOLA ABUELO

Manuela Eguía
México | 2020 | DCP | Color | 11 min

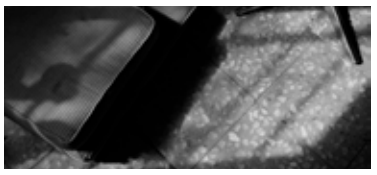
Un día en la vida de una extranjera en México y un saludo para su abuelo que está lejos.



JUNCTION

Hari Sama
México | 2020 | Digital| Color | 3:41|

Un hombre despierta en su apartamento vacío, una realidad distópica donde todo lo que conocía, ha dejado de existir.



COLLECTOR'S ITEM

Dalia Huerta Cano, Eula Biss
México, EUA | 2019 | DCP | Color | 7 min

Una exploración de la ambivalencia cotidiana sobre la propiedad, el consumo y el privilegio de la piel blanca. El texto fue escrito en colaboración, adaptada de un trabajo más largo, y el video se realizó como una conversación con el texto.



SOL Y TUD

Valeria Annemick
México | 2020 | DCP | Color | 20 min

Durante el confinamiento estallan los recuerdos y sueños en la realidad concibiendo un enfrentamiento de la soledad.



¿QUÉ HA SIDO HASTA AHORA TU CONTINUO ERRAR?

Juan Pablo Villalobos
México | 2020 | DCP | B&N | 31 min

En voz off, el protagonista de esta crónica nos cuenta el regreso a su pueblo natal en el sur de México, allí visitará los lugares que le eran agradables en el pasado, pero que ahora se ven distantes, invadidos por personas que se quedaron atrapadas en el tiempo.

FLOWSUITES

| CONDESA | POLANCO | WTC



CONDESA

Av. Nuevo León 108, Hipódromo Condesa.

POLANCO

Emilio Castelar 34, Polanco.

WTC

Av. del parque 24, Nápoles.

reservations@flowsuites.com

(55) 4123 7506

www.flowsuites.com



LA MUJER QUE CORRIÓ

COREA DEL SUR | 2020 | DCP | 77 MIN | HONG SANG-SOO

LA MUJER QUE CORRIÓ *THE WOMAN WHO RAN*

A lo largo de sus 24 trabajos cinematográficos es muy clara la tendencia evolutiva en el cine del maestro coreano Hong Sang Soo. En aspectos técnicos, los beneficios de producción que le permitió el cine digital es notoria, al convertirlo probablemente en el cineasta más prolífico del presente. Este tecnicismo, que le permitió la libertad consecuente de la independencia, fue también pauta para una evolución de su lenguaje que manteniendo su siempre característico sello (los planos de larga duración, su siempre entonativo zoom) se fue depurando y exaltando cada vez más hasta alcanzar un minimalismo destacable, donde con poco se abarca mucho.

Este ascetismo estético, ideológico y hasta espiritual puede que haya alcanzado su punto cumbre en The Woman Who Run, obra de una sencillez tan brutal como la de sus alcances. Esto lo puedo justificar de la forma más simple posible y es que inclusive el título del filme viene tan solo de una enigmática anécdota que es brevemente mencionada a medio camino de los 77 minutos de metraje. Esto ejemplifica perfectamente, no solo la esencia de esta obra magna, si no de la filmografía completa de Hong.

La narrativa, una que también ha evolucionado gradualmente al pasar de un foco a la masculinidad tóxica para dejar esta en segundo plano y que esta fuera sustituida en efecto reflejo por cuentos altamente cargados de feminidad, es en este caso solamente la historia de la siempre naturalmente espectacular Kim Min Hee, quien transita espacios mientras visita conversa y convive con viejas y distantes amigas.

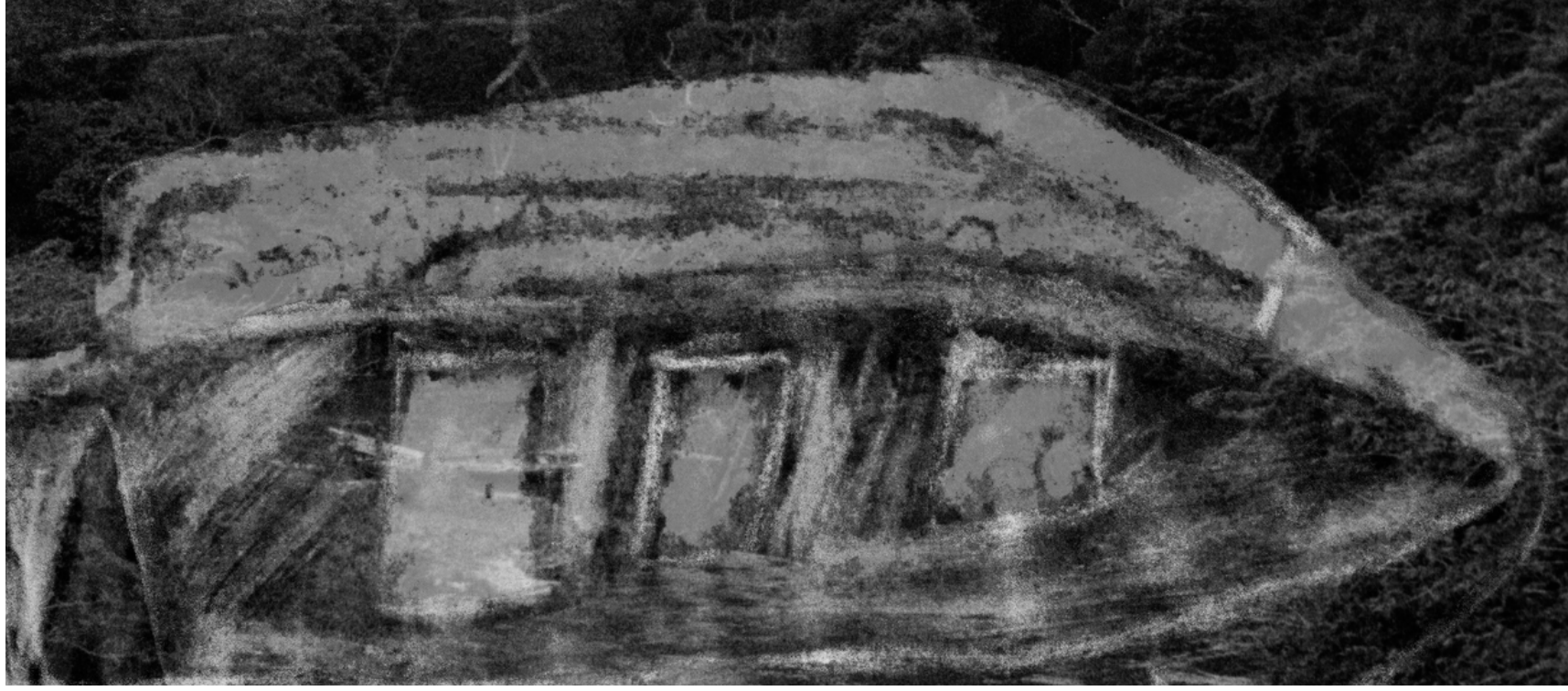
Con cierta ambigüedad estas mujeres visitan su pasado, el estado de su ser y sus relaciones entre ellas y otros todo por medio de una de las armas favoritas y más contundentes del director, la palabra empleada en conversación. Éste ápice de narrativa, que podría funcionar sin más como una sinopsis muy concreta, es el método de elección empleado con maestría en este austero cuento moral para indagar en las profundidades del espíritu, la educación sentimental y en la condición humana.

La mejor forma de ilustrar esta maestría enunciada es aquel luminoso momento en que un gato, completamente intrascendente a la historia y vida en general de los personajes, se apodera de la pantalla. Sin claras tablas actorales pero poseedor de un innegable poder histriónico, el gato, quien realmente no hace nada más que ser un gato, irradia gracia y encanto. La escena en sí grita ser un acto de improvisación ya que me resulta un elemento inguionisable por su energía, únicamente posible por su manufactura como algo planeado in situ.

El trabajo de Hong en este caso, fue solamente el don de saber cómo y en qué momento capturar este ser y con prácticamente nada, elevarlo a otro nivel de percepción, así, como lo ha hecho otras ocasiones con el viento rozando ramas, con unas botellas de soju vacías sobre una mesa o con un rostro levemente iluminado observando nieve tras la ventana de un carro. Esta escena es un claro ejemplo de la magia de su simpleza, radicada en el saber mirar y compartir a partir de lo mundano y de lo ordinario; lo bello, lo misterioso, lo incontrolable, lo inefable, lo místico, lo espiritual, aquello que subyace secreto tras la superficie de la existencia. Todo esto, reitero, solo entendido cuando, como, en qué momento y cuanto tiempo, se debe contemplar a un gato.

APIYEMIYEKÎ?

BRAZIL, FRANCE, NETHERLANDS, PORTUGAL
| 2019 | DCP | COLOR / B&W | 27 MIN | ANA VAZ



Un sentir es el del sintiente, pero otro es el del sentidor.

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

Cincelado a lo largo de una decena de cortos y mediometrajes, el cine de Ana Vaz combina la innovación formal —la invención de un lenguaje singular, esculpido al margen del canon y en diálogo constante con las formas visuales de los modernismos— con una reflexión acerca de cuestiones históricas, políticas y epistémicas (entre las cuales, la colonialidad del saber y del ver, así como el planteamiento de nuevos paradigmas político-epistemológicos) sobre el telón de fondo de la experiencia biográfica y cultural cosmopolita de la artista brasileña.

Dos temáticas atraviesan, entrelazadas, la obra de Vaz, obteniendo una importante expresión formal. Por un lado, se encuentran cuestiones ligadas a la multitemporalidad del acontecimiento (la experiencia sensible, la rememoración, múltiples interpretaciones y perspectivas multiplicadas a través de horizontes temporales sucesivos); por otro, subyace una deconstrucción crítica no sólo de la modernidad y de la historia de los modernismos, sino también de sus formas visuales, fundamentalmente arquitectónicas y cinematográficas (sobre todo, aquellas propias del cine moderno latinoamericano y, en especial, del Nuevo Cine brasileño, como ejemplificado por los movimientos circulares de cámara alrededor de las arquitecturas de Brasilia en Apiyemiyekî?). En la filmografía de Vaz, el fondo refleja la forma de la misma manera que la forma espeja el fondo. Si los motivos del cine de Vaz constituyen el motor de su innovación formal, ésta, a su vez, hace emerger perspectivas críticas sobre el presente, la historia y las formas representativas. Una posición —ética, sostenible y emancipadora— ante el futuro se delinea en paralelo.

Apiyemiyekî? es uno de los puntos de cruce —y culminación— de estos contenidos, formas y funciones. Producida en el ámbito de la Exposición "Meta-archivo: 1964-1985: Espacio de Escucha y Lectura de Historias de la Dictadura", comisionada por la investigadora y curadora Ana Pato para el SESC São Paulo en 2019, la película, como las restantes obras de la muestra, ahonda en los crímenes de Estado de la dictadura militar (y civil) brasileña. Su punto de partida es un conjunto de tres mil dibujos realizados por los pueblos Waimiri-Atroari que atestiguan el genocidio amerindio perpetrado en el cuadro del proyecto desarrollista "civilizacional" y de la marcha extractivista de la dictadura militar en los años setenta. Como explica la artista en un ensayo redactado en febrero, la edificación de Brasilia, ciudad paradigmática de la modernidad política y urbanística ubicada en el centro del país, integró una estrategia para expandir hacia el Oeste una colonización iniciada históricamente a partir del litoral. En este contexto político, la construcción de la carretera BR-174, conectando los Estados de Mato Grosso, Rondonia, Amazonas y Roraima a Venezuela, se volvería, en palabras de la artista, "un importante epicentro de una cruzada silenciada llevada a cabo por los militares contra los pueblos Waimiri-Atroari resilientes". La carretera, diseñada, con propósitos genocidas, de manera a atravesar las tierras Waimiri-Atroari del Norte al Sur, serviría de pretexto para acceder a un importante local de minería. Casi una década después de estos acontecimientos, los militantes y educadores Doroti Alice Müller Schwade y Egydio Schwade fueron invitados a desarrollar un proyecto pedagógico con los Waimiri-Atroari. Inspirándose en la pedagogía crítica de Paulo Freire, los educadores pusieron en práctica una experiencia de alfabetización radical, en portugués y en Kiña, el idioma de los Waimiri-Atroari. Poco a poco, los dibujos, producidos en el marco de este proyecto pedagógico, se transformaron en instancias de figuración del genocidio que había marcado el encuentro entre los Waimiri-Atroari y el Kamña ("hombre civilizado" en Kiña). Los estudiantes preguntaban insistentemente a los educadores: "Apiyemiyekî?" (¿Por qué?"), título de la película de Vaz.

Apiyemiyekî? lleva a cabo, antes que nada, dos movimientos de dislocación. Por un lado, se trata de escrutar los crímenes perpetrados por la dictadura militar contra los pueblos amerindios, mientras que las investigaciones de la violencia de Estado se centran fundamentalmente —aunque no solo— en la tortura, desaparición y asesinato de militantes stricto sensu. La elección temática de Vaz remite al genocidio histórico de los pueblos amerindios en Brasil (y en todo el continente americano) y a la continuidad entre el colonialismo externo y el colonialismo interno. Pero también hace visible el encadenamiento entre las formas históricas de colonialismo externo e interno y las actuales, evidenciando, por lo tanto, la amenaza genocida y ecológica representada por las políticas del Gobierno de Jaír Bolsonaro. Por otro lado, esta primera dislocación es potenciada por una segunda: si los dibujos restituyen el punto de vista Waimiri-Atroari sobre el Kamña, Apiyemiyekî? entreteje y multiplica perspectivas no-jerárquicas, haciendo eco a ciertas teorías que, como el perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro, superan la oposición entre subjectivismo y objectivismo, condición misma de una inscripción de la historia en su complejidad sensible. Apiyemiyekî? ejemplificaría —comenzando por el empleo de un vocablo Kiña en el título— una práctica de cine inter-visual, inter-epistémica (la importancia de las epistemologías amerindias) y multi-perspectivista, colocando en tensión regímenes visuales y sistemas epistémicos heterogéneos en el interior de una ecología sígnica y representativa.

Estos presupuestos, a través de los cuales se afirma la función política, epistémica y performativa del cine, adquieren una rigurosa expresión formal en Apiyemiyekî?. Lo que está en juego no es una reconstitución histórica de los acontecimientos, de su cronología o encadenamiento causal o secuencial. Se trata, al contrario, de llevar a cabo una reconstitución sensible de los eventos, de recrear la experiencia fenomenológica y sensorial de la historia. Esa reconstitución se opera a varios niveles, desde luego a través del establecimiento de una continuidad intersticial y multitemporal entre el sentir del "sintiente" y el del "sentidor", evocando la cita de João Guimarães Rosa que sirve de epígrafe a este texto. Esa continuidad es del orden de la empatía —entre la artista y el pedagogo Schwade, por ejemplo—, pero también pasa por un proceso de restitución.

Apiyemiyekî? opera sobre la tensión entre lo visible (los elementos inter-visuales) y lo invisible (la experiencia empírica y ajena de la historia, del genocidio, que se hace sensible a través de imágenes y sonidos), repercutiendo la continuidad entre esas dos esferas en la cosmovisión y ciertas prácticas culturales amerindias. Vaz busca dar una expresión audio-visual a esa experiencia, así como a la perspectiva Waimiri-Atroari (los dibujos como autorrepresentación), y excava los trazos del pasado. Pero se trata también —y sobre todo— de figurar una mirada posible sobre los acontecimientos, una mirada en tránsito entre el presente y el pasado (y apuntando al futuro, a la producción de efectos de transformación en la recepción de la historia y la relación con el mundo, incluso al nivel ecológico). Esa mirada transita asimismo entre el mundo Kamña y la esfera Waimiri-Atroari, explorando los intersticios en el marco de un sistema de correpresentación. El movimiento a veces trémulo e incluso brusco, casi siempre constante, de la cámara de 16 mm figura esa mirada en tránsito, a la vez que la movilidad temporal e interpretativa del mismo acontecimiento histórico, deshaciéndose, en paralelo, de los atributos convencionalmente asociados al régimen visual dominante en su relación con el sistema capitalista-colonial. Pero, si la cámara planea, en un primer momento, sobre los archivos pictóricos, la restitución transcurre de una problematización, potenciada por el sonido y la música, de la relación entre el cine y el dibujo, pensados a partir de las propiedades de movimiento/estatismo y automatismo/manualidad (véanse los recurrentes planos detalle de manos). La animación de los dibujos y su superposición a imágenes en movimiento de la Amazonia —la fluidez de las aguas de un río, significando el cambio, pero indicando también que el pasado no acaba jamás— concretan el proceso de restitución. Los dibujos Waimiri-Atroari son devueltos a su punto de origen, la floresta, aspecto que conlleva una profanación de la concepción "occidental" del archivo, definido, en la lectura derridiana, a partir de las acepciones de origen y lugar, comando y poder. Restituidos a la floresta, liberados de la regulación de la "domiciliación", los archivos pueden ahora mirarnos.

—

Raquel Schefer
Especialista en historia y estética del cine

CHICO VENTANA TAMBIÉN QUISIERA TENER UN SUBMARINO

URUGUAY, ARGENTINA, BRASIL, PAÍSES BAJOS, FILIPINAS I 2020 I DCP I COLOR I 85 MIN I ALEX PIPERNO



CHICO VENTANA TAMBIÉN QUISIERA TENER UN SUBMARINO
WINDOW BOY WOULD ALSO LIKE TO HAVE A SUBMARINE

Primer mundo

En la secuencia inicial de Chico ventana también quisiera tener un submarino (2020), ópera prima del uruguayo Alex Piperno, un campesino filipino llamado Noli llega a la cima de un monte en el bosque tropical. Es una noche azulada. Consternado, descubre la aparición de un cobertizo gris dentro de los límites de su comunidad. El enigma se asoma de la tierra como una gran chimenea, como un birrete de concreto en la cabeza de un cerrito graduado en alguna carrera que no le va a servir de nada o como el monolito de 2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968), que se apareció un día y reunió a un grupo de monos asustadizos a su alrededor, despertando la guerra por primera vez.
Noli llama a sus vecinos para mostrarles este edificio maldito que nunca habían visto. En gran plano general, los filipinos discuten nerviosos sobre una diagonal de sombras que cruza el encuadre, reunidos alrededor de una fogata sin saber qué hacer. Vistos con calculada distancia también van a estar, en su momento, Elsa y Chico ventana, los otros dos personajes de esta película: casi siempre desde un ángulo bajo y casi siempre lejos, pero no muy lejos. Con lo del monolito y los cuadros angulares o simétricos, ya tenemos pretextos para decir que los planos de Chico ventana también quisiera tener un submarino tienen algo de Kubrick, y la observación sobre los mundos que componen la extraña armonía de tres vidas separadas, algo de siniestra.
Intermundo

La comunidad de Noli no lo sabe, pero la puerta de ese cobertizo es la entrada a un crucero de lujo que surca el estrecho de Magallanes. Chico ventana limpia ventanas en ese barco. Mientras una población de turistas fríos y gordos se relaja viendo ballenas y tomando fotos, Chico ventana se escabulle de sus jefes, se interna entre pasadizos recónditos, bodegas y enormes paquetes de toallas y papel higiénico para abrir una puerta secreta que nulifica los más de 2 mil kilómetros que hay entre el sur de Chile y Montevideo y así espiar el departamento de Elsa, una uruguaya solitaria que, como los filipinos, vive en la feliz ignorancia de que el armario de su baño es un agujero de gusano. Si ella no está en casa, el marinero se aprovecha de las comodidades domésticas de la clase media.
Por supuesto que, cuando uno se da cuenta del espacio relativo en el que se mueve el tripulante, el crucero empieza a verse extraño aunque esté retratado con objetividad impecable. Pasa de materia a metáfora: los aspectos de marineros limpiando la cubierta y viejitos dando vueltas en la discoteca, que en principio parecían decoraciones rítmicas de un montaje que se estaba tomando su tiempo para desarrollar lo que sea que pudiera adivinarse entre la relación Filipinas-Patagonia-Uruguay, empiezan a volverse piezas para armar un espacio imposible. Una encrucijada móvil atravesando el mar. El barco es una llave para todas las entradas y salidas del mundo, visto en cachitos muy realistas y con mucha calma.
Tercer mundo

Noli pasó la noche afuera, tumbado en la tierra. Dice que no llegó a dormir a casa porque ha tenido pesadillas: sueña con una serpiente que se come a su esposa e hija, que crece y crece, que destruye todo el pueblo. Su vecino, inocentemente equivocado, le dice que no se preocupe porque los sueños no tienen ningún poder real. En Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique, Benjamin Péret narra el mito precolonial de Nyoko, una oruga que encontró un matrimonio de pueblerinos. Para saciar el hambre de su nueva mascota, la alimentan con corazones de animales. La oruga se convierte en serpiente, y crece. Cuando los corazones de bestia no son suficiente para satisfacerla, la pareja empieza a asesinar humanos. El pueblo asustado se rebela contra el marido y lo mata. Nyoko, furiosa por ver a su dueño sin vida, se vuelve monstruosa y devora los corazones de todos los hombres; con la piel en llamas por las flechas con las que intentaron matarla, sube al cielo.[1]
El miedo de Noli va a devorar mundos, como Nyoko. Él es el único que se atreve a entrar en el cobertizo y poner los pies en el territorio liminal del crucero. Antes de que Chico ventana pueda darle una bienvenida mínimamente decente en la que al menos le avise que acaba de cambiar de huso horario, como si nada, o le diga qué clase de nombre es «Chico ventana», los paisanos de Noli ya están dinamitando este umbral del diablo. La explosión llega como la promesa de una vieja profecía marxista: cuando ellos se cansen, lo van a sentir los burgueses en su departamento lleno de plantitas y de estanterías minimalistas, en la misma sala de estar que una noche, bañada en los reflejos azulados de un cielo de tormenta, reunió a Elsa y a Chico ventana en la intimidad de una nueva y milagrosa amistad.

—
Rodrigo Garay Ysita
Revista Correspondencias

FUENTES:
[1] Así nació la Vía Láctea según el mito interpretado por Benjami



LA CALMA

CHINA | 2020 | DCP | COLOR | 93 MIN | SONG FANG

LA CALMA *THE CALMING*

El cine en forma de planta medicinal, para sanar las heridas de los que más amamos.

Calma. Tranquilidad, ausencia de agitación y nervios en la forma de actuar. Fang Song utiliza esta palabra como proceso de sanación; para curar a Lin, una cineasta que acaba de romper con su pareja. La fractura emocional está ahí, el personaje interpretado por Qi Xi está buscando la recuperación, a través de mínimas pláticas con sus amigos y familiares la paz en su cuerpo y alma. Conforme la película va avanzando podremos apreciar también el paso de las estaciones del año, de la melancólica nieve al cálido verano.

Los copos de nieve, los paisajes de Japón, los eternos viajes en tren, las pláticas sobre el amor o las "triunfantes" relaciones de los amigos, son parte del viaje interno y externo de Lin. Fang Song crea esta fotografía minimalista, que parece que somos testigos invisibles del viaje, hay una distancia entre el lente y los personajes que crean esta sensación, no estamos dentro de Lin, simplemente la acompañamos.

Su título representa lo que veremos, la dolorosa herida del quiebre amoroso que poco a poco va sanando. Sin melodrama, sin discusiones, sin tanto ruido, simplemente estamos en las bellas imágenes, la naturaleza y el cambio de estaciones que se convierten en el sendero que recorre Lin para volver a conectar consigo misma. Le duele por dentro cuando su amigo le comenta sobre su cercana boda, no puede fingir felicidad, le lastima hablar de ello aunque no lo parezca.
Encontramos un retrato humano de una situación por la que todos hemos pasado en algún punto de nuestras vidas, despedirse de la persona que le tenías intimidad, cariño, amor, un vínculo que jamás encontrarás en otro, que ya no sea parte de tu ser. Ya no está ahí, es duro y desgarrador, Fang Song hace poesía con esas emociones.

—
Alejandro Guajardo Murrieta
Crítico

CLAVOS EN MI CEREBRO

AZERBAIYÁN | 2020 | DCP | COLOR | 80 MIN | HILAL BAYDAROV

CLAVOS EN MI CEREBRO *NAILS IN MY BRAIN*

Once I moved to Cold Mountain, everything was at rest.
No more useless, mixed up thinking.
In idleness, I write my poems on stone walls,
accepting whatever happens like an untied boat.
Han Shan

Un hombre deambula por la ruinas de una casa, 7 preguntas –y un epílogo, estructuran sus descubrimientos, cada cuarto no es sino un espacio en su mente que lo confronta con su pasado y da forma a su presente. Las paredes llenas de clavos chuecos, pintura seca, grietas y pequeñas señales del paso del tiempo, ostentan con orgullo las marcas de aquellos que algún día la habitaron. Un fantasma melancólico busca respuestas entre esas huellas.

En Nails In My Brain, su sexto documental, el realizador azerbaiyano Hilal Baydarov busca darle sentido a las reflexiones que emanan de su lugar en el mundo. La película, en su esencia más básica, no es sino un largo soliloquio sobre la inquieta mente de su propio autor. Es un ejercicio que recuerda al cine de Jonas Mekas o al introspectivo diario de viaje desarrollado por León Siminiani en Mapa (2012), transitando entre habitaciones y no continentes.

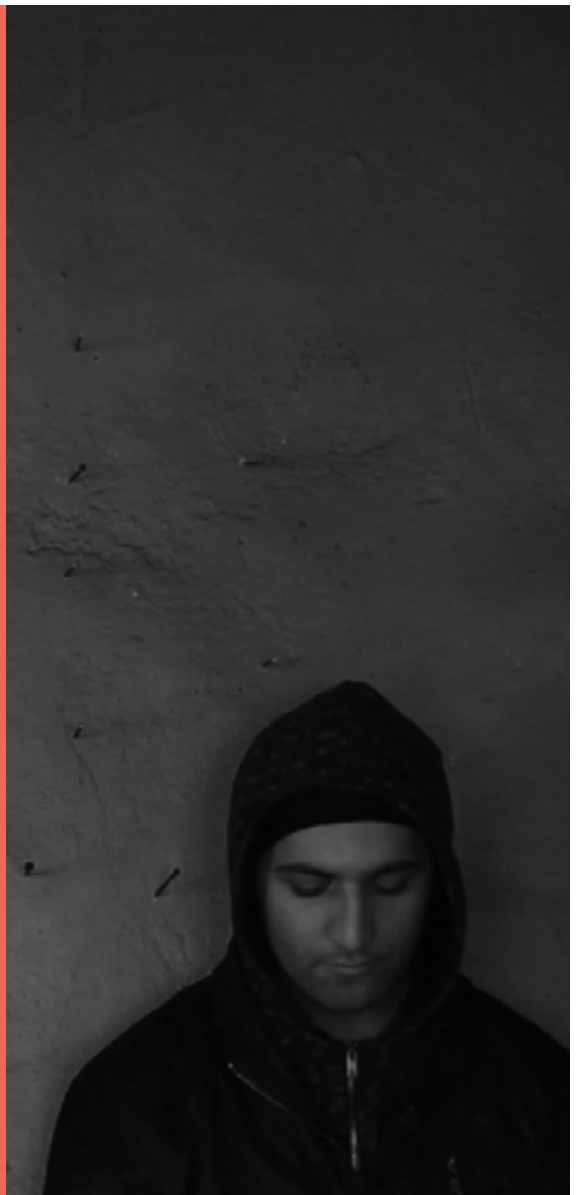
La mente de Baydarov es un lugar intranquilo, donde las pequeñas preocupaciones/percepciones crean fuertes tormentas. El director explica, recuerda, antagoniza y lucha contra sí mismo, encontrando un extraño placer –y lógica– en esta lucha sin aparentes contrincantes. A diferencia de Jafar Panahi en Closed Curtain (Pardé, 2013), Baydarov no parece tener la necesidad de crear un alter ego que lo interpele o que lo auxilie para cruzar el marasmo de sus demonios, si acaso, la figura de su madre, creadora indirecta/directa de muchas de sus experiencias, lo observa.

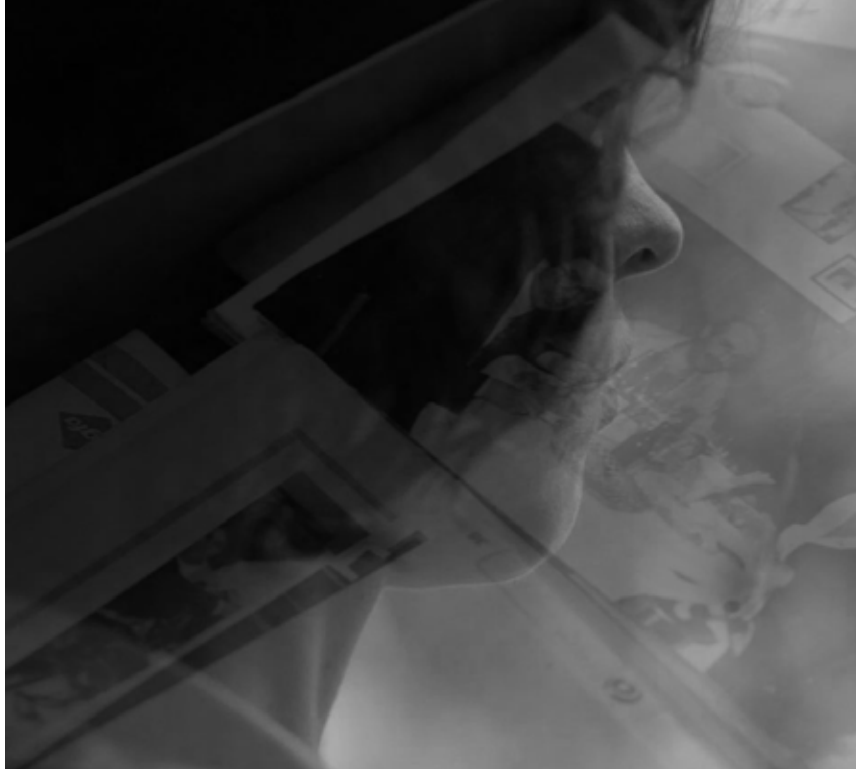
Baydarov nos invita entre preguntas a abandonar lo absoluto, cerrar los ojos y aislarnos, dejarnos llevar por el flujo de una mente frente al espejo.
Es imposible encontrar en nuestro rostro las mismas marcas que el tiempo ha causado en el de Baydarov, porque, como subraya la película, nuestras experiencias son diferentes. Es, sin embargo, en esas distinciones que el azerbaiyano genera empatía y encuentro.

Nails In My Brain intenta como un viejo poema oriental –sin copiar por completo la estructura de un haiku, por ejemplo–, hallar por medio de la observación de la naturaleza las claves de la existencia. Son las pausas entre el discurso, su silencio, los sonidos de la naturaleza donde Baydarov da vida a lo cinematográfico, como esa extensa secuencia de Nuestro tiempo (Carlos Reygadas, 2018) donde dos cartas son emocionalmente expresadas y contenidas en la travesía de un avión sobre la Ciudad de México; o en esas hojas incrustadas en la pared que son consumidas lentamente por el fuego, imágenes, por cierto, qué hacen eco de la poética de Sergei Parajanov en El color de la granada.

El documental es una expresión del miedo a existir y ser juzgado, del caos mental que pocas veces encuentra un cauce en nuestra agitada vida moderna. Si Dios es retrato fiel de nuestra existencia, ¿por qué no habríamos de encontrarnos en su ausencia?

—
Rafael Paz
Crítico





LAS POETAS VISITAN A JUANA BIGNOZZI

ARGENTINA | 2019 | DCP | COLOR | 90 MIN |
LAURA CITARELLA & MERCEDES HALFON

LAS POETAS VISITAN A JUANA BIGNOZZI
THE POETS VISIT JUANA BIGNOZZI

¿Para qué sirve una película? ¿Y un poema? ¿Para qué sirve hacer una carta de despedida para alguien que ya se fue? Juana Bignozzi, poeta argentina, murió a los 78 años. A falta de hijos o sobrinos que pudieran heredar, eligió a tres amigos para quedarse con unos muebles, una casa y su obra completa. Esta última quedó en manos de Mercedes, una poeta joven que decide recurrir a un grupo de amigas cineastas para encargarse de ella. Lo que veremos, entonces, es un esfuerzo de reconstrucción de un recuerdo a partir de fragmentos por recolectar: un ejercicio arqueológico impulsado por el cariño y la nostalgia.

Los hallazgos de Mercedes y sus amigas van desde botellas con contenidos caducos, alacenas vacías y un sinfín de figurines de elefantes, hasta cartas, postales, fotografías, notas y libros con dedicatorias de todo tipo. Hay una sensación de intimidad extrema, de transgresión, al hurgar en las posesiones de alguien que no está: ¿en qué condiciones se intercambiaron las palabras escritas que vemos en las cartas?; ¿por qué guardar papelitos arrugados que parecen no tener sentido alguno?; ¿se puede pensar en estos retazos como parte de algo mayor, de un poema esperando ser concluido?

Las poetas visitan a Juana Bignozzi es como un juego de detectives: Mercedes sigue las huellas y pistas que Juana dejó voluntaria e involuntariamente. Las cineastas siguen a Mercedes mientras intentan registrar y descifrar su propio proceso de lectura que es como una conversación a destiempo con esa amiga que ya no está. Todas, a su propia manera y a través de cierta complicidad, intentan asir algo que no está del todo definido –los recuerdos, las intenciones de Juana, su voluntad, las imágenes, las emociones que emanan de todo esto: la búsqueda se emprende sin saber realmente dónde parará, sin saber si parará.

Destaca el salto generacional que parece suceder en la dinámica que vemos en pantalla, como si se tratara de una especie de relevo. Tanto las cineastas como los poetas y amigos, todos claramente más jóvenes, crean algo a partir de la persecución de los pasos de Juana. La citan: «No hay nada más patético que la canción del verano, la canción del momento, pasado el verano, pasado el momento», una voz que permanece para señalar el carácter arrasador del tiempo, el cual parece cristalizarse en la misma escena que vemos.

Juana se fue pero dejó palabras e indicios que se convirtieron en un espacio de encuentro y reencuentro entre los amigos y los afectos. Mientras los vemos regresando a sus letras, Juana deja de ser un fantasma para volver a formar parte de las conversaciones en toda su irreverencia y belicosidad. El cuerpo ya no está pero quedan una mirada y una voz a las cuales es posible regresar cuantas veces se desee.

En algún momento, Mercedes y las cineastas se preguntan si la película que están haciendo le habría gustado a Juana. Es claro que nunca lo sabrán. Al final, se trata de un relato que, en parte, están haciendo para ella, sí, pero también a través de ella, desde ella, como un pasito en el camino hacia algo más. Esta conjunción de los muertos, los vivos, los recuerdos, y las posibilidades canceladas es tan sólo un momento de una conversación que no ha terminado ni terminará, que está en espera de ser continuada por un futuro lector, mientras haya lectores.

Ana Laura Pérez Flores
Crítica

TODA LA LUZ QUE PODEMOS VER

MÉXICO | 2020 | DCP | COLOR | 129 MIN | PABLO ESCOTO

TODA LA LUZ QUE PODEMOS VER
ALL THE LIGHT WE SEE

Como se mezcla la tinta antes de comenzar a escribir un escrito con pluma, en Toda la luz que podemos ver, dirigida por Pablo Escoto, el material fílmico se prepara antes de entregar sus primeras imágenes: película en 16 mm que recorre el Monumento Hipsográfico, ubicado a un lado de la Catedral Metropolitana, en el que es popularmente conocido como el "kilómetro cero" de la Ciudad de México. La figura de Enrico Martínez, cosmógrafo cercano a la corona española cuya obra, Repertorios de los Tiempos e Historia Natural de la Nueva España mezcla descripciones geográficas y antropológicas de la naturaleza y los habitantes de la Nueva España.

La colisión no solo de dos mundos, sino de todos los mundos posibles se articula en este punto y encuentra el sonido más adecuado en uno que no se oye, sino que se lee: Escucho un canto, contemplo una flor, ojalá no se marchite, versos del poeta Nezahualcoyotl. Estas líneas delimitan la trayectoria por la que deambula Toda la luz que podemos ver, una en la que lo natural y lo humano convergen en el mito de los dos amantes que se convirtieron en volcanes, Iztlaccihuatl y Popocatépetl.

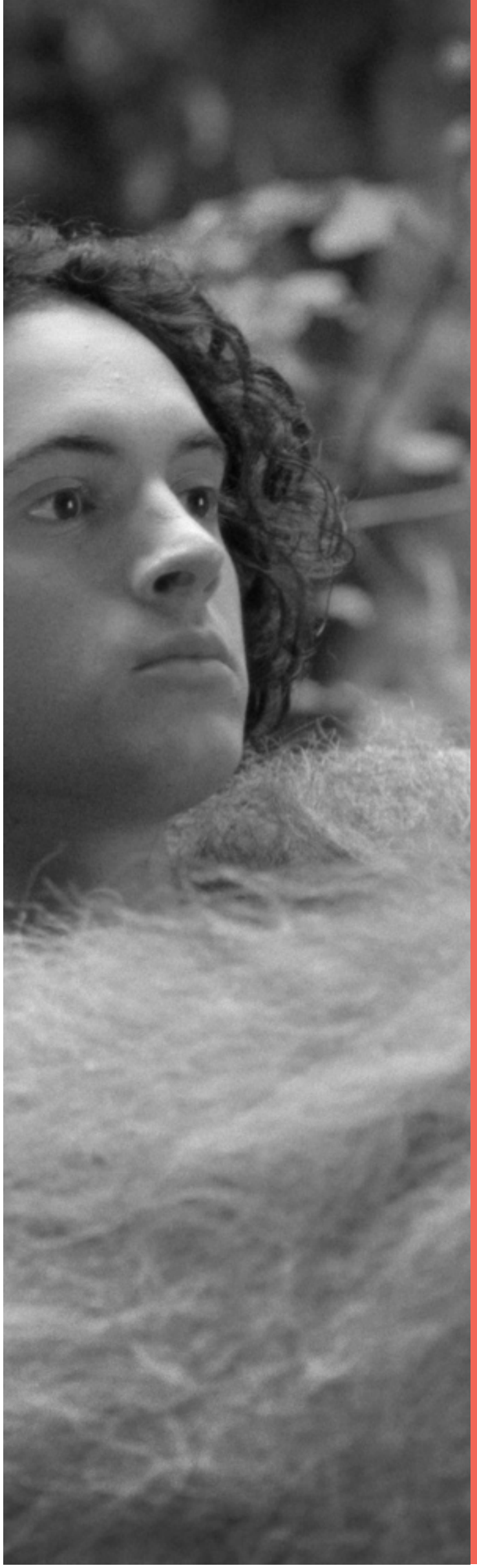
En la película, el amor parece hacerse más grande a medida que exista más distancia entre los amantes, como la distancia espacial que existe entre Rosario (Margarita Chavarria) y el general, su amante que fue asesinado o entre María (María Evoli) y El Toro (Iñigo Malvido), quienes escapan de un bandido (Gabino Rodríguez) que después de perseguirlos durante buena parte de la película, parece perderse en los parajes de la naturaleza, que incluso con su majestuosa indiferencia, vela por la seguridad de los amantes.

Toda la luz que podemos ver es una película que existe desde antes de su concepción misma. Se gesta en las letras de García Lorca, León Portilla o Sofócles, un poema de Gabriela Mistral, discursos del EZLN, en las música de Strauss, Purcell o Revueltas e incluso en las expulsiones de ceniza y lava arrojadas por el Popocatépetl. Las imágenes de la película las hemos leído, recitado, escuchado o sentido antes que haberlas visto.

Sin pretenderlo, la película se convierte en una emulsión de la historia de México, en la que una violenta conquista nos trajo otras formas de expresar el amor, aún cuando ya teníamos la historia de amor más trágica posible, hecha posible por una deidad que toma la forma de un "espejo humeante" en una de las imágenes más bellas de la película. Si el astrónomo Johannes Kepler creía que los volcanes eran "los lagrimales de la tierra", Toda la luz que podemos ver nos cuenta que es lo que hace llorar a la tierra.

Jorge Negrete
Crítico





ATARRABI AND MIKELATS

FRANCIA, BÉLGICA I 2020 I DCP I COLOR I 123 MIN I EUGÈNE GREEN

ATARRABI AND MIKELATS *ATARRABI ET MIKELATS*

Me decido a comenzar
Con el material que tengo más a mano
Estoy con prisa
Jorge Oteiza

Que en el principio fue el verbo y el verbo era en Euskera es algo que se sabe en el País Vasco. Euskal Herria es el eslabón perdido que conecta todas las culturas, el origen de todas las lenguas y todos los mitos indoeuropeos. Jorge Oteiza es el verbo en el arte vasco contemporáneo. Escultor, poeta, cineasta, lo sabe todo porque domina tanto el concepto de su espacio como el de su lengua. Quiero decir: para saber cualquier cosa (vasca) que no se sabe, basta con buscar un libro suyo al respecto. En el caso de las historias detrás de Atarrabi eta Mikelats, de Eugène Green, el libro en cuestión es Nuestra lingüística actual de inconcebible pobreza y nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. El título es una humorada venenosa y su idea inicial ambiciosa (en compactas 72 páginas): los filólogos trabajan mal, con un euskera decadente y maltratado que data de los últimos mil años, ignorando los otros 15,000. El proyecto es contradecir a todos los lingüistas vascos y a todos los lingüistas per se, a sabiendas de que sus herramientas han sido inútiles y anticuadas. Como el diablo en Atarrabi eta Mikelats, Oteiza es un estudioso y en su despacho hace lo que quiere.

Su libro parte de un enojo: ¿por qué hay tantos equívocos sobre el origen de una palabra tan simple como arrate, la que se le da a una tranquera rústica? El problema no es la puerta sino esta frase de Wittgenstein: imaginar una lengua es imaginar un modo de vida. Si no se puede imaginar hacia atrás una lengua, ¿como se puede pensar el futuro? Lo curioso (y su ingenio) es que el origen que encuentra para la puerta es la palabra hueco, de vacío. Su proyecto se transforma entonces en buscar los huecos de la lengua y en ella, los huecos de su historia. Por ejemplo, ¿por qué en su mitología es bueno Atarrabi, uno de los hijos de Mari, la madre tierra, hermano de Mikelats? Eugène Green se pregunta lo mismo, y lo articula como misterio. La película comienza con la frase El misterio es la nada que es todo, de Pessoa, quien en una película anterior de Green había salvado a Portugal de la decadencia moral y de las caries. Los misterios son fenómenos sobrenaturales cristianos y la historia del hermano bueno, el hermano malo y el diablo parece la cristianización de una vieja historia vasca. Oteiza lo dice también y para él es un misterio (más laico) en la eterna y cambiante línea del tiempo vasca, que se cruza últimamente con el presente de Europa. Quien sino Eugène Green podría filmar esa intersección de ministerios (laicos, cristianos, vascos) casi tan esfumados de la faz de las historias de jóvenes como el bien, el mal y la vida solitaria en las montañas.

Atarrabi eta Mikelats es una película más o menos anclada en el presente, y la forma de acercarse a lo que explora tiene un aire de transposición. Como si no sólo su mito inicial pero sus ideas, conceptos, espacios y acciones vinieran de otra época y el proceso de filmarlo fuera el de hacerlo chocar con la materia del presente: los rostros de los jóvenes, sus gestos, su forma de hablar el euskera, algunas telas y objetos (una ropa de gimnasia, una computadora, una feria de pueblo, unos auriculares). Digamos, la distancia en lo que se ha venido contando por milenios y lo que queda en el encuadre. Su transposición más ambiciosa gira en la pregunta acerca de cómo se forja de cero una idea del bien y del mal hoy en día. Ahí aparece la propia mitología de Eugène Green, cuyos personajes son siempre personas no mixtas. Sus cualidades son totales, sus convicciones son las que producen desde sus acciones hasta el comportamiento de sus caras. Nadie es algo y otra cosa. Entonces, ¿qué es el mal? En primer lugar, ser oportunista. Mikelats, el hermano malo, se da cuenta rápidamente de que le irá mejor en la vida si hace todo lo que le diga su tutor, el diablo. ¿Qué es el bien? Resistirse. Atarrabi es una especie de santo quien a todo le dice que no. Es casto, silencioso y se dedica a hacer el bien de una manera tan despojada que el misterio de la película termina siendo él, la existencia que él mismo armó y que vimos mantener. Mikelats, el mal vestido con ropa de gimnasia, es su segundo misterio, abandonado un poco por la trama como buena némesis.

Oteiza dice que los mitos son historias enlatadas que se mantienen en conserva ocultando sus verdaderas intenciones, como una lata de sardinas a cuyo contenido sólo se puede acceder con un abrelatas. El abrelatas de Oteiza es la etimología. Atarrabi eta Mikelats se parece bastante a esta idea. Verla da la sensación de ver un raro libro de cuentos de hadas, imágenes que parecen ilustrar una historia medio conocida, la del hermano bueno, el hermano malo y el destino del mundo. No sé cuáles son sus intenciones escondidas, pero si tuviera que adivinar debajo de qué piedra se esconde su abrelatas, empezaría por esas caras jovencísimas, ubicadas con una frontalidad desnuda, proyectando con su lengua milenaria una forma de vida. ¿Hacia el futuro? Mejor hacia espesar el presente, ahora que el futuro se desintegra y el cine cada vez se parece más a sí mismo.

—
Lucía Salas
La Vida Útil

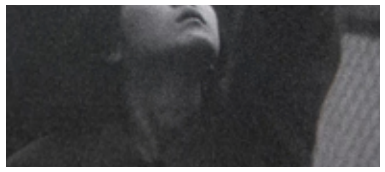
CORTOMETRAJES INTERNACIONALES



ELECTRIC SWAN

Konstantina Kotzamani
Francia, Grecia, Argentina | 2019 | DCP | Color | 40 min

Los edificios supuestamente no se mueven. Pero en la Avenida Libertador 2050, un edificio se mueve y los techos tiemblan, causando una extraña náusea que devora a sus residentes. Aquellos que viven arriba temen caer; aquéllos que viven debajo temen ahogarse.



SEE YOU IN MY DREAMS

Shun Ikezoe
Japón | 2020 | DCP | Color, B&N | 19 min

Ésta es una historia sobre el amor, y sobre una mujer.



COMMUNICATING VESSELS

Annie MacDonell & Maïder Fortuné
Canadá | 2020 | DCP | Color | 35 min

Una profesora de arte cuenta la peculiar historia de su alumna E., una extraña joven cuyas representaciones conceptuales y singular existencia dejan al profesor cada vez más a la deriva.



BLUE HONDA CIVIC

Jussi Eerola
Finlandia | 2020 | DCP | Color | 11 min

Las pinturas paisajistas del periodo romántico a menudo retratan la condición climática, topografía del paisaje nacional, temas religiosos, espiritualidad de la naturaleza y escenas de caza.



LEAVE OF ABSENCE

Anton Sazonov
Rusia | 2019 | DCP | Color | 12 min

En Rusia, la masculinidad reprimida ha derivado en un sentimiento de insatisfacción por la sensación que los hombres tienen de que el país los rechaza, lo que lleva una drástica reducción en la expectativa de vida de éstos.



AUGUST 22, THIS YEAR

Graham Foy
Canadá | 2020 | DCP | Color | 15 min

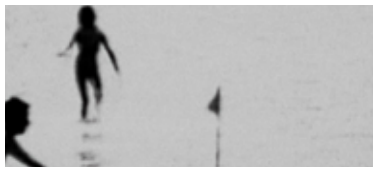
22 de agosto, este año es una meditación sobre la muerte, una aceptación colectiva de la mortalidad y un abrazo acogedor para el presente.



PROFECÍA

Julieta Juncadella
España, Ecuador, Argentina | 2020 | DCP | Color | 13 min

Tres amigos marroquíes viajan a una isla en busca de un lugar. Allí se refugian en un viejo faro casi deshabitado. "¿Quién hubiera pensado que llegaríamos hasta aquí?"



SUQUÍA

Ezequiel Salinas
Argentina | 2019 | DCP | B&N | 14 min

Un viaje a través de la memoria de Suquía, un río sombrío, lleno de desesperación y resentimiento por su pueblo. Pero como el Nilo, el Sena o el Ganges, este río tiene mucho que susurrar sobre la ciudad que ha visto crecer en sus orillas.



SUN DOG

Dorian Jespers
Bélgica, Rusia | 2020 | DCP | Color | 21 min

Los sueños de Fedor corroen su relación con la realidad y abre la puerta a un universo fantasmagórico; un segundo sol se alza sobre el ártico ruso.



RUBICÓN

Manuel Muñoz
Honduras, Colombia, Argentina | 2020 | DCP | Color | 12 min

En los días antes de su partida, los misteriosos personajes de Rubicón nos llevan por las calles de un pueblo, cualquier viejo pueblo, en un país desconocido.



STAY AWAKE BE READY

Pham Thien An
Vietnam, Corea del Sur, EUA | 2019 | DCP | Color | 14 min

Un accidente de motocicleta que sucedió frente a los puestos de la calle en una esquina formaba parte de la historia de tres misteriosos jóvenes.



POINT AND LINE TO PLANE

Canadá | 2020 | DCP | Color | 18 min | Sofia Bohdanowicz

Devastada tras la muerte de un amigo, una joven intenta extraerle sentido a una intensa pérdida.



THE UNSEEN RIVER

Pham Ngoc Lân
Vietnam / Laos | 2020 | DCP | Color | 23 min

Historias que se cuentan a través del río; una mujer se reencuentra con su ex amante en una central hidroeléctrica; mientras tanto, un joven viaja río abajo hasta un templo en busca de una cura para su insomnio.



JOURNEY THROUGH A BODY

Camille Degeye
Francia | 2019 | DCP | Color | 32 min

Thomas, un músico suizo-germano, está confinado en casa a raíz de un pie roto. Merodea por su pequeño apartamento parisino, con su pierna enyesada, al tiempo que compone una nueva pieza. Al amanecer, una visitante inesperada aparece ante su puerta.



RESERVE

Gerard Ortín Castellví
España | 2020 | DCP | Color | 27 min

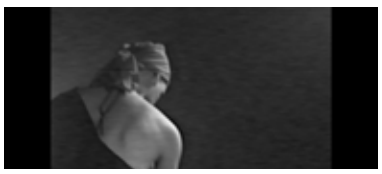
El lobo ha dejado de habitar el territorio que una vez formó parte de sus dominios y es solo a través de sus contornos que podemos acercarnos a él; ruinas de trampas para lobos, orina de depredador importada de EEUU, un muladar para alimentar aves carroñeras y arqueros que disparan a réplicas de animales.



HUNTSVILLE STATION

Jamie Meltzer, Chris Filippone
EUA | 2020 | DCP | Color | 14 min

Todos los días de la semana, los reclusos son liberados de la Penitenciaría Estatal de Huntsville en Texas, y disfrutan de sus primeros momentos de libertad con llamadas telefónicas, cigarrillos y una tranquila reflexión en la estación Greyhound de la cuadra.



PLAYBACK ENSAYO DE UNA DESPEDIDA

Agustina Comedi
Argentina | 2019 | DCP | Color | 14 min

En Córdoba, lejos de la capital de Argentina, el final de la dictadura augura una primavera que durará muy poco. "La Delpi" es la única sobreviviente de un grupo de travestis y transformistas que hacia fines de los 80 empezaban a morir, una tras otra, de SIDA. En una ciudad católica y de provincia, el Grupo Kalas hizo de los playbacks y de los vestidos improvisados su arma y su trinchera.
Hoy las imágenes de un archivo único e inédito son una carta de despedida, un manifiesto a la amistad.



ENTIRE DAYS TOGETHER

Luise Donschen
Alemania | 2019 | DCP | Color | 23 min

Una joven se recupera de epilepsia. Son los últimos días antes de que comiencen las vacaciones de verano. Pasa el tiempo con sus amigos de la escuela como hacía antes. Se supone que ella debe despedirse de su enfermedad así como del hogar que ha compartido con su familia. Finalmente, el último viaje de escuela: un picnic, el juego de los escondites y un río.



LE PRIX DU BONHEUR

Rodrigo Muñoz
Suiza | 2019 | DCP | Color | 18 min

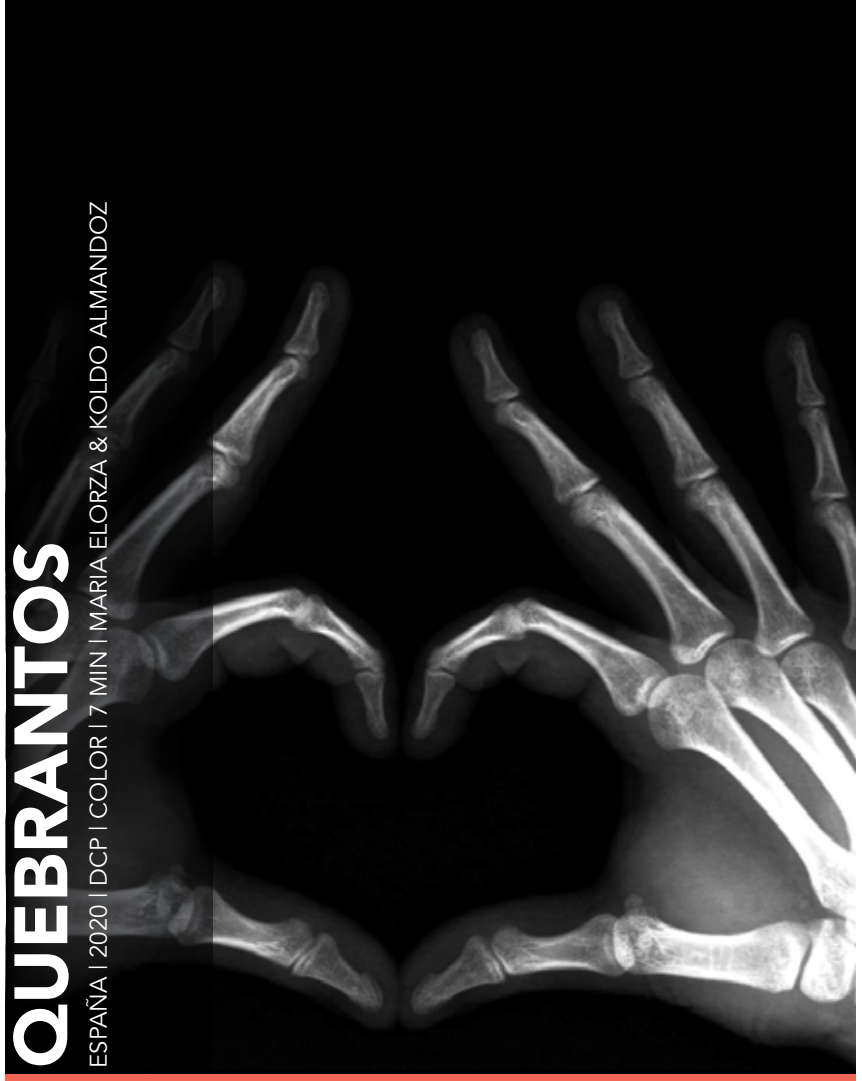
Un hombre de 22 años, ausente de valores y figuras de autoridad positivas, decide ir en busca de la felicidad. Durante el día se encuentra con extraños en el parque y los interroga, para después ir a pasar el tiempo a las farmacias. Durante las noches de insomnio explora su propia ciudad y sus memorias



EPISODES - SPRING 2018

Mathilde Girard
Francia | 2020 | DCP | Color | 30 min

Me encuentro con Marta, Charlotte y Luc en París mientras las universidades están ocupadas. Es un tiempo vibrante de acción y discusión. Les hago una visita a sus casas, con curiosidad por esta nueva generación que piensa y reflexiona mucho. A lo largo de nuestras reuniones, aprenden a contar sus historias, desde su vida diaria hasta sus romances.



QUEBRANTOS *BREACHES*

Quebrantos, película de Koldo Almandoz y María Elorza, es definida como una "radio-grafía" en los títulos de crédito. Además de corresponder a una de las acepciones del término "radiografía" al realizar un análisis detallado de un caso de violencia de género ocurrido en el País Basco, el cortometraje declina también el significado literal (aunque no etimológico) de la palabra: representa, a través de imágenes y sonidos, el contenido de un diálogo radiofónico entre la periodista Maite Artola y la víctima Ziortza Linares en el programa Faktoria, de la emisora de radio Euskadi Irratia.

El ensayo audiovisual reemplea imágenes de archivo heterogéneas —secuencias de home movies en Super 8 sonorizadas, pero también extractos de vídeos de Youtube— para ilustrar la conversación radiofónica. Al abordar un caso de violencia de género y sus consecuencias en la víctima, la conversación se entronca en las discusiones actuales en torno a las reinvindicaciones feministas y, más concretamente, la necesidad de des-categorizar las divisiones genéricas dominantes y repensar las prácticas públicas y privadas correlativas. El discurso fílmico articula, además, estos segmentos de reempleo de archivos con secuencias nocturnas construidas según los presupuestos de las tecnologías visuales de vigilancia. Al combinar estos dos tipos de imágenes —uno que se inscribe en el principio emancipador del cine de apropiación; el otro, apuntando a los mecanismos reguladores del régimen visual hegemónico y a las tecnologías de vigilancia, en su origen bélico y función disciplinaria, como una de sus ramificaciones—, Quebrantos sugiere la necesidad de pensar interseccionalmente la cuestión de género a partir de su imbricación con otras categorías dominantes del sistema capitalista. La tercera línea narrativa, compuesta por imágenes abstractas y anti-figurativas, desafiando la lógica asertiva de la imagen en movimiento —y, en particular, de los archivos fílmicos—, parece confirmar esta hipótesis.

Los procesos de construcción y organización del punto de vista estructuran Quebrantos. Inscribiéndose en una genealogía cinematográfica que incluye a Thomas Harlan y Eyal Sivan, la película adopta la perspectiva del perpetrador en las secuencias nocturnas. Complejifica, así, las categorías de víctima y agresor. Aunque esa adopción podría conllevar el riesgo de reproducción de la violencia, real y simbólica, que el cortometraje pretende denunciar, ese aspecto es compensado por el análisis de los efectos psicológicos nefastos de la utilización de los dispositivos de vigilancia con fines de protección por las víctimas. Quebrantos es una constatación perspicaz sobre los procesos de subjetivación inducidos por la tecnología, a la vez que un ejemplo de cómo la práctica del cine puede contribuir a una profanación de los dispositivos.

—
Raquel Schefer
Especialista en historia y estética del cine

TAL DÍA HIZO UN AÑO *FOR THE TIME BEING*

El desastre que viene
Algo adviene, se anuncia. Está a punto de suceder. Una mujer conduce en una carretera rodeada de tierra desnuda quemada por el sol; sus hijos van en el asiento de atrás. Se detiene para intentar hablar con alguien a través de su teléfono: nada. No será la única vez que esto pase en los próximos días: no hay comunicación, no hay respuesta, no hay palabra. Una casa donde habitan dos mujeres, madre e hija, en medio de esa sequía apenas alcanzada por el verdor. Hay una alberca que por más que intentan llenar, no pueden: ¿por dónde se escapa el agua? Las fisuras no siempre son visibles: no por eso dejan de hacer estragos. ¿Dónde está el padre de los niños, quien establece el vínculo entre la mujer que conduce y esa casa en tierras extranjeras? Habían acordado encontrarse ahí. Pero él no llega.

—Mamá.
—¿Si?
—¿Me amas?
—Claro que lo hago.
— ¿Y amas a mi hermano?
—Los amo a los dos.
—¿Y amas a papá?
—Sí.
—¿Y te amas a ti misma?
Luego el silencio.

Las noticias en la televisión hablan de incendios forestales. No muy lejos, se escuchan explosiones de pruebas militares. Nada de esto se muestra, sino que se juega en un potente fuera de campo atisbado por el sonido. La casa donde se encuentran esa mujer y sus hijos con su cuñada y su suegra se queda sin agua corriente. Falsa pasividad donde parece que nada ocurre. No: como los bosques cercanos, las interioridades de esta familia rota están en llamas.

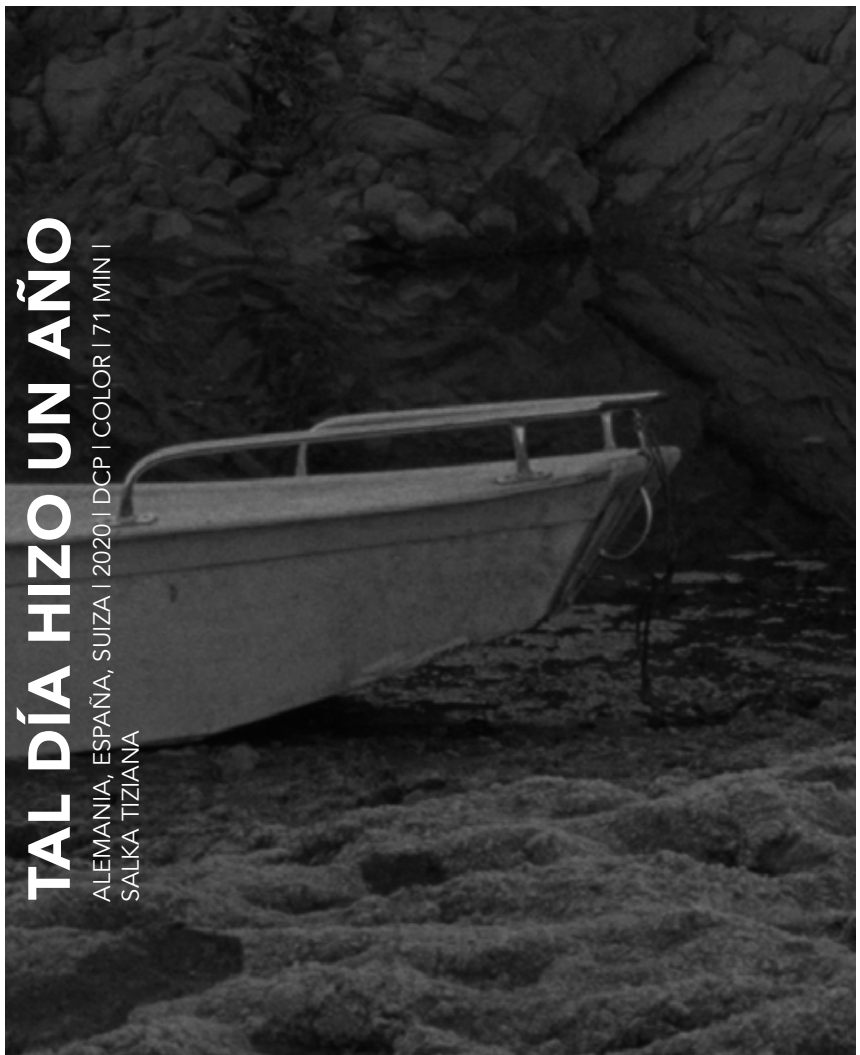
El ojo de Salka Tiziana, la realizadora española-alemana, maximiza la soledad abandonando el piso para apuntar desde el cielo: utiliza drones que ensanchan la visión, inventan la inmensidad desolada de la tierra. No hay condescendencias: de la vista de ave se pasa a la mirada ensimismada, así también del 16mm al digital. Las descripciones no le pertenecen a las voces que toman la palabra, sino a los tránsitos de lo visible-audible.

En el advenimiento siempre inconcluso de los acontecimientos que ocurren en estos paisajes pertenecientes a Sierra Morena, se encuentra la sensación sintomática definitoria de nuestros tiempos: es la falsa pasividad que anticipa el fin del mundo. Las fisuras —interiores y exteriores— son el anuncio del desastre que viene. Con Maurice Blanchot: Cuando sobreviene el desastre, no viene. El desastre es su propia inminencia.

¿Y si el día que hizo un año, aún no llega?

Una posibilidad más con Blanchot: El desastre oscuro es el que lleva la luz.

—
Natalia Durand
Crítico





N.P

N.P

ÉLGICA I 2020 I DCP I COLOR I 60 MIN I LISA SPILLIAERT

Opera prima de Lisa Spilliaert, N.P. se basa en la novela homónima publicada en 1990 por la escritora japonesa Banana Yoshimoto, obra que, a su vez, toma como objeto una misteriosa recopilación de cuentos del autor ficticio Sarao Takase. La novela de Yoshimoto se inscribe en una constelación de textos literarios centrados narrativamente en la busca de un autor, entre los cuales se incluye el monumental 2666, de Roberto Bolaño. Si la narrativa de Yoshimoto incide, al nivel intratextual, sobre otro discurso literario —los cuentos malditos de Takase, también intitulados N.P.—, la película se enfrenta al problema de la adaptación cinematográfica de una novela.

El sistema narrativo y estético de N.P. es enteramente estructurado por los problemas de la traducción y la transposición. Residente en los Estados Unidos, Takase escribe sus cuentos en inglés, preferencia que exprimiría, según el relato cinematográfico, la nostalgia de su país natal, aludiéndose asimismo a la disposición testamentaria de Yukio Mishima por la cual su obra maestra El mar de la fertilidad sólo puede ser traducida a otros idiomas a partir de la versión inglesa. La maldición de la obra de Takase se relaciona precisamente con los procesos de traducción: todos sus traductores japoneses murieron al llegar al nonagésimo octavo cuento, destino del que no escapa el novio de Kazami Mao (Clara Spilliaert), la protagonista de la película. A partir de este episodio se enlazan los sucesos que forman el nudo de N.P., una historia de incesto poblada de personajes dualistas, etéreos y carnales, entre el melodrama y el cine de terror.

Revelando un frágil equilibrio entre el fondo y la forma, N.P. se acerca a las cuestiones de la traducción (véanse las secuencias del personaje de la traductora) y la transposición a través de sus procedimientos formales. La película coloca en tensión la literatura y el cine como artes de la narración y del tiempo. La temporalidad del relato literario es espacializada en la representación de la urbanidad, que evoca, a través de planos fijos rigurosamente compuestos, un cierto cine experimental norteamericano, en especial Peter Hutton y James Benning, además de la estética zen del cine japonés moderno. Pero, aparte de las múltiples transposiciones entre las dos culturas, la "occidental" y la japonesa, el procedimiento formal más inventivo de N.P. asienta en la problematización de la relación entre el texto escrito y el relato cinematográfico a través de la supresión total del sonido ambiente. Este es remplazado por una banda sonora original compuesta por la banda noise norteamericana Wolf Eyes y el grupo japonés Asuna, al mismo tiempo que los diálogos son transpuestos a la imagen a través de intertítulos y subtítulos. Este procedimiento formal singular inscribe N.P. en la genealogía del cine mudo, instaurando, simultáneamente, un juego doble, entre la imagen y la escritura en la imagen, que invoca la base literaria del relato cinematográfico y rompe su naturalismo.

Raquel Schefer
Especialista en historia y estética del cine

LA NUBE EN SU HABITACIÓN *THE CLOUD IN HER ROOM*

LA NUBE EN SU HABITACIÓN

CHINA I 2020 I DCP I COLOR I 101 MIN I ZHENG LU XINYUAN

Una joven retorna luego de sus estudios en el extranjero a su natal Hangzhou que se encuentra en los preparativos para recibir los Juegos Asiáticos 2022. La extrañeza de volver a lo que fuera un hogar y una familia donde todo lo conocido a cambiado de forma y organización. Una casa que ya no es más suya, una familia partida y devenida en dos, una ciudad que se demuele a sí misma y se erige como un proyecto no pensado para sus habitantes.

Zheng Lu Xinyuan construye esta ficción basada en su vida como si siguiera las leyes del diario fílmico sumergiéndonos en un mundo interior que se expande y se apropia de cada fotograma del metraje. Una subjetividad apartada de lo real por una espesura emocional que se pliega y guarda sobre sí misma como reacción a esa lenta cancelación del futuro a la que asistimos como generación. Una interioridad que se desplaza ingrávidamente entremedio de lo concreto.

La imagen captada en un tenue blanco y negro se torna por veces al negativo enfatizando lo invisible, la sombra de un rostro sobre otro o una nube de polvo en el aire, adquieren por momentos la tonalidad más oscura volviendose protagonistas del cuadro, como si nos dijera allí, en eso etereo, fugaz y que flota sin materialidad, es ahí mismo donde se desvanece la emoción que nos inunda por dentro, tan dificil de aprehender incluso para nosotros mismos.

Vanja Milena Munjin Paiva
Crítica



LA METAMORFOSIS DE LOS PÁJAROS

PORTUGAL | 2020 | DCP | COLOR | 101 MIN | CATARINA VASCONCELOS



LA METAMORFOSIS DE LOS PÁJAROS
THE METAMORPHOSIS OF BIRDS

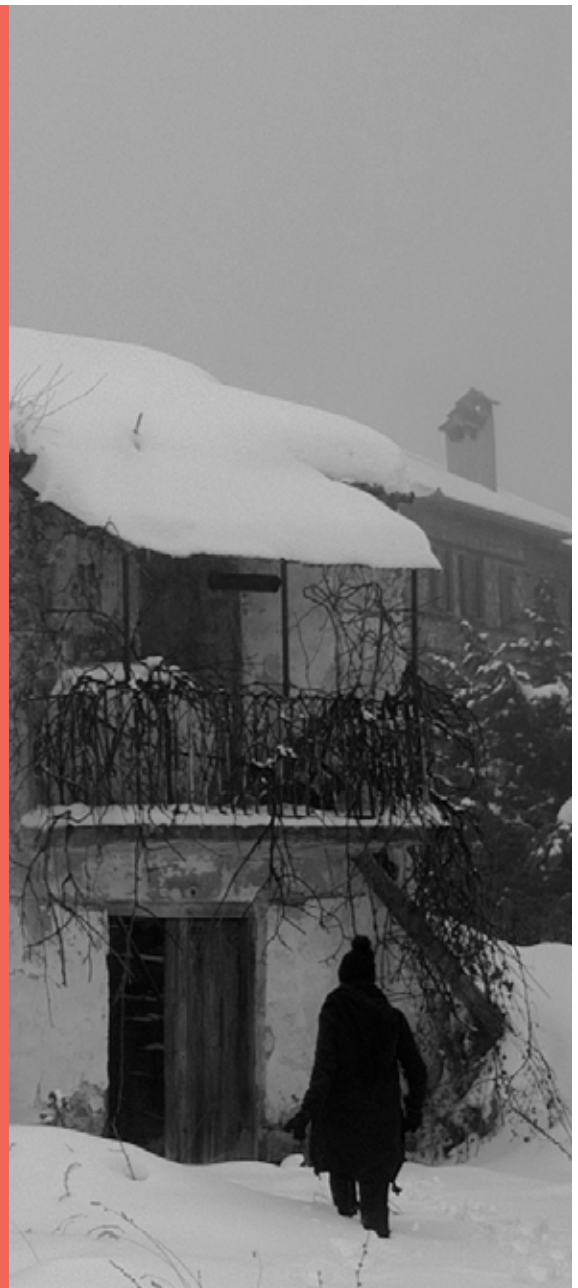
¿Cómo hablar de devoción religiosa sin aludir inmediatamente a lo divino? ¿Cómo mostrar lo sagrado en el mundo de las cosas y de los cuerpos, arraigado a un sustrato de realidad? A Metamorfose dos Pássaros (La Metamorfosis de los Pájaros) de Catarina Vasconcelos es un filme que se erige alrededor de lo sagrado y lo devoto porque abreva el pasado y la historia de una familia como una veneración.
Henrique y Beatriz –padre marinero y madre en tierra firme– son el núcleo de partida para el recorrido por cuatro generaciones que termina en Catarina, su nieta. "Meu amor, a minha casa no mar", es la frase que se alza como sentencia de la lejanía física de los abuelos, separados por el mar. Mientras el filme, a base del ritual, reduce esta distancia porque es, en realidad, una celebración del amor. Y así se hereda como celebratorio cada acto, cada gesto de esta madre, luego abuela, obsesionada con las plantas y los pájaros, y, por ende, ella misma raíz. Retratar, en el sentido primario de la palabra, refiere al acto de hacer volver atrás, pero también de reducir y revivir, traer de nuevo. Entonces, A Metamorfose dos Pássaros es el retrato no sólo de una familia sino de una familia en un tiempo específico en Portugal, y con ello saca a la luz el papel de las mujeres durante la dictadura.

Catarina Vasconcelos realiza una ofrenda a su abuelo y a su padre, pero, sobre todo, a sus mujeres, comenzando por su abuela, en un filme donde se honra ya no a un dios, sino a una madre completamente terrenal. Así, el rezo y el ritual yacen en las cosas más diminutas: en las flores y en la tierra, en la correspondencia, en las voces de sus hijos, en el sonido del mar. Es un filme impregnado de organicidad a todos los niveles, por una parte, la armonía, y por otra el acercamiento a la materia, a la vida y a la muerte, a los cuatro elementos, a lo animal. Es una transmutación donde las hojas van de vuelta al árbol y donde se evocan aquellas costas que los hombres dejan porque se van al mar –ya sea por la guerra o para migrar– y quien se queda, siempre de pie, es la mujer, en tierra firme, ella árbol, madre y raíz.

—
Lucrecia Arcos Alcaraz

PATRIAS

SERBIA | 2020 | DCP | COLOR | 63 MIN | JELENA MAKSIMOVIC



PATRIAS *HOMELANDS*

El hogar no es donde nacemos, sino donde decidimos tomar parte de la historia del mundo

¿Habitamos los lugares o somos habitados por ellos? ¿Cada lugar conserva todas las historias que lo han atravesado? ¿Cuántas historias caben en una montaña, una casa, un pueblo entero?

Una mujer conduce hacia algún lugar. Aparecen paisajes helados. Un pequeño pueblo cubierto de nieve. Montañas blanquísimas. Algunas historias empiezan a ocupar la pantalla: unos excursionistas que se perdieron, gente haciendo esquí. Ella, forastera, intenta ser parte de la vida del poblado. Es la realizadora, Jelena Maksimović: una observadora, una intrusa. El dueño de un restaurante y su hijo le cuentan cómo es vivir ahí; el turismo, el clima, los días de pesca. Interpretan un baile tradicional. Ella sólo mira, escucha. Pareciera que estas imágenes recorrieran sin afán preciso la actualidad de un espacio. Entonces emergen unas ruinas urbanas cinceladas por el frío, mientras la voz de un residente hace brotar el pasado: esas montañas y ese pueblo presenciaron una guerra entre soldados y partisanos, la Guerra Civil Griega. Las imágenes toman otro cuerpo a partir de ahora.

Casas derruidas, abandonadas. Luego material de archivo y un himno comunista: la causa de lo común por encima de la vida propia. Las ideas que se cantan invencibles.

Hay algo cierto: los árboles fueron testigos de ese mundo que ya no es. La lengua de los árboles dejó de ser escuchada, los vencedores-depredadores no tuvieron oído. También es cierto que la historia nunca ha sido sólo de los que se superponen a otros. No, *Homelands* no guarda ese mensaje aleccionador que tantas veces hemos escuchado: "los marginados *también* tienen historia". Las historias alternas, marginales, siempre han ocupado todos los rincones, aunque el ojo general prefiriera apartar la mirada. En esta película hay un llamado que al ser nombrado, funge como advertencia.

Tomar la palabra es un gesto político. Jelena había elegido el silencio. Ya no más. Ahora empieza a narrar la historia que guardan las plantas, los árboles y la tierra de esa región:

Un cambio en el viento anuncia el fin del verano. A veces pienso que eso sólo se puede sentir en los lugares que llamamos casa. Los cambios de estación son inevitables.

Nos cuenta que su abuela fue una griega combatiente comunista en esa tierra natal, que tuvo que huir durante la guerra, como tantas otras mujeres.

De ellas aprendimos la rebelión y también el lenguaje del bosque. La emoción de las ruinas.

Sí, dar la cara y mirar de frente es un gesto político. Jelena nos habla, nos confronta a nosotrxs:

El río de mujeres se está apropiando del mundo: poderoso y terrorífico, imparable, destructivo; desciende ya por la pendiente de las montañas y tras de sí, los bosques se sublevan.

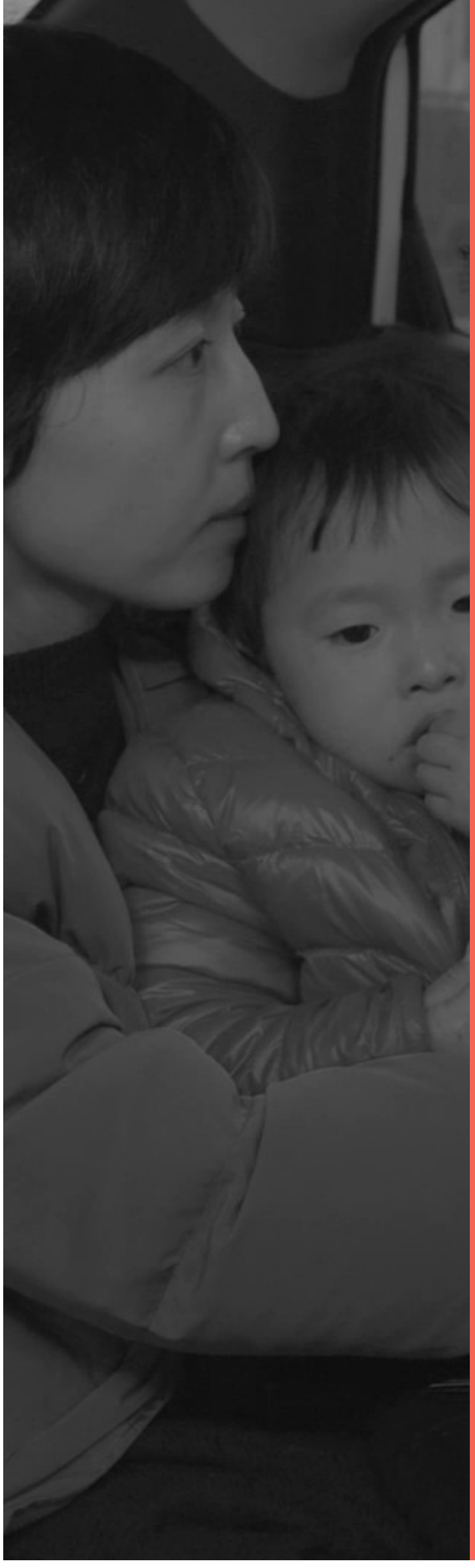
Hoy irreversiblemente, el viento ha cambiado. El Juicio Final lo oficiarán las mujeres y la naturaleza:

Es la justicia poética tomando su forma.

Somos todo lo que nos precede. Todas las genealogías, todas las historias están aquí, ahora; lo han estado siempre. El tiempo de las mujeres y de la naturaleza, ese horizonte negado, presente: jamás un cuerpo colectivo había sido tan visible.

El hogar no es donde nacemos, sino donde decidimos tomar parte de la historia del mundo. La historia es hoy más que nunca, de las mujeres. Nuestra casa es el mundo.

—
Natalia Durand
Crítico



POEMA DE AMOR *LOVE POEM*

El rompimiento de un joven matrimonio es retratado por el cineasta Xiaozhen Wang en dos largos planos al interior de un automóvil, divididos por el poema de amor. El matrimonio destruido es, en apariencia, el suyo, y si cuento solo dos planos, es porque si bien uno de ellos está partido, contiene un intertítulo que remarca el corte, rellena el espacio en blanco y mantiene la ilusión de continuidad. He ahí uno de los intereses en Love Poem: explorar los límites de la ficción a partir de transgredir las convenciones de la autorrepresentación y del montaje en el formato documental, para construir el relato a partir de exponer y contraponer sus propios recursos.

En el primero de los planos Zhou Qing, la esposa, acomodada en el asiento trasero del automóvil durante el camino para llegar a la casa del abuelo, conversa y luego discute con Xiaozhen los pormenores económicos de su relación mientras carga y llena de dulces a su pequeña hija. La toma, siempre fija y extendida por más de treinta minutos, resume la lenta degradación que su relación ha sufrido; el conflicto provocado por las diferencias entre las familias, los distintos intereses de cada uno y la posibilidad de una infidelidad han hecho mella en ellos. La voz de él, que nos llega siempre desde fuera del cuadro, reclama, señala y lastima a Zhou, mientras ella, que al principio intentaba disimular su desconcierto, termina por pedir a gritos el divorcio. Los 10 minutos, 30 segundos y 15 cuadros suprimidos que enmarcan la muerte del abuelo y devuelven a la pareja al interior del auto, enfatizan el supuesto carácter documental de la secuencia al tiempo que revelan las «no-tan-honestas» intenciones del cineasta.

En el segundo de los momentos del filme la pareja recorre la ciudad al interior del mismo automóvil pero en esta ocasión, ubicados en los asientos delanteros, ambos aparecen en el plano en igual proporción, siempre compuesto simétricamente. La conversación deriva en un dilema moral y cuando ella se ve rebasada por la situación el auto se detiene y él le pide que confirme el nivel de la batería de la cámara, rompiendo el encantamiento, para luego volver a comenzar, casi sin reparo, un nuevo recorrido pero con la misma charla, para así corregir los errores de la toma recién grabada. Con esta repetición de la misma escena —con la que además Zhou Qing parece estar de acuerdo desde el principio—, la película asume abiertamente su condición ficcional y enfrenta ambos planos, aunque la conclusión del relato sea la misma en cualquiera de ellos.

El uso del automóvil como espacio para el desarrollo de la acción en Love Poem, determina inteligentemente las posibilidades plásticas de la película, pues le permite navegar del documental a la ficción y viceversa sin levantar sospechas en ninguno de los casos, de tal forma que la autorepresentación hace las veces de ficción o documental según lo requiera la imagen. Xiaozhen Wang organiza sutilmente la puesta en escena, pero también los intertítulos, y títulos de crédito, para desmentir y reforzar constantemente el engaño, jugando con las nociones preestablecidas de la narración cinematográfica y haciendo imposible distinguir su postura.

—
Eduardo Cruz
Revista Correspondencias

POEMA DE AMOR

HONG KONG | 2020 | DCP | COLOR | 115 MIN | WANG XIAOZHEN

UN VERANO INSÓLITO

ALEMANIA | 2020 | DCP | COLOR | 80 MIN | KAMAL ALJAFARI



UN VERANO INSÓLITO
AN UNUSUAL SUMMER

Ya cuando, hacia el final de la película, el vándalo finalmente lanza una piedra en el auto (y su identidad sigue sin estar clara), el enfoque de Aljafari hacia la película anti-suspenso casi te hace olvidar que él es la razón por la que existen estas imágenes, ante todo. "¿Cómo sé a dónde voy? / No todas las cosas tienen un propósito", es uno de los primeros cuadros de texto de la película, que también establece el tono para las intervenciones experimentales a lo largo de la película: momentos en los que se corta dentro de la imagen para mirar un objeto (un gato, un bolso al viento, etc.), momentos en los que se subasta la estética glitch para utilizar secuencias en las que la cámara se descompone, secuencias que siguen la forma en que soplan las sombras y el viento.

No todas estas intervenciones están totalmente inspiradas - de hecho, algunas de ellas parecen manieristas, tomadas del "manual del cineasta experimental, como la decisión de terminar la película con una serie de poemas semi-redundantes, interpretados al estilo de los créditos rodantes - pero el uso de foley acervo y extradiegetice musical a veces estridente contraste con la imagen puramente observacional, a veces discreta, prueba que no sólo dibuja Aljafari Farocki o incluso Ken Jacobs (cuya película perfecta de 1986 es el prototipo de película encontrada, cuyas apuestas difieren regla de los de la película de edición), pero también de Ujică y John Smith, con su famoso experimento The Girl Chewing Gum (1976), donde se tensiona una imagen observacional con una voz en off que sugeriría que lo que se ve está completamente dirigido.

Más allá de ser una especie de documental que, en tiempos de pandemia, recuerda agridulcemente cómo la calle es un espacio de manifestación, Unusual Summer es después de todo una película de nostalgia: las cintas fueron descubiertas por el director en el sótano de la casa. después de la muerte de su padre, volvió a la vida en momentos mundanos a través de ellos. También proporcionan un contexto para la reapropiación tanto de una ciudad como de un hogar que dejó atrás (Aljafari está asentado en Berlín), así como de un espacio que ya no le pertenece en un sentido más amplio. histórico - el de los territorios palestinos ocupados. Aunque no es una película perfecta ni una obra maestra, Unusual Summer es sin duda un descubrimiento encantador y un modelo de metraje encontrado en la praxis.alternativamente, que tiene el potencial de inspirar.

—
Flavia Dima
Crítica de cine y periodista

BUZÓN ROJO DE LA CALLE ESCHER

JAPÓN | 2020 | DCP | COLOR | 147 MIN | SION SONO

BUZÓN ROJO DE LA CALLE ESCHER *POST ON ESCHER STREET*

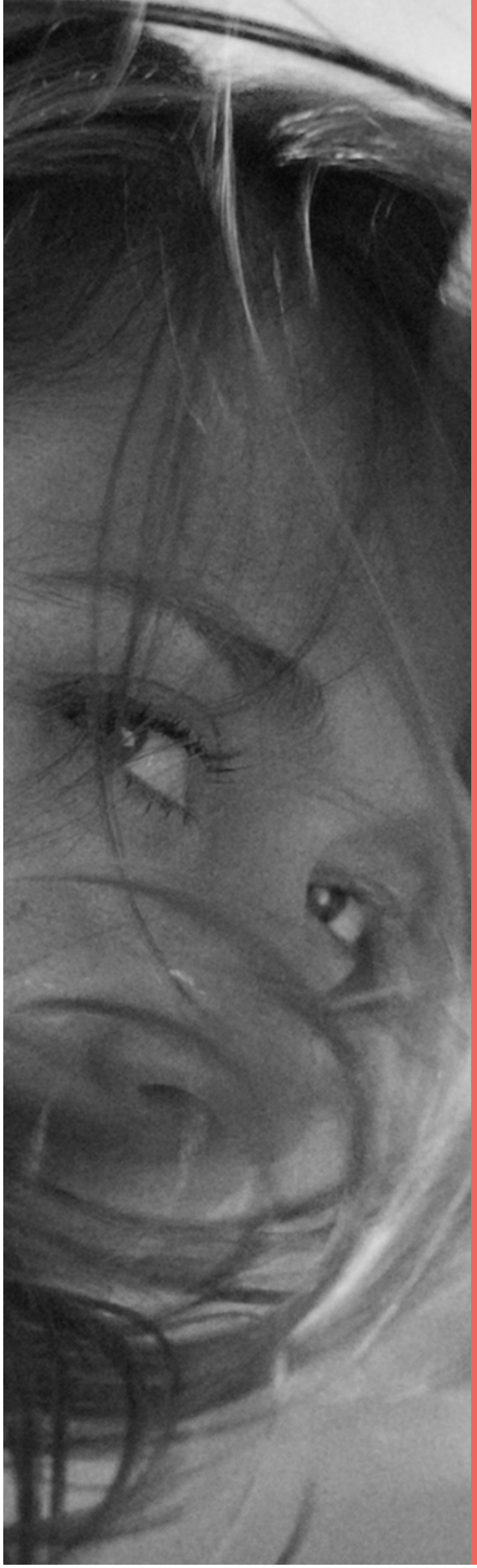
No vamos a descubrir en este fatídico 2020 a Sion Sono, el director nipón lleva más de treinta años exhibiendo diversas perversiones de la naturaleza humana en delirios visuales expiativos, aclamados tanto por el público como por la crítica. Sus películas son habitadas por personajes al borde del abismo, presos en la jaula invisible de un presente y futuro gris, cuyas vidas reflejan los trastornos de la sociedad japonesa posmoderna: la falta de comunicación, la sexualidad traumatizada, la depresión endémica y la alta tasa de suicidios juveniles. Estos individuos tímidos y alienados, o extrovertidos y manipulables, a menudo descienden en un infierno emocional que los sacude y cambia indeleblemente, no tanto en la superficie, sino más bien en su esencia como ser humano. Algo de todo ello encuentra eco en Red Post on Escher Street, film que nos convoca en esta ocasión, pero, al mismo tiempo, se revela como una película atípica en la carrera del japonés.

Mediante el metacine, Sono expone como el arte es capaz de actuar sobre la vida de las personas a la manera de una revelación. La pantalla se vuelve una abertura entre dos mundos que se acaban fusionando, el personaje encuentra al otro lado su propio reflejo, y como espectadores presenciamos una ficción que mimetiza la realidad. Los muchos hombres y mujeres que llenan la historia no se hunden en un espiral de violencia y locura, sino que, a través de su total devoción al cine, ya sea como arte o medio masivo, sacuden a la sociedad, difuminan el límite entre la ficción y la realidad, o, más bien, instalan el mundo del cine en nuestro mundo. En las manos de un hombre normal, y no de la maquinaria artística industrial, la cámara deja de significar vigilancia y pasa a ser el chaman de la era distópica que caminamos, uniendo la realidad y la representación de la misma.

Con una trama que se instala en la tradición del cine sobre el cine, en la que un director tiene que luchar contra los inconvenientes que surgen a lo largo de un rodaje, Sono le da una importancia inédita al proceso de casting. En él, vemos a personajes divididos por la tradición y la modernidad, por su soledad o sociabilidad, que desde siempre actúan en el gran teatro del mundo. Individuos a merced del contexto, pero que dentro de la película se hallan en una utopía de unidad, donde todos saben que hacer y en qué momento hacerlo, y aunque los papeles se quiebren puede volver a armarse rápidamente por un arranque de pasión. Es así que la película retrata claramente cuan adictivo puede resultar el cine para aquellos cineastas cinéfilos, que, incluso más que una pasión, tienen una obsesión por el séptimo arte.

—
Pablo Jofré López
Historiador y montajista





IVANA LA TERRIBLE

RUMANIA / SERBIA I 2019 I DCP I COLOR I 89 MIN I IVANA MLADENOVIĆ

IVANA LA TERRIBLE *IVANA THE TERRIBLE*

¡l

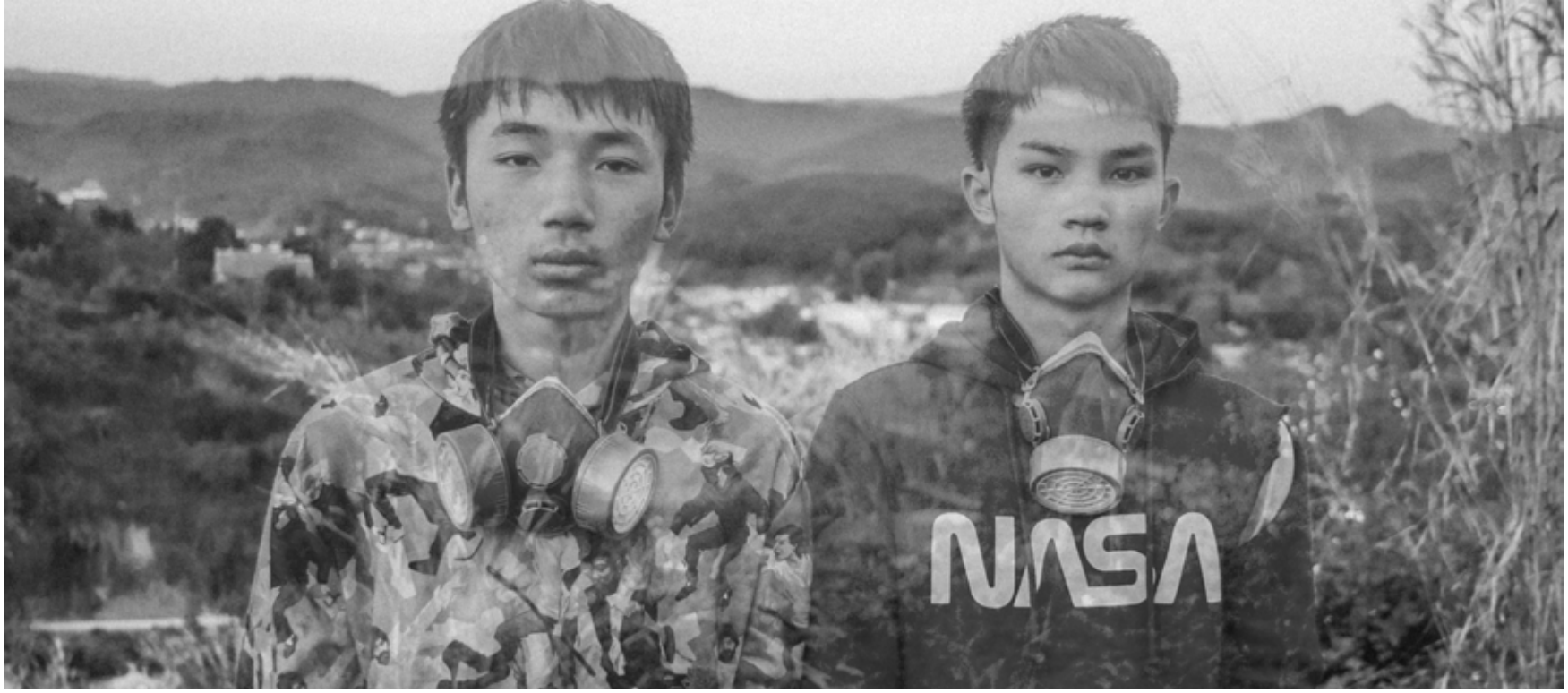
De todas las películas que se vieron afectadas por la pandemia, probablemente Ivana la Terrible sea la que mi corazón es lo que más duele, ya que el cierre en Rumania golpeó solo un par de días después de su apertura en los cines locales, prácticamente cortándolo de raíz. (Se han realizado pocas proyecciones al aire libre de la película, mientras tanto). Para una película que aborda temas amplios como las normas culturales de Europa del Este versus roles de género femenino con tal efervescencia, tanto en términos de alegría y humor, como de su construcción en sí, es una pérdida muy lamentable.

No en lo más mínimo porque Ivana Mladenovic también está, posiblemente, a la vanguardia de lo que podría llamarse un renacimiento femenino (o, incluso, revolución) del cine rumano, que en los últimos cinco años ha constantemente ha visto un número creciente de mujeres cineastas lanzando sus películas de debut, y recientemente algunos concursos locales de cortometrajes han logrado la paridad de género o incluso la mayoría femenina. Es un logro notable para un país que todavía está profundamente arraigado en el patriarcalismo, y Mladenovic no rehuye abordar cuestiones progresistas (y polémicas, al menos a nivel local) como género, sexualidad y raza. Su primer largometraje, Soldiers. Historia de Ferentari (2017), una vaga adaptación de la célebre novela homónima queer de Adi Schiop, en la que relataba un relato de su relación con un ex convicto romaní, no es solo una hazaña en sí misma: la primera característica rumana película para centrarse en una relación masculina del mismo sexo, y una mestiza, también, pero aparentemente también sienta las bases para el enfoque cinematográfico de Mladenovic.
En su cine que raya en el docudrama (por casualidad, su primer trabajo importante, Apaga las luces (2009), fue un documental), uno que está interesado en recrear eventos que realmente tuvieron lugar en la realidad empírica, preferiblemente en el mismo mismos lugares, y más aún, con las mismas personas que participaron en el acontecimiento original. Si en Soldiers., Schiop se recrea tanto en la realidad como en la ficción junto al recién llegado Vasile Pavel Digudai en un apartamento abarrotado en el barrio pobre de Ferentari en Bucarest, como sugiere el título, la propia Mladenovic ocupa el centro del escenario en Ivana the Terrible, junto con su propia familia. amigos y novio en su ciudad natal de Kladovo, una pequeña ciudad en el lado serbio del Danubio. (Sin embargo, esta no es su primera credencial actoral, su debut en la pantalla grande fue en el papel de Solange en la adaptación de Max Blecher de Radu Jude 2016 Scarred Hearts).
Una descripción de la trama suena mucho más complicada que su ejecución despreocupada y alegre: sufriendo un agotamiento que la deja con lo que podría ser una enfermedad, pero claramente algunas tendencias hipocondríacas y definitivamente problemas de manejo de la ira, Ivana se retira a su pequeña ciudad natal en para reagruparse y pasar tiempo con su novio, que es considerablemente más joven que ella. Como se puede imaginar, el estilo de vida de la bohemia Ivana no presagia nada bueno a puerta cerrada, pero es aceptado por las autoridades locales, quienes la ungen como reina de la feria local y la animan a invitar a una banda a actuar en el evento anual de la ciudad. festividades. Havoc asegura cuando Anca (que falleció durante el montaje de la película) y Andrei (Dinescu de Impex, aparentemente también ex novio de Ivana) aparecen en Kladovo con sus formas poco ortodoxas y no-realmente-vanguardistas-sino-bastante-más- actuación exaltada y la noticia de la relación de Ivana se extiende por toda la comunidad.

En última instancia, Ivana the Terrible es una película sobre una especie de choque cultural sobre sí misma, entre la naturaleza chismosa y tradicionalista del campo oriental, donde la vida aparentemente se detiene, y la cultura clandestina radical de los jóvenes que emigran a las capitales. En medio de este conflicto, la identidad femenina surge como un punto de discusión: una serie interminable de babushkas preguntan sobre la intención de Ivana de casarse y luego sobre su relación, ya que la propia Ivana se presenta como alguien que no acepta la adultez y mucho más sus implicaciones de género sobre cómo otros esperan vivir su propia vida. Otra encrucijada es la de la identidad nacional versus la transnacionalidad: Ivana es una emigrada a Rumania, y Kladovo está unida con la vecina ciudad rumana Drobeta Turnu-Severin por las impresionantes Puertas de Hierro, una gigantesca presa hidroeléctrica en el Danubio construida por Yugoslavia y Rumania. que también fue un signo de la amistad de los dos países.

Mientras ella y sus amigos se pasean por Kladovo y sus modestos hitos históricos que, sin embargo, son revestidas de un enorme orgullo por la comunidad, surge una imagen nostálgica, también en parte debido a la vendimia metraje y cameos (como el de Mircea Dinescu, poeta y figura clave de la revolución rumana) que Mladenovic usa en puntos - de una tierra cerrada en el tiempo, ingenio e inocencia, a pesar de la historia que a veces lo ha barrido sin piedad. Lejos de convertir su dispositivo cinematográfico en un pretencioso declaración sobre medialidad y metacine, el método de Mladenovic es un medio para extraer uno de los más puros formas de naturalidad y realismo a partir de las situaciones que ella (re) crea, una imagen especular que es tan fiel a la conducta humana corriente. Es un realismo que no tiene la arena oscura y estoicismo del nuevo cine rumano, sino que tiene exactamente lo que le faltaba al movimiento en muchos tiempos: humor, sinceridad y entusiasmo.

—
Flavia Dima
Crítica de cine y periodista



SANTIKHIRI SONATA

TAILANDIA, ALEMANIA | 2019 | DCP | COLOR | 75 MIN | THUNSKA PANSITTIVORAKUL

SANTIKHIRI SONATA

Inquietantes movimientos y sonidos humanos, disparos, un incendio y fugas de humo que ascienden al cielo azul pueblan el paisaje amplio de relieves verdes que abre a Santikhiri Sonata. Al enmudecer aquel estado inicial, la cámara aguarda la fugaz encarnación que el paisaje hace del nombre con que fue rebautizada la zona al norte de Tailandia a la que este pertenece, la Colina de Paz, nombre escogido para silenciar su pasado y presente de represión militar y anticomunista. Ese gesto de espera no solamente despliega las formas discretas en que se orquesta la violencia, intentando dejar atrás suyo pocas o ninguna huella, pero también se vuelve un espacio abierto al encuentro con el azar que se manifiesta en la aparición de una mosca errante en pantalla. El insecto diminuto que se pasea en primer plano sobre la superficie transparente de la ventana que separa a la cámara del acontecimiento que esta registra nos localiza en el lugar de enunciación de la película: la frontera. "Si la ventana es frontera, fronterizo es también lo que acontece frente a ella" escribe Cristina Rivera Garza.

Es el testimonio de una mujer que más tarde, hablando de la violencia cotidiana que se vive allí por tráfico de drogas, una refinería de heroína y ocupación militar, hace explícito el lugar fronterizo que habita Santikhiri (traducido al español como la Colina de Paz), con relación a Myanmar/Burma. Mientras que hacer ciertas cosas explícitas en la película opera como brújula, localizando a quien la ve en un espeso entramado geopolítico sin excesivos ánimos explicativos, fragmentos como el testimonio de aquella mujer, conversaciones mundanas, vuelos especulativos hacia el año 2050, performances, karaoke, material de archivo y pornografía nos acercan a Santikhiri desde la evocación de estados de tensión, deriva y paradoja. Es entonces en ese doble movimiento de orientación y desorientación que la película pulsa.

Hay fragmentos en los cuales la imagen se empequeñece y flota sobre un fondo negro y mi mirada se riega por la pantalla intentando leer los textos que van apareciendo a su alrededor. Mi costumbre de leer de izquierda a derecha se pone en jaque. Unos textos son descripciones de hechos políticos, otros presentan datos sobre alguien que jugó un papel relevante o colindante con ellos, otros son letras musicales, otros sus traducciones al inglés, y otros son anotaciones personales. Sin importar el lugar que ocupan estos textos con relación a la imagen – a sus costados, arriba o abajo – los imagino como notas al pie de un texto. Un manifiesto para la ultratraducción de Antena Aire habla de las notas al pie como uno de los espacios hacia los cuales la ultratraducción tienta a lxs traductorxs para salir de su invisibilidad y hacer visibles las herramientas y procesos que hacen su labor, "una labor para traducir lo intraducible, y también preservarlo: no reducir lo irreductible. No saber, sino reconocer".

Pienso entonces que la labor que hacen Thunska Pansittivorakul y el equipo de esta película es más cercana a la de la ultratraducción que a otras quizás de asociación más inmediata, y que los espacios desde los cuales operan son principalmente las notas al pie, pero no de texto sino de imagen. Notas al pie de imagen. En una escena donde dos muchachos entablan algo entre un juego y una lucha con sus cuerpos se revela en el pie de unos de ellos una nota escrita. Ese acto de filmar y hacer notoria la nota en el pie habla de una postura enraizada en hablar desde eso que, como las notas al pie de texto o imagen, se considera con frecuencia como espacio negativo, suplementario, empequeñecido, lo que quizás, en efecto, la milicia no ha podido percatarse al momento de fabricar su relato nacional. Lo que la milicia no ha hecho.

Previo a cualquier imagen, en letras blancas sobre negro Santikhiri Sonata presenta la declaración hecha por Soong Mei-ling (Madame Chiang Kai-shek) que dice: "Escribimos nuestro propio destino. Nos convertimos en lo que hacemos". Llevando nuestra mirada de derecha a izquierda, la película responde con la pregunta: "¿Podemos realmente escribir nuestro destino? Nos convertimos en lo que no hacemos". Y lo que sigue es un acercamiento a los secretos, deseos y posibilidades expansivas de ese llamado espacio negativo.

Carolina Benalcázar
Revista Correspondencias


¡Para cualquier evento!
Tú pones la música y
nosotros el sabor.
Tacos de guisado
Parrilladas
Antojitos
Cazuelas
Tortillas hechas
al momento
Los mejores tacos de México desde 1947.
Informes y reservaciones:
55745303 y 55747148
ventas@taqueriaeljarocho.com.mx
Tapachula 94, Colonia Roma.
EL JAROCHO
Desde 1947
SE7ENTA AÑOS


PLANT ASIA
PUEBLA 120, ROMA NORTE
CONTEMPORÁNEA PAN-ASIÁTICA
plantasia.cafe


SONORIZAMOS LA GRANDEZA
DE TUS PENSAMIENTOS
ZVOOK.
HACEMOS
DISEÑO
DE AUDIO
PARA CINE
www.zvook.com.mx
@zvook.mx


AZOTEA
ACAPULCO
REST · BAR
AV. ÁLVARO OBREGÓN 49
ROMA NORTE
@AZOTEA_ACAPULCO
55-25-89-75


El PARNITA®
Cocina de recetario
TEL: 52 64 75 51
AV. YÚCATAN, NO. 84
COL. ROMA NORTE, C.P. 06700
CDMX
WWW.ELPARNITA.COM
ELPARNITA
EL-PARNITA


GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO
SECRETARÍA DE CULTURA
CIUDAD INNOVADORA Y DE DERECHOS
PROCINE
Convocatorias
Circuito de Exhibición
Difusión
Formación
CAPITAL CULTURAL DE AMÉRICA


LICENCIATURAS
CINE | ANIMACIÓN
PUBLICIDAD | PERIODISMO
COMUNICACIÓN VISUAL
COMUNICACIÓN SOCIAL
COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL
COMUNICACIÓN Y GESTIÓN DE LA CULTURA Y LAS ARTES
MERCADOTECNIA Y ANÁLISIS DEL CONSUMIDOR
7 MAESTRÍAS
2 ESPECIALIDADES
Universidad de la Comunicación
CREE EN TUS IDEAS
FORMAMOS GENTE QUE CREE EN LO QUE CREA
SOY UC
ZACATECAS 120, COL. ROMA
WWW.UC.EDU.MX
TEL: 5265 2220 | 2223

BLACK CANVAS FESTIVAL DE CINE CONTEMPORÁNEO

ORGANIZADO por: Universidad de la Comunicación

SEDES

Cineteca Nacional México · Cinemex la magia del cine · Universidad de la Comunicación · Filmin Latino filminlatino.mx

SEDES VIRTUALES

Árbol Rojo · Cine La Mina · Oaxaca Cine

ALIADOS INSTITUCIONALES

Cultura Secretaría de Cultura · IMCINE Instituto Mexicano de Cinematografía · Gobierno de la Ciudad de México · Secretaría de Cultura · Pro Cine

Embajada de España en México · aecid · Cooperación Española Cultura México

Embajada de Austria México · foro cultural de austria mex

Schweizerische Eidgenossenschaft · Confédération suisse · Confederazione Svizzera · Confederaziun svizra · Embajada de Suiza en México

SWISS FILMS

The Film Foundation · Cineteca Bologna · World Cinema Project

Goethe Institut · UniFrance

HOTEL SEDE OFICIAL

FLOWSUITES | CONDESA | POLANCO | WTC

ALIADOS

Catatonia · in situ Publicidad · Indie Post · Zvook

Compañía de Cine · Agapi Room · Say the Same subtitles

MEDIOS

Time Out México · Sopitas.com · Antidogma Revista de Arte y Cultura · gaf · Zoom F7

Derretinas · Gutaca Ranchas · Chilango · UC radio Universidad de la Comunicación · ibero 90.9 · Fru digitales Tos

La Vida Útil · Correspondencias Cine y Pensamiento · Marvin

RESTAURANTES ALIADOS

El Parnita · Mag Bistro · Trattoria Lingua Franca · Ramen Mogra · Cafe Romita · El Jarocho Desde 1947 · Agapi Mu · Plant Asia · Macelleria Casa Nostra

La Fraternidad UC · [P]P Laboratorio de Políticas Públicas e Ingeniería Social A.C.

DIRECTOR ARTÍSTICO
Claudio Zilleruelo Acra

PRODUCTOR EJECUTIVO
Salvador Corrales Ayala

PROGRAMADORES
Pedro Emilio Segura
Claudio Zilleruelo Acra

COORDINACIÓN DE PROGRAMACIÓN
Alejandro Aguilar Escamilla
Ester Bernal Quezada

COORDINACIÓN DE CORTOMETRAJES
Alejandro Guajardo Murrieta

COORDINACIÓN
Ester Bernal Quezada
Jorge A. Pérez de Alba P.

VINCULACIÓN Y ASUNTOS INTERNACIONALES
Jorge A. Pérez de Alba P.

COMITÉ DE SELECCIÓN CORTOMETRAJES
Sofía Landaverde
Alejandro Guajardo Murrieta
Sebastián Coutiño Ibarra
Alejandro Aguilar Escamilla
Ester Bernal Quezada

COORDINACIÓN DE CONTENIDOS
Jorge A. Pérez de Alba P.

DIFUSIÓN, COMUNICACIÓN Y PROMOCIÓN
Helen Ortiz

RELACIONES PÚBLICAS
Ariadne Salomón

COORDINADOR PRINT TRAFFIC
Alejandro Orduña

WEBMASTER
Javier Rojo

DIRECTORA DE ARTE Y DISEÑO
Alexa Chávez

COORDINACIÓN DE CONTENIDOS CATÁLOGO Y GACETA OFICIAL
Alejandro Guajardo Murrieta

DEPARTAMENTO DE DISEÑO
Alexa Chávez
Arturo Cortés
Carmen Finol

INSITU
Jorge Dávila

COORDINACIÓN JURADO YOUNG CANVAS
Sofía Landaverde

COORDINACIÓN EXTENSIÓN DEL CANVAS
Lucrecia Arcos

RESEÑAS Y REDACCIÓN
Pedro Emilio Segura
Alonso Díaz de la Vega
Pablo Orube
Rodrigo Garay Ysita
Alejandro Guajardo Murrieta.
Héctor Oyarzún
Pablo Jofré López
Flavia Dima
Raquel Schefer
Rafael Paz
Ana Laura Pérez Flores
Lucía Salas
Natalia Durand
Vanja Milena Munjin Paiva
Lucrecia Arcos Alcaraz
Eduardo Cruz
Jorge Negrete
Facundo Torrieri

PRENSA
Julio Durán

PRODUCCIÓN
Helen Ortiz

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL Y FOTOGRAFÍA AIMA UC:
Rafael Anaya
Jennifer Estrada
Ixnic Kasiopea
Christian Luckie
Alfonso Soto
Viridiana Fortis
Emiliano Gutierrez
Diego Isidoro

PROYECCIONES
Juan Vazquez Colmenares
Ramón Ramírez
David Terrazas
Juan Carlos Hernández
Jesús Villalba
Hugo César González

CONTENIDOS REDES SOCIALES
Alejandra Acosta
Pedro Emilio Segura

REDES SOCIALES
Alejandro Altamirano
Rosalba Hernández
Melissa Amor
Mauricio Aguilar
Luis Hernandez

TRADUCCIONES Y SUBTITULAJE ELECTRÓNICO
Say The Same Subtitles
Azucena Benavides
Francisco Garcia

TRADUCCIONES CORTOMETRAJES
Eloy Camacho

MATERIALES Y POST
Elix Monsanto

CONTENIDOS CATÁLOGO Y WEB
Maria José Luna González
Ana Cecilia Escamilla Pliego
Cristóbal Jongitud
Paola Argüello
Melisa Grajales
Sebastián Coutiño Ibarra

COORDINACIÓN SEDES
Juan Colmenares
Elisa Gonzalez
Juan Tapia
Aarón Cerezo
Christopher Lee Alcántara
Gabriela Vega
Ruth Hernández
Federico Trumblay
Juan Carlos Fuentes

VOLUNTARIOS
Diana Yoali López Castro
Tabhata Arely Maldonado J.
Luis Fernando Sullivan Jiménez
Mariana Quiroz Guzmán
Walter Caralampio Gómez
Luis Alejandro Fierro Juárez
Grecia Gómez Crisóstomo
Atzín Adrián Pérez Ramírez
Raúl Alonso Flores Escoto
Belem Monserrat León Aguilar
Cassandra Flores Avila
Luis Felipe Granados Maceda
María Fernanda Martínez C.
Susana Paola Pedroza Méndez
Yalu Abigail Pak Guilbert
Rita Mariana Oznaya Angeles

STAFF
Héctor Martínez
Joaquín Martínez
Carlos Martínez
Felipe Martínez
Oscar Martínez

Universidad de la Comunicación

CREE
EN TUS IDEAS

FORMAMOS GENTE QUE CREE EN LO QUE CREA



LICENCIATURA EN **CINE**

www.uc.edu.mx
Zacatecas 120, Col. Roma Tel: 5265 2220 o 2223

admisiones@uc.edu.mx
@UC_Oficial UCoficial