



BLACK CANVAS

30 DE SEPTIEMBRE AL 9 DE OCTUBRE
SEXTA EDICIÓN 2022



ORGANIZADO por:



Universidad
de la
Comunicación



THE KEGELSTATT TRIO

EL TRÍO KEGELSTATT

PORTUGAL, ESPAÑA | 2022 | DCPI | COLOR
FRANCÉS, ESPAÑOL, PORTUGUES | EXPERIMENTAL | 127 MIN | RITA AZEVEDO GOMES

UNA SITUACIÓN DESCABELLADA O TRIO EN MI BEMOL

Adélia tiene varios amantes: Paul por su *tendresse*, Tito por el amor y ¿por qué no un tercero por la pasión? 'Es una situación totalmente descabellada' exclama Paul. Lo visita siete veces a lo largo de un año y aunque discuten mucho y que pocas veces están de acuerdo, ella siempre vuelve para recibir esta *tendresse*. Dejo esta palabra en francés porque no encuentro una equivalencia que me convenza. Igualmente, *tenderness*, en inglés, no corresponde, pues no se refiere a un pedazo de carne. En español, tal vez podríamos traducirlo como 'ternura'. Abro mi diccionario: "ternura: f. Cualidad de tierno". Me voy a 'tierno', pero no lo encuentro. Una situación descabellada. El lector me perdonará esta obsesión con la traducción, pero me parece importante ponderarla.

En esta interpretación fílmica de la obra de teatro '*Le trio en mi bemol: Une comédie en sept tableaux*' de Eric Rohmer (1988), Rita Azevedo Gomes añade a la trama la figura del director, Jorge, a su productora Marianna, y al resto del equipo de esta filmación íntima. Las escenas se desdoblán y pasamos de manera fluida entre el ensayo y el juego. Exigente con su arte, Jorge se parece mucho a Rohmer. Se siente la presencia del director en varios elementos de este homenaje. En la puesta en abismo, presenciamos los caprichos y las reflexiones nocturnas del director, así como de la complicidad que crece entre los dos actores. Al mostrar las costuras, Azevedo compensa con algunos momentos de magia: como cuando el piano empieza a sonar solo, aunque las manos de Paul ya no están tocando el teclado.

Además de la intimidad del set, también hay referencias a los espacios de provincia que le gustaban a Rohmer. La playa de Moledo do minho, donde se refugia Jorge para pensar, es el único lugar fuera de la suntuosa casa diseñada por Alexandre Alves Costa que acoge la trama. Azevedo aprovecha los ángulos diagonales de la arquitectura para acentuar una composición cuasi-perfecta. Los tres paneos en toda la película dejan ver cada vez un poco más de la casa, ampliando el espacio que da la impresión de infinito. La cámara gira por completo en el último, revelando el espacio central de la casa. Este momento coincide también con una revelación importante: lo que Paul esperaba tanto escuchar de parte de Adélia.

En la reinterpretación de estos siete retratos, los actores ya no son jóvenes como en las *Comedias y Proverbios* de Rohmer. Aunque hayan madurado, las mismas cuestiones como la de la pasión, del amor y de la *tendresse* les siguen atormentando. En el set de Jorge, nadie necesita diccionario para entenderse entre francés, español y portugués, pero vuelvo a invitar al lector a abrir un diccionario. Mary Stephen recuerda que Rohmer siempre tenía un diccionario en su oficina para ver de qué hablaban sus amigos.^[1] Como lo hacía Rohmer para entender a quienes lo rodeaban, tal vez ese ejercicio nos ayudaría a entendernos mejor.

NOTAS Y REFERENCIAS:

[1] "He was listening to us. He had a huge dictionary on the shelf behind him at his office, and often would take it out to look up whatever we were talking about." Interview with Mary Stephen by Aliza Ma, Metrograph, August 5th 2022. <https://metrograph.com/mary-stephen/>

NUEVAS REMINISCENCIAS

Las reuniones entre amistades suelen ser variaciones de un mismo encuentro con todas sus repeticiones: bromas, anécdotas y rostros que varían en grados mínimos a lo largo del tiempo, pero a los cuales la idea de regresar, representa un gentil y familiar bálsamo. Las películas de Hong Sang-soo bien podrían adoptar la misma naturaleza: reuniones entre amigos que traen consigo nuevos rostros y que en cada intercambio, al calor del embriagador soju, van revelando que cada encuentro guarda una diferencia sustancial entre uno y otro: el tiempo.

Durante los últimos años, las películas de Hong Sang-soo se han diversificado sin dejar de lado la esencia que les ha caracterizado desde su inicio. Su tono melancólico se alterna por igual con momentos llenos de ternura y otros amargamente devastadores. En *Walk Up*, su más reciente película, existe una mesura en emociones y temas que resuena con una de las últimas líneas del filme: *Todo con moderación*- hasta el cine-. En la película Kwon Hehyo, el alter ego *hongiano* por excelencia, interpreta a Byungsoo, un director de cine que visita junto con su hija Jeongsu (Park Miso), una aspirante a diseñadora de interiores, un edificio que es propiedad de una vieja amiga de Byungsoo (Lee Hyeyoung), una consagrada diseñadora.

La sobriedad de la fotografía, hecha también por el mismo Hong, anuncia la modestia como un valor que si bien ha caracterizado toda la filmografía del coreano, difícilmente es "menor" o carente de "ambición". Donde paradójicamente a varios cineastas se les pide que filmen variaciones de sus hitos más emblemáticos, a cineastas como Hong se les demanda que filmen diferente. ¿Por qué si la naturaleza de la vida es repetitiva, no podría el cine adoptar la misma?

En *Walk Up*, el cineasta parece ofrecer una sencilla respuesta a esa inquietud en la voz de su personaje principal:

-Me ofrecen dinero para filmar una adaptación de una novela china, pero no es algo de lo que conozco.

De lo que Hong sí conoce es de formar una visión personal, independiente respecto a sus temas o dispositivos formales, que guarda una consistencia y coherencia al tiempo que va evolucionando orgánicamente y no en función de ninguna presión externa, incluso monetaria. Hay un momento en la película en el que Byungsoo dice que no hay razón para que el cine sea tan caro y aunque lo que hace Hong en ésta y sus otras películas parece sencillo, requiere de observación y paciencia, cualidades para la cual el cine contemporáneo parece ya no tener tiempo.

En otra secuencia, Byungsoo mantiene un diálogo cordial- pocos son los que no- con una mujer en una mesa. La mujer le dice que ha visto *todas* sus películas, sin especificar exactamente la cantidad ni dar ningún tipo de detalle sobre las mismas. El comentario parecería de lo más condescendiente y falso hasta que viene seguido de un maravilloso remate: "*sus películas se llevan maravillosamente con la bebida*", algo que también se podría decir de encuentros con amigos y con desconocidos. El cine toma entonces una dimensión que trasciende cualquier pretensión artística o comercial, es cine netamente *social* y no en una acepción política ni oportunista, sino humana. Encontrarse con una película de Hong, en cualquier pantalla, es como encontrarse a un viejo amigo o un rostro conocido al que se reacciona con una cálida sonrisa y a quien difícilmente se le rechaza una invitación a compartir conversación y bebida, aunque el encuentro presente sea tan similar a los anteriores.

POR JORGE NEGRETE •

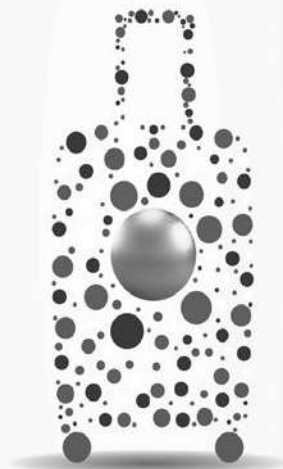


LLEGAR A

COREA DEL SUR | 2022 | DCP | B&W | COREANO | DRAMA
97 MIN | HONG SANGSOO

FR
FIESTAREWARDS®

FIESTA REWARDS LE DA UN
NUEVO SIGNIFICADO A VIAJAR



CON TARIFAS PREFERENCIALES

ÚNETE EN FIESTAREWARDS.COM
O DESCARGA LA APP



POR LESLIE SOLÍS

A WOMAN ESCAPES

UNA MUJER HA ESCAPADO

CANADÁ, TURQUÍA | 2022 | DCP | COLOR | INGLÉS | DRAMA, EXPERIMENTAL | 81 MIN
SOFIA BOHDANOWICZ, BURAK ÇEVİK, BLAKE WILLIAMS

UNA ESTÉTICA DE LA MEMORIA EN EL AISLAMIENTO

Después de un fatídico 2020, muchos esperamos con curiosidad (y algo de temor) las historias que el aislamiento produciría en el cine contemporáneo los siguientes años. *A Woman Escapes* (2022) es uno de estos primeros filmes pospandémicos que llegan a las pantallas con imágenes de aquellos días. La película, una colaboración de Sofia Bohdanowicz con Burak Cevik y Blake Williams, es un relato epistolar filmado en tres formatos distintos, incluyendo fragmentos en tercera dimensión. El filme indica los momentos exactos en el que el espectador debe colocarse las gafas anaglíficas para apreciar la experiencia completa.

Durante 81 minutos, tres voces intercambian impresiones sensoriales desde tres lugares distantes y con un solo punto en común: Audrey, papel interpretado por Deragh Campbell, actriz recurrente en los filmes de Sofia que, a estas alturas de la carrera de la cineasta canadiense, intuimos que la interpreta a ella misma en su propio universo cinematográfico.

Sin ser precisamente una película sobre la pandemia, la historia comienza a narrarse el 2 de marzo de 2020, días antes del inicio del aislamiento, y avanza a lo largo de esas semanas que comenzaron a cambiarlo todo. Audrey llega a París a ocupar el departamento de una amiga que ha muerto y a trabajar a distancia en un proyecto de montaje de audio y video con Blake, un estadounidense que la dirige desde otro continente. Al mismo tiempo, Audrey intercambia mensajes con Burak, un joven que se encuentra en Turquía y comparte con ella reflexiones sobre lo que lo rodea en esa otra parte del mundo.

En medio de imágenes y voces en *off*, encontramos a Audrey aturdida por estímulos y emociones que no puede procesar ni emocional ni creativamente. Es fácil identificarnos con ese estado sensorial y mental, y una vez que el filme logra sumergirnos en ese caos, tan parecido al de la "nueva" normalidad,

comienza un viaje interior hacia la esencia onírica de estas imágenes y palabras, algo que no es nuevo pero que Sofia y sus coautores retoman para diseccionar el concepto de imagen de una forma particular. Esta es una película sobre la estética del aburrimiento, pero ese es solo el punto de partida que compartimos con la protagonista. Como espectadores, y sobrevivientes de una pandemia, nos encontramos, como ella, en un estado de "aburrimiento activo", donde el cambio se ha vuelto perpetuo, estático.

A través de tres formatos diferentes, 16mm, 4K y 3D, uno por cada director, *A Woman Escapes* es una compilación de imágenes y sonidos que se cuestiona diversos aspectos de la narración audiovisual. Nos pregunta a quién le pertenece la imagen cuando filmamos y cuando la compartimos con los demás. También reflexiona sobre la permanencia y la fragilidad de los materiales con los que documentamos nuestros días. De alguna forma, análogos o digitales, todos sufren una "corrosión" ya sea física o social, y se transforman conforme los espectadores nos vamos apropiando de ellos. Como en los sueños, las imágenes primigenias se vuelven algo más en nuestra memoria cuando intentamos recordarlas.

La memoria a través de los sueños y de las imágenes es una de las actividades más humanas de nuestras vidas. A veces duele recordar, pero sin duda duele más olvidar. Quizás esa angustia nos lleva, cada vez más, a documentar y capturar con una cámara todo lo que nos rodea. *A Woman Escapes* propone una alternativa: salirnos de nosotros para compartir sueños con las imágenes de aquellos que nos acompañan y, tal vez así, perder el miedo a olvidar. Al huir de memorias aisladas, encerradas en sí mismas, podremos florecer en imágenes que nos recuerden que somos partes de algo más que sin duda también desaparecerá, pero, mientras lo hace, se proyectará todos los días frente a nosotros.

GEOGRAPHIES OF SOLITUDE

GEOGRAFÍAS DE LA SOLEDAD

CANADÁ | 2022 | DCP | COLOR | INGLÉS | DOCUMENTAL
103 MIN | JACQUELYN MILLS



POR DIANA GALÁN

La bóveda celeste aparece —casi irreal— ante el ojo. Es porque, tal vez, parece imposible ver un cielo capaz de asemejar un cuadro paisajista. Debajo, alguien camina en la oscuridad que anuncia el amanecer. En ese pequeño territorio del océano Atlántico, al norte de Canadá, la ambientalista Zoe Lucas clasifica, recolecta, testimonia la existencia de las cosas que parecen no existir: observa. Jacquelyn Mills se vuelve cómplice de esta cartografía a través de *Geographies of Solitude*, documental que se interna en la cotidianidad de Lucas, quien ha permanecido por más de cuatro décadas en la Isla Sable.

El paso de los años se sostiene en las hojas de Excel en donde Zoe captura los rastros y vestigios; pero no es la nostalgia lo que motiva a la naturalista, ni a Mills; de hecho, ambas emprenden un viaje sensorial hacia el futuro por la historia que se construye día a día: la soledad es un descubrimiento constante. Habitar es rasgar el tiempo, aprehenderlo. Zoe regresó para habitar la isla después de que en 1971 vivió un tiempo ahí para investigar a los caballos salvajes, ahora, con una minuciosa dedicación, escribe la historia de las repercusiones climáticas, Mills participa de esta relación junto con su película de 16mm, que también en su propia materialidad se impregna de los fragmentos y residuos provenientes de las grandes ciudades que la isla recibe en sus costas.

Geographies of Solitude entretiene, con su poesía pictórica, preguntas, plantea problemas, genera desconcierto: ¿cómo es posible que el deterioro, la contaminación y la muerte permita otras posibilidades, un diálogo entre especies?: el reencuentro de Lucas con ese *otro mundo animal* que muchos desconocen; quizá, un poco de Donna Haraway resuena con Mills: "...nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente". Lucas explora sin explotar el territorio, colabora. Ambas intuyen, aprenden de las otras especies, mientras Zoe puede obtener información del estiércol de los caballos, Mills experimenta con el revelado.

El propio ecosistema que de la Isla Sable danza con ellas, las vuelve parte de sí mismo. Muestra de esto es la banda sonora que se consigue a partir de los sonidos ambientales que Mills registra con los micrófonos de contacto: granos de arena aglomerándose, el paso de los insectos, el galope de las olas, el mecanismo de la vida capaz de habitar la ausencia.

En medio de la inmensidad, Mills y Lucas comprenden: toda geografía comienza a la orilla del mar y no en tierra firme.

“ Sobre la superficie del globo el agua es lo general, la tierra una excepción.”

JULES MICHELET

A HUMAN POSITION

UNA POSICIÓN HUMANA

NORUEGA | 2022 | DCP | COLOR | NORUEGO | DRAMA | 78 MIN | ANDERS EMBLEM

El segundo largometraje del noruego Anders Emblem (*Skynd Deg Sakte*, 2018) tiene como protagonista a Asta (Amalie Ibsen Jensen), una joven periodista de la pequeña comunidad de Ålesund —un puerto al norte del país nórdico conocido por su arquitectura art nouveau y su industria pesquera y mobiliaria— que recién se ha reintegrado a su trabajo como reportera de color y algunos hechos cotidianos. Poco a poco se nos revelará que Asta se recupera de una operación médica, de la cual no se revelarán demasiados detalles y ha provocado en ella un ensimismamiento casi depresivo.

Esa es la sencilla anécdota de la que parte Emblem, quien no está preocupado en analizar el entorno político o social de Asta, sino su día a día y la manera en que ella transita en ese cotidiano. En específico, cómo el caso de un inmigrante expulsado de Noruega tras diez años de vivir en el país se convierte en una cuerda de la cual asirse y darle significado a su vida.

La cámara de Michael Mark Lanham observa el cotidiano de nuestra protagonista con una mirada que es al mismo tiempo respetuosamente distante y afectuosa, recogiendo con sutileza los detalles que hacen avanzar esta historia, una que evita recurrir a una narrativa convencional. La decisión provoca que *A Human Position* se aleje de puntos dramáticos asociados a la depresión, sobre todo los hollywoodenses, en los que el avance —la mayoría de las veces— es lineal y está plagado de hechos “significativos”.

La apuesta por cierto realismo se ve reflejada asimismo en cómo transcurre el tiempo en la película, el proceso de Asta no tiene una fecha de caducidad o una temporalidad definida, ella simplemente lo vive un día tras otro consiguiendo avances sutiles, llenos de significado para su mundo íntimo. La particular localización geográfica de Ålesund —durante el verano no anochece— sólo abona a esta imprecisión temporal.

No es gratuito que la compañera de Asta, Live (Maria Agwumaro), se dedique a coleccionar sintetizadores viejos y a restaurar sillas. Como el mobiliario, la restauración de Asta tiene un ritmo propio, particular y exclusivo de su persona. En caso de haber ganancias emocionales, estas nutren su universo interno, una decisión narrativa que subraya la intimidad de la protagonista —su verdadera prioridad— en un mundo lleno de emocionales anuncios triunfales en redes sociales.

La relación de Asta y Live es, quizá, el detalle que es capturado de manera más afectuosa a lo largo de *A Human Position*. El espacio creado dentro de su hogar es un refugio, donde las exigencias sociales no existen, sólo el acompañamiento sincero entre actividades mundanas que son interrumpidas por un pequeño gato —por cierto, llamado Floppy—.

Las sillas que restaura Live son también un símbolo de lo humano, una creación propia de nuestra especie; de manera similar a las fronteras que hemos creado artificialmente para darle sentido y orden al mundo, las cuales sólo significan algo para las sociedades humanas. Si bien la película nunca intenta convertirse en una crítica sobre el sistema político o la sociedad de Noruega —ella se interesa por el caso del migrante, pero queda claro que podría ser cualquier otro tema el que la saque del marasmo—, la presencia de estos dos símbolos lleva a la protagonista a cuestionar el entorno en que vive, uno que a pesar de todos los beneficios que ofrece para alguien como ella no está exento de caer en el absurdo o las injusticias.

El resultado final acerca al cine de Emblem al trabajo de Chantal Akerman —constantemente cargado de una sutil resonancia emocional— y al del sueco Roy Andersson —aunque sin llegar a la tragicomedia de muchos de sus retablos—: un vistazo a una vida que se reconstruye paso a paso hasta llegar al lugar deseado.

POR RAFAEL PAZ



NEGATIVE PATH

POR NICOLÁS RUIZ

VÍA NEGATIVA

ARGENTINA, COREA DEL SUR | 2022 | DCP | COLOR | ESPAÑOL, MENDÉ
DRAMA | 65 MIN | ALAN MARTÍN SEGAL

TEJIDO DE ESPACIO

Pensar la nada es pensar nuestros límites. La nada vence al lenguaje porque no puede decirse. ¿Cómo se define la nada? O, mejor aún, ¿cómo se define positivamente la nada? ¿Cómo se dice lo que no es?

Nulla Res Nata dice la expresión latina: "ninguna cosa nacida". La nada se define negativamente, como la ausencia de algo. En positivo, no existe. La nada no es algo; es la ausencia de algo. Como lo absoluto, la nada no se dice.

Para los filósofos apofánticos, místicos exaltados del neoplatonismo, la única forma de llegar a Dios era a través de la Vía Negativa. Este camino teológico pensaba a Dios como algo irreconciliable con cualquier concepto humano. Dios es más que cualquier cosa que podamos pensar. Dios, por ser todo, es también indefinible.

Los místicos de la Vía Negativa se acercaban al budismo, a los upanishads, al Dao incluso, predicando el abandono. Para conocer a Dios, paradójicamente, hay que aceptar que no es conocible; hay que abandonar el conocimiento y llegar a la plena oscuridad (que es también una iluminación). En ese sentido, hay un proyecto de abandono del conocimiento. La bendita plenitud de la ignorancia. Dejar de hacer sentido.

¿Será algo que busca esta película? ¿Acaso *Vía Negativa* (2022), el primer largometraje de Alan Martín Segal, puede leerse en la clave del vacío de conocimiento? ¿De la iluminación por abandono de la comprensión?

Pensarlo no es disparatado. Como en tantos elementos de su obra (desde las instalaciones de video hasta *Desaparición incompleta* (2021) que compitió en *Más Allá del Canvas*), Segal juega con la idea misma del lenguaje. El lenguaje, los conceptos, y la posibilidad de comunicarnos. La burla de su obra está en una atención al detalle de objetos cotidianos, cargados de símbolos, que no llevan a ningún lado, que no transportan un pensamiento, que no hacen triunfar a la idea. Un falso conceptualismo; un arte conceptual tramposo.

Los objetos en su obra significan, pero no necesariamente crean un gran significado. No llegan a glorificarse en el concepto. No son, pues, inodoros firmados. Llaves en desuso,

corcholatas para calzar sillas, hilos que forman rosas de la fortuna y péndulos en timbres, folletos promocionales con números equivocados, etc. Todos estos elementos son lo que son, pero también son otra cosa. Sobre todo, no remiten inmediatamente a masticados conceptos: las llaves no significan apertura; los hilos no son ni la vida, ni el destino; los péndulos no significan el tiempo, etc.. La exégesis inmediata se desvía. Son símbolos desprovistos de su primer uso. Desprovistos también de su significado simbólico. Habitan otro mundo nuevo, propio a la obra de Segal, desplazados, descolocados. Hay en ellos un engaño. Y este engaño vale más que todas las certezas.

A Segal le interesa pues el lenguaje. Su relación con el montaje es una relación con la escritura. El montaje como las costuras, una forma de escribir en el espacio. Los objetos crean entonces una gramática. Los cortes, una sintaxis. Y el lenguaje que se expresa, fascinante en su funcionamiento, también es esquivo. Críptico y hospitalario como los juegos del *Codex Seraphinianus*.

¿Qué ocurre en esta escritura? Hay una historia, tal vez. Acciones concatenadas con una lógica propia. Dos jóvenes libertarias pasean por los edificios semiabandonados de una ciudad (explorada como la cara menos luminosa del Buenos Aires de Emigholz) para dejar folletos. Falsos folletos. Un folleto rosa, uno verde, uno amarillo. ¿Para qué? Para leer, en la inmovilidad, la desocupación.

Un día pasan un folleto rosa bajo una puerta. Dos meses después, el verde. Dos meses después, el amarillo. En medio año, si los tres folletos están, pueden meterse al lote porque está abandonado.

Los folletos sirven para significar algo, para leer un vacío, la desocupación. Significan algo que no está. Son la vía negativa. Definen sin definir. Ellas también leen otros símbolos del abandono. Las goteras, por ejemplo. O las luces apagadas. Todos símbolos mudos. Como la H.

El mutismo aquí no significa la ausencia de comunicación, sino la comunicación silenciosa. Lo que se dice sin decirse. La vía negativa.

Otro personaje se les suma, las observa, intenta entenderlas. Intenta entender este mundo frío, progresivamente abandonado, de modernismo bruto y tosco, sin nostalgia. Un mundo futurista metido en el pasado. Vidrio, concreto, metal.

En esta arquitectura que permanece donde los humanos se fueron, se inscribe el vacío. Ese rastro de nada que deja una persona cuando se va. Entonces, la película de Segal también piensa en nuestras relaciones. En perder al ser amado. En la anterioridad, lugar en donde habitan los resentimientos. El idioma suave del recuerdo vago. Algo que nos conecta con lo que ya no está.

Pero en esta añoranza tampoco hay certeza. Nada se define tampoco ahí. Los recuerdos son todos falsos, las cartas no dicen mucho, las herencias se modifican y los que amamos desaparecen.

Estas viñetas retoman la obra de Segal y amplían sus burlas hacia el significado; escriben alrededor del vacío, representándolo en su negación. La vía negativa se establece aquí como programa. Nada queda claro, conceptualizado, dicho. Y, sin embargo, en la negación de este conocimiento preciso, en las líneas frías de la arquitectura modernista, en los programas de ocupación aleatorio de las anarquistas, en la música que lee las imágenes como partitura, en la sintaxis del montaje, Segal nos hace partícipes de algo.

Como espectadores, presenciamos un vacío, un espacio que no está habitado, un lugar en donde nuestra mirada es esencial y no sirve para nada. Segal nos deja ver el vacío, observar el paso de estas sombras que apenas son personajes. Nos vuelve cómplices, pero nos niega el misterio.

Hay un gusto en seguir este lenguaje hermético, cerrado sobre sí mismo. Hay un disfrute en los planos precisos, mínimos, de Segal. Tal vez porque el placer aquí no está en lo que se escribe. Tal vez porque el placer aquí está en el hecho de escribir.

Así como las utopías son una proyección de sus autores en donde plantean aquello que debería mejorar en los tiempos que les toca vivir, las distopías reflejan todo lo que está mal, deteriorado o resulta dañino para la sociedad. Situadas en el futuro o en una realidad alterna, las distopías difícilmente escapan a su raíz histórica por eso no sorprende que con mayor frecuencia la realidad se parezca más a la ficción y viceversa. Más aún, retomando el título en español de aquella joya de la paranoia futurista "*Soylent Green*" (EUA, 1973), "cuando el destino nos alcance" ya no sabremos si somos una distopía que soñó que era sociedad funcional o una sociedad que despertó sumida en el caos.



POR PABLO ORUBE

EL BALDÍO EN LLAMAS

En esta tesitura se encuentra *Mato seco em chamas*, una cinta que cabalga entre varios géneros en parte documental, en parte western y en gran medida distopía a la Mad Max. Sus protagonistas recuerdan a la entrega más febril de la saga creada por George Miller, *Fury Road* (2015) pero sin la pirotecnia y el grand guignol; en cambio hay una profundidad en los personajes y una humanidad a flor de piel que vuelve innecesario cualquier acento visual. El tono documental dota de honestidad e intimidad a las secuencias que en muchos casos dependen de las expresiones faciales de sus actrices y de sus silencios como en los spaghetti westerns de Sergio Leone. Al igual que en las tierras baldías de Mad Max la chispa que mueve el engranaje de la trama es el combustible, la gasolina que se convierte en objeto de intercambio y en el medio para escapar de ese infierno que es la favela. Chitara lidera una banda de *gasolineras* (equivalente a las y los *huachicoleros* de México) que drenando clandestinamente un ducto subterráneo vende combustible barato a los *motoboys* (repartidores/ mensajeros que en Brasil forman legiones) del barrio Sol Naciente. Las mujeres que conforman la banda, incluida su hermana y ella, son expresionistas y demuestran cómo el Estado y sus formas de impartir justicia construyen y perpetúan el problema que intentan resolver. Un círculo vicioso que parece no tener salida y que no hace sino incrementar su violencia.

Algún despistado podría incluir *Mato seco...* en la tradición de las cintas brasileñas que glorifican la violencia y la sordidez de la marginación como *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002), *Carandirú* (*Carandiru*, 2003) o la fascistoide *Tropa de elite* (*Elite da Tropa*, 2007) -ésta última anticipa la ideología que años más tarde llevaría al encumbramiento del derechista Jair Bolsonaro,

cuya elección aparece en *Mato seco...* - pero su esencia la acerca a cintas como *Pixote: la ley del más débil* (*Pixote, a lei do mais fraco*, 1980) o *¿Quién mató a Pixote?* (*Quem matou Pixote?*, 1996) cuyo protagonista es un marginal que gracias a un documental adquiere fama e intenta salir de la miseria en la que vive pero es incapaz de escapar de esa espiral de violencia que termina matándolo. También está emparentada con los personajes y los hechos que figuran en *Los Sertones* de Euclides Da Cunha escrito en 1902, en particular con el capítulo que retomaría (hay quien dice "plagiaría") Mario Vargas Llosa en su *Guerra del fin del Mundo*. Donde un grupo de parias que viven en un erial olvidado por todos inicia una rebelión pseudo religiosa contra el imperio que está en la transición de convertirse en gobierno central, la insurrección es finalmente aplastada pero en sus ruinas se entrevé lo que será la tónica del Brasil del siglo xx.

Aunque Chitara y sus aliadas están marcadas por la violencia, ésta no se convierte en el centro de la película; por el contrario, es desplegada fuera de cuadro, referida como anécdota o está en un segundo plano. Se plantea como un elemento más de la realidad pero lo que resalta es que esas heroínas o villanas, depende de cada uno decidirlo, son madres, hijas, amantes, candidatas políticas, niñas que juegan a ser adultas empuñando un calibre 38, son sobrevivientes de una guerra interminable contra la humanidad llamada neoliberalismo. La mayor lección que deja la cinta es, considero, su apuesta por el aspecto humano de sus personajes, acentuar su tesón por continuar con una batalla (¿contra el gobierno, la policía, la pobreza?) que está a todas luces perdida y su voluntad de seguir luchando por un reducto de dignidad en medio del baldío incluso si está en llamas.

DRY GROUND BURRING

QUEMA DE TIERRA SECA

BRAZIL, PORTUGAL | 2022 | DCP | COLOR | PORTUGUÉS
DRAMA | 153 MIN | ADIRLEY QUEIRÓS, JOANA PIMENTA

LAS IDEAS QUE

EMO-
CIONAN
SON LAS QUE SE
VEN



Universidad
de la
Comunicación

CREE
EN TUS IDEAS

MAESTRÍA EN

ESCRITURA CINEMATOGRAFICA

— RVOE 20170763 —



DISTURBIO

SUIZA | 2022 | DCP | COLOR | SUECO-ALEMÁN,
FRANCÉS, RUSO | DRAMA | 93 MIN | CYRIL SCHÄUBLIN

ESA AMABILIDAD VIOLENTA

Quisiera retirar 50,000 (dice la vieja señora) – *Seré feliz de darle la contraseña de 14 dígitos: 7, 2, 4, 3, 5, 6, 3, 7, 4, 4, 0... otro 4... 7, 2...* (responde el señor banquero) – *Nueva York, 7600 piezas, a 12 francos cada una* (dice el asistente) – *Bombay, 20100 relojes del mismo modelo* (añade el gerente) – *Hong Kong, 3400 relojes, modelo ZJ2113* (concluye la subgerente) – *Taller de inspección: 989 horas y 27 minutos* (dice la encargada de la ventanilla) – *Has visto esa película ¿Cómo se llama? De unos policías enamorados...* (Pregunta la mujer policía) – *Me compartes señal?* (pregunta la muchacha roba ancianas) – *Contraseña: T19F... XP07* (contesta el trabajador de basura) – *¿Cómo?* (Pregunta la muchacha roba ancianas) – *La sentencia por no haber pagado los impuestos es de 6 días de cárcel, igual a un franco y 11 céntimos por día* (dice el policía) – *22 segundos* (dice el relojero) – *Puedes hacerlo más rápido* (dice la colega) – *Lo hice a propósito* (confiesa el relojero) – *Me podrían marcar aquí cuánto tiempo les llevó ir de A a B? Y si fueron en línea recta o rodearon; Y si corrieron, caminaron, pasearon o trotaron* (pregunta el encargado de la oficina de manejo de tráfico pedestre de la municipalidad) – *Vengo un poco tarde porque usan el tiempo municipal ahí* (dice la trabajadora) – *pero aquí usamos la zona horaria de la fábrica* (se queja el obrero) – *¿Cómo voy a establecer la hora en el regulador de tiempo?* (pregunta el establecedor de la hora del regulador de tiempo) – *usa el reloj de la fábrica, es la más precisa* (dice el fabriquero) – *no, mejor de acuerdo al tiempo del telégrafo* (dice el telegrafero) – *Mejor de acuerdo al tiempo de la municipalidad* (dice el municipalero)...

Medir cosas. Contar cosas. Recordar cosas. Ajustar cosas. Traducir cosas. Es tal vez la primera vez que un cineasta declara profundamente cinematográfica la declamación de códigos, contraseñas, horarios, unidades de medida, dígitos de cuentas, panfletos, títulos de películas olvidadas. El cine de Cyril Schäublin pareciera ser un mercado de precisiones absurdas que suben y bajan suavemente, que se mueven con su ridícula cadencia reemplazando efectivamente la existencia de la gente. A través de ellos, que son declamados una y otra vez como hai-

kus terroríficos, se asoma esa terrible violencia amable, esa amabilidad autoritaria, esa grotesca suavidad estructural que ha sustituido a los afectos. Así, en su primera película [*Aquellos que están bien*, 2017] el lenguaje pareciera haberse reducido a la declamación de contraseñas de banco, internet, teléfono, o a una serie de películas, historias, o títulos olvidados. En su segunda película [*Unrest*, 2022], una serie de coordinadas temporales, tan arbitrarias como precisas, son repetidas hasta el hartazgo en paralelo a la aparente emancipación del movimiento político emancipador por excelencia. El movimiento anarquista no queda, empero, sino atrapado en la misma telaraña. La propia energía febril emancipadora del movimiento del célebre Kropotkin queda ahogada en un suavísimo mar de códigos y contraseñas. En su violenta etiqueta pseudo-victoriana.

Tal vez la gran elocuencia de esta más reciente película sea esa: la de localizar el nacimiento del movimiento que se opone a toda medición contra el nacimiento de la medición del tiempo (y, por supuesto, sus claros tentáculos capitalistas). Pese a todo, Schäublin no dicta sentencia. Podemos leer entre líneas su terror estructural, pero como con otros cineastas famosos por sus comentarios a la vida moderna, sus posturas personales compiten con su propia fascinación: así como Jacques Tati puede leerse como un gran ironizador de la modernidad, está también profundamente entretenido con ella, es un fetichista de su ridiculez. No es demasiado distinto con Schäublin (quien no debe poco a Tati), cuyo cuchillo es suave y lúdico pero cuidadosamente agudo. Pero a diferencia de otros cineastas primer mundistas donde el juicio sobre la estructura se transfiere a una cierta misantropía (Haneke, Lanthimos, Seidl, Ostlund, et. al.), en su caso las personas y la estructura nunca se confunden (de la misma forma que los no-actores y sus papeles tampoco lo hacen). A final de cuentas todos están involuntariamente jugando un juego que ninguno de ellos entiende. A final de cuentas, y pese a estar siempre a salvo (pese a "aquellos que están bien"), *nadie está bien*.

POR GABRIEL HERRERA •



ESA AMABILIDAD VIOLENTA

El cine de Ana Vaz combina la experimentación formal — un lenguaje singular cincelado al margen del canon y deconstruyendo críticamente las formas visuales de los modernismos— con una reflexión sobre aspectos históricos, políticos y epistémicos (entre los cuales, la colonialidad del “saber” y del “ver”, nociones examinadas respectivamente por Aníbal Quijano y Joaquín Barriendos) de la modernidad. Si los motivos del cine de Vaz son el motor de su invención formal, sus procedimientos narrativos y estéticos escrutan analíticamente el presente, la historia y las formas representativas. Esta tensión hace emerger una posición ética, emancipadora y sustentable hacia el futuro.

Expandiendo y diversificando los motivos y las formas del cine de Vaz, su primero largometraje se centra en una de las estructuras de la modernidad por excelencia: el zoológico, concretamente el zoo de Brasilia, ciudad natal de la cineasta, ubicada en el centro de Brasil, tan paradigmática de las ambivalencias de la modernidad política y urbanística y de la expansión hacia el Oeste de una colonización iniciada históricamente a partir del litoral, cuanto significativa respecto a la conquista del *sertão*, su construcción ideológica y la oposición Norte/Sur. La fundación de este espacio de domesticación de la naturaleza es evocada a través de imágenes de archivo. Ya la figuración de los habitantes del Zoo, dentro y fuera de esta estructura arquitectónica y biopolítica, asienta en un principio de desintegración de las jerarquías binarias de ordenación de las esferas animal y humana y de la naturaleza y la cultura, principio que atraviesa la obra de la cineasta brasileña desde sus primeros cortometrajes, adquiriendo una importante expresión formal. Por medio de un complejo encadenamiento de perspectivas —animales, humanas y mecánicas (el aparato cinematográfico, dispositivo tecno-ideológico moderno)— que evoca y radicaliza una estrategia ya presente en el cortometraje *Zoo* (1961), de Bert Haanstra, culmina en este filme una de las *démarches* centrales del cine de Vaz, la de dar cuerpo a un paradigma

*A mudo campo de silencio impuro
ya la noche a la luz desafiava...*

GABRIEL BOCÁNGEL Y UNZUETA,
LA FÁBULA DE LEANDRO Y HERO

escópico divergente, desvinculado, tanto cuanto posible, de las estructuras de la colonialidad y la modernidad, yéndose visualmente allá de la visualidad. *É noite na América* moviliza, de hecho, modos perceptivos táctiles y sinestésicos que interrogan la hegemonía de la visión en la modernidad y la contemporaneidad “occidentales”. El punto de partida de *É noite na América* es una técnica cinematográfica, la Noche Americana o, en francés, *La Nuit américaine*, título de la película de François Truffaut de 1973. La Noche Americana fue utilizada en el cine clásico y moderno para simular una ambientación nocturna en escenas filmadas a la luz del día. Al profanar el propósito primario de este procedimiento cinematográfico, *É noite na América* examina las implicaciones ideológicas y los fundamentos políticos y epistémicos de la tecnología. De hecho, la Noche Americana se convierte en una estrategia que permite a la cineasta formalizar su concepción del “cine de la oscuridad”. En otras palabras, si la oscuridad se presenta como un principio visual y cinemático no-dominante que contraría la lógica asertiva de la imagen, balanceando de manera no dicotómica los ejes sombra-luz y figura-figural, define también una praxis cinematográfica desvinculada estética y epistémicamente de las Luces como fundación epistemológica de la modernidad y sus divisiones binarias. Así como la noche a la luz desafía, *La Nuit américaine* se enfrenta a la colonialidad del dispositivo cinematográfico y al crepúsculo luminoso del presente, sobre el telón de fondo del Brasil de Jair Bolsonaro, la catástrofe ecológica y el genocidio, histórico y en curso, de los pueblos amerindios.

É noite na América dialoga con diferentes referencias cinematográficas, desde luego con *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard (las carreteras distópicas), y las modalidades de percepción panorámica del cine de Chantal Akerman. Sin embargo, la película se sitúa bajo la égida de Glauber Rocha, empezando con los movimientos de cámara circulares de 360 grados que evocan, como ya lo hacía *A Idade da Pedra* (2013), la secuencia de apertura de *A Idade da Terra* (1980) y continuando con otras erupciones de trance y desbordante sensorialidad, potenciadas por la extraordinaria música de Guilherme Vaz, figuraciones autorreflexivas de los procesos de construcción y organización de la mirada.

Filmada eximamente con película caducada de 16 mm, como lo indica el programador Daniel Ribas en su texto de presentación de la versión instalativa, *É noite na América* opera materialmente sobre los modos perceptivos y cognitivos del espectador. Esa operación es indisoluble de una indagación de las contradicciones de la modernidad —indagación que atraviesa también las películas “brasilienses” de Adirley Queiroz— y de la afirmación de un posible multi-perspectivismo (designadamente, a través de la *voz-off* en Gualín, idioma que asienta en la inversión lingüística). A través de una utilización admirable de primeros y primerísimos primeros planos, históricamente reservados a la figura humana, aparte de los documentales de animales, así como de planos subjetivos y subjetivos indirectos libres, *É noite na América* hace sensible la perspectiva animal, la mirada-*animalis*, pero también la relación entre el observador y el observado, que es trastocada. Los habitantes del Zoo nos miran y, al mirarnos, nos asignan el estatuto de cómplices de la catástrofe ecológica y política que se desprende del réquiem de la secuencia final. *É noite na América* no es, de todo, una fábula, ni tampoco procura examinar, a la imagen de la ciencia moderna, la esfera animal a través de unos supuestos paralelismos con el “mundo humano”. Inversamente, la película lleva a cabo una eculización desantropocéntrica, allá de toda jerarquización, entre las dos esferas. Al citar a los animales y al designar a los humanos como “*homines sapientes*”, los créditos finales son elocuentes respecto a los presupuestos epistemológicos y filosóficos de este cine de la noche y la ecuanimidad que nos ofrece perspectivas impares, comparables a las de Jean Painlevé, sobre el mundo animal-humano.

IT'S NIGHT IN AMERICA

ES DE NOCHE EN AMÉRICA

ITALIA, FRANCIA, BRASIL | 2022 | DCP | COLOR | PORTUGUÉS | DOCUMENTAL | 66 MIN | ANA VAZ

POR RAQUEL SCHEFER ●

CORTOMETRAJES



EL OCÉANO ANÁLOGO

España, México | 2022
35mm | Color | 10 min
Luis Macías



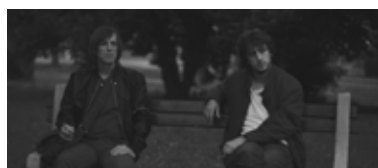
SANGRE OLLIN

Francia, México | 2022 | DCP
Color | 71 min
Elise Florenty, Marcel Türkowsky



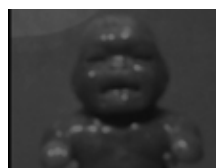
PRELUDIO DE LA NOCHE

México, EUA | 2022 | DCP | Color
19 min | Gustavo Salinas D.



¿PUEDE ALGUIEN ENCONTRARSE CONMIGO EN EL CALLEJÓN OSCURO?

Italia, México | 2022 | DCP
Color | 52 min
Gaetano Liberti, Luciano Pérez Savoy



ANTROPO

México | 2022 | DCP | Color | 3 min
Efrén A. Fernández



UTOPIÍA

México | 2021 | DCP | Color | 3 min
Adriana López Garibay



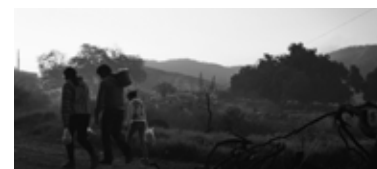
CANGALLO Y CANNING

México, Argentina | 2022 | HD | Color
4 min | Azucena Losana



TIERRA ETERNA

México | 2021 | DCP | Color
8 min | Andrés Alonso Ayala



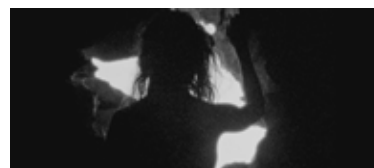
EN EL HUMO

México | 2021 | DCP | Color
17 min | Diego Granadillo Novoa



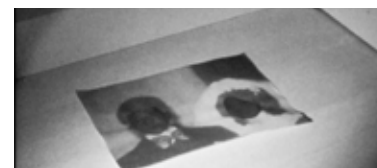
LA BANQUISA

México, España | 2021 | DCP | B&W
10 min | Sergio H. Martín



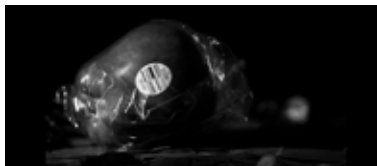
EL MAÑANA ES UN PALACIO DE AGUA

Bélgica, Colombia, México, Italia | 2022
DCP | Color | 15 min | Juanita Onzaga



IR Y VOLVER

México, Hungría, Bélgica | 2022 | DCP
Color | 13 min | José Permar



PANORAMA EXÓTICO

México | 2021 | DCP | Color | 7 min
Tae Catalina Low



INTERIOR SEIS

México | 2022 | DCP | Color | 15 min
Mauricio Sánchez Arias



EL AÑO DEL RADIO

México | 2022 | DCP | Color | 9 min
Samuel Kishi Leopo



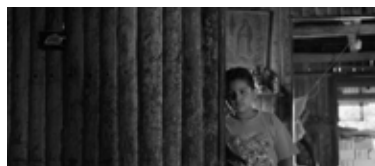
LA QUEMADA

México | 2022 | DCP | Color | 23 min
David Castañón Medina



ECLIPSIS

México | 2022 | DCP | Color | 16 min
Tania Hernández Velasco



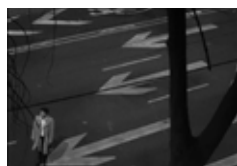
EL REINO DE DIOS

México | 2022 | DCP | Color | 73 min
Claudia Sainte-Luce



PACIENTE CERO

Hungría, México | 2022 | DCP | Color
6 min | Abraham Escobedo-Salas



SUEÑO QUE SUEÑO

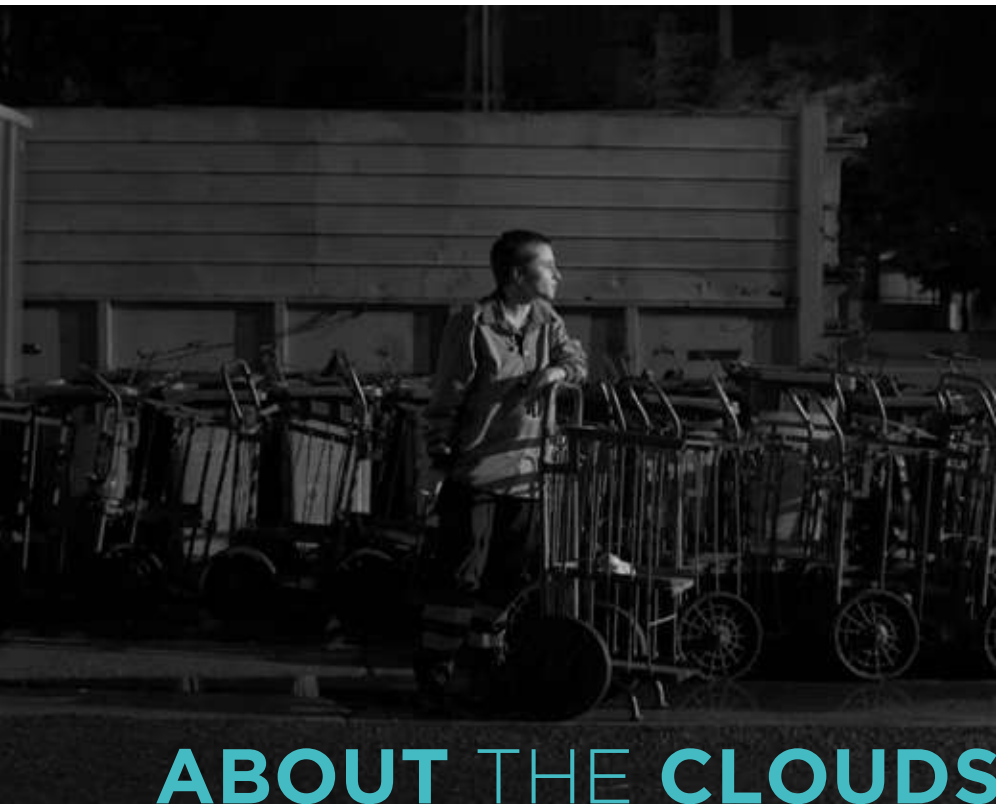
México | 2022 | DCP | Color | 12 min
Santiago Olmos Oscós



MAMÁ

México | 2022 | DCP | Color | 80 min
Xun Sero

MEXICANOS



ABOUT THE CLOUDS

SOBRE LAS NUBES

ARGENTINA | 2022 | DCP | B&W | ESPAÑOL | DRAMA
143 MIN | MARÍA APARICIO

Aún en una ciudad monótona y a ratos oscura como las que abundan en nuestra sociedad occidental, existen particularidades sumadas a un cúmulo de detalles que a simple vista no tienen una atención mayor. Sin embargo, en conjunto crean conexiones importantes que afectan las vidas cotidianas de los que habitan las urbes.

Como en una suite, que se compone de movimientos, unos tras otros, y de diferentes momentos, ritmos y estilos, así María Aparicio va construyendo su segundo largometraje de ficción desde algunos puntos de vista principales: un hombre maduro buscando trabajo, una joven que trabaja en una librería, un novel chef y además una enfermera que comienza a hacer teatro. Además de una hija que practica aikido, la guitarrista que trabajó en la limpieza municipal, el vendedor ambulante, el profesor teatral, etc.

Cada personaje, sin conocer al resto de quienes desfilan por la pantalla, sí se encuentra conectado de una u otra manera con los otros habitantes de la Córdoba, Argentina de siglo XXI. Esta ciudad de América Latina, gris y adormilada va dando chispazos de tanto en tanto gracias a aquellos sutiles contactos entre los protagonistas con sus respectivos días.

La urbe ordinaria fluye en días que no se distinguen entre sí, más que por pequeños logros, pequeñas y sobrias diferencias que hacen más habitable el espacio. Vemos a personajes de pieza, de quienes sus vidas quizá no cambien radicalmente, pero entre la cotidianidad y el tedio nos encontramos con un poco de humanidad.

Esa parece ser la apuesta de Aparicio, a quien le interesan las personas más habituales, a quienes nos encontramos en el transporte público, en la panadería, en una esquina... Para la realizadora la humanidad se encuentra, además de la monótona repetición citadina, en los destellos de variedad que muy de vez en cuando consiguen estos personajes.

Sobre las nubes (Argentina, 2022) es precisamente una suite, va y vuelve entre los diferentes lugares, oficios y miradas. La cámara, aunque fija, camina entre los ciudadanos de Córdoba para generar empatía con estos sencillos habitantes que entre el teatro no profesional, un eclipse, los encuentros nocturnos o un paseo en bicicleta, van a encontrarse y tomar breves impulsos para seguir adelante.

En este largometraje no hay hazañas ni odiseas, acá no existe un gran arco narrativo sino que más bien supone una lírica. La poesía se encuentra, sin duda, en momentos pequeños, en elementos casi imperceptibles que nos llevan como testigos cercanos a flotar por poco más de dos horas en la Argentina contemporánea.

POR JULIO CÉSAR DURÁN •



LANGUAGE OF BIRDS

LA LENGUA DE LOS PÁJAROS

FRANCIA | 2022 | DCP | COLOR | FRANCÉS | DOCUMENTAL
54 MIN | ERIK BULLOT

“Compuesta por escenas musicales, una exploración de las virtudes de la traducción y el deseo de comunicación entre humanos y aves”

El director Érik Bullot construye un ensayo audiovisual acerca del lenguaje que tienen los pájaros, la forma en

la que se expresan y se comunican entre ellos. Un acercamiento cinematográfico hacia un idioma incógnito. En su estructura narrativa se pueden encontrar cantos, música, performance y literatura. Una mezcla de distintos formatos y estilos de arte para presentar a sus personajes que han dedicado toda su vida a investigar textos y sinfonías que se han compuesto a lo largo de la historia humana a base del canto de las aves.

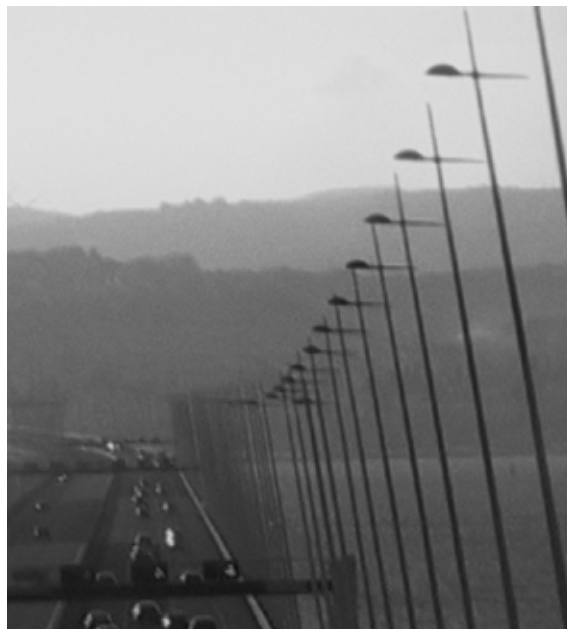
Uno de los puntos en donde se enfoca es en la traducción de las lenguas, en sus fases como la comprensión, desverbalización y reexpresión. Somos testigos de lecturas, ensayos, infinitas búsquedas para comprender la comunicación entre las aves. Se plantean las preguntas ¿Cómo cantan? ¿Cuáles son los diferentes tipos de canto? ¿Qué están diciendo? Y para responder esto, el director hace unas entrevistas sutiles a expertos sobre el tema. Esto es algo que podrá encontrar encantador cualquier filólogo.

Hay una escena muy al principio de la película en donde un flautista toca una sinfonía para acercarse al modelo vocal de un pájaro. Hay una conversación sobre cómo cambiar los acordes, los sonidos, jugando con los altos y bajos, darle velocidad y encontrar la resonancia del canto. En el diálogo se profundiza sobre las técnicas de transcripción en las variaciones. El intento de comprender los silbidos de los pájaros, se estudia un lenguaje posible, en busca de un puente interespecífico entre el hombre y el pájaro. Los silbidos que se convierten en palabras, que se transforman en música, en poesía, en pentagramas y hasta en pinturas.

En las formas que toma Bullot, se encuentra también un retrato hacia los pájaros, que como sabemos, son una especie condenada a la extinción, por las condiciones ecológicas que vivimos actualmente y es por ello que una película como *Language of the Birds*, se convierte en un documento histórico para posteridad, en donde a parte de ser una experiencia melancólica también busca remarcar la importancia de las aves en el medio ambiente.

Dentro de la teoría sobre las intersecciones de los lenguajes, sobre sus superposiciones, la transmedia, los cambios de estado entre un lenguaje y otro, sobre la traducción continua, sobre la transfiguración de la naturaleza en arte, hay una especie de cine comunicativo que refleja la desesperación y pasión por conocer a otro ser, incluso cuando no hablamos el idioma, hacemos todo lo posible para que podamos comprender lo que están sintiendo. En sí, es un reflejo hacia el lenguaje que tiene la humanidad con la naturaleza.

POR ALEJANDRO GUAJARDO •



ANIMAL EYE

OJO ANIMAL

FRANCIA | 2022 | DCP | COLOR | FRANCÉS, PORTUGUES,
INGLÉS | DOCUMENTAL | 80 MIN | MAXIME MARTINOT

TESIS SOBRE EL CINE MÁS ALLÁ DEL ANTROPOCENTRISMO

Una tendencia interesante en el cine de autor actual, más bien, en sus expresiones no narrativas o escasamente narrativas, es un marcado alejamiento de los sujetos humanos (individuales). Si usted quiere, creo que esto es un síntoma de un mayor rechazo social a lo que llamamos "el antropoceno", una teoría propuesta por los científicos para describir la era geológica actual de la tierra: una en la que la actividad humana y sus sistemas industriales poseen un impacto decisivo en los fenómenos naturales globales. Si, en el ámbito del activismo, estos rechazos son claros (y radicales) –véanse movimientos como Extinction Rebellion, o el auge del veganismo–, en el cine, se iteran de manera más sutil: por ejemplo, basta con ver el aumento reciente de la producción en género cinematográfico de paisaje. Este tipo de exploraciones no son necesariamente recientes: una mirada al cine estructuralista del maestro estadounidense James Benning, que ha disfrutado de un resurgimiento en popularidad en los últimos años y que puede ser visto como uno de los padres de este tipo de cine, revela una preocupación de décadas con la observación paciente, en marcos muy largos, tanto de lo natural como de lo no humano, así como de las estructuras hechas por el hombre, a menudo vistas en relación con la naturaleza. Al mismo tiempo, las exploraciones documentales del último período creativo del difunto Abbas Kiarostami –Five (for Ozu), 2003, 24 Frames, 2017– revelan, a su vez, una visión paciente y tranquila de la naturaleza, que desplaza el foco del discurso cinematográfico (principalmente formal, pero también temático) más allá de lo humano, en un estilo que llama a la contemplación, a la trascendencia.

Sin embargo, es el segundo largometraje de Maxime Martinot, *Olho Animal*, el que posee la fuerza de un manifiesto de posantropocentrismo cinematográfico: aunque no elimina por completo el elemento humano de su narrativa (cronológica, aunque no lineal), dada la hecho de que funciona como una exploración metacinemática que documenta su propia creación, se opone rotundamente a un enfoque estrictamente humano del cine. ¿Cómo es eso? La película no solo incluye un manifiesto explícito en este sentido, sino que, en general, está escrita como un diario y una carta de

amor a los perros, tanto a los del propio cineasta como a los famosos caninos del cine, a quienes rinde un homenaje, partiendo del comienzo mismo de la historia del cine: una rara versión secundaria de *Obreros saliendo de la fábrica* de los hermanos Lumiere y de los perros corriendo de Edward Muybridge (ca. 1881-1887). En este sentido, el documental funciona casi como una prueba de fuego cinematográfica: uno está por supuesto tentado de situar en el centro de atención a los innumerables perros que Martinot restituye, desde lo trágico (Flike de Umberto D, Wendy de Wendy and Lucy, Karenin de *La insoportable levedad del ser*) a lo divertido (La Ricotta de Raj Kapoor's *Vagabond*) a "personajes colectivos" (*La Regle du Jeu*, o *La Haine*).

Más allá de esto, *Olho Animal* también cuestiona el papel de la lógica moderna y comercializada de la industria del cine en la perpetuación del antropocentrismo, y de su ciclo de hábitos que asesinan las posibilidades de que las películas funcionen fuera de su molde, o que las atontan cortando sucesivamente sus se perfila en eternas sesiones de pitcheo y financiación. Por supuesto, propuestas como la de Martinot, que son igualmente un tratado sobre los temas del cine moderno dentro del (los) marco (s) capitalista (s), casi siempre han eludido cualquier tipo de comercialismo (ya que tales películas son profundamente incompatibles con el ethos neoliberal y maximalista de la industria contemporánea), mientras lucha por crear la película junto con su productora portuguesa, ella misma cineasta, así como por delinear su ethos y encuadre ("¡Esto no es un guión!", Suspira con exasperación, en un momento), el director francés lo resume todo en una verdad simple y esencial: los perros son las criaturas perfectas para transgredir este orden cinematográfico, por el hecho de que simplemente existen, más allá de cualquier objetivo (cinematográfico o no), de cualquier proyecto y proyección, más allá conciencia. Y el simple hecho de existir frente a la cámara, el pensar en ello –remontándonos hasta André Bazin– constituye la base de la revolución más importante del cine: la del realismo cinematográfico. Y *Olho Animal* bien podría ser uno de los vehículos de otra profunda revolución cinematográfica.

POR FLAVIA DIMA •



HERBARIA

ARGENTINA, ALEMANIA | 2022 | DCP | COLOR / B&W | ESPAÑOL, ALEMÁN | DOCUMENTAL | 83 MIN | LEANDRO LISTORTI

VIDA LATENTE

El archivo fílmico biológico de Hicken, destruido en Alemania durante la guerra pero salvado milagrosamente en Argentina, muestra registros invaluable de flora extinta. Sus imágenes tienen el encanto de un misterio al que accedemos entre una atmósfera sonora que podría ser la de diminutos estallidos que escuchamos en el fondo más profundo y silente del mar, o la de agua que corre por corrientes marinas. A la pregunta sobre los motivos que se pudieran tener para esmerarse en construir un registro condenado de antemano a su perpetua parcialidad como el del reino vegetal, no podría responderse sino con la silenciosa luminosidad de estas imágenes.

Inabarcable en el mismo sentido es el archivo de las propias imágenes cinematográficas, hoy en día multiplicadas por millones cada segundo, y muchas perdidas para siempre en el pasado. Los alfileres y las temperaturas exactas, sin embargo, siguen siendo la obsesión de quienes se aferran neciamente a las contendas que, además de infinitas, se pierden en fracciones de segundos: los pilares de latas metálicas y torres de cartón que resguardan filmes y plantas no pueden mirarse sin evocar el recuerdo de museos y cinetecas en llamas; sin evocar con ello una angustia anticipada por su fragilidad. Pero la meticulosidad con que examinan la flor que al final del día será la "una más" del archivo, la delicadeza con que una cinta fílmica se desliza entre unas manos esmeraldas en su rescate, pese a todo, nos permiten arriesgar la idea de que quizá los nombres de los institutos en que los archivistas trabajan no representan para ellos el usual disfraz épico con que se quiere revestir de histórica a tanta burocracia moderna; tal vez los nombres Cristóbal Hicken o Pablo Ducrós les hacen encontrar un hogar en la tradición; quizá un reloj solar

ya rara vez provocan. Al igual que las semillas de ciertas especies de plantas, que cuando no encuentran las condiciones para nutrirse y crecer pueden preservar su *vida latente* durante tiempos extraordinariamente largos para luego germinar en el futuro, lo que se archiva (filmes, plantas, etc.) espera siempre de alguno u otro modo su regreso.

Un ilustrador botánico estudia plantas extintas y aplanadas al archivarse para luego devolver un boceto de las formas tridimensionales que estas habrían tenido en la naturaleza: se ocupa de realizar un paso imaginario entre la vida latente y la vida efectiva de las especies para crear la ilusión de devolverlas a la vida. Al mismo tiempo, una restauradora de cine se encarga de limpiar los filmes que el tiempo y ciertas condiciones desfavorables han asediado con hongos que poco a poco los consumen: nos devuelve con ello una ilusión cinematográfica de la vida que, bien preservada, podría durar hasta quinientos años. ¿A quién encontrarán en el futuro estos archivos? Si por ironía forzamos la consideración de que incluso las películas de Hicken serán en algún momento las corruptas por el tiempo, veremos la contradicción de que la biología que se quiere preservar en los registros es la misma que orquesta su propia desaparición de ellos: el registro fílmico de la flora viva y la cinta gelatinosa del film en la puesta en acción de su deterioro (la misma que hizo aparecer Nilles Atallah en sus películas enterradas) constituyen dos registros opuestos de la naturaleza: el de la vida y desaparición de su memoria ¿Qué nace de este antagonismo?

POR FEDERICO GALINDO •



918 NIGHTS

918 NOCHES

ESPAÑA | 2021 | DCP | COLOR | VASCO | EXPERIMENTAL | 65 MIN
ARANTZA SANTESTEBAN

El 4 de octubre de 2007, Arantza Santesteban fue detenida y encarcelada por participar en actos políticos de la izquierda independentista decretados ilegales por el gobierno vasco. El juez Baltasar Garzón dictaría la orden por un período de reclusión de casi más de dos años. *918 Gau (918 noches)* es el testimonio de esos días en el tiempo posterior a la prisión. "Doy fe" declara el auto firmado por el juez Garzón. De igual forma, a través de su propia memoria y no de la administración judicial, Santesteban –como una de tantos presos políticos– da fe de lo sucedido.

918 Gau se divide en dos tiempos: el tiempo posterior a la prisión que se erige como un claroscuro de la búsqueda del anonimato y el entendimiento de la libertad después de una detención; un pájaro se posa sobre una mano, una mujer baila en un club nocturno, la realizadora transita incesantemente las calles de la ciudad o se desplaza a través del follaje durante el amanecer. Lleva con ella una grabadora de voz y registra, narra lo acontecido durante aquellos días. Ni el cuerpo ni la voz se detienen. El otro tiempo es el de la cárcel: un recorrido por imágenes fijas, fotografías impresas sobrepuestas en el piso o en el monitor de la computadora. Como si a través del movimiento del cursor, del sonido continuo del clic que acompaña el corte de un rostro a otro, de dos manos que se sostienen o una sonrisa en una fiesta de cumpleaños, Santesteban intentara reconstruir una memoria que ahora le es ajena y distante.

Existen los recuerdos que ella nunca vivió porque sucedieron durante su tiempo en prisión. ¿Cómo evocar y asirse a memorias que no nos pertenecen? No hay más que la huella de aquellos que lo registraron en su lugar –un bebé recién nacido, jóvenes bebiendo, fiestas, manifestaciones donde se exige su libertad. Si la memoria puede verse como una región o territorio, las 918 noches son una tentativa por restablecer y conciliar el recuerdo de una mujer que se volvió extranjera en tierra de nadie. ¿Las cebras son burros negros con rayas blancas o burros blancos con rayas negras?, se pregunta en una carta un amigo de la realizadora. Después de años de guerras y revueltas, de rostros de madres llorando por sus hijos, de soldados sosteniendo armas y cascos, de memoriales e imágenes fijadas en piedra para honrar a quienes se han levantado antes, queda una pregunta: así como las cebras, en ese sitio titubeante de la pertenencia y del color, ¿dónde yace la militancia?

POR LUCRECIA ARCOS ALCARAZ •



Con una metodología híbrida que entremezcla las prácticas ascéticas y caóticas del documental con el control y estilización de la ficción, *Tug* (2021), dirigida por Jon Lazam, se adentra en una profunda exploración sobre la experiencia de los subalternos^[1] que viven en la marginalidad de nuestras ciudades desarrolladas contemporáneas.

El cine es un medio que nos enseña a percibir la realidad. Una película que trata sobre "el viaje del héroe" nos enseña que la vida se trata de uno mismo y que el resto de lo existente sólo participa de ésta en tanto nos obstruye o nos ayuda en nuestro viaje hacia alcanzar una meta.

Así mismo, un film que *muestra* la vida de un pobre marginal en la ciudad con imágenes atractivas, diálogos fascinantes y una narrativa estimulante nos enseña a percibir la precariedad en la ciudad como una aventura que hay que sortear; explotando el trabajo emocional del subalterno.

El ritmo constante, repetitivo y silencioso de *Tug* nos enseña a percibir la pobreza en la ciudad como la existencia más aburrida que podemos imaginar.

El uso exclusivo de planos abiertos, fijos y con composiciones sencillas y balanceadas nos enseña a percibir la pobreza marginal como una experiencia extremadamente alienante.

La desconexión entre la pareja que protagoniza *Tug*, representada por la distancia, orientación y movimiento de sus cuerpos, nos enseña a percibir la experiencia urbana contemporánea como un ambiente venenoso en el que el deseo sexual desaparece transfigurando en el deseo de consumo.

Es así como, *Tug* nos enseña a percibir la experiencia urbana contemporánea como lo harían sus personajes, o cualquier persona que viva en condiciones de pobreza marginal, sin explotar su historia y su labor emocional. Generando un discurso de resistencia e inconformidad que no es ajeno a la forma si no que se desdobra de la misma.

Tug es una de las películas más importantes que he visto en los últimos años. Con una ética impoluta y conciencia política desmedida, Lazam, nos demuestra que la cinematografía Filipina sigue siendo una de las más relevantes del mundo.

[1] Persona que tiene menos importancia que otra u ocupa una posición inferior o secundaria respecto de ella.

POR RODRIGO GAVALDÓN •

TUG

FILIPINAS | 2021 | DCP | B&W / COLOR | DRAMA | 71 MIN | JON LAZAM



POR ALONSO DÍAZ DE LA VEGA

THE CATHEDRAL

LA CATEDRAL

EUA | 2021 | DCP | COLOR | INGLÉS | DRAMA | 87 MIN | RICKY D'AMBROSE

The Cathedral (2021) da un vuelco importante cuando describe la relación del protagonista con el cine. Si hasta este momento la narración se ha limitado casi estrictamente a los datos de una historia familiar, ahora nos ofrece una epifanía solitaria: para Jesse (Hudson McGuire, Robert Levey, William Bednar-Carter) registrar los espacios y la luz que los hace visibles no es un mero acto de memoria, sino una forma insólita de medición. A través de la cámara y de sus grabaciones compulsivas, él observa la distancia que se tiende entre el mundo material y su adolescencia incipiente. Tal vez esté reinterpretando la constelación de objetos que antes fueron triviales: paredes, árboles, sombras, juguetes y alimentos que ahora representan un eco de quien los sembró o los puso en una mesa. Memoria, al fin, pero no la nostalgia anecdótica de quien revive la emoción pretérita; más bien la curiosidad arqueológica de quien escruta las imágenes hasta desenterrar sus secretos.

Por eso en otra escena, Jesse, unos años mayor, explica una fotografía tomada en la habitación de su padre: un objeto casi invisible, pequeño y al fondo, significa milagrosamente un tiempo y el universo entero donde fue captada la imagen. "Encima del radiador, junto a la pila de ropa, hay un monitor para bebé". Jesse sonaba en él a los dos años de edad. Las imágenes florecen para quien sepa mirar.

En ese sentido, aunque sea una ficción, *The Cathedral* es un documental. El joven director Ricky D'Ambrose cuenta la historia de la familia Damrosch —no es gratuita la rima de los apellidos— desde la infancia de Jesse hasta salir de la secundaria, cuando descubre el cine, pero evadiendo siempre los tropos de la autobiografía. Como en su primer largometraje, *Notes on an Appearance* (2018), D'Ambrose narra a partir de retratos, imágenes bresonianas de manos y zapatos y un archivo que hará las veces de exposición dramática. Antes, el director cedió a la influencia de Huillet-Straub al incluir textos que debíamos leer para resolver una desaparición, pero

en su segundo largometraje los desecha y lo encontramos más resuelto a capturar distancias entre la cámara, la materia y el tiempo, como el Jesse de 13 años. Después de todo, si él es lo que fue D'Ambrose, es él quien dirige *The Cathedral*.

La afición archivista reaparece en imágenes ocasionales del fin de siglo estadounidense extraídas de noticiarios: un reportero describe el pánico tras el primer atentado en el World Trade Center; Bill Clinton da un discurso y más tarde George Bush empieza su campaña de reelección con una fiesta; soldados estadounidenses marchan en Afganistán o tal vez Irak. El mundo está loco a lo lejos, en la historia que se aprenderá en las escuelas, pero también de cerca. La familia Damrosch atraviesa los cambios, la ternura, las separaciones y la muerte con una poesía melancólica que recuerda con mayor pena la caída de Richard (Brian D'Arcy James), el padre de Jesse.

Lejos de ser una fría exploración formalista, *The Cathedral* construye con su elenco una serie de retratos que capturan las minucias y los errores de cada personaje, pero sobre todo de Richard, un hombre amoroso pero dominante; violento, aunque no por cruel. Sus fracasos económicos subrayan la inseguridad que se vierte en gritos y golpes con su suegro pero D'Ambrosio lo observa sin juzgar. Su intención, ajena al castigo, es contemplar su historia a la otra orilla de los años, como si fuera su propio biógrafo. Quizá por eso recurra una imagen varias veces durante la película: en un principio una forma borrosa parece un lirio bajo el agua, pero con cada repetición el plano se abre, se aclara, y entendemos que se trata de la sombra que deja un árbol en el piso. Pasan años entre cada recurrencia y nuestro descubrimiento simula el de Jesse, que encuentra en las sombras de cada presente ya muerto una definición más clara de sí mismo. El cine, un instrumento de sombra y luz, es el que nos lleva a todos a ese encuentro y nos da, a partir de la ambigüedad, una conmovedora definición.



POR ERIC ORTÍZ GARCÍA

Al retratar en blanco y negro la ciudad de Bratislava, Eslovaquia, la cineasta Barbora Sliepková aborda varios de los principales problemas del mundo actual en el documental *Lines* (Ciary, 2021).

Nos encontramos en un lugar industrializado, con grúas y excavadoras porque las ruidosas obras parecen nunca parar. Edificios se sitúan donde antes había parques y nuevos departamentos prometen al cliente comodidad y lujo –como si se tratara de la satírica secuencia inicial de *Los parásitos asesinos* (Escalofrío mortal) (Shivers, 1975) de David Cronenberg–, pero ciertamente los inconvenientes no tardan en relucir: precios elevados y mala ubicación.

Por si fuera poco, *Lines* resultará pertinente para el espectador cuando se subraya una época calurosa en Bratislava, pues se presenta en Black Canvas FCC justo después de otro verano de olas de calor en Europa, producto del preocupante cambio climático.

Sliepková ofrece una vista panorámica y, a su vez, le hace zoom a diversos ciudadanos y sus respectivas batallas personales. Que algunos de los protagonistas sean notoriamente solitarios nos habla de una gran paradoja presente en las inmensas ciudades de nuestros tiempos: el aislamiento, potenciado por la pandemia de la COVID-19 –aunque la película se filmó antes, vemos por ejemplo a una madre comunicarse con su hija exclusivamente vía dispositivos electrónicos–.

La directora también sigue a un político local cuyo discurso se centra en lidiar con los asuntos ambientales, no obstante su eventual derrota no augura un futuro esperanzador. Un agente inmobiliario, o los trabajadores viales y de construcción, simplemente cumplen con su labor. Otro protagonista, un hombre solitario y nostálgico, destaca los últimos sitios en Bratislava “que no han sido tocados por el presente”, aunque es consciente y afirma: “nos tendremos que acostumbrar a este ritmo de vida”. *Lines* tiene momentos de calidez, asimismo hace evidente la casi nula oportunidad que un individuo tiene para oponer resistencia a lo que sucede en este mundo.

LINEAS

LÍNEAS

ESLOVAQUIA | 2021 | DCP | B&W | ESLOVENIO | DOCUMENTAL | 80 MIN
BARBORA SLIEPKOVÁ



ANYOX

CANADÁ | 2022 | DCP | COLOR | SIN DIÁLOGO | DOCUMENTAL
87 MIN | JESSICA JOHNSON, RYAN ERMACORA

EL RITMO DE LA VIDA EN DESOLACIÓN

Hay lugares que sólo se pueden mostrar con sus tiempos para poder ser entendidos, y en *Anyox* (2022) el ritmo lo aporta la mirada contemplativa de esos momentos. *Anyox* hoy casi no existe; es un pueblo minero que ya no lo es más, custodiado por dos únicos habitantes que parecen parte del paisaje.

Para entender lo que ocurrió allí, Jessica Johnson y Ryan Ermacora buscan el origen del daño causado por la extracción y explotación minera, y encuentran con él, el hilo de la codicia que se impone a la naturaleza y que termina por acabar con todo.

Anyox estuvo habitado, y la cámara estática que se para frente a la naturaleza que vuelve a reclamar lo que era suyo, da cuenta de ello. Mientras que lo reafirman los testigos que apenas vemos y que cuyas voces nos conducen por lo que era ese lugar.

Anyox, visto como protagonista de esta historia, es un espacio para comprender el vínculo humano con su medio ambiente: lo escuchamos en las transiciones entre naturaleza y máquinas; como el agua que se convierte en excusa para darle vuelta al archivo que da cuenta de la devastación, del por qué de la desolación de ese pueblo descartado.

POR SARA MORALES GALLEGO ●



THE VETERAN

EL VETERANO

CHILE | 2022 | DCP | COLOR | ESPAÑOL | DOCUMENTAL | 102 MIN | JERÓNIMO RODRÍGUEZ

EL VETERANO Y LA MEMORIA

La vida no es más que un cúmulo de vivencias que añoramos cuando dejan de existir en el presente. Es cuando cambian de plano temporal que recurrimos a revivirlas en un ejercicio mental llamado recordar. Bajo este precepto se cimenta la película del chileno Jerónimo Rodríguez. El documental narra el viaje de dos amigos en busca de la historia de un cura estadounidense que vivió en Chile después de presuntamente haber sido el responsable de soltar la bomba atómica sobre Hiroshima.

El filme es un relato dividido por capítulos y pantallas negras. Es como si la mente pestañeara y se transportara hacia el momento relatado, y es peculiar cómo en la mayoría de la cinta dentro de las imágenes no se ve a nadie, solo los lugares visitados: parecen sitios llenos de historia pero carentes de personas. Solo fantasmas citados; es como conocerlos sin habernos visto. Sin embargo, esto cambia casi a mitad de la película, cambiando a una narrativa donde se empieza a vislumbrar a gente deambulando por el frente de la cámara: las imágenes dejan de ser receptáculos fantasmagóricos y se comienza a ver que la gente existe y recorre el mismo camino que nosotros alguna vez trazamos. Este cambio viene acompañado en el momento en el que el filme deja de ser individual en el sentido del narrador: primero se conoce a Gabriel y su historia, y es cuando llega la perspectiva de Julio que el filme se vuelve como un relato de una amistad que no termina de congeniar.

El largometraje desemboca en el discernimiento de que la película es, en sí misma, un vehículo auto-narrativo donde los diálogos finales dan a entender que todo lo que se escuchó y vio en pantalla por aproximadamente 100 minutos fue la historia misma del filme. La película, así como fue un cúmulo de recuerdos y postales de lugares visitados, es un

ejercicio de auto narrativa y de auto explicación: sin el diálogo sería una colección de lugares sin la correlación "acción-reacción" que su narrador implanta en su discurso al final de la cinta y que remarca ser lo importante a la hora de escribir un guión. Así como la voz en *off* nos dice que los personajes tienen muchas ideas, la cinta peca de lo mismo y se muestra esta inquietud en el metraje: los protagonistas tienen tantas ideas que transportan al largometraje que al final tantas de las mismas terminan por envenenar el producto final que es *El Veterano*. Busca auto explicarse recurriendo a la conectividad de las cosas: la historia de un cura, amigos que no se ponen de acuerdo y la historia de una revuelta. Crea un paralelismo que redacta una metaficción sin un hilo específico.

La película es la remembranza de una caminata lenta sobre los pies de los protagonistas donde se busca una historia que finalmente no se encuentra. Solo se hallan pequeños esbozos de la historia del cura de la bomba atómica y pinceladas de una amistad. Es una caminata lenta que concluye con un auto descubrimiento.

El filme es una historia de relatos que narran otros relatos; memoria de las memorias que existen en cada lugar y en cada persona y que se construyen sobre las huellas que dejamos en nuestro andar. Es interesante cómo maquina nuestra mente al momento de recordar las cosas: ese momento en que todos los que nos rodeaban desaparecen y solo queda una fachada, un sonido, un pensamiento, un sentimiento, y es eso lo que en ocasiones logra enfrascar *El Veterano* de Jerónimo Rodríguez. Al final, solo queda recordar nuestro viaje, ese andar largo y en ocasiones tedioso que llevamos con nosotros en nuestra memoria. La memoria y una de sus tantas manifestaciones es *El Veterano*.

POR ABRAHAM ARELLANO ●

KIND HEARTS

BUENOS CORAZONES

BÉLGICA | 2022 | DCP | COLOR | HOLANDES, INGLÉS, FRANCÉS | DOCUMENTAL
87 MIN | OLIVIA ROCHETTE, GERARD-JAN CLAES

Kind Hearts (Olivia Rochette, Gerard-Jan Claes 2022) sigue a los adolescentes Billie y Lucas, una pareja en crisis. Dicha crisis es resultado del inminente desenlace de sus estudios de bachillerato. A pesar de que ambos permanecerán en Bruselas, las consecuencias del cambio irrefrenable que supone el fin de una etapa modifican sus anhelos y, con ello, la continuidad de la relación se ve amenazada. Con afabilidad, la película alterna entre las conversaciones donde la pareja reflexiona sobre sí misma y los momentos en los que los chicos están sin su par. Cuando los jóvenes están con sus amistades, Billie habla sobre Lucas mientras estudia y Lucas habla sobre Billie mientras compone música electrónica. En medio de todos estos diálogos en torno a las relaciones interpersonales o el futuro, Rochette y Claes muestran también la belleza de los instantes que construyen el día a día, más allá de lo que ocupa nuestra atención: una plática en el parque, un perro que en su paseo se recuesta plácidamente sobre el pasto, el viento que mece la copa de los árboles o el rítmico goce del baile durante un concierto de techno.

“¿Qué querían decir con lo “humano”, con la palabra “humanidad”? ¿Es y abarca lo mismo que entendemos bajo el concepto de “humanidad” hoy, en el 2020?”, pregunta un maestro a sus estudiantes en una clase sobre la Ilustración. La inquietud por la especificidad temporal y las divergencias sobre un mismo tema de un periodo a otro atraviesa el espíritu de *Kind Hearts*, en donde la pregunta es: ¿cómo es el romance entre un hombre y una mujer durante la segunda década del siglo XXI? La dupla de cineastas se limita a otear una descripción de ese fenómeno, más que a dar una respuesta conclusiva a esa pregunta y siempre toman en cuenta que lo que hoy se entiende por romance quizás no signifique lo mismo en el futuro. Nuestro tiempo habita cada plano del documental, no como una obsesión por la “actualidad”, sino como registro de las particularidades de una época. Prueba de lo anterior son las imágenes de chats, de pantallas con líneas de tiempo en programas de edición y de fotografías en redes sociales, que abarcan todo el encuadre. Este dispositivo no sólo contribuye a la narrativa de la película (los diálogos que se sostienen en el chat, por ejemplo) sino que irrumpen como una suerte de gráficos que marcan la

presencia de estos medios como algo inexorable de la humanidad de hoy. Pocas películas han hecho un uso tan inteligente de este dispositivo.

En cuanto a montaje, *Kind Hearts* se construye, eminentemente, a partir de planos/contraplanos. Este recurso tan convencional y aparentemente simple alcanza altos vuelos anímicos a lo largo de la película. Los personajes aparecen en solitario la mayoría de las veces; por ello, cada que hay un plano de conjunto o que gracias a una entrada a campo aparecen dos personas juntas, el instante de unión resulta ser algo emotivamente poderoso. Por ejemplo, hay un momento en el que Lucas aparece trabajando sentado sobre la cama; el siguiente plano muestra a Billie trabajando en un escritorio. La contigüidad espacial no es evidente. Los adolescentes bien podrían estar en lugares diferentes. La construcción del espacio (cinematográfico), entonces, parece acentuar simbólicamente la distancia que se acrecenta entre la pareja. Sin embargo, primero el diálogo y después Billie entrando al campo visual para acomodarse junto a Lucas cambian la impresión anterior. Es como si la palabra y el contacto físico evocarán un vínculo que permanece más allá de todo cambio.

El paso del tiempo y las transformaciones que éste provoca son evidentes en la película. Para dar cuenta de ello basta con ver los planos que, sin más indicación que el clima, marcan el paso de las estaciones del año. *Kind Hearts* abraza la mutabilidad. No en vano, la maravillosa secuencia del prólogo muestra a diferentes personas (los protagonistas incluidos) en las sillas voladoras de una colorida feria. Ahí, la elevación de los columpios que incrementa la distancia con el piso, el aumento en la rapidez del juego, las alteraciones en las luces de neón y la alternancia entre los personajes que aparecen son evidencia del cambio perpetuo. Este juego opera como una suerte de alegoría tanto de las relaciones románticas como de la vida misma: girar por lo alto vertiginosamente con el abismo a nuestros pies, pero siempre envueltos en colores y todo el mundo reaccionando distinto, según su ánimo. Ante la mirada de Rochette y Claes, cada persona tiene una potencia policromática, un corazón afable.

POR JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ CALVILLO •



HOMES

HOGAR

LETONIA | 2021 | DCP | COLOR | LETÓN | DRAMA | 120 MIN
LAILA PAKALNIŅA

Registrar los procesos mediante los cuales se realiza una película parecería una contradicción con su naturaleza. El cine es, desde sus inicios, el arte del engaño. En un espacio que anhela a la perfección, no debería haber dudas, arrepentimientos, largas pausas para rediseñar un encuadre; una vez frente a la pantalla, los espectadores solo queremos atestiguar una selección de lo mejor para abandonar los procesos que conlleva filmar y simplemente sumergirnos en una historia.

Lo escribo como sentencia, pero bien sabemos que esto es solo una de las posibilidades que tiene el cine. También hay obras que buscan lo contrario, que no están ahí para entretenernos ni engañarnos, sino para confrontarnos con ideas y expectativas que tenemos en el ritual de las películas. Ahí habita *Homes* (2021), de Laila Pakalnina.

La película de la realizadora letona decide centrarse precisamente en eso que no solemos ver, en los procesos. Cada secuencia del filme de dos horas acompaña las preguntas, los ajustes y la atención a cada detalle que demanda el poder tener un encuadre perfecto, sobre todo cuando las protagonistas son familias que parecen haber sido sacadas de su rutina por solo un minuto, sin demasiada explicación al respecto.

El resultado es hipnótico. La belleza de los rostros confundidos, la urgencia por moverse o hablar —aún cuando deben permanecer sin hacerlo durante sesenta segundos— y los paisajes naturales vistos a través de la intimidad del hogar; todo esto se conjunta en un largo poema visual que a ratos parece álbum fotográfico, y en otros momentos un estudio antropológico.

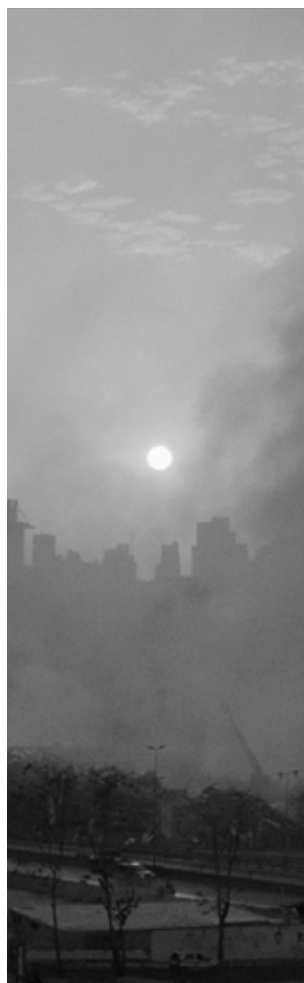
Además, habría que destacar que en *Homes*, Laila Pakalnina vuelve a centrarse en quienes ya son tradición en su extensa filmografía: los habitantes de espacios no centralizados, parcelas de la realidad de Letonia a las que no accedemos en los medios tradicionales. Y los deja ser. El efecto sorprendente es que si miramos sin prisa, como ya nunca hacemos, los sujetos se aproximan a su naturaleza más sencilla, a veces divertida y enérgica, como sucedía con los bailes y juegos en la naturaleza que registra *Cascada* (2016) de la misma directora, y a veces más nostálgica, como las confrontativas aunque conmovedoras imágenes de *Tierra de ensueño* (2004). Pensar que coexistimos con un enorme abanico de personalidades, rostros y expresiones, pero que pasamos de lado, quizá mirando el celular, es suficiente motivo para celebrar el cine que nos lo recuerda, y Pakalnina sostiene en su trabajo un interés para invitarnos a mirar.

“¿Cuál es el punto de filmar gente por un minuto? ¿Agregas algún efecto especial después?”, pregunta uno de los hombres frente a la cámara. Y aunque su duda parece inocente, lo cierto es que evidencia la frecuente concepción en torno al manejo del tiempo y los estímulos impactantes que esperamos de una película comúnmente. Sobre todo bajo la imposición del cine como una forma de entretenimiento.

En ese contexto, la labor de Laila Pakalnina adquiere aún más relevancia.



POR MAGALY OLIVERA



PULPO

LÍBANO, CATAR, EUA, ARABIA SAUDITA | 2021 | DCP | COLOR | ÁRABE | EXPERIMENTAL | 64 MIN | KARIM KASSEM

En una Beirut atravesada por una fuerte crisis económica y una pandemia mundial (COVID 19), la catástrofe se hace presente mediante una de las mayores explosiones- no nucleares registradas en la historia. En *Octopus*, Karim Kassem se planta frente a una ciudad al borde del colapso, donde la destrucción y la precariedad se vislumbran hasta donde el ojo no alcanza a ver. Con la mayoría de sus edificios dañados, desalojados e inhabitables, Beirut se muestra como un monumento a la catástrofe, una muestra más del carácter posthumano que se presenta; y se mantiene pulsante a cada momento y en cualquier lugar. Consciente de las implicaciones que se presentan al filmar un hecho tan complejo y trágico como éste, el realizador libanés crea un espacio donde la representación no se incrusta al registro visual, por el contrario, lo que se ve es solo una apariencia incompleta, derruida e incluso irreal que, con el tiempo, comienza a develar los atisbos de lo inconmensurable que esconde dentro de sí.

El avasallante carácter de lo real no se vuelve un mero registro histórico- periodístico de los hechos. La película se erige entre los límites, continuamente transitando entre lo documental y lo ficticio. Al hacerlo, ponen en cuestión sus implicaciones. ¿Qué se necesita para hablar de lo real? Por una parte, la construcción del filme es por medio del registro de material filmado después de traumático suceso; Una nube de humo y polvo se alza sobre una gran parte de la ciudad, con un sol anaranjado brillante detrás, baña no solo el perímetro del lugar del accidente sino toda la ciudad consigo. Una carretera al frente en la que no dejan de transitar los vehículos, imposibilidad de detener al mundo incluso ante una tragedia como ésta. La manera en que se muestran los acontecimientos, es siempre a distancia, con gestos sutiles donde el horror no sea el protagonista de las imágenes. Por otra parte, la obra deja ver sus pequeños y breves momentos de ficción a través de un montaje que los hace evidentes por medio de sus cortes: un pequeño niño corriendo y cayendo en la esquina de la calle, únicamente para verlo levantarse de frente e irse hacia el fondo justo como llego, dota a la obra de una cercanía e intimidad que permea en todos sus rincones. La manera en

que la realidad fílmica se construye a partir de ambos modos de filmar, desemboca en la construcción de un espacio que se presta constantemente a la reflexión, y que se sitúa dentro de la ruina y el horror para verlo desde su interior, proponiendo una mirada dinámica que logre capturar los distintos matices que las imágenes contienen.

La construcción temporal, es otro de los elementos a destacar por su compleja armonía, y que incluso puede llegar a confundir el orden, cronológico o no, de los eventos, sobre lo cual se construye la película. En un primer momento, se emulan los instantes inmediatos a la explosión en el puerto. Espacios articulados y contextualizados por medio de los sonidos que los envuelven; el siempre presente pitido de la caldera del barco que nos remiten constantemente al lugar y situación en la que nos encontramos, o el golpeteo del péndulo del reloj, marcando el *tempo* del primer tercio de la película, dando la sensación de distender el tiempo y acentuar la atención sobre las figuras en cuadro. Espacios habitados por rostros perplejos, ensimismados y en completo silencio. Develan todo aquello que las palabras no alcanzan a transmitir, la incertidumbre de lo que no se dice, pero se siente. Conforme la película avanza, la lectura temporal se complica, la certeza entre presenta, pasado y futuro se disuelve volviéndose confusa, dando aparentes saltos entre un punto y otro. Beirut deviene un espacio poliforme, constreñido por un pasado y presente asfixiante, pero nunca privado de un porvenir distinto que se deja ver en los rostros infantiles e inocentes de los niños jugando en el parque o mordiendo una manzana.

Beirut se percibe más por lo que escuchamos y como los escuchamos que por lo que vemos de ella. Con la palabra y diálogos relegados siempre al fondo, la comunicación se da por medio de la sonoridad de cada uno de estos espacios en ruina. El continuo rugir de una ciudad que busca reconstruirse, aunado a la construcción musical-atmosférica, del artista 4lienic, construye una sinfonía de ciudad que, a pesar de estar destruida, busca una poética de su catástrofe.

POR ALVAR J. COLONIA HERNÁNDEZ •



WHAT ABOUT CHINA?

¿QUÉ PASÓ CON CHINA?

EUA, CHINA | 2022 | DCP | COLOR | INGLÉS, CHINO DOCUMENTAL | 135 MIN | TRINH T. MINH-HA

La cámara recorre el paisaje de una pintura tradicional china. Pasa de manera lenta y aleatoria por los sinogramas en tinta, luego por el lago, y termina deteniéndose sobre una lancha. La pintura toma vida en la siguiente secuencia con el ligero movimiento de las olas, un pescador avanza en su chalupa. A veces, este proceso ocurre al revés: una imagen digital es calcada y pintada con tinta, dándole otra textura a la memoria.

La película usa las preguntas: ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Qué? para guiar su representación de la cultura china, sobre todo los paisajes rurales. Viajamos a través de las imágenes sin irnos de la sala de cine, pero seguramente es eso que Trinh T. Minh-ha quiere que problematizemos. En otro texto, ella decía “enseña un país, habla de una cultura, de

cualquier forma, y entrarás en la ficción con un anhelo de invisibilidad.”[1] Las preguntas que plantea acerca del nacionalismo y de la identidad cultural siempre se desdoblaron en sus películas y textos. Por su trayectoria académica—Minh-ha es profesora y su investigación está marcada por cuestiones de colonialismo, estética y género—sus películas tienen un carácter didáctico: nos ofrece varios hilos de pensamiento, lo cuál permite al espectador tejer sus propias interpretaciones y lecturas a partir del material.[2]

Su trabajo se interesa en los lugares *trans o entre*: la traducción, lo transcultural, lo intermedial. Las diferentes voces en la película hablan desde registros distintos: poesía, guión, canto, pintura. Este coro de voces resiste una identidad única y definida; complejiza la identidad china a través de proverbios, cuentos tradicionales y relatos personales. Las experiencias individuales están atravesadas por el comunismo, desplazamientos o el dolor: la intimidad se multiplica. En vez de traducir los diálogos que ocurren entre las mujeres de la habitación comunal de campesinos o de los niños en la escuela, elige traducir las canciones tradicionales que aparecen sobre la imagen como letra de karaoke.

Una habitación simple fotografiada con flash. Pasamos a otras diapositivas de otros cuartos con un efecto Ken Burns o con cortinilla. Esos efectos dan movimiento a la imagen fija pero a la vez, Trinh T. Minh-ha nos replantea el uso y el significado de estos recursos. Como lo apunta Hamid Naficy: “como en sus otras películas, [su estilo] viola muchas de las normas del realismo cinematográfico para hacer una críti-

ca de estas.”[3] Al defender las imágenes de baja calidad o utilizar recursos más populares, Minh-ha desmitifica la autoridad del cineasta. La película dialoga con el texto de Hito Steyerl,[4] que a su vez hace referencia al manifiesto escrito por Juan García Espinosa, *Por un Cine Imperfecto*. Con esas subversiones de las imágenes, Minh-ha permite “borrar la distinción entre consumidor y productor, público y autor.”

Las preocupaciones de la directora vietnamita se vuelven a encontrar en esta película pero sobre todo es un estilo o más bien una metodología que reconocemos. Escribe y hace películas desde el margen, hablando acerca de y no de las cosas directamente, de manera a hacer visible lo invisible. [5] A través de esas preguntas del principio de la película, Minh-ha nos muestra una imagen borrosa o pixelada, a su vez poética, de China.

[1] Trinh T. Minh-ha, “Alterité: The D-Image Effect”, EGOYAN, Atom, & BALFOUR, Ian (Eds.). (2004). Subtitles. On the foreignness of film. Alphabet City, p. 194.

[2] Entrevista con Trinh T. Minh-ha durante el Festival Internacional de Cine de San Francisco: “Trinh T. Minh-ha: SFFILM Persistence of Vision Award + WHAT ABOUT CHINA?” https://www.youtube.com/watch?v=dQ6JYbwzay0&ab_channel=BAMPFA

[3] Hamid Naficy, “Epistolarity and Textuality in Accented Films”, EGOYAN, Atom, & BALFOUR, Ian (Eds.). (2004). Subtitles. On the foreignness of film. Alphabet City, p. 194.

[4] Hito Steyerl, “In Defense of the Poor Image”, E-Flux [2009]. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

[5] Nancy N.Chen, “SPEAKING NEARBY: A CONVERSATION WITH TRINH T. MINH-HA” <https://docfilmhist.files.wordpress.com/2008/09/chen.pdf> p 86, 87

POR MATILDA GRACE HAGUE •

ALBUM FOR THE YOUTH

ALBUM PARA LA JUVENTUD

ARGENTINA | 2021 | DCP | COLOR | ESPAÑOL | DRAMA | 81 MIN | MALENA SOLARZ

CUANDO LA VIDA PASA Y NO SE DETIENE

Una serie de imágenes se superponen unas a otras en disoluciones, recuentan un tiempo vivido entre amigos, de juntadas, cenas, caminatas y curiosidades. Este es el tiempo del verano argentino, pero también parece un limbo, una suerte de momento de quietud donde una etapa de la vida se detiene como quien espera y desea alargar su final. Las imágenes cuentan algunos sucesos de la vida de Sol y Pedro quienes están por terminar el colegio y entrar a la educación superior. Sol se prepara para su examen musical al querer ingresar a estudiar piano, y Pedro quiere estudiar literatura, mientras escribe una obra de teatro en un taller.

Podría uno pensar que retratar a la juventud y este estado de limbo que describo es solo darle tiempo en la pantalla al ocio, al juego y la risa. El espacio de cierto calor de la amistad. Sin embargo, entre reuniones y cenas, Pedro y Sol hacen tareas diarias. Hacen labores de casa, o estudian y escriben, en especial Pedro cuida de su casa mientras sus padres no están y recibe al hermano y su esposa. Van por la ciudad recorriéndola, sintiendo el peso de su tiempo, de su transporte o el encanto de una vida urbana veraniega. Solo parece preocuparles los nervios de los exámenes finales del colegio. El tiempo parece detenerse, pero todo sigue. Aquellos personajes se encuentran con otros, y la cámara está ahí acompañando. Esto se hace evidente cuando una escena pasa después de la otra sin una marca de tiempo o una elipsis clara.

La entremezcla de imágenes va revelando que algo queda registrado y es visto por alguien más. Por ejemplo, en la última conversación que tienen Pedro y Sol están en una terraza alejados de una cena donde estuvieron con los amigos del hermano. Un tema no termina y el otro comienza. Algunas preguntas sobre los viajes planeados, la obra que escribe Pedro o la llegada de sus padres se dicen sin mucha preocupación. De repente, Pedro y Sol se dan cuenta que desde abajo el hermano y su esposa los observan donde estaban comiendo junto a los amigos. Pedro saluda y se ríe, Sol saluda y se ríe. Ellos saludan y observan. El tiempo de la juventud queda expuesto y es registrado por los otros. Desde

afuera pareciera como la gran despedida de dos mejores amigos en la adolescencia, pero desde adentro fue una conversación cálida dentro de muchas.

En otros momentos aquella opacidad narrativa se exagera cuando Sol revisa siempre a escondidas algunos textos y escritos de Pedro, siempre con curiosidad de su mundo interior, y aun así la película no lo revela a totalidad, se contiene y se mantiene en un tono de compañía sin intrusiones violentas. El lugar del drama al que estamos acostumbrados en muchas narrativas, aún más en las de jóvenes—ciertos tópicos como el embarazo, la violencia social, los problemas familiares o la simple desazón de un mundo que se está autodestruyendo— parece que ahora no es tan importante o está afuera de la historia.

Malena Solarz junto a su equipo logran un oasis en la imagen, y un manifiesto para una juventud que se le ve disfrutando de los años de amistad. Una imagen que no entra a la supuesta psique de los personajes, sino que es una cámara que se los encuentra, que los sigue por un momento de la vida y luego los deja. Se les deja tranquilos a los personajes como también a los actores se les deja tranquilos. No cabe duda de que muchas de las decisiones de estilo, como el tiempo de cada escena y sus acciones, su naturalidad y los pocos elementos usados en la película son también decisiones éticas sobre cómo se trabaja con los amigos y familiares para hacer películas.

Así, la cámara no se entromete a dar claridad total a cada situación de la trama. La música, compuesta por el hermano de Solarz quien también sale dando clases de piano a Sol, suena a veces en algunos momentos sueltos. Una cierta opacidad que alegra y contiene, que no se deja desplegar y que es en sí misma utópica (quizás la burbuja de cierta clase social) en medio de los retratos exacerbados de una juventud que se descontrola y se fetichiza como una mercancía más del mercado cultural.



POR ANDRÉS ARDILA ●



OLLIN BLOOD

POR PABLO ORUBE

SANGRE OLLIN

FRANCIA, MÉXICO | 2022 | DCP | COLOR | ESPAÑOL, JAPONÉS, ALEMÁN |
EXPERIMENTAL | 71 MIN | ELISE FLORENTY, MARCEL TÜRKOWSKY

EL ESPEJO HUMEANTE

La pandemia, con sus cuarentenas, medidas sanitarias, restricciones e incertidumbre, abrió territorios para los que quizá las sociedades no estaban preparadas. Una cantidad ilimitada de tiempo libre fue forzosamente incluida en la agenda de millones de personas; algunos, sin embargo, no tuvieron más opción que seguir trabajando porque en esta época salvaje que vivimos la paranoia y el aburrimiento resultan un lujo. Así fue como, de pronto, un amplio sector de la humanidad se vio frente así mismo, sin distracciones evidentes y con un horizonte dudoso que enfrentar. Dije que las sociedades posiblemente no estaban preparadas porque su naturaleza consiste en ser un sofisticado entramado de evasiones para que el individuo nunca encare quién es ni la realidad que se ha forjado. Fue anticipado casi desde el principio, pero lo consideraban un problema menor e improbable: la siguiente plaga serían los desórdenes mentales, la depresión como un estado de ánimo permanente.

Si el mundo está vedado por sanidad sólo queda escapar hacia el interior, como en los sesenta lo hicieron muchos ante la amenaza de la destrucción nuclear montados en el misticismo *New Age*, la religión y, por supuesto, las drogas, las sociedades miraron la tormenta y se zambulleron en ella. Del otro lado estaban el 68 y el horror. La experimentación creativa es una opción no tóxica que puede ayudar a sortear las inclemencias de la realidad, así surgieron las vanguardias artísticas del siglo xx y la contracultura de los sesenta y setenta.

En esta tesitura ha surgido el movimiento cinematográfico *Nomina nuda* que celebra la indeterminación de géneros y el juego con los registros narrativos y visuales, los creadores de *Ollin Blood*, Elise Florenty y Marcel Türkowsky, realizan su trabajo bajo la corriente menciona-

da abordando los efectos de la reclusión en un elenco multicultural con un México pseudo antropológico -peligrosamente cercano a Carlos Castaneda- como telón de fondo. Sólo la mención de este último detalle podría sugerir un producto chabacano, salpicado de chamanes y magias de souvenir espiritual, pero se intuye una ingenuidad y una legítima fascinación por lo mexicano detrás de su realización y eso, quiero creer, lo salva del lugar común. La ejecución es dispar plantea caudales donde apenas hay un arroyo y muestra pequeñeces donde brilla la inmensidad. El contrapunto entre las búsquedas de los tres personajes centrales, que se notan afectadas y descoloridas, por un lado, y las historias de los guardabosques contadas en torno a la hoguera, sus fiestas señoriales llenas vida y espíritu lúdico, por el otro, no le hace ningún bien a la cinta ya que acrecienta el contraste entre éstos ámbitos.

Hay una reflexión que plantea la cinta, importante en la "nueva normalidad", ¿dónde nos lleva la necesidad de darle sentido a nuestra existencia?; ¿qué caminos tomamos en el intento? considero que hay en la mitología prehispánica un paralelo con el mundo actual que aclara esta interrogante y es Tezcatlipoca, el espejo de piedra negra, el espejo humeante que se usaba para conocer el destino de los hombres y cuyos designios eran como los sueños, perfectos pero confusos. El espejo negro de nuestros días es de sílice y nos absorbe enteros en los smartphones, en las pantallas planas o en los monitores y sus revelaciones son en alta definición con sonido envolvente, pero algo no encaja, algo alarmante se esconde detrás de las líneas de resolución y es, me temo, la certeza de que ese espejo está roto y sólo nos revela el rostro del caos.



SUSÚRRAME VULGARIDADES

En el principio fue la prohibición. El cuerpo social obtuvo su energía de la comunidad, y esta forma de organización social se creó gracias a la imposición de un límite. Formar parte de una comunidad representaba para el ser humano antiguo, en la mayoría de los casos, sobrevivir. La transgresión podía representar entonces la muerte, la simple exclusión.

Las primeras sociedades cazadoras y recolectoras construyeron relaciones comunitarias mayormente horizontales. Entre las diferentes prácticas de aquel orden comunitario no se imaginaban las jerarquías ni se alimentaban los privilegios. Esto permitió que ancianos o niños, enfermos o desvalidos, pudiesen sobrevivir al interior de la comunidad. Mientras que al exterior de estas mismas comunidades nuestra especie no resultaba tan considerada. La evidencia destructiva del homo sapiens puede rastrearse desde sus orígenes en el ecosistema y también con otros humanos.

Ruth Beckermann explora los límites de la sexualidad masculina mientras filma un casting abierto donde la lectura de una novela vienesa de 1906 es la pieza central: *Josefine Mutzenbacher or The Story of a Viennese Whore*.

El filme *Mutzenbacher* observa, a través de las reacciones e impresiones que inspira la lectura de la novela, la arquitectura misma de la masculinidad dispuesta en narrativas contradictorias que oponen el deseo, entendido como transgresión, contra el orden social o moral difundido.

¿Qué es aquello que llamamos «erótico» en los límites representables de nuestra sexualidad, si no una transgresión que expone la arquitectura de poder vigente en las relaciones humanas?

La novela leída en *Mutzenbacher* es una conocida ficción de género erótico que relata varias de aquellas transgresiones sexuales detalladamente narradas en primera persona por la imaginada protagonista: pederastia, abusos e incluso incesto. La fuerza paradigmática del texto pone en crisis el deseo y las barreras autorepresivas de los personajes masculinos, orillándolos a una reflexión íntima o a la exhibición de su doble moral.

En el principio fue la prohibición, y esa prohibición fue de orden sexual

La prohibición al incesto estructuró el orden social en familias nucleares, y luego en generaciones. En este sentido la comunidad imponía su poder prohibitivo sobre los individuos de modo

tal que la voluntad individual expresara únicamente la voluntad de todo el cuerpo social. Hubo que esperar a la expansión y a la especialización sedentaria de las comunidades para que sean habilitadas nuevas formas de ejercer el poder al interior de la misma.

Las relaciones de poder se expresan hoy en día de varias maneras en la cultura global: privilegios económicos, privilegios de género, privilegios geopolíticos, privilegios de clase. Las distinciones, exclusividades, u ofertas únicas ejercen sobre el individuo, casi análogamente, su poder erótico. El erotismo del mercado.

De esta manera el universo privado y el público se vinculan gracias a esa tensión disociante.

El ficticio personaje de Josefine Mutzenbacher disfruta allí de su temprana madurez sexual involuntaria, disfruta del abuso de su propio padre y disfruta de toda una vida de prostitución. Con ello habilita o excusa la transgresión sexual masculina, que entiende al goce femenino como perversidad. Se trata de una novela escrita por y para un público masculino, del mismo modo en que las pinturas renacentistas inspiraron la pornografía del siglo xx, una suerte de canon que trajo a la luz John Berger en su admirable *Ways of Seeing* (1972).

La discusión notable en torno a la novela *Josefine Mutzenbacher or The Story of a Viennese Whore* es que al ser publicada por un autor anónimo permitió asumir, durante mucho tiempo, que el verdadero autor era el propio personaje principal de la novela. Así la distinguida sociedad vienesa prefirió mayormente cosificar al supuesto autor femenino antes que sospechar la entelequia.

Durante el filme asistimos a escenas plenas de perplejidad. Ruth Beckermann deconstruye con su elegante trabajo las narrativas masculinas en torno al abuso mientras desnuda la inestabilidad del arreglo cognitivo para comprender aquello que llamamos masculinidad.

POR FACUNDO TORRIERI •

MUTZENBACHER

AUSTRIA | 2022 | DCP | COLOR | ALEMÁN | DOCUMENTAL | 100 MIN | RUTH BECKERMANN

DIRECTORIO

DIRECTOR ARTÍSTICO

Claudio Zilleruelo Acra

PRODUCTOR EJECUTIVO

Salvador Corrales Ayala

PROGRAMADORES

Pedro Emilio Segura
Claudio Zilleruelo Acra

COORDINACIÓN DE PROGRAMACIÓN

Alejandro Guajardo Murrieta
Alejandro Aguilar Escamilla

COORDINACIÓN GENERAL

Alejandro Guajardo Murrieta

COMITÉ DE SELECCIÓN CORTOMETRAJES NUEVO HORIZONTE

Claudio Zilleruelo Acra
Alejandro Guajardo Murrieta
Pedro Emilio Segura
Alejandro Aguilar Escamilla
Valeria Annemick
Emiliano Gonzalez Rodarte

COORDINACIÓN DE CONTENIDOS, CATÁLOGO Y GACETA

Majo Luna

DIFUSIÓN, COMUNICACIÓN Y PROMOCIÓN

Helen Ortiz

DIRECTORA DE DISEÑO GRÁFICO

Alexa Chávez

DEPARTAMENTO DE DISEÑO

Arturo Cortés
Carmen Finol
Nicole Charreire
Diana López
Sara Ruíz
Gerardo Gutiérrez
Carol López

COORDINACIÓN EXTENSIÓN DEL CANVAS

Majo Luna

ENLACE INSTITUCIONAL

Jessica Mendez

RESEÑAS Y REDACCIÓN

Alonso Díaz de la Vega
Flavia Dima
Pablo Jofre
Lucrecia Arcos
Rafael Paz
Leslie Solís
Jorge Negrete
Nicolas Ruiz
Facundo Torrieri
Raquel Schefer
Gabriel Herrera
Alejandro Guajardo Murrieta
Matilda Haguel
Jose Emilio Gonzalez
Sara Gonzalez Gallego
Alvar Colonia
Diana Galán
Andres Ardila
Federico Galindo
Rodrigo Gavaldón
Magaly Olivera
Abraham Arellano
Julio Durán
Pablo Orube

PRODUCCIÓN

Helen Ortiz

PRENSA

Sergio Raul Lopez

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL Y FOTOGRAFÍA AIMA UC:

Ixnic Kasiopea
Alfonso Soto
Armando Rosales

COORDINACIÓN DE LOGÍSTICA E INVITADOS

Majo Luna
Mara Toledo
Yumkinil Ramírez Abarca
Mariana Mudrow

RELACIONES PÚBLICAS

Julian Antuñano
Mario Antuñano

PROYECCIONES

Andrés Guevara
Ramón Ramírez
David Terrazas

CONTENIDOS REDES SOCIALES

Alejandro Altamirano

TRADUCCIONES Y SUBTITLAJE ELECTRÓNICO

Say The Same Subtitles
Azucena Benavides
Francisco García

TRADUCCIONES Y SINCRONIZACIÓN

Eloy Camacho
Saul Rubio
Matilda Hague

MATERIALES Y POST

Elix Monsanto
Ricardo Centeno (Kibal Films)

COORDINACIÓN SEDES Y ATENCIÓN A INVITADOS

Christopher Lee Alcántara Salazar
Elisa Alejandra González de Cosío
Juan Carlos Tapia Soriano
Nicole Charreire

EXPOSICIÓN DE CARTELES NUEVO HORIZONTE Y MÁS ALLÁ DEL CANVAS CURADURÍA

Alejandra Acosta Chávez

ESCUULTOR TRANSMUTACIÓN DEL CANVAS

Antonio Pimentel

IMAGEN BLACK CANVAS 2022

Medu1a estudio de diseño y comunicación (Santiago de Chile)
Jean-Pierre Cabañas
Victoria Humeres

WEBMASTER

Roberto Solorio
José Manuel Cruz

MATERIAL AUDIOVISUAL

Natalia Chargoy

ASISTENTE DE PRODUCCIÓN

Fatima Villegas
Andrea Michelle Ortiz
Edgar Ramirez
Emiliano Gonzalez Rodarte
Cesar Cárdenas

STAFF

Renata Alvarado
Maximiliano Medina
Julian de la Paz
Delia Gaitan
Maximiliano Gonzalez
Valeria Jimenez
Cristobal Jonguitud
Nemoani Acevedo
Estanislao Prieto
Andrea Rios
Maria Sales
Nicolás Salmon
Fernanda Montesinos
Marifer García
Život Rui
Grecia Ginnete
Victor Tenorio
Edgar Toad
Héctor Martínez
Joaquín Martínez
Carlos Martínez
Felipe Martínez
Oscar Martínez

ORGANIZADO por



SEDES



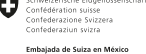
SEDES ALTERNAS



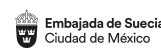
SEDES VIRTUALES



ALIADOS INSTITUCIONALES



SWISS FILMS



HOTEL SEDE OFICIAL



MEDIOS



ALIADOS



CINETECA NACIONAL



MÁS QUE UN CINE

El PARNITA
Cocina de recetario

TEL: 52 64 75 51

AV. YUCATAN, NO. 84
COL. ROMA NORTE, C.P. 06700
CDMX


WWW.ELPARNITA.COM

ELPARNITA EL-PARNITA

GRUPO **Cinemex**
la magia del cine

ARENA alboa

cinemex.com
alboa.com.mx
gamersarena.com.mx



AUTOS EN EL CINE
ICÓNICOS

cahsa

SONORIZAMOS LA GRANDEZA DE TUS PENSAMIENTOS

ZVOOK

HACEMOS DISEÑO DE AUDIO PARA CINE

www.zvook.com.mx @zvookmx

El Bajío **50 años**



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



FORMAMOS GENTE QUE CREE EN LO QUE CREA

ZACATECAS 120, COL. ROMA

WWW.UC.EDU.MX

TEL: 5265 2220 | 2223





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](https://twitter.com/UC_Oficial) [f UCoficial](https://www.facebook.com/UCoficial)