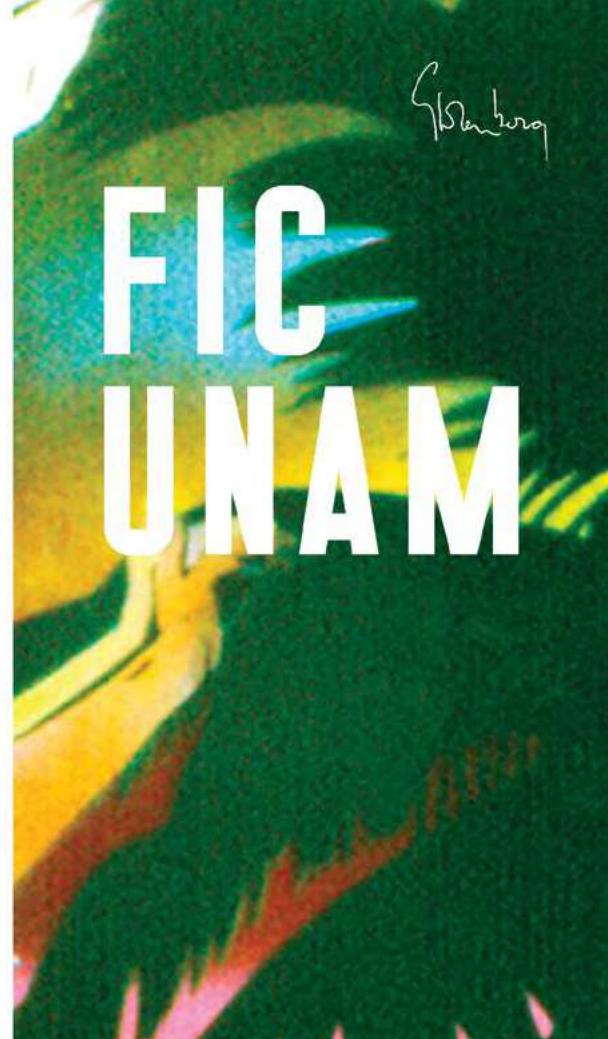




G. Benito

FIC UNAM



7 FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE UNAM

22 - 28
FEBRERO 2017

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

7

JURADO

23

PREMIOS

31

IMAGEN FICUNAM 7

33

INAUGURACIÓN

37

COMPETENCIA INTERNACIONAL

41

AHORA MÉXICO

67

ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL

DE ESCUELAS DE CINE

89

MANIFIESTO CONTEMPORÁNEO

113

EL PORVENIR

137

RETROSPECTIVA YURI ANCARANI

157

RETROSPECTIVA LUIZ ROSEMBERG FILHO

175

RETROSPECTIVA ANGELA SCHANELEC

203

PROGRAMA ESPECIAL IGNACIO AGÜERO

231

ARCHIVO FILMOTECA UNAM

245

CLÁSICOS RESTAURADOS

263

FUNCIONES ESPECIALES

269

CLAUSURA

281

ACTIVIDADES ACADÉMICAS:

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN
EN CINE Y TEATRO

CLASES MAGISTRALES
FORO DE LA CRÍTICA PERMANENTE
TALLER
285-309

CONCURSO ALFONSO REYES FÓSFORO

311

CONTACTOS

314

ÍNDICE POR PELÍCULAS

322

ÍNDICE POR REALIZADORES

326

AGRADECIMIENTOS

328

DIRECTORIO

330

TABLE OF CONTENTS

<u>INTRODUCTORY REMARKS</u>	
	7
<u>JURY</u>	
	23
<u>AWARDS</u>	
	31
<u>IMAGE FICUNAM 7</u>	
	33
<u>OPENING</u>	
	37
<u>INTERNATIONAL FILM COMPETITION</u>	
	41
<u>MEXICO, RIGHT NOW!</u>	
	67
<u>FEATS. INTERNATIONAL FILM SCHOOLS MEETING</u>	
	89
<u>CONTEMPORARY MANIFESTO</u>	
	113
<u>THE FORTHCOMING</u>	
	137
<u>RETROSPECTIVE YURI ANCARANI</u>	
	157
<u>RETROSPECTIVE LUIZ ROSEMBERG FILHO</u>	
	175
<u>RETROSPECTIVE ANGELA SCHANELEC</u>	
	203

IGNACIO AGÜERO - SPECIAL PROGRAM

231

ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES (FILMOTECA)

245

RESTORED CLASSICS

263

SPECIAL FEATURES

269

CLOSING

281

ACADEMIC ACTIVITIES:

INGMAR BERGMAN CHAIR ON
FILM & THEATER

MASTER CLASSES

PERMANENT CRITIQUE FORUM

WORKSHOP

285-309

ALFONSO REYES FÓSFORO CONTEST

311

CONTACTS

314

FILM INDEX

322

DIRECTORS INDEX

326

ACKNOWLEDGMENTS

328

INDEX

330

PRESENTACIÓN

INTRODUCTORY REMARKS

FICUNAM

2017

120 years ago, Mexico City experienced its first cinematograph screening. This landmark event made us witness of the birth of a new medium of artistic expression. Since then, cinema's significance and popularity have grown to such degree that today the communications and the culture of contemporary life would be impossible to understand without it.

For over 50 years, the National Autonomous University of Mexico (UNAM) has banked on cinema and its enormous versatility. Since then, we have been deeply engaged with cinema as an artistic expression and an outreach tool; that is, as a cultural phenomenon in itself. The University has firmly pioneered cinema's promotion while including it fully in its substantive tasks.

Throughout these decades, our institution has undertaken many fine efforts to support the Seventh Art not only as a form of entertainment, but as a subject of academic inquiry. In the seven years of existence of the UNAM International Film Festival this has had a tangible and permanent impact on our community and on the city as a whole.

THE FESTIVAL HAS
ESTABLISHED ITSELF
THROUGH FILMIC
HIGH-QUALITY

FICUNAM offer is in line with the vertiginous times we live; films presented in the Festival are not only enjoyable to their viewers, they also increase the audience's points of view in terms of interpretation, study, and learning. This is why the Festival has established itself through filmic high-quality and it is one of the few existing windows through which we can see—as well as feel and experience—a cinematic style not easily found or promoted elsewhere. Seven years is not a lot; however, this span of time has been enough for FICUNAM to consolidate its stance, its path, in the face of domestic and international filmic creation.

Dr. Enrique Graue Wiechers
UNAM's Dean

Hace 120 años se vio en la Ciudad de México la primera proyección de un cinematógrafo. Este hito nos hizo testigos del nacimiento de un nuevo medio de expresión artística. A partir de entonces el cine creció en importancia y popularidad, tanto que hoy la comunicación y la cultura de la vida contemporánea serían imposibles de entender sin él.

Hace más de cincuenta años que la UNAM apostó por el cine y su versatilidad. Nos comprometimos con una forma de expresión artística y con un instrumento de divulgación, es decir, un hecho cultural en sí mismo. La Universidad fue una decidida pionera en promover el cine y convertirlo en una actividad integrada a sus tareas sustantivas.

Son muchos y nobles los esfuerzos de nuestra institución por auspiciar el séptimo arte a lo largo de estas décadas, no solo como entretenimiento sino como materia de reflexión académica. El impacto de ello en la comunidad y en la ciudad es palpable y permanente, en los siete años que cumple el Festival Internacional de Cine UNAM.

El FICUNAM ofrece propuestas acordes al vértigo de nuestro tiempo: un cine que además de ser disfrutable tiende a multiplicar en cualquier espectador los ángulos de interpretación, estudio y aprendizaje. En ese sentido, el festival ha conformado ya una tradición de alta calidad cinematográfica manteniéndose como una de las pocas ventanas a través de las cuales se puede mirar y sentir, *experimentar* un tipo de cine que no encuentra fácil cabida ni difusión. Siete años no son muchos, pero sí suficientes para afianzar una postura –derrotero del FICUNAM– ante el quehacer cinematográfico del país y del mundo.

EL FESTIVAL HA
CONFORMADO
YA UNA TRADICIÓN DE
ALTA CALIDAD
CINEMATOGRÁFICA

~

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector UNAM

FICUNAM is now turning seven years old. And, as in all of its previous editions the Festival is not only devoted to exploring new tendencies in contemporary cinema but also to critique and reflection on them. The multiple institutional efforts this Festival entails follow the precept and steady conviction that the study of cinema is just as significant as the enjoyment and entertainment it brings.

FICUNAM IS A
CONTRIBUTOR TO EXPANDING
FILMIC COMMUNITIES AND
TRANSCENDING THE
MERE LOVE OF CINEMA

31 years ago, the UNAM Cultural Outreach Department [Coordinación de Difusión Cultural] was founded as the inheritor of 70 years of university work promoting culture and the arts. The main function of this area within UNAM is not only to promote university creative expression—in all of its genres—but also to weave together the enormously substantial universe of academic work and research produced both within all the university departments and in collaboration with other domestic and international cultural organizations.

It is within this context that the UNAM International Film Festival was born in 2011. And thus, this young Festival has amassed experience and awareness through a programming which reaffirms the Festival's quality and the overwhelming filmic knowledge of those who work together to make the Festival possible.

FICUNAM is a contributor to expanding filmic communities and transcending the mere love of cinema towards the creation of the necessary conditions—in terms of filmic promotion and analysis—to broaden the enjoyment and learning derived from contemporary film culture while allowing for it to reach increasingly active, creative, and demanding audiences committed to imagining and reinventing a better Mexico.

Dr. Jorge Volpi
Cultural Outreach Department
UNAM

FICUNAM cumple siete años, y como en cada edición, no solo está dedicado a la exploración de las nuevas tendencias del cine contemporáneo, sino también a su crítica y reflexión. Bajo estos preceptos, dentro del múltiple esfuerzo institucional que implica pervive una sintonía con la firme convicción de que el gozo y el entretenimiento del cine, en todas sus dimensiones, es tan importante como su estudio.

•
**EL FICUNAM CONTRIBUYE
A EXPANDIR LAS COMUNIDADES**

CINEMATOGRÁFICAS Y
TRASCENDER A LA
CINEFILIA

~

La Coordinación de Difusión Cultural, surgida hace 31 años, heredó una labor universitaria de setenta años de impulso al arte y la cultura. La función sustantiva de esta área de la UNAM no se limita a difundir únicamente las expresiones universitarias en cualquier género, pugna también por entrelazar la enorme constelación

académica y de investigación que componen todas las dependencias universitarias, en colaboración con otras instancias del quehacer cultural del país y del mundo.

Es en este contexto que en 2011 nace el Festival Internacional de Cine UNAM; por ello un festival tan joven ha podido acumular experiencia y rigurosidad, ya que a través de su programación reafirma la calidad de su hechura y el contundente conocimiento del ámbito cinematográfico de quienes coadyuvan a su realización.

El FICUNAM contribuye a expandir las comunidades cinematográficas y trascender a la cinefilia brindando condiciones de promoción y análisis que posibiliten el amplio goce y aprendizaje de la cultura cinematográfica contemporánea por parte de públicos crecientemente activos, creativos y exigentes, comprometidos para imaginar y reinventar un mejor país.

11
Dr. Jorge Volpi
Coordinador de Difusión Cultural
UNAM

ALWAYS AT THE
FOREFRONT OF THE
AVANT-GARDE TRENDS,
FICUNAM OFFERS NEW FILMIC
NARRATIVES FROM FAR-AWAY
TERRITORIES AND
BROADENS
OUR VISION

~

Seven years after its inception, the UNAM International Film Festival reaffirms and consolidates its *avant-garde* and innovative spirit by showing the newest in domestic and international auteur-cinema trends. There will be retrospectives showing the work of hugely valuable filmmakers who are nonetheless little known within our borders; and in its three competing sections—International, Mexican, and Feats. International Schools Meeting—we will be offered a panoramic view on new filmmakers in search for a filmic language of their own.

Our filmic knowledge will also be broadened with the opportunities FICUNAM offers—in association with other institutions—in terms of filmic analysis and criticism through forums and contests, as well as masterclasses and workshops.

And to show the work related to the preservation of film archives, this edition offers us a program made of 16-mm documentaries which are part of the collection of Filmoteca UNAM. This selection is a sample of the way this format was appropriated in our country by filmmakers who, in the 1970s and the 1980s, focused on making visible Mexico's social problems.

Always at the forefront of the *avant-garde* trends, FICUNAM offers new filmic narratives from far-away territories and broadens our vision by providing a space for expression, reflection, and knowledge related to the auteur cinema made in Mexico and in other countries throughout the world. This Festival is part of the National Autonomous

University of Mexico and, as such, the impulse behind this unforgettable experience is sharing its commitment towards the University community and the broader community of film lovers.

Welcome and enjoy the event!

Guadalupe Ferrer
General Director
Filmic Activities & Film Archives
UNAM

El FICUNAM,
SIEMPRE A LA VANGUARDIA,
NOS PROPONE NUEVAS NARRATIVAS
CINEMATOGRÁFICAS DE
TERRITORIOS LEJANOS,
Y AMPLÍA NUESTRA VISIÓN

A 7 años de su creación, el Festival Internacional de Cine UNAM reafirma y consolida su espíritu vanguardista y propositivo al mostrar las tendencias contemporáneas cinematográficas de autores nacionales e internacionales. Presenta retrospectivas de cineastas de gran valor poco conocidos en nuestro territorio, y en sus tres secciones de competencia: Internacional, Mexicana y Aciertos. Encuentro Internacional de Escuelas de Cine, veremos un panorama de nuevos realizadores en la búsqueda de un lenguaje propio.

Sus espacios para analizar y propiciar la crítica cinematográfica a través de foros y concursos, asociada con otros organismos, así como clases magistrales y talleres, ampliarán el universo de nuestro conocimiento sobre el tema.

Y para mostrar el trabajo de preservación de los archivos cinematográficos, en esta edición nos ofrece un programa de documentales realizados en 16 mm pertenecientes al acervo de la Filmoteca de la UNAM. La selección muestra la apropiación de este formato en nuestro país, en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado, por cineastas enfocados en hacer visible, a través del cine, la problemática social en México.

El FICUNAM, siempre a la vanguardia, nos propone nuevas narrativas cinematográficas de territorios lejanos, y amplía nuestra visión proporcionándonos un espacio de expresión, reflexión y conocimiento del cine de autor que se genera en nuestro país y en otras partes del mundo. Su compromiso como festival de la Universidad Nacional Autónoma de México con la comunidad universitaria y con la comunidad cinéfila en general, es el motor que genera el compartir una inolvidable experiencia.

¡Bienvenidos a disfrutar de este evento!

Guadalupe Ferrer
Directora General
Actividades Cinematográficas y Filmoteca
UNAM

FICUNAM

NATURAL WINDOW TO SHOWCASE

MANY FILMIC PRODUCTIONS

MADE BY CUEC

GRADUATES

~

CUEC & FICUNAM—Something Already Happened & Will Keep on Happening.

The convergence between art teaching and art promotion must always be celebrated. The ultimate goal of a cultural object is the encounter

between creators and their audience; it is only when meaning is reinvented in the recipient-readers, viewers, audiences—that we can talk about an aesthetic experience, or about shaking the consciousness of the other. For filmmakers, this relationship has never been an easy one.

However, something happened along the way; the 1986-founded Guadalajara Film Showcase became an International Film Festival in 2002; and, little by little after that, film festivals became a huge window to reach new audiences. Thus, in Acapulco, Guanajuato, Morelia, Cancun, and many other places, film festivals were created. Mexico City was no exception to this; in 2004, the Mexico City International Contemporaneous Film Festival was created, and FICUNAM emerged in 2011. At our Education Center, we perceived FICUNAM's offer as a way to enrich the contemporary film offer. And the festival also became a natural window to showcase many filmic productions made by CUEC graduates—in its first edition they screened the second CUEC documentary debut feature, Andrea Borbolla's *Inmate*, and they awarded the film *Lessons for Zafirah*, by Carolina Rivas and Daoud Sarhandi.

FICUNAM's invitation to controversial and not-broadly-known filmmakers was also relevant, and it offered a space which allowed for the closest links between CUEC and FICUNAM to be established. After FICUNAM's first edition, Armenian filmmaker Artavazd Peleshyan's book, *Teoría del montaje a distancia* [Montage-at-a-Distance Theory], was published; after the festival's second edition, in 2012, a book on Masao Adachi was

published, as well as Nicholas Ray's *Un cineasta interrumpido / I Was Interrupted: Nicholas Ray on Making Movies*, published by CUEC largely due to the mediation of FICUNAM's director, Eva Sangiorgi, with Susan Ray.

In this seventh edition, we expect the presence of Mehrnaz Saeed-Vafa—biographer of her compatriot Abbas Kiarostami in the pages of our magazine, *Estudios Cinematográficos*.

Thanks to FICUNAM's support, CUEC-UNAM was able to establish an agreement with the Birmingham University, in England, and a CUEC student received the first one-year grant to study animation there.

María del Carmen de Lara Rangel
Director

University Center for Filmic Studies, UNAM

FICUNAM
VENTANA NATURAL
PARA MUCHAS DE LAS PRODUCCIONES
DE LOS EGRESADOS DEL
CUEC

~

CUEC y FICUNAM... algo pasó y seguirá ocurriendo.

La convergencia entre la enseñanza de las artes y su divulgación, es en todo momento una celebración; el encuentro de los creadores con su público es el fin último del objeto cultural. Solamente se puede hablar de la experiencia estética o del sacudir de la conciencia del otro –lector, espectador, audiencia– cuando el significado se reinventa en ellos; para los cineastas esta relación no ha sido sencilla.

Sin embargo, algo pasó. La Muestra de Guadalajara, fundada en 1986, se convirtió en festival internacional en 2002 y luego, poco a poco, los festivales se convirtieron en la gran ventana para acceder a nuevos públicos; así, se crearon los festivales de Acapulco, Guanajuato, Morelia, Cancún y muchos otros. Ciudad de México no fue la excepción, en 2004 se crea el Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México, y posteriormente, en 2011 surgiría el FICUNAM. Su propuesta desde nuestra Casa de Estudios, enriqueció la oferta contemporánea cinematográfica y fue ventana natural para muchas de las producciones de los egresados del CUEC: en su primera edición exhibía la segunda ópera prima documental del CUEC, *Interno*, de Andrea Borbolla, y otorgaba el premio extraordinario a *Lecciones para Zafirah*, de Carolina Rivas y Daoud Sarhandi.

Importante fue también la invitación del FICUNAM a controvertidos y poco conocidos cineastas, espacio donde mayor vinculación tuvo el CUEC con el festival. De la primera edición derivó la publicación del cineasta armenio Artavazd Peleshian, *Teoría del montaje a distancia*; de la segunda, en 2012, el libro sobre Masao Adachi; y la publicación del CUEC de *Un cineasta interrumpido*, de Nicholas Ray, en mucho gracias a la gestión de la directora del FICUNAM, Eva Sangiorgi, con Susan Ray.

En esta, su séptima edición, esperamos ver reflejada en las páginas de nuestra revista *Estudios Cinematográficos* la presencia de Mehrnaz Saeed-Vafa, biógrafa de su coterráneo Abbas Kiarostami.

Gracias al apoyo del FICUNAM, se logró un acuerdo del CUEC-UNAM con la Universidad de Birmingham, Inglaterra, lo cuál permitió la primera beca por un año para un alumno del CUEC en animación.

María del Carmen de Lara Rangel

15
Directora

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos, UNAM

THIS EVENT HAS FOUND
ITS FOCAL POINT AMONG AN
AUDIENCE OF UNIVERSITY STUDENTS
AND FILM BUFFS IN
MEXICO CITY

To talk about *avant-garde* trends in cinema represents a possibility to get closer to renewing movements which set standards to understand the current phenomenon of cinema. And the UNAM International Film Festival focuses on programming films which use innovating ways to narrate stories and to recreate and reinterpret the reality, or the various realities.

IMCINE deems it essential to join forces and to support initiatives which promote, educate, and generate audiences for cinema and audiovisual art; such is the case of FICUNAM, a young-spirited festival which lives at the edge and is now celebrating its seventh edition—seven years of fostering artistic convergence in contemporary filmic creation, both at a domestic level and internationally.

With the support of UNAM, FICUNAM emerged in 2011 to create a space open to independent cinema and innovative work. This event has found its focal point among an audience of university students and film buffs in Mexico City, but it has also managed to broaden its scope and reach over 12 states in Mexico—such as Oaxaca, Querétaro, and Michoacán, among others—to show a selection of its program through the FICUNAM Tour.

This year, FICUNAM offers an approach to the work of German filmmaker Angela Schanelec; also, there will be a revision of some films by Brazilian Luiz Rosemberg Filho, and Italian Yuri Ancarani. All of these will undoubtedly be of great interest for the Mexican audience.

We congratulate FICUNAM in its seventh edition, may its renewing spirit endure.

Jorge Sánchez Sosa
General Director
Mexican Film Institute

CERTAMEN QUE HA ENCONTRADO
SU EPICENTRO EN EL PÚBLICO UNIVERSITARIO
Y EN LOS CINÉFILOS DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

~

Hablar de las vanguardias en el cine representa la posibilidad de acercarse a propuestas renovadoras que marcan pautas para entender el fenómeno cinematográfico de hoy, y justo el Festival Internacional de Cine UNAM centra su atención en la programación de películas que proponen una forma innovadora de contar las historias y recrear e interpretar la(s) realidad(es).

Para IMCINE resulta fundamental sumar esfuerzos para respaldar iniciativas de promoción, formación y generación de audiencias en torno al cine y el audiovisual, como es el FICUNAM, un festival de aliento joven que vive al borde y que celebra su séptima edición apostando por la convergencia artística en la creación contemporánea del cine nacional e internacional.

FICUNAM nació en 2011 con el apoyo de la Máxima Casa de Estudios, para crear un espacio abierto a un cine independiente y trabajos innovadores. Es un certamen que ha encontrado su epicentro en el público universitario y en los cinéfilos de la Ciudad de México, pero también ha logrado ampliar su rango de acción en más de doce estados del país, como Oaxaca, Querétaro, Michoacán, entre otros, a través de la Gira FICUNAM, para mostrar una selección de su programación.

Este año, FICUNAM ofrece un acercamiento al trabajo de la cineasta alemana Angela Schanelec; también se podrán revisar algunos films del brasileño Luiz Rosemberg Filho y del italiano Yuri Ancarani, muestras que sin duda resultarán de gran interés para la audiencia en México.

Felicitamos a FICUNAM en su séptima edición y que perdure su aliento renovador.

Jorge Sánchez Sosa
Director General
Instituto Mexicano de Cinematografía

ONE OF THE
ESSENTIAL FILM FESTIVALS IN MEXICO,
AND UNDOUBTEDLY A REFERENCE
IN TERMS OF AVANT-GARDE
INTERNATIONAL CINEMA

~

Intrinsically, film festivals are places where filmmakers, film buffs, critics, and people with a general curiosity towards cinema gather. Films summon and invite, that's a fact. The mere act of collectively watching a film—regardless of its genre, country, or style—becomes an enriching experience. But when such experience is carefully curated to offer a variety of narrative discourses, represented countries, styles, and generations, to a collective of viewers, and when it also includes dialogues with filmic creators on their creative processes and with critics who offer elements to enjoy cinema from different points of view, then such experience becomes not only enriching but also a transforming one.

And that's what FICUNAM has achieved during its previous six editions, in which it established itself as one of the essential film festivals in Mexico, and undoubtedly a reference in terms of *avant-garde* international cinema. At the Ingmar Bergman Chair, we are proud to be part of the festival and to collaborate in the organization of the Permanent Critics' Forum and the Masterclasses. The results achieved until now show this formula is a powerful one and bears fruits in terms of educating new audiences, as well as new—and more inquisitive and demanding—critics.

We admire the tenacity FICUNAM has shown to maintain its quality, its profile, and its credibility through constantly challenging viewers. In each edition, we are surprised with films which bring to attention artist previously unknown in our country and open our horizon in terms of filmic possibilities. Thanks to the FICUNAM Tour program, this effort reaches other areas of our country and of our University, multiplying thus the festival's reach.

This year, we will present the fifth edition of the Permanent Critics' Forum and we will focus on cinema, critique, and history, on the challenges and changes digital cinema has brought, especially in relation to the way the history of this moving-image art is told. We will also present, as we had done in previous years, masterclasses given by those special guests who come to the presentation of their retrospectives.

We congratulate FICUNAM for arriving to its seventh edition as a consolidated, strong, and well-defined festival which stands proudly as a part of the National Autonomous University of Mexico. Long live FICUNAM!

Abril Alzaga
Executive Coordinator
Ingmar Bergman Chair on Film & Theater, UNAM

UNO DE LOS FESTIVALES
OBLIGADOS DE MÉXICO Y
REFERENCIA, SIN DUDA,
SOBRE EL CINE DE
VANGUARDIA
INTERNACIONAL

~

Los festivales de cine son *per se* un espacio de encuentro, de cineastas, de cinéfilos, de críticos y de curiosos. Es un hecho que el cine convoca y provoca. Tan solo el acto de ver una película en colectivo se convierte en una experiencia enriquecedora, no importa de qué género, país o estilo. Pero si esa experiencia es programada cuidadosamente para ofrecer al colectivo de espectadores una variedad de discursos narrativos, países representados, estilos y generaciones; si además está arropada por diálogos con los creadores sobre sus procesos creativos así como críticos que aportan elementos para disfrutar desde distintos lugares el cine, se convierte no solo en una experiencia enriquecedora, sino también en una experiencia transformadora.

Eso es lo que ha logrado FICUNAM a lo largo de seis ediciones, posicionándolo como uno de los festivales obligados de México y referencia, sin duda, sobre el cine de vanguardia internacional. Para la Cátedra Ingmar Bergman es un orgullo ser parte de este festival y colaborar en la organización del Foro de la Crítica Permanente, así como en las Conferencias Magistrales. Los resultados alcanzados hasta ahora nos indican que esta fórmula es poderosa y rinde frutos en la formación de públicos nuevos, más críticos, curiosos y exigentes.

Admiramos la tenacidad de FICUNAM para mantener la calidad, el perfil y credibilidad a través del constante reto al espectador. Cada edición nos sorprende con títulos que ponen en el mapa artistas desconocidos en nuestro país, y nos abre el horizonte de posibilidades filmicas.

Gracias al programa de la Gira FICUNAM, este esfuerzo llega a otras zonas del país y de la Universidad, multiplicando su alcance.

Este año presentamos la quinta edición del Foro de la Crítica Permanente y nos enfocaremos en el cine, la crítica y la historia. Los retos y los cambios que ha traído el cine digital, particularmente en la forma en que se cuenta la historia de este arte de imágenes en movimiento. De igual manera y como en otros años, presentaremos conferencias magistrales con los invitados especiales que asistan a la presentación de sus retrospectivas.

Felicitamos al FICUNAM por llegar como un festival consolidado, fuerte, bien definido y orgullosamente Puma en esta séptima edición. Larga vida al FICUNAM.

Abral Alzaga
Coordinadora Ejecutiva
Cátedra Ingmar Bergman en
Cine y Teatro, UNAM

LOS LÍMITES DE NUESTRO CINE

THE LIMITS OF OUR CINEMA

This is the seventh year of the festival, and it cannot be otherwise than a lucky edition. I don't pretend to aspire to the perfection of such number; however, the time passed has allowed us to reap the results of the work accomplished, and it has consolidated the premises of the festival's beginnings. Somehow, the spirit and the commitment of the cinema programmed at FICUNAM is continuing to feed the aesthetic and political intention of a proposal which recognizes the legacy of those great authors who have been featured through our previous six editions: Jean Eustache, Jonas Mekas, Harun Farocki, Edward Yang, Masao Adachi, Apichatpong Weerasethakul, Carlos Mayolo, Sergei Loznitsa, Artavazd Peleshyan, Darezhan Omirbayev, Otar Iosseliani, Gustavo Fontan, just to remember some of the film series we've hosted.

We confirm, thus, our duty towards a marginal cinema; not in the sense of this word meaning "secondary," but, rather, in the sense of "on the fringe of commercial production," where critical thought, cultural complexity, and artistic expression are built. 'Marginal' also in terms of its subjects, in the sense that the program for this year seems to connect films through the questioning of the limits of our physical and ideological world. It's about exploring cultural (and religious) spheres, about questioning definitions of identity (and gender and sexuality), of territorial, social, and political belonging. Likewise, this cinema crosses borders in terms of filmic appreciation, as well as in relation to the comprehension of films, which is as much an intellectual as a sensitive effort precisely because it exploits all the possibilities of cinematic suggestion and the strength of this language. It shouldn't be necessary to say that we refuse to be pigeon-holed in specific genres, filmic forms, and formats.

FICUNAM MAY PRETEND,
WITH ITS SMALL CONTRIBUTION,
TO TEAR DOWN THE BARRIERS
OF IDEOLOGIES AND
INTOLERANCE

~

Thus, traversing the different sections of the program, title after title we find correspondences that represent the interconnected world of our contemporary times, which cannot remain locked in their own surroundings. FICUNAM may pretend, with its small contribution, to tear down the barriers of ideologies and intolerance and share the *avant-garde* spirit of its program towards establishing a reality more in consonance with the one we imagine.

20

Eva Sangiorgi
Director
UNAM International Film Festival

FICUNAM QUIZÁ PRETENDA,
CON SU PEQUEÑA APORTACIÓN,
DERRIBAR LAS BARRERAS
DE LAS IDEOLOGÍAS Y DE LA
INTOLERANCIA

Ya es el séptimo año del festival y no puede ser más que una edición con suerte. No pretendo aspirar a la perfección del número, sin embargo, el tiempo transcurrido ha permitido recoger los resultados del trabajo y ha consolidado las premisas de su inicio. De alguna forma, el espíritu y el compromiso del cine que se programa en FICUNAM va alimentando la intención estética y política de su propuesta, que reconoce el legado de los grandes autores que han figurado a lo largo de las anteriores seis ediciones: Jean Eustache, Jonas Mekas, Harun Farocki, Edward Yang, Masao Adachi, Apichatpong Weerasethakul, Carlos Mayolo, Sergei Loznitsa, Artavazd Peleshian, Darezhan Omirbayev, Otar Iosseliani, Gustavo Fontan, por recordar algunos de los ciclos que hemos hospedado.

Confirmamos, por lo tanto, el deber hacia un cine marginal, no en la acepción de secundario, sino que a la orilla de la producción comercial, donde se construye el pensamiento crítico, la complejidad cultural y la expresión artística; marginal también bajo una consideración temática, en el sentido de que la programación de este año parece conectar las películas a través de cuestionamientos alrededor de los límites de nuestro mundo físico e ideológico. Se trata de explorar los espacios culturales (y religiosos), cuestionar definiciones de identidad (y de género y sexualidad), de pertenencia territorial, social y política. Asimismo, este cine cruza confines respecto a la apreciación de las películas, a su entendimiento, que es tanto intelectivo cuanto sensible, justo porque explota todas las posibilidades de la sugerición cinematográfica y de la fuerza de su lenguaje. No debería hacer falta decir que por supuesto se rehúsa al encasillamiento de géneros, formas y formatos filmicos.

Por lo tanto, atravesando las distintas secciones del programa, título tras título se encuentran correspondencias que representan el mundo interconectado de nuestra época contemporánea, que no puede quedarse encerrado en su propio entorno. FICUNAM quizás pretenda, con su pequeña aportación, derribar las barreras de las ideologías y de la intolerancia, y compartir el espíritu de vanguardia de su propuesta de programación hacia una realidad que se confunda cada vez más con la que imaginamos.

Eva Sangiorgi
Directora
Festival Internacional de Cine UNAM

JURADO COMPETENCIA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION JURY

He has directed several documentary films, such as *No olvidar*, *Como me da la gana*, *Cien niños esperando un tren*, *Sueños de hielo*, *El otro día*, and *Como me da la gana II*; in 2016, this latter film won the Grand Prize at the Marseille Festival of Documentary Film, and at the Ourense International Film Festival. He has won numerous awards, such as the Prince Claus Fund, in 2014. He has also acted as the protagonist in films by Raúl Ruiz and José Luis Torres Leiva. In 1988, he directed the program *Franja del NO* for Chilean television. He is a Film Professor at the Chile University and director of the Master's Program in Documentary Film at that same university since 2012.

Autor de numerosos documentales como *No olvidar*, *Como me da la gana*, *Cien niños esperando un tren*, *Sueños de hielo*, *El otro día* y *Como me da la gana II*. Con este último obtuvo el gran premio en el Festival Internacional de Cine de Marsella – FIDMarseille en 2016, y en el Festival de Cine Internacional de Ourense el mismo año; además de otros reconocimientos, como el de la Fundación Príncipe Claus en 2014. Ha trabajado también como actor protagónico con Raúl Ruiz y con José Luis Torres Leiva. Fue codirector de la *Franja del NO* en la televisión chilena en 1988. Es profesor de Cine en la Universidad de Chile y desde 2012 dirige el máster en Cine Documental en la misma universidad.



IGNACIO AGÜERO
CHILE



A film director and scriptwriter, he has directed over ten films since 1990. In 2001, his film *Ce vieux rêve qui bouge* (*That Old Dream That Moves*) was screened at the Cannes Festival Director's Fortnight. In 2009, he presented *Le roi de l'évasion* (*The King of Escape*) in the same festival; and, in 2013, he won the award to Best Director in the section A Certain Regard for his film *L'inconnu du lac* (*Stranger by the Lake*, FICUNAM 2014). For some film critics, this was the best film of that year. His most recent feature, *Rester vertical* (*Staying Vertical*), was selected to compete for the Palm d'Or at Cannes, 2016.

ALAIN GUIRAUDIE
FRANCIA · FRANCE

Es director y guionista. Ha dirigido más de diez películas desde 1990. *Ce vieux rêve qui bouge* (*Ese viejo sueño que se mueve*) fue proyectado en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes 2001. En 2009 proyectó *Le roi de l'évasion* (*El rey del escape*) en el mismo festival, y en 2013 ganó el premio a Mejor Director en la sección Una Cierta Mirada por su película *L'inconnu du lac* (*El extraño del lago*, FICUNAM 2014), cinta que según algunos críticos fue considerada como la mejor de ese año. Su más reciente film, *Rester vertical* (*Animal vertical*), fue seleccionado para competir por la Palma de Oro en Cannes 2016.



OLIVER LAXE
FRANCIA · FRANCE

Vive y trabaja en Marruecos. Su primer largometraje *Todos vós sodes capitáns* (Todos vosotros sois capitanes, FICUNAM 2011), fue reconocido en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes de 2010 con el Premio FIPRESCI; *Mimosas* (FICUNAM 7), su última película, ganó el Gran Premio de la Semana de la Crítica del mismo festival. Oliver es uno de los fundadores de la productora Zeitun Films.

Lives and works in Morocco. His first feature film, *Todos vós sodes capitáns* (You All Are Captains, FICUNAM 2011), earned him the FIPRESCI Grand Prix at the Director's Fortnight in Cannes, 2010; his most recent film, *Mimosas* (FICUNAM 7), won the Grand Prix at the Cannes Critic's Week. Oliver is co-founder of Zeitun Films Production Company.



RACHAEL RAKES
ESTADOS UNIDOS · USA

Es crítica y curadora de cine independiente. Vive en Nueva York, donde es programadora de Large y cofundadora del Festival Art of the Real, ambos parte del Film Society Lincoln Center. También es coeditora de la sección de cine del *Brooklyn Rail* y editora general en Verso Books. Ha contribuido con sus críticas en numerosas publicaciones, las más recientes para *Art-Agenda*, *Artforum* y *Ocula*. Actualmente trabaja con Leo Goldsmith en un libro sobre las prácticas del cineasta radical Peter Watkins, trabajo por el cual recibió la Beca para Escritores de Arte Creative Capital, del Warhol Foundation en 2014.

She is a critic and curator of independent films based in New York. She is currently the Programmer at Large and co-founder of the Art of the Real Festival of the Film Society of Lincoln Center; she is also a co-editor of the film section of the *Brooklyn Rail*, and Editor at Large for Verso Books. Rakes has written criticism in numerous outlets, most recently for *Art-Agenda*, *Artforum*, and *Ocula*. With Leo Goldsmith, she is at work on a book—which received a 2014 Creative Capital/Warhol Foundation Arts Writers Grant—on the work of radical filmmaker Peter Watkins.



MEHRNAZ SAEED-VAFA
IRÁN · IRAN

Cineasta cuyo trabajo se ha exhibido en numerosos festivales internacionales de cine. *Jerry & Me* fue ganadora del premio a Mejor Cortometraje de No Ficción de la Asociación Universitaria de Cine y Video (UFVA) en 2013, y *A Tajik Woman*, de la 11 edición del American Film Institute – AFI y en la 20 edición del Festival de Artistas de Cine y Video de Illinois en 1995. Es profesora de Cine en el Columbia College, en Chicago. Ha escrito extensamente sobre el cine iraní; su libro sobre Abbas Kiarostami, coescrito con Jonathan Rosenbaum, fue publicado en 2003. Desde 1989 es consultora artística del Festival de Cine de Irán del Gene Siskel Film Center de Chicago.

Filmmaker whose films have been screened in several international film festivals. In 2013, her film, *Jerry & Me* won the best non-fiction award from UFVA (University of Film & Video Association), and *A Tajik Woman* won the 11th AFI/Sony first prize and a jury grand prize at the 20th Annual Festival of Illinois Film & Video Artists in 1995. She is also a Professor of Film at the Columbia College Chicago. Mehrnaz has written extensively on Iranian cinema. Her book on Abbas Kiarostami co-written with Jonathan Rosenbaum was published in 2003. Since 1989, she has been the artistic adviser of the Annual Festival of Films from Iran at Gene Siskel Film Center in Chicago.

JURADO COMPETENCIA MEXICANA

MEXICAN COMPETITION JURY



GUSTAVO BECK
BRASIL • BRAZIL

Es miembro del comité de selección de Cinéma du Réel en Francia y del Festival Internacional de Cine Independiente – IndieLisboa en Portugal, además de consultor de cine latinoamericano para el Festival Internacional de Cine de Róterdam de Países Bajos. Asimismo, colabora como parte del equipo de selección en diferentes publicaciones como *Cinética*, *Desistfilm*, *Filmidee* y *Mubi*. Fue programador de Nuevas Visiones de Olhar de Cinema, el Festival Internacional de Cine de Curitiba en Brasil.

He is a member of the Selection Committee for Cinéma du Réel, in France, a member of the Selection Committee for IndieLisboa, in Portugal, and consultor of Latin-American films for the International Film Festival Rotterdam, in The Netherlands. Furthermore, he is a regular contributor to select film publications such as *Cinética*, *Desistfilm*, *Filmidee* and *Mubi*. He was the Head of Programming of the Olhar de Cinema-Curitiba International Film Festival's New Visions Contest, Brazil.



MARINE HUGONNIER
FRANCIA · FRANCE

Es artista y cineasta. Su trabajo forma parte de colecciones como la del MOMA, en Nueva York, la del Reina Sofía en Madrid, y el MACBA en Barcelona, y la del Museo del Louvre y el Museo de Arte Moderno de París. Sus exposiciones individuales han sido presentadas en numerosos países alrededor del mundo como en Inglaterra, Corea, Génova, Turín, Suecia, Berna, Filadelfia y Gante. Asimismo, su trabajo ha sido mostrado en distintos festivales internacionales de cine como el CPH:DOX, el Cinéma du Réel, Ambulante, Festival de Cine de Seúl y en FIDMarseille, por nombrar algunos.

An artist and a filmmaker, her work belongs to public collections such as the MOMA (New York), the Reina Sofia (Madrid), the MACBA (Barcelona), Le Louvre (Paris), and the Museum of Modern Art (Paris), among others. Her solo exhibitions have been presented in many countries around the world, such as in England, Korea, Geneva, Sweden, Bern, Turin, Philadelphia, and Ghent. Her work has also been exhibited in several film festivals such as the CPH:DOX, Cinéma du réel, Ambulante, the Seoul Film Festival, and FIDMarseille among others.



DENIS W. DE LA ROCA
EL SALVADOR

Nació en El Salvador. Actualmente es consultor de programación del Festival Internacional de Cine de Chicago, del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, y del Festival Internacional de Cine de Morelia – FICM. Anteriormente fue programador de cine latinoamericano para los festivales de cine de Abu Dhabi, Tribeca y Palm Springs. Desde la década de los ochenta, De la Roca ha participado activamente como programador de cine latinoamericano en Estados Unidos y en numerosos países alrededor del mundo.

Born in El Salvador, presently he is Programming Consultant to the Chicago International Film Festival, the Cartagena de Las Indias International Film Festival, and the Morelia International Film Festival. Previously, he was Latin-American Film Programmer for the Abu Dhabi Film Festival, the Tribeca Film Festival, and the Palm Springs International Film Festival. Active in Latin-American Film Programming in the US and internationally since the 1980s.

JURADO

ACIERTOS. ENCUENTRO

INTERNACIONAL DE ESCUELAS

DE CINE

FEATS. INTERNACIONAL FILM SCHOOLS MEETING



ANA CRISTINA BARRAGÁN
ECUADOR

Es guionista y directora. *Alba*, su ópera prima, se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Róterdam y formó parte de la selección Horizontes Latinos del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde obtuvo una Mención Especial del Jurado. La película ha obtenido más de quince premios internacionales durante su recorrido por festivales. Ana ha dirigido tres cortos: *Despierta*, *Ánima* y *Domingo violeta*, estrenado en el Festival Internacional de Cine de Locarno. Actualmente escribe su segundo largometraje *La piel pulpo*.

A scriptwriter and director, she premiered her debuting feature, *Alba*, at the International Film Festival Rotterdam and was part in the Horizontes Latinos section of the San Sebastian International Film Festival, receiving a special jury mention. This film won over 15 international awards in various international festivals. Ana has directed three short films, *Despierta*, *Ánima*, and *Domingo violeta*; the latter premiered at the Locarno International Film Festival. She is presently writing her second feature, *La piel pulpo*.



ALONSO DÍAZ DE LA VEGA
MÉXICO · MEXICO

Estudió Periodismo. Fue el primer crítico cinematográfico mexicano seleccionado por la Berlinale Talents del Festival Internacional de Cine de Berlín, y fue finalista del Primer Concurso de Crítica Cinematográfica de la Cineteca Nacional. Colabora para el periódico *El Universal*, 'Por la mañana' con Ciro Gómez Leyva en Radio Fórmula, y 'Mi cine, tu cine', en Canal Once TV. Es miembro del comité de selección del FICM y del comité de preselección de la Gira de Documentales Ambulante. Ha escrito sobre cine en *GQ*, *Excélsior*, *Milenio Semanal*, *Frente*, *Tierra Adentro*, *Butaca Ancha* y *Cuadrivio*.

He studied Journalism and was the first Mexican critic selected to participate at Berlinale, of the Berlin International Film Festival. He was also a finalist in the First Film Critic Contest organized by Cineteca Nacional, in Mexico. He publishes film-critique texts for the newspaper *El Universal*, and also works for the radio program 'Por la mañana,' hosted by Ciro Gómez Leyva, and the TV program 'Mi cine, tu cine,' broadcasted by Canal Once. He is a member of the selection committee of the Morelia International Film Festival and of the preselecting committee of the Ambulante Documentary Tour. He has written about cinema for *GQ*, *Excélsior*, *Milenio Semanal*, *Frente*, *Tierra Adentro*, *Butaca Ancha*, and *Cuadrivio*.



HELENA WITTMANN
ALEMANIA · GERMANY

Nació en 1982 en Neuss, Alemania, y estudió Español y Medios en Erlangen y Hamburgo. Asistió a la Academia de Bellas Artes de Hamburgo entre 2007 y 2014. Ha recibido diferentes becas por su trabajo y sus películas han sido presentadas en diferentes festivales de cine y exposiciones alrededor del mundo. Actualmente trabaja como asistente de Angela Schanelec en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo.

Born 1982 in Neuss, Germany, originally studying Spanish and Media Studies in Erlangen and Hamburg. She went on to attend The Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) between 2007-2014. For her artistic work she received various grants and her films have been shown internationally at film festivals and in exhibitions. Currently she is working as artistic research assistant for Angela Schanelec at The Hochschule für bildende Künste Hamburg.

COMPETENCIA INTERNACIONAL

Premio Puma Mejor Película
100 mil pesos MN + Escultura Puma de Plata

Premio Puma Mejor Director
100 mil pesos MN + Escultura Puma de Plata

Premio del Público
Reconocimiento FICUNAM

COMPETENCIA MEXICANA

Premio Puma México Mejor Película
100 mil pesos MN + Escultura Puma de Plata

ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESCUELAS DE CINE

Premio Aciertos Mejor Cortometraje
35 mil pesos MN + Medalla Puma

INTERNATIONAL COMPETITION

Puma Award, Best Film
100,000 pesos MXN + Silver Puma Statuette

Puma Award, Best Director
100,000 pesos MXN + Silver Puma Statuette

Audience Award
FICUNAM Recognition

30

MEXICAN COMPETITION

Mexican Puma Award, Best Film
100,000 pesos MXN + Silver Puma Statuette

FEATS. INTERNACIONAL FILM SCHOOLS MEETING

Feats Award, Best Short Film
35,000 pesos MXN + Puma Medall



PREMIOS

AWARDS

PREMIO SELECCIÓN TV UNAM

Competencia Mexicana

50 mil pesos MN + la transmisión de la película ganadora en TV UNAM durante los siguientes 18 meses del festival (se podrán emitir hasta dos veces durante ese periodo).

PREMIO LCI SEGUROS

Sección Ahora México

Descuento del 50% en la contratación de un seguro de filmación para la realización del próximo proyecto del ganador. Este proyecto deberá ser mexicano o colombiano. Si es extranjero, deberá realizarse necesariamente en México en un lapso de máximo tres años y con un tope de 50 mil USD*.

*Aplica para cualquier proyecto audiovisual y lo puede hacer válido el productor o director.

PREMIO GUERRERO DE LA PRENSA

Competencia Mexicana

La Red Mexicana de Periodistas Cinematográficos otorgará el reconocimiento Premio Guerrero de la Prensa a la mejor película mexicana durante la séptima edición de FICUNAM.

TV UNAM SELECTION AWARD

Mexican Competition

50,000 pesos MXN + up to two TV UNAM transmissions of the winning film, within an 18-month period after the festival.

LCI INSURANCE AWARD

Section Mexico, Right Now!

32

50% discount on filming insurance for the winner's next project. This project must be Mexican or Colombian. If it is foreign, it should be shot in Mexico within a three-year period and with a maximum amount of 50,000 USD.*

*Applicable to the director or the producer of any audiovisual project.

PRESS WARRIOR AWARD

Mexican Competition

The Mexican Film Journalists Association will bestow the Warrior Press Award on the Best Mexican Film of the 7th FICUNAM Edition.



IMAGEN FICUNAM 7

IMAGE, FICUNAM 7

To talk about an image. To talk about the image of something it is not necessary to know it. What is necessary is to perceive it, to have an intuition of it, to *feel it*.

Since its fourth edition, FICUNAM has allowed for expert hands to materialize, in an image, the essence of the festival. In 2014, this image—the freedom of a flock of black-and-white birds—came from Carlos Amorales' pen; in its fifth edition, Dr. Lakra surprised the festival by outlining it in an organic way. We forgot about symmetry, colors, and fonts so foreign shapes and versatile shadows could define us; in the sixth edition, Dr. Alderete touched our heart and, from the heart, multiple paths emerged to form a character with eyes from which powerful beams sparkled.

This time, FICUNAM is honored to present its image delivered from the hands—and the generous heart—of Felipe Ehrenberg, a deep and profoundly intuitive man who is a referent for experimental art and the first Mexican who jumped into the river of international conceptual art at the end of the 1960s.

This image is made of stencils. And, as Felipe says, stencils are like words, glyphs which are expressed in different ways within different contexts. They are signs, equivalent to the minimal part of a great language. And, as he says in relation to the little man who offers its identity to FICUNAM 7: "I can use the word *blood* in a medical text, or in a police report, or in a recipe for cooking. The word *blood* is the glyph and it depends on what happens around it, just like this falling shape."

And the shape is that of a falling man, dressed in white. We can see a bit of his skin and some space movement, because in the background some stars shine, partially hidden by the shadow of a palm tree. The colors are warm; the signature, a barcode. The image is part of a series entitled "Son UR-gente," which follows the impulse towards graffiti art known by Felipe since the 1980s, a reflection on Felipe's interest on those events which were already appearing in those days, on the senseless violence suffered in Mexico then—and now too—and on the relation between those events and their media representation. The media, as cinema.

TO TALK ABOUT AN IMAGE.
TO TALK ABOUT THE IMAGE OF SOMETHING
IT IS NOT NECESSARY TO KNOW IT.
WHAT IS NECESSARY IS
TO PERCEIVE IT,
TO HAVE AN INTUITION OF IT,
TO FEEL IT
~

Nothing made at FICUNAM is without meaning—its image and its program, its activities, each of its collaborators, all of these form a choreography which mirrors its versatile and committed essence, which also reflects a sensitive consciousness, a Mexican and international idea, an appreciation of our time. A wall and a falling man. The wall is invisible; yet, it exists. The man jumps over it and falls. He doesn't fly, he doesn't float, he falls. To fall implies a violent momentum, a moving weight which propels the man into emptiness. However, it is also a movement related to a life impulse, to confidence. To fall is to let go, just like tress let go of their leaves as they fall; to fall into the void, from the void, to cross invisible—or real—walls, to cross over frontiers, to welcome another possibility, to transcend, to transgress through images. That's what FICUNAM is about. Thank you, Felipe, for perceiving what we are and to allow for others to *feel us* through your lines.

Yunuen Cuenca
Editor-in-Chief

HABLAR DE UNA IMAGEN.
PARA HABLAR DE LA IMAGEN DE
ALGO, NO ES NECESARIO
CONOCER ESE ALGO.
ES NECESARIO PERCIBIRLO,
INTUIRLO, SENTIRLO

Hablar de una imagen. Para hablar de la imagen de algo, no es necesario conocer ese algo. Es necesario percibirlo, intuirlo, *sentirlo*.

Desde su cuarta edición, FICUNAM ha dejado que manos expertas materialicen su esencia en una imagen. El 2014 vino de la pluma de Carlos Amorales con la libertad de una parvada de pájaros claroscuros; Dr. Lakra sorprendió al festival en su quinta edición al delinearlo de manera orgánica. Nos olvidamos de la simetría, de los colores y de las tipografías para que figuras foráneas y sombras versátiles nos definieran; en la sexta edición, Dr. Alderete nos tocó el corazón desde el cual nacían múltiples senderos que daban forma a un personaje de cuyos ojos centelleaban poderosos rayos.

Este año, FICUNAM tiene el honor de presentar su imagen de manos —y del generoso corazón— de Felipe Ehrenberg, un hombre profundo y sumamente intuitivo; artista referente del arte experimental y primer mexicano en saltar al río del conceptualismo internacional a finales de los sesenta.

La imagen está hecha a base de plantillas. La plantilla es como una palabra, dice Felipe, un glifo que en diferentes contextos se expresa de distintas maneras; un signo que equivale a la parte mínima de un gran lenguaje: "Yo puedo usar la palabra *sangre* en un texto médico o en un texto policiaco o en una receta de cocina. La palabra *sangre* es el glifo y de acuerdo a lo que le sucede alrededor, lo mismo sucede con esta figura que cae", en referencia al hombrecito de la identidad FICUNAM 7.

Es un hombre vestido de blanco que cae. Podemos ver un poco de piel y cierto movimiento espacial, pues en el fondo parecen brillar algunas estrellas que son ocultas por la sombra de una palmera. Los colores son calientes; la firma, un código de barras. Esta imagen forma parte de una serie que se llama Son UR-gente, un impulso *grafitero* de Felipe en los años ochenta que refleja su inquietud por los eventos que ya se gestaban, esa violencia sinsentido de entonces —y de ahora— en

México, y la relación entre esos eventos y su representación en los medios. Los medios, como el cine.

Nada de lo que hace FICUNAM está exento de significado. Tanto su imagen como su programación, atravesando sus actividades, pensando en cada uno de sus colaboradores, conforman una coreografía que espeja su esencia versátil y comprometida. Una esencia que refleja también una conciencia sensible, un sentir nacional y mundial, una apreciación de nuestro tiempo. Un muro y un hombre cayendo. El muro se presenta invisible, pero existe; el hombre lo salta y cae. No vuela, no flota, cae. Caer es un impulso violento, es el propio peso del que se mueve el que lo hace precipitarse al vacío, aunque también es un movimiento que habla de vitalidad y confianza. Caerse es desprenderse, como se caen las hojas de los árboles; caer a la nada desde la nada, atravesar muros invisibles —o reales—, cruzar fronteras, dar la bienvenida a otra posibilidad, trascender; transgredir a través de la imagen. Eso es FICUNAM. Gracias Felipe por percibirnos y dejar que, a través de tu trazo, los demás nos sientan.

35

Yunuen Cuenca
Coordinadora Editorial



A woman with short red hair, wearing a long black velvet dress with a lace collar and cuffs, stands in a room with light blue walls and a large window. She is looking towards the camera with her hands clasped. The window looks out onto a garden with green trees.

INAUGURACIÓN

OPENING



In one of many arguments between Emily Dickinson and her father, the poetess defends her right to possess her own soul in opposition to the howls of protest of her father, who understands—beyond his moderate style as a freethinker—that the soul belongs to God. With her usual passion—and with the characteristic and unmistakable argumentative style of Anglo-Saxons (perhaps more so in the English than in the American; Davies also wrote the script)—Dickinson states her reasons.

Here, the soul can be understood in a literal or in a metaphorical way. Religious people believe the soul nests incorporeally within the matter of his or her body, while unbelievers see in it an inherited word with which the composition of their own selves is expressed. "Atheism must be kept away from home!", sentences a character. In the film, the female writer oscillates between these two positions; that is not Davies' case, who limits himself to register the intersection between biography and poetry, which is made evident in each off-screen fragment from Dickinson's rhymes.

That dispute over the sovereignty of the soul is not a minor issue for someone devoted to literature. Writing is always done within the frame of a tradition, in conformity or dissidence to it; and, in Dickinson's case, that imaginary combat has a plus that could seem anachronistic nowadays—she belongs to a minority; she's a woman, and the nineteenth orb of literature is dominated by men. The beautiful passage in which the writer asks her father for his permission to write from three in the morning until dawn is much more than a reliable anecdote of a peculiar need to establish ideal conditions for artistic creation.

Clearly, Davies is able to seize the time of a life. In *A Quiet Passion*, over thirty years pass by as if they were nothing. The ellipsis which take us from Dickinson's youth to her mature years is decidedly genius, no less than the photos with which Davies introduces the Civil War—the time of a life always takes part in a page of History.

38

Terence Davies' cinema is out of this world. Though a great classical tradition still reverberates in his films, he films in our time. And, in it, he occupies an enigmatic place.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Festival Internacional de Cine de Gante, Gran Premio Mejor Película; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; CPH:PIX. Festival Internacional de Cine de Copenhague; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.

FILMOGRAFÍA SELECTA

A Quiet Passion (Una pasión discreta) (2016), *Sunset Song* (Canción del atardecer) (2015), *The Deep Blue Sea* (Un profundo mar azul) (2011), *Of Time and the City* (Del tiempo y la ciudad) (2008), *The House of Mirth* (La casa de la alegría) (2000).

A QUIET PASSION

UNA PASIÓN DISCRETA

REINO UNIDO - BÉLGICA
2016

124'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Terence Davies

FOTOGRAFÍA

Florian Hoffmeister

EDICIÓN

Pia Di Ciaula

SONIDO

Johan Maertens

Paul Cotterell

MÚSICA

Ian Neil

REPARTO

Cynthia Nixon

Jennifer Ehle

Keith Carradine

Emma Bell

Duncan Duff

PRODUCCIÓN

Hurricane Films

DISTRIBUCIÓN

Double Dutch International

En una de las tantas discusiones entre Emily Dickinson y su padre, la poetisa defiende el derecho de poseer su alma frente al clamor del padre, que entiende, más allá de su moderado estilo de librepensador, que el alma pertenece a Dios. Dickinson da sus razones con la vehemencia habitual y con el inconfundible modo de argumentación característico de los anglosajones (quizá más inglés que estadounidense; Davies también escribió el guión).

El alma puede ser entendida aquí literal o metafóricamente. El religioso cree que anida incorpóreamente en la materia de su cuerpo; el incrédulo ve ahí una palabra heredada con la que se expresa la composición de su propio yo. “¡El ateísmo hay que mantenerlo lejos de casa!”, afirma un personaje. En el film la escritora oscila entre esas dos posturas, pero no Davies, que se ciñe a registrar la intersección entre la biografía y la poesía, lo que se evidencia en cada fragmento pronunciado en *off* de las rimas de Dickinson.

Esa disputa por la soberanía del alma no es menor para alguien dedicado a las letras. Se escribe siempre en el marco de una tradición, en conformidad o disidencia, y en el caso de Dickinson ese imaginario combate tiene un plus que hoy puede resultar anacrónico: ella pertenece a una minoría, es una mujer, y el orbe decimonónico de las letras lo dominan los hombres. El hermoso pasaje en el que la escritora le pide permiso a su padre para escribir de las tres de la mañana hasta el amanecer es bastante más que una anécdota fidedigna de una peculiar necesidad de establecer condiciones ideales para la creación artística.

Davies tiene la ostensible virtud de asir el tiempo de una vida. En *A QUIET PASSION* pasan más de treinta años como si nada. La resolución de la elipsis que va de la juventud a la madurez es decididamente genial, no menos que las fotos fijas con las que Davies introduce la Guerra de Secesión; el tiempo de una vida siempre participa de una página de la Historia.

El cine de Terence Davies es intempestivo. La gran tradición clásica vibra todavía en sus películas, pero él filma en nuestro tiempo, en el que ocupa un lugar enigmático.

Roger Koza



The background of the poster features a wide-angle photograph of a coastal scene. In the foreground, there's a white, angular concrete structure, possibly a part of a building or a sculpture, with a small orange object resting on its base. To the right, a wooden deck leads towards a dense line of green pine trees. The middle ground shows a calm sea under a sky filled with soft, layered clouds.

COMPETENCIA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL FILM COMPETITION



Young Bulgarians prostitute themselves. The chosen place is Vienna; or, rather, to be more specific, the Rüdiger Bar, in Margareten, a working-class district. Theirs is a male-oriented sexual labor; and they are able to lavish caresses, oral sex, penetration—and other practices which defy the orthodoxy of bodily pleasure—on their Austrian customers. This is suggested in various conversations, never shown. But choosing to use an

off-screen strategy has very little to do with morality. Chiha is not interested in his creatures' working performance, but in their waiting times, in an unproductive present time which not necessarily equals leisure; and, also, in the practical reasons behind a job at which these people arrive to without choosing it.

Intuitively, Chiha knows that to represent the night world of his protagonists, in order to take a glimpse at their truth, all naturalist efforts must be tossed aside. Rather, he erects a collective expressionist portrait in which Stefan, Yonko, Asen, and Vassili—among others—tell their own stories, play pool, perform some staged scenes which seem outtakes from Fassbinder's *Querelle*, and dance. This is a film of lights and anatomy, of faces and a language foreign to the surrounding symbolic order; and, in it, we can feel the experience of he who travels out of necessity and wants to go back to a place to which he thinks he belongs, but doesn't long for. This is another image of the migrant, that conceptual character of current capitalism.

The eternal present of this brotherhood of male prostitutes—some of them married and with children—is the opposite side to any concept of progress, even though they might yearn to buy a car and take a swim in the Danube River. The chromatic artificiality—and structural string of shots—of their confessions, conversations, and dancing goes beyond the idea of a reality ordered in terms of morning and night; it emphasizes a floating state of existence where these two organizing categories in which experience, time, and space are divided seem to have been suspended.

Chiha's film is everything but ordinary—things that should cause anguish are not ignored; but, also, this film's sequences exude power and a mysterious dignity. An example of it is the passage in which they all dance at a bar, especially when an extra-diegetic musical theme intervenes the scene. That fragment is sublime, and perhaps even pious.

42

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; IndieLisboa. Festival Internacional de Cine Independiente; Olhar de Cinema. Festival Internacional de Cine de Curitiba, Premio Especial del Jurado; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella; Festival de Cine de Bogotá; Festival Internacional de Cine de Bergen, Mejor Documental; RIDM. Festival Internacional de Cine Documental de Montreal.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Brüder der Nacht (Brothers of the Night) (2016), *Boys Like Us* (Niños como nosotros) (2014), *Domaine* (2009), *Die Herren* (The Gentlemen) (2005).

BRÜDER DER NACHT

BROTHERS OF THE NIGHT

HERMANOS DE LA NOCHE

AUSTRIA

2016

88'
digital
color

DIRECCIÓN

Chiha

EDICIÓN

Patric Chiha

FOTOGRAFÍA

Klemens Hufnagl

SONIDO

Atanas Tcholakov

PRODUCCIÓN

WILDart Film

DISTRIBUCIÓN

Film Republic

Los jóvenes búlgaros se prostituyen. Viena es el lugar elegido, más precisamente un bar llamado Rüdiger en el distrito de clase trabajadora de Margareten. Las tareas sexuales están orientadas a los hombres; pueden prodigar a los clientes austriacos caricias, sexo oral, penetración u otras prácticas que desafían la ortodoxia de los placeres corporales. Todo esto se dice en conversaciones diversas, no se muestra, y la elección del riguroso fuera de campo poco tiene que ver con la moral. A Chiha no le interesa el desempeño laboral de sus criaturas sino el tiempo de espera, el presente improductivo, que no es necesariamente ocio, y también la cualidad anímica y las razones prácticas de un empleo al que se llega sin elegir.

La intuición de Chiha consiste en que para entrever la verdad de sus protagonistas debe desdeñar cualquier esfuerzo naturalista en la representación de este mundo nocturno. La apuesta es erigir un retrato expresionista colectivo en el que Stefan, Yonko, Asen, Vassili, entre otros, cuenten sus propias historias, jueguen al billar, interpreten algunas escenas que parecen *outtakes* de *Querelle de Fassbinder*, y bailen. En este film de luces y anatomías, de rostros y una lengua ajena al orden simbólico circundante se siente la experiencia del que viaja por necesidad y desea regresar a un lugar al que cree pertenecer pero que no añora. He aquí otra figura del inmigrante, personaje conceptual del capitalismo actual.

El eterno presente de esta hermandad de prostitutas, algunos casados y con hijos, es el reverso de cualquier concepto de progreso, incluso cuando se pueda anhelar comprar un auto y bañarse en las aguas del Danubio. La artificialidad cromática y la sucesión estructural de escenas de confesiones, charlas y bailes, que sorteán la idea de una realidad ordenada en mañana y noche, enfatizan un estado de existencia flotante en el que las dos categorías determinantes en la organización de la experiencia, el tiempo y el espacio, parecen suspendidas.

Extraña película la de Chiha: a lo que debería angustiar no se le da la espalda, pero a su vez, de sus secuencias emanan una fuerza y una misteriosa dignidad, como por ejemplo en una escena en la que todos bailan en el bar, especialmente cuando se interviene con un tema musical extradiegético. Es un fragmento sublime y acaso piadoso.



At La Rinconada, in the Peruvian Andes, we find the highest mining site in the world, at 5 500 meters above sea level. A mining cooperative is located there, dedicated to gold extraction, in which workers operate under particularly severe conditions. In this recondite place, Salomé Lamas portrays the imposing beauty of the stony hills covered in snow, where nothing is golden outside from the banners of Sunday's religious celebrations. This

harsh and hard nature, filmed in black and white, does not resemble the mythic place of hidden treasures.

In the prolonged shot occupying the first hour of the film, the camera captures—with a dramatically steep angle—the ups and downs of the workers in procession. As the light of day diminishes, they are lit by the faint light of their lamps. To this continuous coming and going the voices of dwellers are superimposed—adventurous workers (men and women), a healer, a prostitute, the local radio speaker. Stories of efforts and sacrifices to which mundane details and pagan superstitions are added. The village seems to be located at the end of the world—the inhospitable place dominated by the mine can become a hellhole of violence and greed. The 21st century El Dorado is a ruthless dream that, unlike the legendary Latin-American adventure, is bereft of gold, and were both nature and men are cruel.

In **ELDORADO XXI**, Lamas explores new possibilities in today's ethnographic cinema, in which observation detonates images of an allegorical power. First, Lamas lets the voices in to then show us—in the second part—everything around that mine, where indigenous rituals mix with the catholic structure, and that world emerges by itself into the light.

Eva Sangiorgi

ELDORADO XXI

PORUGAL - FRANCIA

2016

122'

digital

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Salomé Lamas

FOTOGRAFÍA

Luis Armando Arteaga

EDICIÓN

Telmo Churro

SONIDO

Bruno Moreira

Miguel Martins

MÚSICA

Norberto Lobo

João Lobo

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

O Som e a Fúria

En La Rinconada, en los Andes peruanos, se encuentra el emplazamiento minero más alto del mundo a 5 500 metros sobre el nivel del mar. Ahí se localiza una cooperativa minera dedicada a la extracción del oro en la que los trabajadores operan en condiciones particularmente severas. En este lugar recóndito, Salomé Lamas retrata la imponente belleza de los cerros empedrados y cubiertos de nieve donde nada es dorado fuera de los estandartes de las fiestas religiosas del domingo. Esta naturaleza hosca y dura, y en blanco y negro, no se parece al lugar mítico de riquezas escondidas.

En la toma prolongada que ocupa la primera hora de la película, la cámara capta con un ángulo dramáticamente inclinado el bajar y subir de los trabajadores en procesión. Mientras la luz del día va bajando, estos quedan alumbrados por la débil iluminación de sus lámparas. A este vaivén continuo e hipnótico se sobreponen las voces de los habitantes: trabajadores (hombres y mujeres) aventureros, un curandero, una prostituta, el locutor de la radio local. Historias de esfuerzos y sacrificios a las que se suman detalles mundanos y supersticiones paganas. Aquel poblado parece encontrarse en el fin del mundo: el lugar inhóspito dominado por la mina puede convertirse en un hoyo infernal de violencia y avidez. El Dorado del siglo XXI es un sueño despiadado que a diferencia de la legendaria aventura latinoamericana, carece de oro, y tanto la naturaleza como los hombres, son crueles.

En **ELDORADO XXI**, Lamas explora nuevas posibilidades en el cine etnográfico de hoy en día, en el que la observación detona imágenes de fuerza alegórica. Lamas deja entrar primero las voces para luego mostrarnos, en la segunda parte, todo lo que hay alrededor de esa mina, donde se mezclan rituales indígenas con la estructura católica y ese mundo sale por sí mismo a la luz.

Eva Sangiorgi



either. Lipkes had already attempted it in *Malaventura*; now he is at it again with a story with new characters representing the sinister unease of those who are 'predestined' to indignity.

After a laborious initial long take—which serves as a preamble to the hell about to be crossed—in which somebody is mercilessly killed, **EXTRAÑO PERO VERDADERO** devotes to following the everyday lives of a group of people who collect garbage in Mexico City. Verticality in Mexico's forms of organization reaches even this garbage collection unit—there is a boss giving orders, and there are those who obey. The work of the main characters allows Lipkes to display a great topological sense applied to the *mise en scène*. The city's immensity can be felt in the shots he uses to understand the work route of their workday. There, the film finds physical solidity and visual elegance (the tracking shots, the panoramic shots, the crossfading shots, all of these are far from being bombastic—they are a style chosen to understand a metropolis).

The story does not dismiss grouping some fateful events—violence cuts through every section of society, sordidness is lurking, and contrasts abound. In one scene, a young woman from the garbage-collecting group goes into the apartment of a wealthy family looking for trash; a short time earlier she is seen having sex with her boyfriend in the squatter building where they sleep. This opposition is more telling than the metaphoric suggestion at the end, signed by the appearance of a symbolically charged animal, but the perplexity is such that it is hard not to imagine it has a dark metaphysical design. Even so, Lipkes is generous—two of the main characters will not renounce their own dignity.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Extraño pero verdadero (Strange but True) (2017), *Malaventura* (2011).

To film the diabolic, not as an intrusion by a supernatural entity but as a state of things in which the depreciation of life is naturalized and nobody cares—not entirely that, because there are several Mexican filmmakers trying to find a way to record the ominous and destitute condition of existence the majority live in and the correlative reverse of the abundance of a few; abundance to which these filmmakers are not strangers to

EXTRAÑO PERO VERDADERO

STRANGE BUT TRUE

MÉXICO

2017

90'
digital
byn

DIRECCIÓN

Michel Lipkes

GUIÓN

Michel Lipkes

Gabriel Reyes

Rubén Imaz

FOTOGRAFÍA

Gerardo Barroso Alcalá

EDICIÓN

León Felipe González

Michel Lipkes

SONIDO

Jaime Suárez

José Miguel Enriquez

MÚSICA

Galo Durán

REPARTO

Alfredo Blanco

Krystian Ferrer

Itzel Sarmientos

Luis Enrique Parra

PRODUCCIÓN

Axolote Cine

Filmar lo diabólico no como la intromisión de una entidad sobrenatural sino como un estado de cosas en el que la depreciación de la vida se naturaliza y a nadie le importa. No del todo, porque hay varios cineastas mexicanos que intentan encontrar la forma de registrar la aciaga y menesterosa condición de existencia en la que vive una gran mayoría, el reverso correlativo de la abundancia de pocos, a la que tampoco son ajenos. Lipkes ya lo había intentando en *Malaventura*, ahora vuelve hacerlo en un relato con más personajes que representan el siniestro malestar de quienes están 'predestinados' a la indignidad.

Después de un laborioso plano secuencia inicial que funciona como preámbulo del infierno a transitar, en el que se asesina a alguien sin piedad alguna, **EXTRAÑO PERO VERDADERO** se circunscribe a seguir la cotidianidad de un grupo de gente que se dedica a recolectar basura en la Ciudad de México. El verticalismo mexicano que distingue las formas de organización alcanza incluso a esta unidad de recolección: hay un jefe que da órdenes, están los que obedecen. El oficio de los protagonistas le permite a Lipkes lucir un gran sentido topológico aplicado a la puesta en escena. La inmensidad de la ciudad se puede sentir en los planos que emplea para entender el recorrido laboral de cada jornada. Allí, el film encuentra su solidez física y su elegancia visual (los *travellings*, las panorámicas, los fundidos encadenados distan de ser ampulosos; es el estilo elegido para apreciar una metrópolis).

El relato no desestima agrupar algunos sucesos fatídicos; la violencia traspasa cada segmento social, la sordidez acecha y los contrastes son manifiestos. En una escena, la jovencita del equipo de recolección entra al departamento de una familia pudiente en búsqueda de la basura; un poco antes se la ve teniendo sexo con su novio en el edificio ocupado en el que duermen. Esa oposición es más certera que la sugerencia metafórica en el final signada por la aparición de un animal simbólicamente recargado, pero la perplejidad es tal que es difícil no imaginar un oscuro designio metafísico. Aun así, Lipkes es generoso: dos de sus protagonistas no renunciarán a su propia dignidad.

Roger Koza



HERMIA & HELENA is the first movie by Matías Piñeiro filmed in New York, where the Argentinian filmmaker is based now. The work presents the customary family of actors who work with Piñeiro, accompanied by some of indie-scene faces, like Keith Poulson's and Mati Diop's.

This is Piñeiro's fourth approach to Shakespearian heroines after *Rosalinda*, *Viola*, and *La*

princesa de Francia. And, in this case, the topic of adapting the British playwright's work takes on a surprising freshness and dynamism. There is a liveliness reminiscent of the best of Woody Allen, the master at portraying the energy of this American city, as well as intentional references to it—the soundtrack, which includes Scott Joplin and a couple of other homages—among others, to Manhattan bridges—is familiar. The subtle irony of the conversations and scenery strokes is reminiscent of the dialogue comedies in Ernst Lubitsch's tradition. How not to enjoy the fruit of Piñeiro's sincere love of cinema, which encompasses everything from Yasujiro Ozu (there's even a reference in the initial dedication to one of his most iconic actresses) to more contemporary inspirations that refer us to Hong Sangsoo's cuts?

Camila (Agustina Muñoz) gets a grant to translate *A Midsummer's Night Dream* into Spanish and finds herself tangled in a sea of opportunities and situations, under a sort of literary spell by the original characters of Hermia and Helena, that finds echoes in the duplication of locations—New York, Buenos Aires—and times. The edition itself emphasizes this through small steps, or temporal steps, forward and backwards.

The result is an elegant and mature comedy, graceful because of the sinuosity of the Spanish language when it shows up, and because of an attentive choreography of the characters in the scene (one of Piñeiro's characteristics), paying homage to theatre and playing with the rhythm of the composition of the montage.

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Ourense, Mención Especial; Festival de Cine de Nueva York; Festival Internacional de Cine de Toronto; BFI. Festival de Cine de Londres; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Hermia & Helena (2016), *La princesa de Francia* (The Princess of France) (2014), *Viola* (2012), *Rosalinda* (2010), *Todos mienten* (They All Lie) (2009), *El hombre robado* (The Stolen Man) (2007), *A propósito de Buenos Aires* (2006).

HERMIA & HELENA

ARGENTINA - ESTADOS
UNIDOS
2016

87'
digital
color

HERMIA & HELENA es la primera película filmada por Matías Piñeiro en Nueva York, donde reside el realizador argentino. La obra presenta a la habitual familia de actores que trabajan con Piñeiro, acompañada por algunas caras de la escena *indie* como Keith Poulson y Mati Diop.

DIRECCIÓN
Matías Piñeiro
FOTOGRAFÍA
Fernando Lockett
EDICIÓN
Sebastián Schjaer
SONIDO
Mercedes Tennina
REPARTO
Agustina Muñoz
María Villar
Mati Diop
Julian Larquier
Keith Poulson

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Trapecio Cine
Ravenser Odd

Es el cuarto acercamiento a las heroínas shakesperianas después de *Rosalinda*, *Viola* y *La princesa de Francia*, y en este caso el tan querido tema de la adaptación de la obra del dramaturgo británico goza de sorprendente frescura y dinamismo. Una vivacidad que recuerda a lo mejor de Woody Allen, el maestro en retratar la energía de la ciudad norteamericana. Es una referencia intencional: la banda sonora, que incluye a Scott Joplin y un par de homenajes, entre otros, a los puentes de Manhattan, nos suena familiar. La sutil ironía de las conversaciones y golpes de escena recuerdan la fascinación de las comedias de diálogo en la tradición de Ernst Lubitsch. ¿Cómo no disfrutar de los frutos de la sincera cinefilia de Piñeiro, que abarca de Yasujiro Ozu (hay incluso una referencia en la dedicatoria inicial a una de sus actrices más icónicas) a inspiraciones más contemporáneas que remiten a los cortes de Hong Sangsoo?

Camila (Agustina Muñoz) recibe una beca para traducir *Sueño de una noche de verano* al español, y se encuentra enredada en un mar de oportunidades y situaciones, bajo una especie de hechizo literario por los personajes originales de Hermia y Helena, que encuentran ecos en la duplicación de locaciones (Nueva York – Buenos Aires), y de tiempos. La misma edición lo enfatiza con sus pequeños pasos o saltos temporales, hacia adelante y hacia atrás.

El resultado es una comedia elegante y madura, agraciada por la sinuosidad del español cuando aparece, y por una atenta coreografía de los personajes en la escena –una de las características de Piñeiro– que rinde homenaje al teatro y juega con el ritmo de la composición del montaje.

Eva Sangiorgi



There is a convention in cinema—the more camera movements, the more cinematic a film is considered. Radu Jude demonstrates just the opposite in **INIMI CICATRIZATE**, where the camera is just as still as its characters (patients, destined to horizontality, at a Rumanian sanatorium during the thirties); however, this is a *mise en scène* of surprising vitality.

The film centers on Emanuel, a young man in his twenties diagnosed with vertebral tuberculosis, who will have to spend the next years in a plaster corset. Continually lying on a bed, the protagonist doesn't give in to the unavoidable deterioration of his body, and leads a necessary social life with other patients, nurses, and visitors, besides having a torrid romance with beautiful Solange. Just like a microcosm, the hospital turns into a forum for intellectual debates, drunken entertainment, and sexual encounters.

Loosely inspired on the writings of Rumanian author Max Blecher, the film explores Emanuel's attitude towards disease, death, hope and love, giving shape to an absorbent world that alternates different tones (comedy, melancholy, tragedy, and black humor), sustained by great performances, an extremely meticulous artistic direction (a fine portrait of the medicine of those times), besides the fact that each image (filmed in 35 mm) is conceived like a painting.

If the film doesn't have any close-ups, the pertinent use of inter-titles (some sentences by Blecher) involves us in the deepest feelings of the protagonist, rendering a powerful poetic dimension to Jude's film. Besides its prodigious aesthetics, the work is not lacking in political dimension: the main character is a Jew in the context of growing anti-Semitism in 1930s Europe.

A historical film against the flow of the tendency in the new Rumanian cinema of recent years, with formal solidity without being conventional, and with unheard-of sensibility—but without falling in unnecessary emotionalism—*Inimi cicatrize* is an ode to life.

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Locarno; Premio Especial del Jurado; Festival Internacional de Cine de Busan; Festival Internacional de Cine de Estambul; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Mejor Director; Festival Internacional de Gotemburgo; Festival Internacional de Cine de Haifa, Mención Especial; Festival de Cine Europeo de Sevilla; Festival Internacional de Cine de Varsovia; Festival de Cine de Hamburgo; BFI. Festival de Cine de Londres; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Tesalónica; Festival Internacional de Cine de Sarajevo.

FILMOGRÁFÍA SELECTA

Inimi cicatrize (Scarred Hearts) (2016), *Aferim!* (2015), *Toata lumea din familia noastră* (Everybody In Our Family) (2012), *Cea mai fericită fată din lume* (The Happiest Girl in the World) (2009).

INIMI CICATRIZATE

SCARRED HEARTS

CORAZONES CICATRIZADOS

RUMANIA - ALEMANIA

2016

141'

35 mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Radu Jude

FOTOGRAFÍA

Marius Panduru

EDICIÓN

Cătălin Cristești

SONIDO

Dana Lucretia Bunescu

REPARTO

Lucian Teodor Rus

Ivana Mladenovic

Ilinca Harnut

Marian Olteanu

Bogdan Cotlet

Alexandru Dabija

Serban Pavlu

PRODUCCIÓN

Hi Film Productions

Existe una convención en el cine: entre más movimientos de cámara, más cinematográfica es considerada una película. Radu Jude demuestra todo lo contrario con **INIMI CICATRIZATE**, donde la cámara es tan inmóvil como sus personajes (pacientes de un sanatorio de Rumania destinados a la horizontalidad durante los años treinta); una puesta en escena, sin embargo, de una sorprendente vitalidad.

El film se centra en Emanuel, un joven de veinte años diagnosticado de tuberculosis vertebral que tendrá que pasar los próximos años en un corsé de yeso. Tumbado continuamente en una cama, el protagonista no se rinde frente a la inevitable degradación de su cuerpo y lleva una vida social necesaria con otros pacientes, enfermeras y visitantes, además de tener un romance pasional con la bella Solange. Tal como un microcosmos, el hospital se vuelve un fórum para debates intelectuales, diversiones ebrias y encuentros sexuales.

Libremente inspirada en los escritos del autor rumano Max Blecher, la película explora la actitud de Emanuel frente a la enfermedad, la muerte, la esperanza y el amor, dando forma a un mundo absorbente que alterna diferentes tonos –comedia, melancolía, tragedia y humor negro–, sostenido por grandes actuaciones, una dirección artística extremadamente meticulosa (fino retrato de la medicina de aquella época), además de que cada imagen –filmada en 35 mm– está concebida como una pintura.

Si la película no tiene ningún *close-up*, el pertinente uso de los intertítulos (algunas frases de Blecher) nos inmiscuye en el sentir más profundo del protagonista, dando una poderosa dimensión poética al film de Jude. Además de su estética prodigiosa, la obra no carece de dimensión política: el personaje principal es un judío en el contexto de un creciente antisemitismo en la Europa de los años treinta.

Película de época en contracorriente de la tendencia del nuevo cine rumano de los últimos años, con una solidez formal sin ser convencional, de una sensibilidad insólita sin caer en un emocionalismo innecesario, *Inimi cicatrizate* es una oda a la vida.

Sébastien Blayac



This film's title refers to Béla Bartók's opera, which in five moments we hear for a while. And although the opera's libretto is barely perceptible in the malaise felt by Laila—the young protagonist who only appears on the scene after 20 minutes of the film have already passed by—perhaps her uneasiness is related to what Judith felt in *Bluebeard's Castle* when she discovered bloodied treasures behind her master's locked doors.

And although Laila won't find blood, she will indeed know by intuition that the richness she enjoys is produced by other people who live in a different world. If something happens in Solnicki's film is a validation—the world is divided between those who own matter and those who work it for others. There's no conciliation, nor confrontation—only an unshakable order.

This (negative) dialectic is materialized, not enunciated through words. During its first twenty minutes, the film portrays wealthy-people's leisure, high-class Argentineans who possess holiday mansions by the sea in Northern Uruguay. Theirs is a leisure without any splendor. The absolute triviality of these creatures only fades away, barely, through the perfect and geometric framing of the camera, which makes them beautiful. The youngsters and kids we see will later become the persons who people Laila's world; and, even though their bonds are never explicitly stated, they are shown to be, indeed, an embedded social class.

The second movement of the film is set in Buenos Aires. Laila wants to become independent and tries to work at her father's factory. Perhaps she will study architecture. Those passages are remarkable. Solnicki introduces some of the factory's scenes; workers labor—physically toiling over the matter—in order to produce richness for others. Concrete and abstract, another conceptual pair to follow with a chain of flawless shots.

What happens in visual terms is innovating. The only lens used throughout the film by the two best cinematographers in Argentinean cinema explains the visual uniqueness of the shots. But this hypnosis of the image doesn't—or shouldn't—blur the aural dimension, which is equally sophisticated (and not only at the moments chosen to introduce Bartók's chords).

52

Solnicki is back, dealing again with rich people's invisible lives. He films what he knows and does so without any concessions whatsoever. For those of us who don't belong to that world, to discover it allows us to sense how suffocating material overabundance is.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Venecia, Premio FIPRESCI, Bisato d'Oro de la Crítica Independiente; Festival Internacional de Cine de Toronto; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Tesalónica; Festival de Cine de Nueva York.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Kékszakállú (2016), Papirosen (2011), Süden (Sur) (2008).

KÉKSZAKÁLLÚ

ARGENTINA
2016

72'
digital
color

DIRECCIÓN

Gastón Solnicki

FOTOGRAFÍA

Diego Poleri
Fernando Lockett

EDICIÓN

Alan Segal
Francisco D'Eufemia

SONIDO

Jason Candler

MÚSICA

Béla Bartók

REPARTO

Laila Maltz
Katia Szechtman
Lara Tarlowski
Natali Maltz
Maria Soldi
Pedro Trocca
Denise Groesman

PRODUCCIÓN

Filmy Wiktora
Frutacine

DISTRIBUCIÓN

Filmy Wiktora

El título remite a la ópera de Béla Bartók, que en cinco ocasiones se escucha por un rato. El libreto de la ópera apenas se siente en el malestar de Laila, la joven protagonista que recién aparece en escena a los veinte minutos. Su zozobra quizá tiene que ver con lo que sucedía con Judith en *El castillo de Barba Azul*, que descubría tesoros ensangrentados detrás de las puertas secretas del amo. Laila no se encontrará con sangre, pero sí intuirá que las riquezas de las que goza son producidas por otros, que viven en otro mundo. Si hay algo que sucede en este film de Solnicki es la constatación de que el mundo está dividido entre quienes poseen la materia y quienes la trabajan para otros. No hay conciliación, tampoco enfrentamiento. Es un orden inamovible.

Esa dialéctica (negativa) se materializa, no se enuncia en palabras. Los primeros veinte minutos pasan por retratar el ocio de los pudientes, los argentinos de clase alta que tienen sus mansiones de vacaciones en el norte marítimo de Uruguay. Es un ocio desprovisto de fulgor; la soberana trivialidad de estas criaturas se disipa apenas en la perfección de los encuadres geométricos que los embellecen. Los jóvenes y niños que se ven serán luego personas alrededor del mundo de Laila, aunque nunca se explicitan del todo los vínculos. Son, si, una clase social encarnada.

En el segundo movimiento, el film se instala en Buenos Aires. Laila quiere independizarse, intenta trabajar en la fábrica de su padre, tal vez estudie arquitectura. Esos pasajes son notables. Solnicki introduce algunas escenas en la fábrica. Los operarios trabajan físicamente sobre la materia para generar riquezas para otros. Lo concreto y la abstracción, otro par conceptual para seguir el encadenamiento de planos perfectos.

Lo que sucede visualmente es novedoso. El único lente empleado en todo el film por los dos mejores directores de fotografía del cine argentino explica la rareza óptica de los planos. Hipnotismo que no debería empañar la dimensión sonora, no menos sofisticada (y no solamente por los momentos elegidos para introducir los acordes de Bartók).

Solnicki vuelve sobre la invisible vida de los ricos. Filma lo que conoce y lo hace sin concesiones. Para los que no pertenecemos a ese mundo, el descubrimiento es intuir que la sobreabundancia material es irrespirable.

Roger Koza



This is a film about the faith of a true believer. Rodrigues is our favorite preacher—no matter what he films, no matter the story he tells, all of us will believe in his images (and in his sounds). The portrayed faith is not strictly the Christian faith—which is invoked in an insubordinate tale about a legendary Portuguese religious character, Saint Anthony of Padua. Here, faith is the one the director professes for cinema. Only in films one can

believe in miracles and in the mysteries of the spirit. Rodrigues' secular freedom understands it that way, that is why he can venture into an ancient and medieval tradition mixing scientific spirit with superstition. In principle, there is nothing further from a theologian than an ornithologist—the former wants to contemplate the unobservable, the latter goes by the marvels his vision, helped by a pair of binoculars, can offer to him.

A dream? The grammar of the film proceeds by association, pretty close to what usually prevails in dream life. Fernando, the ornithologist, starts by watching birds in a place where signs of civilization are not felt; then, he suffers an accident, and meets two perverse female Christian believers from China and later a mute homosexual shepherd. There are more surprises with no other *telos* than the conversion of a man into a saint. This transformation is announced a few times by an inhuman gaze, that of birds, who see what men don't (strange subjective shots are essential to the poetics of this film).

Those who are obsessed with meaning may postulate diverse interpretations. There is everything from sequences of homoerotism and pagan rituals to a passage in which Latin is heard, and a brief staging of the famous Saint Anthony's speech directed at the fish. But the film could not be more objectively materialistic (in a philosophical sense), since its *mise en scène* evolves around an ornithologist fascinated by the surfaces of the world—animals, bodies, mountains, the forest and the rivers, all of these are venerated by the lens of the camera, and transfigured into an aesthetic pleasure of a very religious nature.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Locarno, Mejor Director Competencia Internacional; Festival de Cine de Hamburgo; Festival Internacional de Cine de Toronto; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival de Nuevo Cine Montreal; BFI. Festival de Cine de Londres; Festival de Cine de Nueva York; Festival Internacional de Cine de Busan; Festival Internacional de Cine de Rio de Janeiro; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Sitges; Festival Internacional de Cine de Tokio; Festival de Cine de Tesalónica; Janela Internacional de Cinema do Recife, Mejor Sonido, Premio Janela Crítica Mejor Largometraje.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

O ornitólogo (The Ornithologist) (2016), A última vez que vi Macau (The Last Time I Saw Macao) (2012), Morrer como um homem (To Die Like a Man) (2009), Odete (Two Drifters) (2005), O Fantasma (Phantom) (2000).

O ORNITÓLOGO

THE ORNITHOLOGIST

EL ORNITÓLOGO

PORUGAL - FRANCIA -

BRASIL

2016

118'

digital

color

DIRECCIÓN

João Pedro Rodrigues

GUIÓN

João Pedro Rodrigues

João Rui Guerra da Mata

FOTOGRAFÍA

Rui Poças

EDICIÓN

Raphaël Lefèvre

SONIDO

Nuno Carvalho

MÚSICA

Séverine Ballon

REPARTO

Paul Hamy

Xelo Cagiao

João Pedro Rodrigues

Han Wen

Chan Suan

Juliane Elting

PRODUCCIÓN

Blackmaria

House on Fire

Itaca Films

DISTRIBUCIÓN

Films Boutique

Este es un film sobre la fe de un auténtico creyente. Rodrigues es nuestro predicador predilecto: filme lo que filme, cuente lo que cuente, todos nosotros creeremos en sus imágenes (y sonidos). La fe en cuestión no es estrictamente la cristiana, que es invocada en un relato insubordinado sobre un legendario personaje religioso portugués, San Antonio de Padua. La fe es aquí la que el director profesa por el cine. Solamente en el cine uno puede creer en los misterios del espíritu y en los milagros. La libertad secular de Rodrigues así lo entiende y por eso puede adentrarse en una tradición antigua y medieval, y combinar el espíritu científico con la superstición. En principio, nada más lejos de un teólogo que un ornitólogo: el primero quiere contemplar lo inobservable, el segundo se atiene a las maravillas que le puede dispensar su visión auxiliada por unos binoculares.

¿Un sueño? La gramática del film procede por asociación, bastante cercana a la que suele imperar en la vida onírica. Fernando, el ornitólogo, empieza observando aves en un paraje donde no se sienten los signos de la civilización; después tiene un accidente, se encuentra con dos perversas creyentes cristianas de China, más tarde con un pastor mudo y homosexual. Hay más sorpresas, cuyo telos no es otro que la conversión de un hombre en santo. Esta transformación es anunciada varias veces por una mirada inhumana, la de las aves, que ven lo que los hombres no (las subjetivas enrarecidas son esenciales para la poética del film).

Los obsesivos del sentido podrán postular interpretaciones diversas. Hay desde secuencias de homoerotismo y rituales paganos hasta un capítulo en el que se escucha latín y una breve escenificación del famoso discurso de San Antonio dirigido a los peces. Pero el film no podría ser más objetivamente materialista (en un sentido filosófico), pues su puesta en escena es la de un cineasta ornitólogo que está fascinado por las superficies del mundo: los animales, los cuerpos, las montañas, el bosque, los ríos son venerados por el lente de la cámara y transfigurados en un placer estético que tiene mucho de religioso.

Roger Koza



dream than a story. History like an oneiric scene that needs to be revisited and elaborated?

This unclassifiable film by Torres is erected upon the ruins of an abandoned film by Celso Ad Castillo; however, if the textures of the images give the impression that all that is seen is archive material from that film, many scenes aren't. The unique phantasmagoric materiality of the images also constitutes an intuition—the nature of every image is epistemologically uncertain and susceptible of being manipulated for the sake of fiction.

Castillo's film is often exposed by an undeniable fact; the presence of famous Philippine actress Liz Alindogan. The lovely youth of the star illuminates each shot. The recurrent scene is one in which many women are travelling on a raft, along with some armed men and Buddhist monks. The situation is of extreme survival. The other sequences revolve around the filming itself and its vicissitudes, a complex situation that becomes indifferent with regard to the collective drama that the film represents.

The indetermination of the visual order is deepened by an extraordinary soundtrack in which the comments of some actors of the film are largely heard, which doesn't mean in this instance a will to clarify. What is said doesn't work as a contextualizing text; rather, it is a discursive layer adhering to the bewilderment of a universe worked as a (historical and cinematic) nightmare.

The mysterious tornado seen at the beginning (that will sometimes lend its shape to the images) is a whole metaphor in itself. In face of the forces of nature and History, men are pushed into participating in events that are never entirely decipherable.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam 2016 Festival Cinema One Originals.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

People Power Bombshell: The Diary of Vietnam Rose (Bomba del Poder Popular: El diario de la Rosa de Vietnam) (2016), *Lukas the Strange* (Lukas, el extraño) (2013), *Refrains Happen Like Revolutions in a Song* (Los estribillos suceden como revoluciones en una canción) (2010), *Years When I Was a Child Outside* (2008), *Todo Todo Teros* (2006).

PEOPLE POWER BOMBSHELL: THE DIARY OF VIETNAM ROSE

BOMBA DEL PODER POPULAR: EL
DIARIO DE LA ROSA DE VIETNAM

FILIPINAS
2016

89'
35mm, digital
color

DIRECCIÓN

John Torres

FOTOGRAFÍA

Malay Javier
Jippy Pascua
Shireen Seno
Denisse Vistoria

SONIDO

Mervine Aquino
Itos Ledesma
Christopher Lambert

Liz Alindogan
Elora Espano
Kim Perez
Anna J. Luna
Julienne Calugcug

PRODUCCIÓN

Los Otros Films

DISTRIBUCIÓN

Creative Programs

En el cine filipino en general y en el de John Torres en particular, la Historia es un fondo de sentido que presupone todo relato. La sombra colonial y la ominosa amenaza estadounidense son figuras constantes; en este 'episodio' en la obra de Torres se alude difusamente a la así llamada Revolución EDSA de mediados de la década de 1980. Estas son las coordenadas simbólicas de un film que, como otros del director, se desarrolla más como un sueño que como un cuento. ¿La Historia como una escena onírica que siempre hay que retomar y elaborar?

Este inclasificable film de Torres está erigido sobre las ruinas de un film abandonado de Celso Ad Castillo; no obstante, si bien las texturas de las imágenes dan la impresión de que todo lo visto es material de archivo de aquel film, muchas de las escenas no lo son. La inconfundible materialidad fantasmal de las imágenes constituye también una intuición: la naturaleza de toda imagen es epistemológicamente incierta y susceptible de ser manipulada en aras de la ficción.

El film de Castillo se evidencia a menudo con un dato indesmentible: la presencia de la célebre actriz filipina Liz Alindogan. La hermosa juventud de la estrella ilumina cada plano. La escena recurrente es una en la que viajan en una balsa muchas mujeres, algunos hombres armados y también monjes budistas. Es una situación de supervivencia extrema. Las otras secuencias giran en torno al propio rodaje y sus vicisitudes, situación compleja que se vuelve indiferente respecto del drama colectivo que el film representa.

La indeterminación del orden visual es profundizada por la extraordinaria banda sonora, en la que se escuchan en gran medida los comentarios de algunos intérpretes del film, lo que no significa aquí una voluntad de esclarecimiento. Lo dicho no funciona como texto que contextualiza; es más bien una capa discursiva que se adhiere al desconcierto de un universo trabajado como una pesadilla (histórica y cinematográfica).

El misterioso tornado que se ve en el inicio (y que a veces presta su figura a las imágenes) es toda una metáfora. Frente a las fuerzas de la naturaleza y la Historia, los hombres son empujados a participar de eventos que jamás son del todo descifrables.



textures of images—are talismans. They invoke deeds forgotten, summon to another read on history helped by a specific mediation that started at the end of the 19th century—cinema, which altered the reconstructions of the past.

In 1858, a lawyer from the South of France, Orélie-Antoine de Tounens, decided to leave to Chile with the misbegotten idea of founding the Kingdom of Araucania. From 1860 to 1878 he was king, perhaps proclaimed under the consent of the Mapuche Indians in spite of him being a ‘winka,’ a white man. Divided into several chapters, most of them related to the trial for treason this anachronistic dreamer faced before the Chilean State, the film makes use of the legal testimonies to represent the accused’s monarchic adventure, sometimes from his point of view and also sometimes from that of his guide, a gaucho (cowboy).

The fluidity of the story doesn’t go without a *mise en abyme*; the cadenced narration—which is also intervened occasionally with stock from diverse archives which suggest a conception of History as a superposition of memory strata—is deployed with elegance and ingenuity.

Much in the same way as the indigenous beliefs are represented, with honesty and without modesty, the instances of the trial are ridiculed with the same confidence—substituting the face of those present with masks, which is a way of exposing disagreement with the public prosecutor’s perspective and the Chilean State’s interests. The theatricality displayed at the trial scenes constitute a true expression of its farcicality.

58

Atallah doesn’t vindicate, nor does he condemn, the exploits of his intemperate and hallucinating hero, but he does enunciate the validity of the rights of all peoples which have survived the civilizing purge. That claim is never above his film. Thing is, *Rey* is the opposite of a pamphlet with images and sound; here, cinema goes first.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Rey (King) (2017), *Lucía* (2010).

Perception in itself, or perception of History. Already in *Lucía*, the Chilean filmmaker understood that the relationship between Image and History had become unavoidable. In that film, the texture of the image mattered as well; but, in **REY**, a trip to the Patagonian past and into the delirium of a European man who wanted to set up a new kingdom in consonance with the remote beliefs of aboriginal peoples—and the

REY

KING

CHILE – FRANCIA –
HOLANDA – ALEMANIA
CATAR
2017

90'
digital, 35 mm, 16 mm, 8 mm
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Niles Atallah

FOTOGRAFÍA

Benjamin Echazareta

EDICIÓN

Benjamin Mirgues

MÚSICA

Sebastian Jatz

PRODUCCIÓN

Mômerade

La percepción a secas, o la percepción de la Historia. Ya en *Lucía* el realizador chileno comprendía que la relación entre imagen e Historia se había vuelto ineludible. En aquel film la textura de la imagen también importaba, y en *REY*, un viaje al pasado patagónico y al delirio de un europeo que quiso instaurar un nuevo reino en consonancia con las remotas creencias de los pueblos originales, las texturas de las imágenes son talismanes. Invocan sucesos olvidados, convocan a leer otra historia, con el auxilio de una mediación específica nacida a fines del siglo XIX: el cine, que alteró las reconstrucciones del pasado.

En 1858, un abogado del sur de Francia, Orélie-Antoine de Tounens, decidió partir para Chile con la descabellada idea de fundar el Reino de la Araucanía. De 1860 a 1878 fue rey, quizás proclamado con el consentimiento de los mapuches, a pesar de ser un *winka*, un hombre blanco. Dividida en varios capítulos, la mayoría vinculados al juicio por traición que este soñador anacrónico enfrentó ante el estado chileno, la película aprovecha los testimonios jurídicos para representar la aventura monárquica del acusado, a veces desde su punto de vista, y también del de su guía, un gaúcho.

La fluidez del relato no prescinde de la puesta en abismo; la cadenciosa narración, que en ocasiones es intervenida con diversos materiales de archivo que sugieren concebir la Historia como una superposición de estratos de memoria, se despliega con elegancia e ingenio.

Así como las creencias autóctonas se representan con honestidad y sin pudor, con la misma confianza se ridiculizan las instancias del juicio sustituyendo el rostro de los presentes por máscaras, una forma de evidenciar el desacuerdo con la perspectiva del fiscal y el interés del estado chileno. La teatralidad de las escenas en el tribunal constituye una expresión certera de su farsa.

Atallah no reivindica, tampoco condena, la gesta de su héroe alucinado, pero sí la vigencia de los derechos de todos los pueblos que han sobrevivido a la purga civilizatoria. Esta reivindicación nunca está por encima de la película: *Rey* es lo opuesto a un panfleto con imágenes y sonidos; el cine está primero.



In an abandoned hotel in Montenegro, close to the border with Albania, two men interweave a relationship. And the arrival of a foreigner will bring upheaval to their balance. The ruins of the building seem to come from an undefined time, from an apocalyptic future, or from a defeated past. Sure enough, we are in a territory forgotten by History, from which signs and remains make their way to us—what once was the

Federative Socialist Republic of Yugoslavia, that has determined territories of uncertain boundaries.

There are no dialogues between the three characters, but a lyrical monologue—made up of fragments of Jean-Luc Godard's *Passion*, quotes from Simon Weil's *Gravity and Grace*, and of epic Serbian poetry—is superimposed. A correspondence is created between distant spaces and experiences—like Lagos, Brasilia, or the desolate buildings of the northern cities—that demanded a reencounter with nature. The voice describes the ambitions of building projects in that territory, and ties together architecture with the structure of society—in carefully composed frames, in quartered walls. Empty spaces seem to evoke a utopia violently betrayed, or a world abandoned to solitude.

This is the surprising debut of Dane Komljen, a Bosnian filmmaker whose previous short films have been recognized by international festivals. Komljen composes a formally-free film in which there's no pretension to explain every detail. Cinema is made of images, sounds, contextures that transmit the sensibility of its author with simplicity, often in a spontaneous and innate fashion. **ALL THE CITIES OF THE NORTH** is full of this seduction, which is an intimate and suggestive poetic flux. A surprising film that manifests the freedom of cinema as a poetic and political expression.

Eva Sangiorgi

60

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam **2016** Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Sarajevo; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Svi severni gradi (All the Cities of the North) (2016), *Naše telo* (Our Body) (2015), *Višak vjetra* (A Surplus of Wind) (2014), *Ja vec jesam sve ono što želim da imam* (I Already Am Everything I Want to Have) (2010).

SVI SEVERNI GRADOVI

ALL THE CITIES OF THE NORTH

TODAS LAS CIUDADES DEL NORTE

BOSNIA Y HERZEGOVINA
- SERBIA - MONTENEGRO
2016

100'
digital
color

En un hotel abandonado en Montenegro, cerca del confín con Albania, dos hombres entrettejen una relación y la llegada de un extranjero traerá agitación a su equilibrio. La ruinas del complejo parecen proceder de un tiempo indefinido; de un futuro apocalíptico o de un pasado derrotado. En efecto, estamos en un territorio olvidado por la Historia, del que nos llegan señales y restos: lo que fue la República Federativa Socialista de Yugoslavia, que ha determinado territorios de márgenes inciertos.

DIRECCIÓN

GUIÓN

Dane Komljen

FOTOGRAFÍA

Ivan Markovic

EDICIÓN

Dane Komljen

Natasa Damnjanovic

SONIDO

Igor Camo

Simon Apostolou

Jakov Munizaba

REPARTO

Boban Kaludjer

Boris Isakovic

Dane Komljen

PRODUCCIÓN

Dart Film

No hay diálogos entre los tres personajes, pero se sobrepone un monólogo lírico trazado con fragmentos de la *Pasión*, de Jean-Luc Godard, de citas de *La gravedad y la gracia*, de Simon Weil, y de poesía épica serbia. Se crea una correspondencia entre esos espacios y experiencias lejanas, como Lagos, Brasilia o los edificios desolados de las ciudades del norte, que reclamaban reencontrarse con la naturaleza. La voz describe la pretensión de los proyectos de construcción en el territorio y relaciona la arquitectura con la estructura de la sociedad: en los cuadros atentamente compuestos, aquellas paredes descuartizadas, aquellos espacios vacíos parecen evocar una utopía violentamente traicionada, o a un mundo abandonado a la soledad.

Se trata del sorprendente debut de Dane Komljen, realizador bosnio cuyos anteriores cortometrajes han sido reconocidos por los festivales internacionales. Komljen compone una película formalmente libre, en la que no hay pretensión de explicar cada detalle. El cine está hecho de imágenes, sonidos, de contexturas que simplemente transmiten la sensibilidad de su autor, muchas veces de una manera espontánea e innata. De esta seducción está llena **ALL THE CITIES OF THE NORTH**, que es un flujo poético íntimo y sugestivo. Una película sorprendente que manifiesta la libertad del cine como expresión poética y política.

Eva Sangiorgi



To link two stories from different times through the same space is what Alessandro Comodin decides to do in his latest film, with a narrative structure revealing the art of combining diverse aspects to create a free and imaginative—yet cohesive—world.

The film begins in a remote forest during a war of the past. Two men escape, flee, and venture into nature until night gives

way to light. They will survive collecting mushrooms, hunting rabbits, and making campfires. Are they deserters? Prisoners? The film will never tell; however, this is not necessary—for although the making is realistic, the images are of an almost metaphysical kind (some bodies in nature, like an original state of things).

After an unfortunate encounter of the fugitives with armed villagers, the film moves to another time, a modern one, where it revolves around the story of a wolf, of the excavation of a mysterious hole made by Ariane (a young sick woman who visits her parents), and a love story between her and Tomasso, one of the protagonists of the first part of the film—a phantasmagoric figure from the past or an anthropomorphic wolf, Tomasso (re)appears and the film takes on the form of a tale. Ages cross over each other.

I TEMPI FELICI VERRANNO PRESTO explores the primitive aspect of man in Nature, which is also an essential main character. The approach is not rational but mystic; however, the topic of captivity (at the beginning and at the end of the film—an infinite closed circuit) reveals a film that is nothing but a reflection on the prison system, a ‘political technology of the body’ by contrast with the absolute freedom of wild nature, in particular in a magnificent scene of two bodies naked in a pond.

Comodin’s capacity for mixing legends—rural stories, History, fiction, documentary, and even rock-noise music—with a naturalist aesthetic is simply extraordinary. *I tempi felici verranno presto* breaks the narrative codes down and imposes its creator as one of the most innovative within contemporary Italian cinema.

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival de Cannes, Semana de la Crítica; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Beatrice Story Awards, Premio Mejor Película; Festival Internacional de Cine de los Paises de Asia-Pacífico en Vladivostok; ArteKino Festival; Festival de Cine de Sitges; Festival Internacional de Cine Ostrava Kamera Oko.

FILMOGRAFÍA SELECTA

I tempi felici verranno presto (Happy Times will Come Soon) (2016), *L'estate di Giacomo* (Summer of Giacomo) (2011).

I TEMPI FELICI VERRANNO PRESTO

HAPPY TIMES WILL COME SOON LOS TIEMPOS FELICES LLEGARÁN PRONTO

ITALIA
2016

102'
digital
color

Vincular dos épocas diferentes a través de un mismo espacio es lo que decide hacer Alessandro Comodin con su última película, cuya estructura narrativa revela ser el arte de combinar diversos aspectos para crear un mundo imaginativo y libre, pero coherente.

La película comienza en un bosque remoto durante una guerra del pasado. Dos hombres se escapan, huyen, y se adentran en la naturaleza hasta que la noche deja lugar a la luz. Sobre vivirán recolectando hongos, cazando conejos y haciendo fogatas. ¿Son desertores?, ¿prisioneros? La película nunca lo dirá, sin embargo, no es necesario. Si la factura es realista, las imágenes son de índole metafísica: unos cuerpos en la naturaleza, tal un estado original de las cosas.

Después de un encuentro desafortunado de los dos fugitivos con aldeanos armados, la película pasa a otra época, a una moderna donde es cuestión del cuento de un lobo, de la excavación de un misterioso agujero hecho por Ariane (una joven enferma que visita a sus padres), y una historia de amor entre esta última y Tomasso, uno de los protagonistas de la primera parte del film: figura fantasmagórica del pasado o lobo antropomórfico, Tomasso (re) aparece y la película adopta la forma de un cuento; las edades se entrecruzan.

I TEMPI FELICI VERRANNO PRESTO explora el aspecto primitivo del hombre en una Naturaleza que es un personaje principal. Si el acercamiento es místico, el tema del cautiverio al inicio y al final de la película –un circuito cerrado infinito– revela una película que no es sin reflexionar sobre el sistema carcelario: esa ‘tecnología política del cuerpo’ contrasta con la libertad en la naturaleza salvaje, en particular con una magnífica escena de dos cuerpos desnudos en un estanque.

La capacidad de Comodin de fusionar las leyendas, las historias rurales, la Historia, la ficción y el documental, e incluso la música rock-noise con una estética naturalista, es simplemente extraordinaria. *I tempi felici verranno presto* rompe los códigos narrativos e impone a su realizador como uno de los más innovadores del cine italiano contemporáneo.

DIRECCIÓN
Alessandro Comodin

GUIÓN
Alessandro Comodin
Milena Magnani

FOTOGRAFÍA
Tristan Bordmann

EDICIÓN
João Nicolau
Alessandro Comodin

SÓNIDO
Mirko Guerra
MÚSICA

Drache
Dupap

REPARTO
Sabrina Seyvecou
Erikas Sizonovas
Luca Bernardi
Marco Giordana
Carlo Rigoni

PRODUCCIÓN
Okta Film

DISTRIBUCIÓN
Shellac Distribution
The Match Factory



A film about treason and a particular way to escape from it-insanity. Here we have a man who upon discovering an oil deposit brought, upon the community of fishermen to which he belonged, the end of their immediate basic economy. Don Rome is an infamous man and there will always be someone to remind him of it even though he, evidently, has erected for himself a paradoxical psychic shelter. How, then, can an inner

experience be filmed without resorting to words? The challenge resides in dismissing psychology and venturing into the empiricism of deeds.

Imaz believes cinema doesn't play all of its cards in the composition of an image. A scene is image and also sound. To the laborious geometry of his frames, he adds a soundtrack that belittles the equilibrium transmitted by the apparently heavenly places at Tris Island, although some panoramic shots of the sea's horizon with the typical sites of oil exploitation also suggest a geological disarray. If Don Rome indeed often suffers from failed cognition, and it materializes, the sound layers of the film convey better the suffering of the character. If an ordinary event on camera has an unlikely sound, the shot leans toward bewilderment, its unity is broken.

The presence of the famous and veteran actor José Carlos Ruiz at the side of Mexican independent film star Gabino Rodríguez is another good choice by the filmmaker. The former seems to have been part of that ecosystem forever. Rodríguez's peculiar face is well used by Imaz; he is Chacho, perhaps Ariel, or maybe an early version of Rome—his is an unspeakable presence. The division of reality looms over each deed; imagination, sight, and feeling are subject to the shocks of the guilt-ridden character. Discreetly, **TORMENTERO** has much more to do with poetry cinema than with the much more trodden side of prose cinema, which doesn't mean it lacks meaning. The signs are there, available for their understanding.

If the story of *Tormentero* is indeed dark, Imaz doesn't take advantage of it to portrait suffering as stylish and to elevate the grief of a man to a metaphysical tragedy. Darkness remains at a human scale.

ESTRENO
MUNDIAL

FILMOGRAFÍA *Tormentero* (Stormmaker) (2017), *Epitafio* (Epitaph) (2015), *Cefalópodo* (Cephalopod) (2010),
SELECTA *Familia Tortuga* (Turtle Family) (2006).

TORMENTERO

STORMMAKER

MÉXICO - COLOMBIA -
REPÚBLICA DOMINICANA
2017

80'
digital
color

DIRECCIÓN

Rubén Imaz

GUIÓN

Fernando del Razo
Rubén Imaz

FOTOGRAFÍA

Gerardo Barroso

EDICIÓN

Israel Cárdenas
Rubén Imaz

SONIDO

José Miguel Enriquez
César Salazar

MÚSICA

Galo Durán
Camilo Plaza

REPARTO

José Carlos Ruiz
Gabino Rodríguez
Mónica Jiménez
Waldo Facco
Rosa Márquez

PRODUCCIÓN

Axolote Cine

DISTRIBUCIÓN

Mundial

Un film sobre la traición y una singular forma de conjurarla: el desvarío mental. He aquí un hombre que al descubrir un yacimiento petrolífero perpetró para la comunidad de pescadores a la que pertenecía, el fin de su economía básica inmediata. Don Rome es un hombre infame y en ocasiones no faltará quien se lo recuerde, aunque él, evidentemente, ha erigido un paradójico refugio psíquico. ¿Cómo filmar entonces una experiencia interior sin acudir a la palabra? El desafío consiste en desestimar la psicología y adentrarse en el empirismo de los actos.

Imaz cree que el cine no se juega todas sus cartas en la composición de una imagen. El plano es imagen y también sonido. A la geometría laboriosa de sus encuadres le suma una banda sonora que desestima el equilibrio que transmiten los parajes aparentemente paradisiacos de la isla de Tris, aunque algunas panorámicas en el horizonte del mar con los emplazamientos característicos de la explotación petrolera también sugieren un desarreglo geológico. Si bien Don Rome padece a menudo una cognición fallida y esta se materializa, las capas sonoras del film transmiten mejor el padecimiento del personaje. Si un evento ordinario frente a cámara tiene un sonido propio, el plano tiende al desconcierto, se quiebra en su unidad.

La presencia del famoso y veterano actor José Carlos Ruiz al lado de la estrella del cine independiente mexicano Gabino Rodríguez, es otra buena decisión del cineasta. El primero parece haber sido parte de ese ecosistema desde siempre. El peculiar semblante de Rodríguez es bien aprovechado por Imaz: es Chacho, tal vez Ariel, quizás una versión temprana de Rome; es una presencia indecible. La división de lo real sobrevuela cada acto; imaginar, ver y sentir están sujetos a los sobresaltos del culposo personaje. Discretamente, **TORMENTERO** tiene mucho más que ver con el cine de poesía que con la vertiente más transitada del cine de prosa, lo que no significa que reniegue del sentido. Los signos están disponibles para el entendimiento.

Si bien la historia de *Tormentero* es oscura, Imaz no se aprovecha para estilizar el sufrimiento y elevar la pena de un hombre a tragedia metafísica. Lo sombrío se mantiene a escala humana.





AHORA MÉXICO

MEXICO, RIGHT NOW!



vegetarian Brazilian feminist who meets a nice real-estate agent and who works as a dancer in a night club to pay for her studies, activity considered immoral by her landlady; and Marina—secretly in love with her best female friend who is about to leave to another country—who deals with a Bosnia where homophobia is the norm, as it is in her parent's house.

Three independent stories that connect from the desires, dreams, worries, and disillusionments of the protagonists. Three life impossibilities that also reveal the political background of the film (migration, moral and religious oppression, socioeconomic alienation). And three autonomous parts that, notwithstanding, intertwine cinematically on fleeting occasions—some sequences are repeated, though filmed from another point of view, redefining the perception of the characters and the spectator, a subtly used and absolutely brilliant filmic device.

The filmic poetics of Sergio Flores Thorija are defined by his approach to space and time, making use of non-professional actors, filming with natural light and without the use of extra-diegetic music; with a sober but pertinent cinematic language upheld by precise images shot by Flores Thorija himself.

The film displays an achieved naturalism and the subtext is no less present from the opening shot of the film, a woman in front of a mirror, provoking an insight on outward appearances within the conservative patriarchal Bosnia-Herzegovina society.

Through its human and cinematic gaze, formal solidity, and singular aesthetics, **3 ZENE OR (WAKING UP FROM MY BOSNIAN DREAM)** is, without any doubt, the manifestation of a new and talented filmmaker.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Morelia.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

3 ZENE or (Waking Up From My Bosnian Dream) **3 WOMEN or (Waking Up From My Bosnian Dream)** (2016), *Bosnian Dream* (2015), *Tuga* (2014).

3 ZENE OR (WAKING UP FROM MY BOSNIAN DREAM)

3 WOMEN OR (WAKING UP FROM MY BOSNIAN DREAM)
 3 MUJERES O (DESPERTANDO DE MI SUEÑO BOSNIO)

MÉXICO - BOSNIA Y HERZEGOVINA
 2016

120'
 digital
 color

DIRECCIÓN
 Guión
 FOTOGRAFÍA
 EDICIÓN
 Sergio Flores Thorija

SONIDO
 Levan Lomjaria
 REPARTO
 Ivana Vojinovic
 Clara Casagrande
 Marina Komsic

PRODUCCIÓN
 Film Factory
 Lucia Films

La ópera prima de Sergio Flores Thorija, mexicano egresado de la Film Factory (la escuela del gran Béla Tarr), se organiza según los retratos sucesivos de tres jóvenes mujeres que viven en Sarajevo: Ivana, cocinera que cuida a su madre enferma y sueña con mudarse a Estados Unidos, un sueño que parece a su alcance cuando tiene un romance con un turista norteamericano; Clara, brasileña vegetariana y feminista, conoce a un simpático agente inmobiliario y trabaja de bailarina en un club nocturno para pagar sus estudios, actividad considerada inmoral por su casera; y Marina, secretamente enamorada de su mejor amiga que está a punto de irse a otro país, lucha con una Bosnia donde la homofobia es la norma, como en casa de sus padres.

Tres historias independientes que se relacionan desde los deseos, sueños, inquietudes y desilusiones de sus protagonistas. Tres imposibilidades de vida que revelan también un trasfondo político de la película –la inmigración, la represión moral y religiosa, la alienación socioeconómica–. Y tres partes autónomas que, sin embargo, se entrelazan cinematográficamente en efímeras ocasiones: unas secuencias se repiten, pero filmadas desde otro punto de vista, redefiniendo la percepción de los personajes y entonces del espectador, un recurso filmico sutilmente utilizado y absolutamente genial.

Utilizando no actores, filmando con luz natural y sin uso de música extradiegética, la poética filmica de Sergio Flores Thorija se define a través del espacio y del tiempo, con un lenguaje cinematográfico sobrio pero pertinente, sostenido por imágenes precisas filmadas por Flores Thorija mismo.

69

De un naturalismo logrado, el subtexto no está menos presente desde el plano de apertura –una mujer frente a un espejo–, impulsando una reflexión sobre las apariencias en la sociedad conservadora y patriarcal de Bosnia y Herzegovina.

Impresionante mirada cinematográfica y humana, solidez formal y estética singular, **3 ZENE OR (WAKING UP FROM MY BOSNIAN DREAM)** es, sin duda alguna, la manifestación de un nuevo y talentoso cineasta.

Sébastien Blayac



One of the effects of drug violence is the brutal alienation of people from their surroundings—it destroys the social context and prevents mobility, relationships, and contact with the environment itself.

Gastón Andrade (*El árbol*, FIC-UNAM 2013), already familiar with the topic of the relationship between nature and local culture, builds a metaphor of the ferocity that afflicts Mexico

based on the intervention it imposes on the land. Trees as lives, felled to allow the visibility of control, suffer the consequences of a country prey to abuses which irredeemably modify society and environment. But Andrade leaves us with one hope, the one that resides in the beauty of the images of the forests in Michoacán and in the valiant initiative of people who, fighting to conserve their trees, do not abandon their hope of changing the country.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y
PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Morelia.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Los árboles no dejan ver el bosque (The Trees Hide the Forest) (2016), *Los silencios* (The Silences) (2014), *El árbol* (The Tree) (2012), *Los murmullos* (The Murmurs) (2012).

LOS ÁRBOLES NO DEJAN VER EL BOSQUE

THE TREES HIDE THE FOREST

MÉXICO
2016

11'
digital
color

Uno de los efectos de la violencia del narcotráfico es la brutal alienación de la gente con su entorno: destruye el contexto social, impide la movilidad, las relaciones, el contacto con el propio ambiente.

Gastón Andrade (*El árbol*, FICUNAM 2013), ya familiar al tema de la relación de la naturaleza con la cultura local, construye una metáfora de la ferocidad que aflige a México a partir de la intervención que impone en el territorio. Árboles como vidas, abatidos para permitir la visibilidad del control, sufren las consecuencias de un país a merced de los abusos que modifican irremediablemente al medio ambiente y a la sociedad. Pero Andrade nos deja una esperanza, esa que reside en la belleza de las imágenes de los bosques michoacanos y en la valiente iniciativa de personas que, luchando para conservar sus árboles, no abandonan la esperanza de cambiar al país.

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
SONIDO
Gastón Andrade
FOTOGRAFÍA
Ariana Romero

PRODUCCIÓN
La oscuridad de la nube cine

Eva Sangiorgi



seems almost like a transgression, and its will to transmit a solidary experience between men—and in turn with the other species—seems an obstinacy.

The protagonists are members of a cooperative which, in 1996, in Veracruz, set out to live under different parameters of development. The general philosophy is permaculture, of which some of the principles are explained in a part in which the youngsters of the community attend their school formation. Nothing of what is seen is suspicious; the precepts of Bill Mollison and David Holmgren are not communicated as the ABC of a dogma, but as a pragmatic truth that upholds the general practice in which everyone is immersed. This discreet anti-dogmatism can be verified in the conversations that the youngsters have when they are discussing their future. That one of them dreams of joining the military seems incongruent, but it's perhaps the greatest symbolic success of the whole experience.

Álvarez Franco chooses to inquire little into the motives and origins of the community, it's enough for him to show their day-to-day dynamics and some of their leisure moments. The farmer who whistles incessantly the famous theme by Pedro Infante, 'Amorcito corazón,' represents a general spirit—it so happens that happiness here is a policy that vindicates relationships, even at work.

Bosque de niebla would not be the film that it is if the programmatic desire of looking and listening to an ecosystem didn't exist. The meticulous frames of microscopic life and the sounds of the forest have a reason to exist—to convey the feeling of surroundings as an extension of the domestic sphere. The magnificent wide shot of a woodpecker and the sound of its pecking is an accurate example of a whole aesthetic view.

72

Roger Koza

ESTRENO
MUNDIAL

FILMOGRAFÍA *Bosque de niebla* (The Cloud Forest) (2017).
SELECTA

The film by Álvarez Franco is the representation of an anomaly. In Mexico, it is possible to live in peace and in an equitable and ecological economy. This discreet utopia is the one portrayed by the director. **BOSQUE DE NIEBLA** has little to do with that tendency in a Mexican cinema seduced by exploitation of poverty and the concomitant aesthetics of sordidness to represent it. This is why the simplicity of the film

BOSQUE DE NIEBLA

THE CLOUD FOREST

MÉXICO
2017

90'
digital
color

DIRECCIÓN
Guion
Mónica Álvarez Franco
FOTOGRAFÍA
Carlos Rossini
Luis Montalvo
EDICIÓN
Yibrán Asuad
Adrián Parisi
SONIDO
Andrew Donaldson
PRODUCCIÓN
Viento del Norte Cine

El film de Álvarez Franco es la representación de una anomalía. En México se puede vivir en paz y en una economía equitativa y ecológica. Esta discreta utopía es la que retrata la directora. Poco tiene que ver **BOSQUE DE NIEBLA** con esa corriente del cine mexicano seducida por la explotación de la miseria y su concomitante estética de la sordidez para representarla. Es por eso que la candidez del film parece casi una transgresión, y su voluntad de transmitir una experiencia solidaria entre los hombres y de estos con las otras especies, una obstinación.

Los protagonistas son los miembros de una cooperativa que en 1996, en Veracruz, se propusieron vivir bajo otros parámetros de desarrollo. La filosofía general es la permacultura, de la que se explicitan algunos de sus principios en un pasaje en el que los jóvenes de la comunidad realizan su formación escolar. Nada de lo que se ve despierta sospechas; los preceptos de Bill Mollison y David Holmgren no se comunican como el ABC de un dogma, sino como una verdad pragmática que sostiene la práctica general en la que todos están inmersos. Ese antidogmatismo discreto puede verificarse en las conversaciones que mantienen los jóvenes cuando discuten sobre el porvenir. Que uno de ellos sueñe con ser militar parece una incongruencia, pero es quizás el mayor éxito simbólico de toda la experiencia.

Álvarez Franco prefiere indagar poco en los motivos y en los orígenes de la comunidad. Le basta mostrar la dinámica cotidiana y algunos momentos de ocio. El campesino que se la pasa silbando el famoso tema cantado por Pedro Infante, 'Amorcito corazón' representa el espíritu general. Sucede que la felicidad es aquí una política vindicativa de las relaciones, incluso en el trabajo.

Bosque de niebla no sería el film que es si no existiera el deseo programático de mirar y escuchar un ecosistema. Los meticulosos encuadres sobre la vida microscópica y el registro sonoro del propio bosque tienen su razón de ser: hacer sentir lo circundante como una extensión de lo doméstico. El magnífico plano general de un pájaro carpintero y la sonoridad de su picoteo es un ejemplo preciso de toda una estética.

Roger Koza



Casa Roshell is a place, hidden within the shadows of Mexico City, where men have the freedom to express and transform themselves—a place where it is possible to overcome the social restrictions to which they are confined, or to look for guilty passions in the gloom; it is a suspended space where whoever visits it is on a quest for self-acceptance or self-identity, or simply for a little fun.

The city offers itself as a den, but also as a scenery open for whoever is ready to embrace a new consciousness. The film enunciates a militant spirit in favor of gay and transsexual rights in a playful way. Rosshell Terranova, the activist, and Liliana Alba, her partner, are in fact the administrators of Casa Rosshell. Thus, the film explores questions about sexuality and gender which affect the norms of our society.

Moving between confession and performance, the film plays with the ambiguity of the tone—it pushes aside the curtain to a secret place where the protagonists express themselves, chat, have fun, and also confess. Camila José Donoso codirected *Naomi Campbell* with Nicolás Videla, a film which also explored the question of identity. Donoso carries on, from conceptually metaphoric terms, with her interest on transition.

CASA ROSHELL transits between analogic and digital image, leading us to constantly cross the border between documentary and fiction. And the camera—which renders perfectly the inner conflicts' shades of grey—allows the characters to speak for themselves.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES 2017 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín.
Y PREMIOS

74

FILMOGRAFÍA *Casa Rosshell* (2017), *Naomi Campbell* (2013).
SELECTA

CASA ROSHELL

MÉXICO - CHILE
2017

71'
digital, 16 mm
color

AHORA MÉXICO

Casa Roshell es un lugar escondido en las sombras de la Ciudad de México, donde los hombres tienen la libertad de expresarse y de transformarse; un sitio donde es posible superar las restricciones sociales en las que están confinados, o de buscar pasiones inconfesables en la penumbra. Es un espacio suspendido donde quien lo visita, está en la búsqueda de una aceptación o de una identidad propia, o simplemente de un poco de diversión.

DIRECCIÓN

Guillermo

EDICIÓN

Camila José Donoso

FOTOGRAFÍA

Pablo Rojo

SONIDO

Isolé Valadez

Mauricio Flores

REPARTO

Roshell Terranova

Liliana Alba

Lia García

Diego Alberico

Cristian Aravena

PRODUCCIÓN

Tonalá Lab

Interior XIII

DISTRIBUCIÓN

Tonalá Distribución

La ciudad se ofrece como una guarida, pero también como un escenario abierto para quien esté listo para abrazar una nueva conciencia. La película enumera este espíritu militante a favor de los derechos de homosexuales y transexuales, con actitud lúdica. La activista Roshell Terranova y su pareja Liliana Alba, son, en efecto, quienes administran Casa Roshell. De esta manera, la película explora cuestiones de sexualidad y género que afectan las convenciones de nuestra sociedad.

Moviéndose entre la confesión y el performance, el film juega con la ambigüedad del tono: aparta la cortina de un lugar secreto donde los protagonistas se confiesan, platican, se divierten y también nos hacen una declaración. Camila José Donoso codirigió, con Nicolás Videla, *Naomi Campbell*, película que igualmente se interrogaba acerca del tema de la identidad. Donoso continúa con su interés hacia la transición en términos conceptualmente metafóricos.

CASA ROSHELL transita entre la imagen analógica y digital, llevándonos a cruzar continuamente la frontera entre el documental y la ficción. Y la cámara, que rinde perfectamente los claroscuros de los conflictos interiores, deja que los personajes hablen por ellos mismos.

75

Eva Sangiorgi



The film opens with some images of surrealist paintings on pre-Columbian Mayan life and the presence of flying objects, while an off-screen voice is heard enunciating a series of sophisticated technical terms in the Mayan language (interface, e-mail, operating system, virtual reality, etcetera—words that are, *a priori*, untranslatable). **CIUDAD MAYA** introduces us to the mystery of this culture and its intrinsic configuration of thoughts and knowledge.

An insight on the representation of contemporary Mayan identity, the short film by Andrés Padilla Domene (visual artist) is located at the frontier between documentary and science-fiction—the film takes place in a distant mythical past, and a fictional present and future, where a group of youngsters from Merida, Yucatan, operate strange machines, luminous improvised devices inspired by technologies used in current archeology—in a site in ruins that is a modern replica of an ancient heritage site.

Formally precise (there is a remarkable rotational sequence-shot of four people), *Ciudad Maya* is a short film/essay on the mutations of a culture, where cinema pretends to be an archeological tool through the construction, *en abyme*, of images.

Sébastien Blayac

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Cortometrajes de Winterthur; Festival Internacional de Cine de Morelia; 25FPS Festival de Cine y Video Experimental, Mención Especial del Jurado.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Ciudad Maya (2016).

CIUDAD MAYA

MÉXICO - FRANCIA
2016

24'
digital
color

AHORA MÉXICO

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Andrés Padilla Domene

FOTOGRAFÍA

Dalia Huerta Cano

SONIDO

Homero González Sánchez

MÚSICA

Pat Boy

Homero González Sánchez

MC Chicob

REPARTO

Andrés Chi Cob alias MC Chicob

José Chi

Lorenzo Itzá

Claudia Ocampo

Jesús Pat Chablé alias Pat Boy

Feliciano Sánchez Chan

Sasil Sánchez Chan

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains

La película abre con unas imágenes de pinturas surrealistas de la vida maya precolombina y la presencia de objetos voladores, mientras se escucha una voz en off pronunciando una serie de términos técnicos sofisticados en lengua maya (interfaz, correo electrónico, sistema operativo, realidad virtual, etcétera; palabras *a priori*, intraducibles). **CIUDAD MAYA** nos introduce en el misterio de esta cultura y su inherente configuración de pensamientos y conocimientos.

Reflexión sobre la representación de la identidad maya contemporánea, el cortometraje de Andrés Padilla Domene –artista visual–, se ubica en la frontera entre el documental y la ciencia ficción: la película se despliega entre un pasado lejano mítico, un presente y un futuro ficcional, donde un grupo de jóvenes de Mérida, Yucatán, operan unas máquinas extrañas, unos dispositivos luminosos improvisados e inspirados en tecnologías utilizadas por la arqueología actual, en un sitio en ruinas que es una réplica moderna de un antiguo sitio patrimonial.

Formalmente preciso –es de notar un plano secuencia rotativo sobre cuatro personas– *Ciudad Maya* es un cortometraje-ensayo sobre las mutaciones de una cultura, donde el cine aparenta ser una herramienta arqueológica a través de la construcción en abismo de las imágenes.

Sébastien Blayac



How to film the complex universe of a teenage single mother? In her second feature film, Mexican director and photographer Dariela Ludlow attempts to offer an answer to this question while shaping an intuitive and entirely honest film.

The protagonist of this intimate portrait is Dania, a young woman who—like so many others of her peers—doesn't work or study. Dania once thought having a

daughter would give meaning to her life; however, she now spends her days looking for small opportunities to evade her reality. For her, a cellphone found in a dressing room at a shop represents a pretext for this evasion. The gadget not only outlines the framework of the generation she belongs to, it also imposes a form to it—that of immediacy.

ESA ERA DANIA is a film in which inexact, dispossessed images prevail and in which a refined staging forfeits its place of preponderancy to the intention of a closer approach to the protagonist character. Without a doubt, the director—and even more so, the cinematographer—challenged herself through this aesthetic exercise which may lack everything but a keen eye.

Towards the half of the film, Ludlow sketches a second narrative line—Dania watching Dania's film—which wipes off all possible borders between fiction and reality. The staging of this scene is unique; lying down on a coach in her living room, Dania watches on a TV screen some scenes in which she acted—but, did she really act?—and analyzes them, faces them, is moved by them. A film within a film, this resource causes a change which affects all senses in the inner and outer world of the film's character; the fictitious one, as well as the real one.

After almost five years in the making, Ludlow's film reminds us that cinema can transform worlds. And Dania's is no exception to this.

Laura Alderete

ESA ERA DANIA

THAT WAS DANIA

MÉXICO

2016

72'
digital
color

¿Cómo filmar el complejo universo de una madre adolescente y soltera? En su segundo largometraje, la directora y fotógrafa mexicana Dariela Ludlow ensaya una posible respuesta al mismo tiempo que da forma a un film intuitivo y enteramente honesto.

Dania es la protagonista de este íntimo retrato, una joven que como muchos otros de su generación, no estudia y no trabaja. Dania creyó que tener una hija daría sentido a su vida, sin embargo, pasa sus días buscando pequeñas oportunidades para eludir su propia realidad. Un celular que encuentra en el vestidor de una tienda le sirve como pretexto de escape. Este dispositivo no solo delinea el marco generacional del que es parte, sino que también impone una forma: la forma de lo inmediato.

ESA ERA DANIA es una película en la que prevalece la imagen despojada e inexacta, en la que es más importante ir al encuentro del personaje que una puesta en escena refinada. No cabe duda de que la realizadora –y aun más, la fotógrafa– se ha desafiado a sí misma con este ejercicio estético que si de algo no carece, es de una mirada certera.

Hacia la mitad de la película, Ludlow traza una segunda línea narrativa –Dania viendo la película de Dania– que desvanece la posible frontera entre la ficción y la realidad. La puesta es única: Dania recostada en el sillón de su sala observa escenas ¿actuadas? por ella misma a través de la pantalla de un televisor, las analiza, las confronta, se commueve. Cine dentro del cine, un recurso que provoca un cambio que opera en todos los sentidos, al interior de la película y al interior del personaje –el ficticio y el real–.

AHORA MÉXICO

DIRECCIÓN

FOTOGRAFÍA

Dariela Ludlow

GUIÓN

Dariela Ludlow

Miguel Schverdfinger

EDICIÓN

Miguel Schverdfinger

SONIDO

Alejandro de Icaza

REPARTO

Dania Deloya Becerril

Ximena Kristel Deloya

Lucía Becerril

Eugenio Barajas

Ian Becerril

PRODUCCIÓN

Chamaca Films

Después de casi cinco años de gestación, la película de Ludlow nos recuerda que el cine es capaz de transformar mundos, y el de Dania no es la excepción.

Laura Alderete



In a recent interview, Pablo Escoto said: "When we went out the Lorenzo Rodríguez Ship, one of the fishermen told me he hoped we could appreciate their suffering. We believe this is the best path to do that." But, really, what is this path? To register time as endless duration in a small boat while some men cast their nets, wait, gather, select, and clean their fish catch. However, the title is no less mysterious in face

of the simplicity of this labor and way of life. Besides, the first chapter is titled 'To the Immaculate Plains.' The alluded geography doesn't coincide with the filmed one.

In the political line of someone like Pablo Chavarría, perhaps the only previous reference for this poetic essay on labor and, diffusely, on the history of Mexico, Escoto offers a set of visual, textual, and sound relationships that are hard to identify at first but are dispersed throughout the film. The quotations of literary references differ in time and space—fragments of Homer are quoted, as well as Pico della Mirandola's and Raúl Zurita's, among others; an allusion to Aztlan is made, and Columbus is remembered. The non-historicity of the sea, or the dilated time on a horizon with no references, is in dissonance with these signs that do belong to a specific time and place.

In the second part of the film, 'To the Gulf of Mexico,' there is a brief and even more enigmatic fragment—a young woman who is making sweets in some village abandons her task and goes for a walk through the woods at sunset. An inscription, '1,000 years of oblivion!' The solution when faced with a film of this nature is to participate in it with the same disposition with which one reads poetry. In that sense, there are some very beautiful sequences, such as when a fisherman goes to sleep and begins snoring and then the film explores life underwater. The edition-imposed relationship between the dream and the primitive life of octopuses, lobsters, and starfish is aesthetically sagacious.

Escoto is very young indeed—he's a little over 20; his ambition may puzzle, charm, and even anger, but serious seekers know that's what the game is like.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Transcinema Festival Internacional de Cine.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Ruinas tu reino (Ruins your Realm) (2016).

RUINAS TU REINO

RUINS YOUR REALM

MÉXICO
2016

64'
digital
color, byn

DIRECCIÓN

Pablo Escoto

FOTOGRAFÍA

Jesús Núñez

EDICIÓN

Salvador Amores

SONIDO

Pablo Escoto

Cooper Gillespie

REPARTO

David Grande Yépez

Salvador Parra Alfonso

Francisco Eustaquio Zarate

Víctor Ramón Jiménez

Lorenzo Rodríguez Solís

Angélica González

Fernanda González

PRODUCCIÓN

Ríos de Nueva

En una entrevista reciente Pablo Escoto decía: "Al bajarnos del barco Lorenzo Rodríguez, uno de los pescadores me dijo que esperaba apreciáramos su sufrimiento. Creemos que esta es la mejor forma de hacerlo". ¿De qué manera? Registrando el tiempo como duración sin fin en un navío pequeño mientras algunos hombres tiran las redes, esperan, juntan, seleccionan y limpian la pesca. Sin embargo, el título no deja de ser misterioso frente a la simpleza de esta labor y forma de vida. Además, el primer capítulo se titula 'A las inmaculadas llanuras'. La geografía aludida no coincide con la geografía filmada.

En la línea poética de un Pablo Chavarría, quizás la única referencia precedente para este ensayo poético sobre el trabajo y, difusamente, sobre la historia de México, Escoto propone un conjunto de relaciones visuales, textuales y sonoras que resulta difícil identificar de inmediato pero que están dispersas en la película. Las referencias literarias citadas difieren en tiempo y espacio: se citan fragmentos de Homero, Pico della Mirandola y Raúl Zurita, entre otros; se alude a Aztatlán y se recuerda a Colón. La ahistoricidad del mar, o el tiempo dilatado en un horizonte sin referencia, entra en disonancia con estos signos que sí pertenecen a un periodo y a un lugar.

En la segunda parte del film, 'Al Golfo de México', hay un breve fragmento todavía más enigmático: una mujer joven que está haciendo dulce en algún pueblo abandona la tarea y parte a una caminata por el bosque en el atardecer. Una inscripción: 1 000 años de olvido. La solución frente a un film de esta naturaleza es participar de él con la misma disposición con la que se lee poesía. En ese sentido, hay algunos planos muy hermosos, como cuando un pescador se duerme y empieza a roncar y a continuación el film explora la vida submarina. La relación impuesta por el montaje entre el sueño y la vida primitiva de pulpos, langostas y estrellas de mar es estéticamente sagaz.

Escoto es realmente muy joven: tiene un poco más de 20 años; su ambición puede desconcertar, encantar y enfadar, pero los que buscan seriamente saben que así es el juego.

Roger Koza



Jean Epstein's quote at the beginning—and above all the last sentence ("The unity of what moves and what is moved, the ubiquity of life itself...")—places the film in a cinematic paradigm that is not narrative but perceptive. Chavarria Gutiérrez tries to film two movements—the one of those who are on Earth and the one of the sphere itself, floating in space. The first one is possible to film, the second one is inferred. In another quote—

without reference but congruent with the first one—that is not read but said through the voice of a boy, he asserts: "The task of the filmmaker is like Planck's—to find dark matter which can be inferred from what's visible." These are two ambitious poetic declarations thrown at his audience by a filmmaker.

The physical organization of the film consists of a few motifs which repeat themselves (at different speeds) and reverberate at the distance, suggesting signs more poetic than philosophic, more sensorial than narrative—a man walks down the street; a woman looks from a window; on a road, at night, a car is seen passing and sometimes a man moves in the opposite direction. There are also several passages in which animals, plants, and rocks are discovered in very close-up shots which eclipse their recognition. In other segments, only men, dogs, and turtles are perceived. What everything in front of the camera has in common is that everything is moving. Movement is the condition of the living, and beings are defined in duration—Chavarria Gutiérrez tries to record this perpetual progression.

If movement is the theme of the film, then perception can't be fixated. Instability is here another dimension of reality. That's why at certain moments the very nature of the images acquires folds and slightly wiggles, imitating the movement of water. Also, the sound dimension refuses synchronicity with the image. Sound is another movement, even more mysterious than image.

The synthesis is unavoidable—cinema is the art of movement.

Roger Koza

ESTRENO
MUNDIAL

FILMOGRAFÍA *La tierra aún se mueve* (Still the Earth Moves) (2017), *Las letras* (The Letters) (2015), *Alexfilm* (2015), *El resto del mundo* (The Rest of the World) (2014), *Tapetum Lucidum* (2013), *Terrafeni* (2012).

LA TIERRA AÚN SE MUEVE

STILL THE EARTH MOVES

MÉXICO
2017

68'
digital
color

DIRECCIÓN
Edición
Pablo Chavarría Gutiérrez

FOTOGRAFÍA
José Luis Arriaga

SONIDO
Gerardo Villareal

MÚSICA
Julio Torres

REPARTO
Eli Zavala
Susana Herrera
Alejandro Alva

PRODUCCIÓN
Cinematográfica y
Escénica de México

La cita de Jean Epstein al comienzo y, sobre todo, la última oración (“La unidad de lo que mueve y de lo que es movido, la ubicuidad de la vida misma...”) sitúan al film en un paradigma cinematográfico que no es narrativo sino perceptivo. Chavarría Gutiérrez intenta filmar dos movimientos: el de los que están en la Tierra y el de la propia esfera que flota en el espacio. Lo primero es posible, lo segundo se infiere. En otra cita –sin referencia pero en consonancia con la primera– que no se lee sino que es dicha por la voz de un niño, se afirma: “La tarea del cineasta se parece a la de Planck: encontrar materia oscura que puede deducirse de lo visible”. He aquí dos ambiciosas declaraciones poéticas que un cineasta lanza a su público.

La organización física del film consiste en algunos motivos que se repiten (en distintas velocidades) y reverberan a la distancia sugiriendo signos más poéticos que filosóficos, más sensoriales que narrativos: un hombre camina en la calle; una mujer mira desde una ventana; en una ruta, de noche, se ve pasar un auto y a veces a un hombre que se desplaza en dirección contraria. Hay también varios pasajes en los que se descubren animales, plantas y rocas en primerísimos planos que eclipsan el reconocimiento. En otros segmentos solamente se perciben hombres, perros y tortugas. Lo que tiene en común todo aquello que está frente a cámara es que se mueve. El desplazamiento es la condición de lo viviente y los seres se definen en la duración; Chavarría Gutiérrez trata de registrar ese perpetuo devenir.

Si el movimiento es el tema del film, entonces la percepción no puede ser fijada. La inestabilidad es aquí la otra dimensión de lo real. Es por eso que por momentos la propia naturaleza de la imagen adquiere pliegues y se menea imitando un poco el movimiento del agua. Por su parte, la materia sonora reniega de la sincronía con la imagen. El sonido es otro movimiento, más misterioso aun que la imagen.

La síntesis es inevitable: el cine es el arte del movimiento.

Roger Koza



William Clauson is a Swedish-American folk singer who ended up living in the so-called *Pasaje Rodríguez*, in Tijuana. This is the premise of the story told by Ricardo Silva (*Navajazo*, FICUNAM 2014) and Omar Guzmán, who was the editor of Silva's first feature. The film opens in Sweden, home to the oldest tree in the world, which seems to have a connection with Clauson or with a more general idea that permeates through the film.

WILLIAM, EL NUEVO MAESTRO DEL JUDO is a work about territoriality and time, about the life time that—unavoidably—leads to death. The filmmakers build a game of mirages through the splitting of space (Mexico and Sweden); time (William today, old, and when he was younger); people (the real William and the actor Edward Coward [*Las elegidas*, David Pablos, 2015]); and, finally, reality and fiction (or truth and lies). This binomial quality is perhaps a characteristic tension in the Silva-Guzmán's films.

The film questions the dimension of time, which is sometimes unclear and gets foggier as people grow old. Memory can extend it, aspiring to a time becoming eternal. Perhaps the comments in the preamble of the film go along that direction, belonging to a pessimist and irreverent worldview. The initial frame, like a Rembrandt painting, reveals that the composition is being portrayed—in this case—for the camera. This is a declaration of the filmmakers' poetics; the film stands in balance between registers—the documentary, performance art, and fiction, and in the ambiguity of becoming recognizable.

It matters little knowing if this is really William's story, Edward's, or the authors'. Or a mix, possibly.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam **2016** Festival Internacional de Cine de Los Cabos.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Ricardo Silva
William, el nuevo maestro del judo (*William, the New Judo Master*) (2016), *Navajazo* (2014).

Omar Guzmán

William, el nuevo maestro del judo (*William, the New Judo Master*) (2016).

WILLIAM, EL NUEVO MAESTRO DEL JUDO

WILLIAM, THE NEW JUDO MASTER

MÉXICO
2016

95'
digital
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Ricardo Silva
Omar Guzmán
FOTOGRAFÍA
Adrián Durazo
EDICIÓN
SONIDO
Omar Guzmán
MÚSICA
William Clauson
Tony Ronald
REPARTO
William Clauson
Edward Coward
Hoze Meléndez
Pako Houston
José Jiménez

PRODUCCIÓN
Spécola
DISTRIBUCIÓN
Cine Caníbal

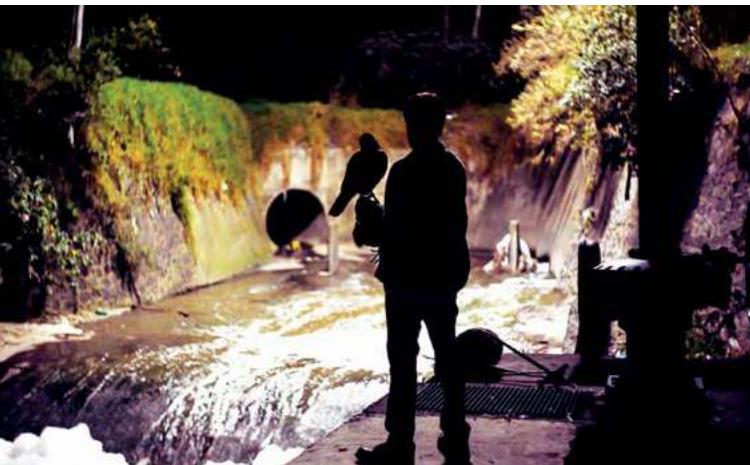
William Clauson es un cantante sueco-americano de folk que terminó viviendo en el llamado Pasaje Rodríguez, en Tijuana. Esta es la premisa de la historia que cuenta Ricardo Silva (*Navajazo*, FICUNAM 2014) junto a Omar Guzmán, quien había sido editor de su primer largometraje. Empieza en Suecia, donde radica el árbol más longevo del mundo, que parece tener una conexión con Clauson o con una idea más general que permea la película.

WILLIAM, EL NUEVO MAESTRO DEL JUDO es un trabajo acerca de la territorialidad y del tiempo; el de la vida, que inevitablemente lleva a la muerte. Los realizadores construyen un juego de espejismos a través del desdoblamiento del espacio (México y Suecia); del tiempo (William al día de hoy, viejo, y cuando era más joven); de personas (el William real y el actor Edward Coward [*Las elegidas*, David Pablos, 2015]); y finalmente, de realidad y ficción –o de verdad y mentira–. Este binomio es quizás una tensión característica del cine Silva-Guzmán.

La película cuestiona la dimensión del tiempo, que a veces es poco claro, algo que se va haciendo brumoso por el envejecer. El recuerdo la puede pensar, aspirando a un tiempo que se haga eterno. Quizá vayan en esa dirección los comentarios del preámbulo del film, que pertenecen a una visión cosmogónica pesimista e irreverente. El encuadre inicial, como en un Rembrandt, devela que la composición se está retratando, en este caso, para la cámara. Es una declaración de la poética de los autores: la película se sostiene en el equilibrio entre registros: el documental, el *performance* y la ficción; y en la ambigüedad de hacerse reconocibles.

Poco importa saber si es realmente William, su historia, la de Edward, o la de los autores. O una mezcla, posiblemente.

Eva Sangiorgi



Joel seems to have defined his life priorities very well. His hawk and his mother are the elements that keep him busy, the first because it is his hobby and the latter because of dependence. He practices falconry with the same passion his mother feels for medicine; however, he finds it impossible to deal with both in parallel. His incapacity to attain independence permanently hinders his relationship with her and, at the same time, lays out a safety zone for him.

Even though there is a precedent of Miguel Calderón in cinema, following the showcasing of his work in Wes Anderson's, it is now that he directs his first film outside the walls of multidisciplinary art, inside of which he can be seen so well-adjusted and free. **ZEUS**, a film that Calderón himself defines as a merely narrative and fictional work, is also the acting debut for Daniel Saldaña París, a Mexican writer who interprets Joel and manages to insert himself convincingly on stage—a high middle-class antisocial life of comfort.

The Roman Polanski of *Knife in the Water* (1962) is supposed to be one of Calderón's motivations for emulating the exploration of the relationships of characters in the film, which seems to be his main goal. Sexuality and co-dependence are the overarching themes and they intensify towards the end of the film. The falcon functions as a vessel suggesting an oedipal perversion and, at the same time, serving as Joel's shield and weapon.

Later on, someone else will appear as a third element and main emotional destabilizer for Joel, who—along with an accident suffered by his hawk—is put into a situation where taking decisions will threaten him and lead him to rethink his priorities and needs in life; or perhaps this will only make him lose balance and give in to the fear of changing too much the unhealthy—but at the same time firm—circle that surrounds him. Anyway, we won't know.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Morelia.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Zeus (2016).

ZEUS

MÉXICO
2016

87'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Miguel Calderón

FOTOGRAFÍA

Matías Penachino

Maria José Secco

EDICIÓN

Mariana Rodríguez

SONIDO

Pablo Tamez

MÚSICA

Herminio Gutiérrez

REPARTO

Daniel Saldaña París

Ana Terán

Diana Sedano

Mauricio Calderón

Paris Roa

PRODUCCIÓN

Cinepantera

Joel parece tener muy claras sus prioridades en la vida. Su halcón y su madre son los elementos que lo mantienen ocupado; el primero por afición y el segundo por dependencia. Practica la cetrería con el mismo ahínco que su madre lo hace con la medicina, sin embargo, le es imposible lidiar con ambas cosas de manera paralela. Su incapacidad de independencia entorpece permanentemente su relación con ella y al mismo tiempo le traza una zona de seguridad.

Aunque existe un antecedente de Miguel Calderón en el cine tras la aparición de su obra en la de Wes Anderson, es ahora cuando dirige su primer película fuera de los muros del arte multidisciplinario, dentro de los que tan bien habituado y libre se le observa. *ZEUS*, una cinta que él mismo define como un trabajo meramente narrativo y de ficción, es también el debut actoral de Daniel Saldaña París, escritor mexicano que interpreta a Joel, y el que logra insertarse de manera convincente en el escenario: una vida antisocial de clase media alta y comodidad.

El Roman Polanski de *El cuchillo en el agua* (1962) supone ser uno de los motivadores de Calderón a la hora de emular la exploración de las relaciones entre los personajes de la película, lo que aparenta ser su principal objetivo. El sexual y la codependencia son los temas que apuntalan más alto y arrecian sobre el final de la cinta. El halcón funciona como vehículo que sugiere una perversión edípica y al mismo tiempo le sirve a Joel de escudo y arma.

Más tarde aparecerá otra persona como tercer elemento y principal desestabilizador emocional de Joel, que junto a un accidente que sufre su halcón, lo pone en terrenos donde tomar decisiones lo amenazarán y le llevarán a replantearse sus prioridades y necesidades en la vida, o quizás solo lo obliguen a perder el equilibrio y ceder ante el miedo de cambiar demasiado el enfermizo pero a la vez firme círculo que le rodea. De cualquier manera, no lo sabremos.

Luis Rivera



A close-up photograph of a woman's face. She has dark hair and is wearing a white headband. Her gaze is directed straight at the viewer with a serious expression. The background is blurred with green and yellow lights, suggesting an indoor event or party.

ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESCUELAS DE CINE

FEATS. INTERNATIONAL FILM
SCHOOLS MEETING



In the city of Jalisco, simultaneously with the so called narco-blockades, this short film focuses on the life of a middle-class man who returns home after a day at work. The viral lack of communication within a monotonous family leads the main character out onto the streets. Neither his son nor his wife have the insight to notice anything wrong in his behavior.

Jalisco witnesses the attack of armed commando groups, leaving behind many dead and wounded. Clouds of smoke have come out to greet citizens. A nameless character is about to give into the criminal impulses which have been growing uncontrollably in his conduct. The Jalisco landscape that surrounds this man is entering code red—along with the early hours, the prostitutes, and his inner demons—to take from him any remaining trace of serenity.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Morelia.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Bestia (Beast) (2016), *Aurelia y Pedro* (2016), *Afuera* (Outside) (2015).

BESTIA

BEAST

MÉXICO
2016

16'
digital
color

Simultáneamente a los llamados narcobloqueos en la ciudad de Jalisco, el cortometraje concentra sus energías en la vida de un hombre de clase media que regresa a su casa después de un día de trabajo. El virus de la incomunicación en una familia monótona conduce al protagonista hacia las calles. Ni su hijo o su esposa tendrán la perspicacia para notar que algo anda mal en su comportamiento.

DIRECCIÓN

GUIÓN

José Permar

FOTOGRAFÍA

Ernesto Trujillo

EDICIÓN

Omar Robles

José Permar

SONIDO

José Villanueva

MÚSICA

Birdhaus

REPARTO

Jorge Guajardo

Coralia Manterola

Jalisco padece el ataque de comandos armados que deja múltiples muertos y heridos. Las humaredas han salido al encuentro de los ciudadanos. Un personaje sin nombre está a punto de ceder ante los impulsos delictivos que se han gestado de manera incontrolable en su conducta. El código rojo se avecina al paisaje jalisciense del personaje –además de la madrugada, prostitutas y sus propios demonios– para arrebatarle cualquier rastro de tranquilidad que hubiera podido tener.

Carlos Rgo

PRODUCCIÓN

Universidad de Guadalajara,

Departamento de Imagen y Sonido

Tardigrada Producciones

DISTRIBUCIÓN

Departamento de Imagen y Sonido,

Tardigrada Producciones



A paradox is like the absence of light to perceive things on a field in the middle of summer. The sound of a common day mixes with the voices of dissatisfied people, voices rejecting the violence of the country they were born in. Crisis, drug lords, cruelty, assassinations, violent images in mass media. What to do? What to say? What to lean on? Where to look? The bewilderment is over; today, days are spent working for

money and graveyards are manipulated by several killers. The candor of childhood is crushed by violence whilst the effect of greed and indebtedness of the spirit won't atone for guilt. A consciousness alienated from what is lived is a blind consciousness.

Pepe Gutiérrez's gaze recreates—by means of economizing formal elements, the horror and the outrage of an assassination, and of a violence which snatches away the lives of anonymous people.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Martil; Festival Axolotl de Cine Escaparates; Festival del Puerto, México, Mejor Cortometraje; Festival Internacional de Cine de Morelia; Shorts México. Festival Internacional de Cortometrajes de México; Festival Internacional de Cine de Huesca.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

El brillo de tus ojos se extinguirá con la oscuridad del mundo (The Bright of Your Eyes Will Extinguish With The Darkness Of The World) (2016), *Te prometo nunca regresar* (I Promise You to Never Come Back) (2016), *Los pájaros miran hacia el norte* (Birds Look North) (2014).

EL BRILLO DE TUS OJOS SE EXTINGUIRÁ CON LA OSCURIDAD DEL MUNDO

MÉXICO
2016

10'
digital
color

THE BRIGHT OF YOUR EYES WILL
EXTINGUISH WITH THE DARKNESS
OF THE WORLD

La paradoja es como la falta de luz para percibir las cosas en un campo en pleno verano. El sonido de un día común se mezcla con las voces de personas inconformes, voces que rechazan la violencia del país que los vio nacer. Crisis, narcos, crueldad, asesinatos, imágenes violentas en medios masivos. ¿Qué hacer?, ¿qué decir?, ¿en qué apoyarse?, ¿a dónde mirar? Se acabó el extrañamiento, hoy los días se trabajan por dinero y los panteones son manipulados por varios asesinos. La candidez de la infancia es sometida por la violencia, mientras que el efecto de la codicia y el endeudamiento del espíritu no expiarán las culpas. La conciencia separada de lo que se vive es una conciencia ciega.

DIRECCIÓN

Pepe Gutiérrez

GUIÓN

Sheila Altamirano

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Pepe Gutiérrez

SONIDO

Sheila Altamirano

REPARTO

José Jaime Figueroa

Iván García

Carlos San Juan Juanchi

La mirada de Pepe Gutiérrez rehace –gracias a una economía de elementos formales– el horror y los atropellos de un asesinato, y de una violencia que arrebata la vida de personas anónimas.

Carlos Rgó

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos – CUEC



The physical and emotional journey through the images of this short film rebuilds the story of a family during the 1994 summer at a place called Casa de los Lúpulos, in Puerto Vallarta. There, as in a parade, we see a series of anecdotes which fill the gap between past and present. Places—just like memory—shelter something more than that which is immediately visible. The similarities between a human face and the shapes in

the lines of a road are edited to weave together—as waves, or twining vines—the voice telling the tale.

Through keen reflection, rhythm and symbolisms invite the viewer to determine how hard we must cling to the experience of life. When the world of objects vanishes into time, its wearing away is never extirpated from memory and its meaning is reinforced in the words which guide the experience. And it abides—in voices and some memories.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine en Guadalajara; Festival Internacional de Cine de Mérida y Yucatán, Mejor Cortometraje Mexicano; Festival Internacional de Cine de Monterrey; Shorts México. Festival Internacional de Cortometrajes de México; Festival Internacional de Cine de Morelia; Festival del Puerto, México, Mención Honorifica; FIDOCs. Festival Internacional de Documentales de Santiago, Premio Monsiuer Guillaume Mejor Cortometraje; Bogoshorts. Festival de Cortos de Bogotá.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

La casa de los Lúpulos (Lupulo's House) (2016), *Años luz* (Light Years) (2014).

LA CASA DE LOS LÚPULOS

LUPULO'S HOUSE

MÉXICO
2016

24'

16 mm, super 8, digital
color

El viaje físico y emocional a través de las imágenes de este cortometraje reconstruye la historia de una familia en el verano de 1994 en Puerto Vallarta, en la llamada Casa de los Lúpulos, para hacer desfilar algunas anécdotas que recortan la distancia entre el pasado y el presente. Los espacios, como la memoria, resguardan algo más que lo visible inmediato. Las semejanzas de un rostro humano y la forma de las líneas de una carretera aparecen enmarcados en el montaje para entrelazar, como olas o lúpulos, la voz que nos cuenta un relato.

DIRECCIÓN

GUIÓN

Paula Hopf

FOTOGRAFÍA

Bruno Santamaría

EDICIÓN

Sandra Reynoso

SONIDO

Maricarmen Merino

MÚSICA

Alonso J. Burgos

Carlos Rgó

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Centro de Capacitación

Cinematográfica – CCC



Huang—a general of the Army, now retired and living his senior years—keeps Chinese traditions alive—tea cups, calligraphy, traditional games, and masks. Huang lives alone, in a peaceful universe of his own. One day, his grandson pays him a visit and, with the swiftness and curiosity of youth, changes the rhythm in which Huang lives. It becomes necessary to ask how traditions can be kept alive in a place in which technology

changes the order of time. Huang's grandson has a tablet in which he plays Go, also known as *Weiqi*, the most traditional board game in China, considered an essential art in that culture. Huang knows it and also learns from his grandson. Then, he agrees to play using the device.

A visual work which carefully uses shapes and shots to film a confrontation between two generations which coexist united by a genealogical bond.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y
PREMIOS

2017 Muestra de Cine de Tiradentes **2016** Festival Internacional de Cortometrajes de São Paulo, Mejor Película Brasileña LGBT; FAB. Festival de Audiovisual de Belém, Mejor Cortometraje, Mejor Cortometraje de Ficción, Mejor Banda Sonora; Mostra Formiga Independente Vale do Paraíba, Mejor Cortometraje; Recifest. Festival de Cinema da Diversidad Sexual y de Género, Mejor Cortometraje Brasileño (Jurado Popular), Mención Honorifica de la FEPEC (Federación Pernambucana de Cineclubes); Primeiro Plano. Festival de Juiz de Fora y Mercociudades, Mejor película (Jurado Joven), Mejor Dirección de Arte, Mejor Fotografía; Festival de Cine Tamoi de São Gonçalo, Mejor Cortometraje LGBT, Mejor Dirección de Arte.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

O chá do General (*Time for Tea*) (2016).

O CHÁ DO GENERAL

TIME FOR TEA

EL TÉ DEL GENERAL

BRASIL
2016

22'
35 mm
color

DIRECCIÓN

Bob Yang

GUIÓN

Bob Yang

Federico Evaristo

FOTOGRAFÍA

Hassan Shahateet

EDICIÓN

Luis Fernando Nicolosi

SONIDO

Antonio Curti

MÚSICA

Daniel Teles

REPARTO

Tony Lee

Kenji Ogawa

Rebeca Lin

Lucia Zhao

PRODUCCIÓN

Fundaçao Armando Alvares

Penteado- FAAP

Huang, general del Ejército en su época de madurez y ahora jubilado, mantiene vivas las tradiciones de China: tazas de té, caligrafía, juegos y máscaras típicas. Huang vive solo, en un universo propio y apacible. Un día recibe la visita de su nieto, quien con la rapidez y curiosidad de la juventud, cambia el ritmo en el que vive Huang. Resulta necesario preguntarse cómo las tradiciones pueden mantenerse vivas en un lugar en el que la tecnología cambia el orden del tiempo. El nieto de Huang tiene una tablet en la que juega Go, también conocido como *Weiqi*, el juego de tablero más tradicional de China, considerado un arte esencial de la cultura. Huang lo sabe y también aprende de su nieto. Entonces accede a jugar en el aparato.

Un trabajo visual cuidadoso de las formas y los planos, para filmar una confrontación entre dos generaciones que conviven unidas por un lazo genealógico.

Carlos Rgo



Celso Rosa translates nature into abstract patterns, flashes, and other visual and sound means to rekindle an old romance. The texture of fire, water, a few flies, and a woman's face offer a cloak of fantasy inviting the spectator to participate in the filmmaker's endeavor to give corporality to a love affair.

reminds us of the painter Gauguin and his vision of the supernatural in everyday life. The austerity of the composition—among other elements—gave his paintings a vitality and innocence of forms. In the case of Celso Rosa and this short film, the images have a mysterious affinity between the arrangements coated in colors and a black sea devoured by a cricket's song.

Through experimental editing, **CURRICULUM VITAE 01 (TE FARURU?)** turns an old passion into a playful object.

Carlos Rgó

ESTRENO
MUNDIAL

FILMOGRAFÍA *Curriculum vitae 01 (te faruru?)* [Curriculum vitae 01 (te faruru?)] (2016), *Até chá virar café* (Until Tea turns to Coffee) (2016), *Gapiarra* (2016).

CURRICULUM VITAE 01 (TE FARURU?)

CURRÍCULUM VITAE 01 (TE FARURU?)

PORUGAL
2016

9'
digital
color

Celso Rosa traduce la naturaleza en patrones abstractos, *flashes*, y más recursos visuales y sonoros para revivir un viejo romance. La textura del fuego, el agua, algunas moscas y un rostro femenino poseen una capa de ensueño que invita al espectador a participar en el intento del cineasta para dar corporalidad a un enamoramiento.

Te faruru significa 'aquí se hace el amor', voz maorí que recuerda al pintor Gauguin y su visión de lo sobrenatural en la vida diaria. La austereidad en la composición, entre otros elementos, dio a los cuadros del pintor la vitalidad y la inocencia de las formas; en el caso de Celso Rosa y su cortometraje, las imágenes contienen una afinidad misteriosa entre los arreglos abigarrados de colores y un mar negro devorado por un grillar.

CURRICULUM VITAE 01 (TE FARURU?), a través de un montaje experimental, convierte una vieja pasión en un objeto lúdico.

DIRECCIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

SONIDO

Celso Rosa

REPARTO

Celso Rosa

Cheila Mendes

PRODUCCIÓN

Escola Superior de Artes e
Design das Caldas da Rainha

DISTRIBUCIÓN

Celso Rosa

Carlos Rgó



New York and two people from Buenos Aires, Renzo and Mariana; neither of the characters can hide their introspective and somewhat innocent personalities. Installed right in the suburbs of the 'navel of the world' they are lost between parties and an occasional academic interview.

in English. Superstitious and forgetful Mariana loses her passport and gets it back thanks to a friend of Renzo's. Mariana has a pendulum in her hand. She uses it to interpret destiny. She decides to ask the metal figure what destiny holds for Renzo. The girl's informality and religious vocation set the tone of this short film. The affinity between these two characters is enough to mark the interests of each within a great city full of games of chance and unforeseen events.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine Entrevues Belfort; Janela Internacional de Cinema do Recife.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Agostina Gálvez, Francisco Lezama
Dear Renzo (Querida Renzo) (2016), *La novia de Frankenstein* (Frankenstein's Bride) (2015).

DEAR RENZO

QUERIDA RENZO

ARGENTINA - ESTADOS
UNIDOS
2016

20'
digital
color

Nueva York y un par de bonaerenses: Renzo y Mariana. Ambos personajes no pueden ocultar su carácter introspectivo y un tanto inocente. Acomodados en los suburbios del 'ombligo del mundo', están perdidos entre fiestas y alguna entrevista académica.

Dos jóvenes argentinos se conocen casualmente: Renzo quiere estudiar en la ciudad pero no domina el inglés; Mariana, supersticiosa y olvidadiza, pierde su pasaporte y lo recupera gracias a una amiga de Renzo. Un péndulo cuelga de la mano de Mariana. Lo usa para descifrar el destino. Considera oportuno preguntarle a la figura de metal qué destino le depara a Renzo. La informalidad y una vocación religiosa de la piba dan el tono al cortometraje. La afinidad entre los dos personajes alcanza para dibujar en los intereses de cada uno, una ciudad enorme y llena de los juegos del azar y los imprevistos.

Carlos Rgó

DIRECCIÓN

Agostina Gálvez
Francisco Lezama

GUIÓN

Francisco Lezama

FOTOGRAFÍA

Christopher Messina

EDICIÓN

Agostina Gálvez

SONIDO

Nahuel Palenque

Sofía Straface

REPARTO

Renzo Cozza

Laila Maltz

Miel Bargman

David Maloney

Stephen Gurewitz

PRODUCCIÓN

Universidad del Cine, Argentina
Bingham Bryant



Somewhere in the rural territory of Mexico lives Juan; a drunkard, a traveler, and a lover of horses and paroxysms. One could say Juan breathes in an air of minuscule and meaningless actions, except for his relationship with his nephew and with the horse his father gave him before passing away. He bathes the horse, talks to it, grooms it. His troubled life come to a halt, to a truce, in front of the horse and of the boy.

We know Juan by the consequences of his actions and the secretiveness of his gestures. The slow motions and the black horse modulate the fate of a low-income family. The fire within Juan scorches whatever it touches; and his actions, rather than a loud laugh of destiny, suggest a drama in this adventure—an impending murder.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Morelia; Festival de Cannes, Short Film Corner.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Fuego que lleva (The Fire Within) (2016).

FUEGO QUE LLEVA

THE FIRE WITHIN

MÉXICO
2016

29'
digital
color

En alguna parte del territorio rural de México vive Juan, un borracho, andariego, amante de los caballos y los paroxismos. Podría decirse que Juan respira en un aire de acciones minúsculas y carentes de importancia, si no fuera por la relación que tiene con su sobrino y el caballo que le regaló su padre antes de morir. Lo baña, le habla, lo acicala. Su vida conflictiva se detiene en una tregua frente al caballo y el niño.

DIRECCIÓN

Alejandro Alatorre

GUIÓN

Alejandro Alatorre

FOTOGRAFÍA

Juan Daniel González

EDICIÓN

Alejandro Alatorre

Reyna Escalante

SONIDO

Alexander Gutiérrez

MÚSICA

Martha Otero

REPARTO

Félix Chavarría

Luis Rey Murillo

Pedro Murillo

Carmen Rea

PRODUCCIÓN

ESCINE – Escuela Superior
de Cine

NAAY Films

DISTRIBUCIÓN

NAAY Films

A Juan lo conocemos por las consecuencias de sus actos y el hermetismo de sus gestos. Los ralenties y el arriar de un caballo negro modulan el destino en una familia de escasos recursos. El fuego interior de Juan arrasa con lo que toca. Sus actos, más que una carcajada del destino, sugieren el dramatismo del asesinato que se avecina en esta aventura.

Carlos Rgó



There is no rigorous aesthetic to configure the gaze of the spectator in order to seduce his or her judgments, nor scripts outlining actions. **MATERIA PRIMA** shows, in a documentary way, how life is lived in a mining camp in Curanilahue, one of the biggest provinces of Arauco, Chile. Without being suggestive on the whole, Mellado's work deal with an homage—each July 29th the lives of 21 people are commemorated. These people

died in a carbon mine in 1989, when the dynamite used to extract the black gold from the subsoil exploded. Castaño 5 is the name of the mine where the tragedy occurred whilst these miners were doing their job 'pirquen style,' meaning without safe conditions. The filmmaker reflects on the constant danger the miners face at work. The twenty-one people who drowned—at a depth of some 450-meters underground—are the main characters of this short film, and Castaño 5 is a silent witness to those deeds.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y
PREMIOS

2017 FECICH. Festival de Cine Chileno **2016** Festival de Cine y Muestra de Santa María, Chile, Primer Lugar; Festival Internacional de Documentales de Ierapreta, Primer Lugar Internacional; Festival Kinoarte de Cinema; Cinecipó. Festival de Cinema Socioambiental; Festival de Cine de La Serena; SANFIC. Santiago Festival Internacional de Cine; Festival de Cine en las Montañas, Colombia; Tlanchana Fest. Festival de Cine y Arte Digital; Festival Internacional de Cine de Bagdad; Cine a la Calle. Festival Internacional de Cortometrajes.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Materia Prima (Raw Material) (2016).

MATERIA PRIMA

RAW MATERIAL

CHILE
2016

11'
digital
color

No hay una rigurosa estética que configure la mirada del espectador para seducir sus juicios, tampoco guiones delimitando acciones. **MATERIA PRIMA** muestra documentalmente cómo sucede la vida dentro de un asentamiento minero, en la comuna de Curanilahue, una de las más grandes provincias de Arauco, en Chile. Sin llegar a ser sugestivo en su totalidad, el trabajo de Mellado responde a un homenaje: cada 29 de julio se conmemora la vida de veintiún personas que fallecieron dentro de una mina de carbón en 1989, al detonar una dinamita para extraer el oro negro del subsuelo. Castaño 5 es el nombre de la mina donde ocurrió la tragedia.

DIRECCIÓN

Cristian Mellado Ibeas

FOTOGRAFÍA

Javier Morales Roig

EDICIÓN

Pablo Cuadra Caro

SONIDO

Pablo Cuadra Caro

Rodrigo Silva

PRODUCCIÓN

Universidad de Chile

Pablo Cuadra Caro

Carlos Rgó



This short film is centered on the life of a woman with healing powers, a healer who says to the camera that many have dreamed about her. In those dreams, she can be seen being affectionate towards children, her homeland, and nature. For her, her power is not individual, but collective. The river, the wicket, some wooden crosses can be found near the house where people come to visit her.

To her, spiritualism and nature

are one and the same. Nature moves everything; like the air, which no one sees; invisible things move us, she claims.

In Cuba, a trained physician coexists with a healer, and people even go to the latter to heal their diseases. Moreover, a trained physician is now a healer too. Providence, mercy, the act of curing with words, of making things by hand. Sounds and movements that claim to heal all illnesses.

Carlos Rgó

ESTRENO
MUNDIAL

FILMOGRAFÍA *La Pura* (2016), *Mørke* (2015), *Anne Thors* (2011).
SELECTA

LA PURA

CUBA
2016

12'
digital
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
Karen Andersen
SONIDO
Alejandro Pérez
José Homer Mora Acosta
REPARTO
Migdalia Milanés Fajardo

PRODUCCIÓN
Escuela Internacional de Cine
y Televisión – EICTV

El cortometraje está centrado en la existencia de una mujer que tiene un poder sanador. Es curandera y relata frente a la cámara que muchos la han soñado. En esos sueños pueden verla amorosa con los niños, con su patria y con la naturaleza. Para ella su poder no es individual, sino colectivo. El río, el portillo, algunas cruces de madera están cerca de la casa donde van a visitarla. Para ella, el espiritismo y la naturaleza son una misma cosa. La naturaleza lo mueve todo, como el aire que nadie ve; cosas invisibles son las que nos mueven, asegura.

En Cuba, un médico de profesión convive a un lado del curandero, las personas incluso recurren a estos últimos para sanar sus enfermedades. Es más, un médico de profesión ahora también es un curandero. La providencia, la misericordia, el acto de curar con la palabra, de hacer cosas con las manos. Sonidos y movimientos que afirman curar cualquier mal.

Carlos Rgó



TAKE AWAY portrays the fast-food generation. A toy in the hands of fate, a Russian roulette, an insignificant object. Fuck! You don't give a shit about anything I say! Intense and visceral. Out-of-focus gestures offer an alternative to old examples for reality representation. Blurred elements between scenes, plots made of associations of memories, dreams, and thoughts; games which formalize absurd conversations, moving objects—spoons, caps, words, hamburgers, leaves, jumps, neon lights among teenagers. The doors of a Burger King and 27 whoppers to take away. Blurry tiny lightbulbs and a funeral. Allegoric food. Leisure in opposition to a janitor with an orange moustache, cleaning the floor. Supply and demand, the end of a morning. No way to find a single pejorative tone in delirious conversations. We face deliriant creativity in a visual essay which allows itself to find its own intuitions.

ing objects—spoons, caps, words, hamburgers, leaves, jumps, neon lights among teenagers. The doors of a Burger King and 27 whoppers to take away. Blurry tiny lightbulbs and a funeral. Allegoric food. Leisure in opposition to a janitor with an orange moustache, cleaning the floor. Supply and demand, the end of a morning. No way to find a single pejorative tone in delirious conversations. We face deliriant creativity in a visual essay which allows itself to find its own intuitions.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival de Cine VAULT; Festival Internacional de Cortometrajes de Escuelas de Cine Beirut; Porto/Post/Doc. Festival de Cine & Media; FIFE. Festival Internacional de Escuelas de Cine Casablanca; Festival de Cine de Lisboa y Estoril, Encuentro de Escuelas de Cine Europeas; SEMINCI. Semana Internacional de Cine de Valladolid; Concurso de Cortometrajes – Abycine; Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Encuentro de Escuelas; Festival Internacional de Cortometrajes de São Paulo; Festival de Cine de Lima; Festival Internacional de Escuelas de Cine Tel Aviv; Festival de Cannes, Short Film Corner.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Take Away (2016), *Dótenh (Doubts)* (2015).

TAKE AWAY

ESPAÑA
2016

14'
digital
color

TAKE AWAY retrata a la generación de la comida rápida. Un juguete del destino, una ruleta rusa, un objeto insignificante. Todo lo que diga te importa una puta mierda, icoño! Intensidades y visceralidades. Los gestos fuera de foco suponen una alternativa al viejo epítome de representar la realidad. Hay aspectos difuminados entre escenas, las líneas argumentales son asociaciones de recuerdos, sueños y pensamientos, juegos que formalizan pláticas sin sentido y objetos en movimiento: cucharas, gorras, palabras, hamburguesas, hojas, saltos, luces neón entre adolescentes. Las puertas de un Burger King de madrugada y 27 *whoppers* para llevar. Focos medio enanos difuminados y un funeral. Comida alegórica. El ocio contra un empleado de bigote naranja que limpia el piso. La oferta y la demanda, el caer de una mañana. No hay manera de encontrar en el desvarío de las conversaciones un acento peyorativo, estamos frente a una creatividad delirante en un ensayo visual permisible de encontrar sus propias intuiciones.

DIRECCIÓN

Geórg Cantos

GUIÓN

Clara Ortega Botas

Roberto Martín Maiztegui

FOTOGRAFÍA

Pablo Moya

Michel Rey

EDICIÓN

Ana Bustamante

Xavi G. Pereiro

SONIDO

J. Lebrón

REPARTO

Nacho Sánchez

Paula Muñoz

Javier Sesmillo

Pedro Tamames

Pablo Álvarez

Juanan Moreno

Carlos Rgó

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Escuela de Cine y Audiovisual de la
Comunidad de Madrid – ECAM



A TERCEIRA METADE plays with light and shadow and one character's awakening into adulthood. Geometric images are a measure of the intensity that can be reached by a young man's idea of his mentor. Neighbourhoods, housing units, and soccer courts shelter a reality which will soon disappear. The editing work offers us clues of irresolvable personality problems, as we see the two main characters within the scenery of Lisbon's slums.

One never knows a person definitively; when we think we do, habit or comfort weigh heavier. The unknown attracts our senses more, we can expect things we haven't yet seen and we treat the other not as a previous image but as someone alive of whom we may know who he or she has been in the past, but not his or her definition. Knowing a person was never easy, let alone on a scorching day and at age sixteen.

Carlos Rgó

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Virgílio Pinto, Rodrigo Morais
A terceira metade (The Third Half) (2016).

A TERCEIRA METADE

THE THIRD HALF

EL TERCER TIEMPO

PORUGAL
2016

11'
digital
byn

A TERCEIRA METADE juega con el claroscuro y el despertar de la edad adulta de uno de los personajes. Las imágenes geométricas miden el grado de intensidad a la que puede llegar la idea de un joven frente a su mentor. Barrios, unidades y canchas de futbol, amparan la realidad que está por desaparecer. Mientras el montaje nos da la pista de un problema de personalidades irresolubles, dos personajes son los protagonistas dentro de los suburbios de Lisboa.

DIRECCIÓN

Virgilio Pinto
Rodrigo Morais

GUIÓN

Virgilio Pinto

FOTOGRAFÍA

Guilherme Braz

EDICIÓN

André Barreto
Rita Duarte

SONIDO

MÚSICA

Cristóvão Gonçalves

REPARTO

Rafael Pinto
Hugo Costa Ramos

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Universidade Lusófona

Conocer a una persona nunca es definitivo: cuando se cree hacerlo, resuena más la costumbre o la comodidad. Desconocer atrae más sentidos, puedes esperar cosas que no has visto, y tratas al otro no como una imagen previa, sino como alguien vivo, del que conoces siempre lo que ha sido y no su definición. Conocer a una persona nunca fue sencillo, mucho menos en un día caluroso y con dieciséis años cumplidos.

Carlos Rgo



A photograph of a man in a studio, seen from the side and back. He is wearing a grey t-shirt and light-colored pants. He is sitting in a chair, leaning forward with his hands clasped together. The studio is filled with various art supplies, including paintbrushes, bottles, and containers. There are several large potted plants, including a prominent one in the foreground and others in the background. A painting with red and yellow colors is visible on the left. The overall atmosphere is creative and artistic.

MANIFIESTO CONTEMPORÁNEO

CONTEMPORARY MANIFESTO



Lav Diaz is an unclassifiable filmmaker; outstanding because of his formats, his productivity, and for his dazzling poetics. In three years, he has won in three of the most important festivals such as Locarno and Berlin, and in Venice with **ANG BABAENG HUMAYO**.

Diaz connects with historic moments that make up the background of stories in which he exalts the humanity of his

characters through their dramatic personal events. The film starts on July 30th, 1997, the day when Hong Kong returned to Chinese rule, causing an exodus in the Philippine community that resided there. This was a particularly violent time in that country, and one of isolation from the international context.

Horacia Somorrostro is brilliantly interpreted by Charo Santos-Concio (who had collaborated with Diaz in his previous film, the winner of the Golden Bear, and with other relevant Philippine filmmakers, including the great Lino Brocka). The topics of assassination and forgiveness come from Lev Tolstoy's tale *God Sees the Truth, But Waits*, from which the filmmaker draws inspiration freely. The protagonist seeks to kill the man who condemned her to thirty years of imprisonment. She isolates herself in the countryside while patiently preparing her revenge, for which she is willing to walk away from her identity and family. Reality around her breaks down, as apparently does the world at large. Diaz is able to record this in a respectful and humble black-and-white, and in a composition of fixed shots—a language of surprising austerity and beauty.

Horacia becomes a pillar for a community exposed to misery and terror; particularly for Hollanda, a transgender prostitute who suffers the barbarities of her clients. This is a tale about compassion and solidarity between people, like the one Horacia and Hollanda share as they sing excerpts from the Hollywood musicals they dream about.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Venecia, León de Oro Mejor Película; Festival Internacional de Cine de Toronto; BFI. Festival de Cine de Londres.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Ang babaeng humayo (The Woman Who Left) (2016), *Hele sa hiwagang hapis* (A Lullaby to the Sorrowful Mystery) (2016), *Mula sa kung ano ang noon* (From What is Before) (2014), *Norte, hangganan ng kasaysayan* (Norte, The End of History) (2013), *Florentina Hubaldo, CTE* (2012), *Century of Birthing* (2011), *Babae ng Hangin* (Woman of The Wind) (2011), *Walang alaala ang mga paru-paro* (Butterflies Have no Memories) (2009), *Melancholia* (2008), *Kagadanan Sa Banwaan Ning Mga Engkanto* (Death in the Land of Encantos) (2007), *Heremias, Unang Aklat: Ang Alamat ng Prinsesang Bayawak* (Heremias, Book One: The Legend of the Lizard Princess) (2006), *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (Evolution of a Filipino Family) (2004), *Hesus Rebolusyunaryo* (Jesus, Revolutionary) (2002), *Batang West Side* (West Side Kid) (2002).

ANG BABAENG HUMAYO

THE WOMAN WHO LEFT

LA MUJER QUE SE FUE

FILIPINAS
2016

226'
digital
byn

Lav Diaz es un realizador inclasificable, un fuera de serie por sus formatos, por su productividad, por su poética deslumbrante. En tres años ha ganado en tres de los festivales más importantes de la escena mundial: en Locarno, Berlín, y en Venecia con **ANG BABAENG HUMAYO**.

Diaz se conecta con momentos históricos que hacen de fondo a historias en las que exalta la humanidad de sus personajes a través de sus dramáticos sucesos personales. La película empieza el 30 de junio de 1997, el día en el que Hong Kong regresó bajo el dominio chino, provocando un éxodo en la comunidad filipina que allí residía. Se trató de una época de particular violencia en el país, y de aislamiento del contexto internacional.

Horacia Somorostro es brillantemente interpretada por Charo Santos-Concio (quien había colaborado con Diaz en la película anterior, la ganadora del Oso de Oro, y con otros realizadores filipinos relevantes, incluyendo al maestro Lino Brocka). Los temas del asesinato y del perdón proceden del cuento *Dios ve la verdad, pero no la dice cuando quiere*, de León Tolstói, en el que el realizador se inspira de manera libre. La protagonista busca matar al hombre que la condenó injustamente a treinta años de reclusión. Se aísla en provincia, preparando pacientemente su venganza, por la que está dispuesta a alejarse de su identidad y de su familia. La realidad a su alrededor se descompone, como parece suceder con el mundo en general. Diaz es capaz de registrarla en un respetuoso y humilde blanco y negro, y en una composición de planos fijos: un lenguaje de sorprendente austereidad y belleza.

Horacia se convierte en un pilar para la comunidad expuesta a la miseria y al terror; en particular para Hollanda, una prostituta transgénero que sufre las barbaridades de sus clientes. Es un cuento acerca de la compasión y la solidaridad entre personas, como la que comparten Horacia y Hollanda, entonando motivos de los soñados musicales de Hollywood.

DIRECCIÓN	Lav Diaz
GUIÓN	Mark Locsin
FOTOGRAFÍA	Charo Santos-Concio
EDICIÓN	John Lloyd Cruz
SONIDO	Michael de Mesa
REPARTO	Shamaine Centenera-Buencamino
	Nonie Buencamino
	Marj Lorico
	Mayen Estanero
	Romelyn Sale
	Lao Rodriguez
	Jean Judith Javier
	Mae Paner
	Kakai Bautista
PRODUCCIÓN	Cinema One Originals
	Sine Olivia Pilipinas
DISTRIBUCIÓN	Films Boutique

Eva Sangiorgi



The title evokes the last novel by the great W. G. Sebald—a pertinent statement. In this book, the main character was dedicated to the history of architecture, while his memories were wounded by the abject tyranny of Nazism. Loznitsa focuses on the Sachsenhausen concentration camp and—in around 40 open and medium shots—shows the immeasurability of the experiences lived by thousands of people in that

place. The actual site is the same, the time is different—is it possible to make tourism out of the foundations of extermination?

The architecture is also the same; its function, the opposite—the guides (young, mostly) try to bridge the gap with their cautiously told accounts made to help visitors understand the incomprehensible. The effort and search for accuracy is notable in some of these guides. An example is the risky but certain explanation about the ineffectiveness of hope in the camps, as told by one guide; an interpretation which overrides the information usually required in these cases. The logic of the guides clashes with the often obscenely-trivial behavior of the tourists. It is understandable that some people may be unable to perceive the horror, but for a woman to pose for a picture in front of the cremation chambers is inadmissible and indicates a lack of historical conscience. This does not mean Loznitsa objects to all visitors just because of that shot. Observation is not judgment.

Loznitsa is interested in registering the inadequacy between the past and the present, and he knows—this is not the first time he devotes a film to this period—that there is always something unspeakable in every attempt to represent the Holocaust. This may explain his decision not to intervene in today's records with archive material—it suffices to see a crowd marching in the same direction to trigger in one's memory an image of death marches.

Choosing Sachsenhausen in place of any other camp does not seem coincidental. Shortly after, it became Special Camp Number 1, under Soviet leadership. The 20th century in general, and Nazism and (Post) Communism specifically, are the filmmaker's signature.

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Venecia; DOK Leipzig, Paloma de Oro Mejor Documental; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Rio de Janeiro; Festival de Cine de Gante; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine Europeo de Sevilla; Festival Internacional de Cine de Riga; DocLisboa. Festival Internacional de Cine; Listapad. Festival Internacional de Cine de Minsk; Festival Internacional de Cine Molodist de Kiev.

FILMOGRAFÍA SELECCIÓN

Austerlitz (2016), *Sobytie* (The Event) (2015), *Maidan* (Maidán) (2014), *V tumane* (In The Fog) (2012), *Schaste moe* (My Joy) (2010), *Predstavlenye* (Revue) (2008), *Blokada* (Blockade) (2005), *Landschaft* (Landscape) (2003), *Poselenie* (The Settlement) (2001).

AUSTERLITZ

ALEMANIA
2016

94'
digital
byn

DIRECCIÓN
Guion
Sergei Loznitsa
FOTOGRAFÍA
Sergei Loznitsa
Jesse Mazuch
EDICIÓN
Danielius Kokanauskis
SONIDO
Vladimir Golovnitski

PRODUCCIÓN
Imperativ Film

El título remite a la última novela del gran W. G. Sebald, una indicación pertinente. En ese libro final el protagonista se dedicaba a la historia de la arquitectura y a su vez tenía su propia memoria herida por la tiranía abyecta del nazismo. Loznitsa se instala en el campo de concentración de Sachsenhausen y con unos cuarenta planos generales y medios fijos hace ostensible lo incommensurable de la experiencia vivida por miles de personas en ese lugar. Mismo espacio, otro tiempo: ¿es posible hacer turismo en los cimientos del exterminio?

La arquitectura es la misma, su función la opuesta; los guías, en su mayoría jóvenes, intentan zanjar la distancia con sus cuidadosos relatos para que los visitantes puedan entender lo incomprensible. El empeño y la búsqueda de precisión de algunos son notables. Por ejemplo, la arriesgada pero indudable explicación sobre la ineeficacia de la esperanza en los campos que esboza uno de ellos, una interpretación que desborda el suministro de información usualmente requerido en estos casos. La lógica contrapartida de los guías pasa por las conductas, a veces obscenamente triviales, de los turistas. Es entendible que la percepción del horror les esté vedada a algunos, pero que una mujer pose frente a cámara con los hornos crematorios de fondo es inadmisible y denota inconsciencia histórica. Eso no significa que con ese plano Loznitsa impugne a todos los visitantes. Observar no es juzgar.

A Loznitsa le interesa registrar la inadecuación entre el presente y el pasado, y sabe –no es la primera vez que dedica un film al periodo– que hay algo que siempre resulta inenarrable cuando se intenta representar el Holocausto; eso explica tal vez la decisión de no intervenir el registro de hoy con material de archivo: basta ver a una multitud marchando en una misma dirección para que se precipite en la memoria la imagen de los desfiles de la muerte.

Que el realizador haya elegido Sachsenhausen y no otro campo no parece ser casual. Un poco después, fue el Campo Especial Número 1, bajo la dirección de los soviéticos. El siglo XX en general, y el nazismo y el (pos)comunismo en particular, signan la obra del cineasta.

Roger Koza



A beautiful film about a long epistolary relationship spanning several decades (1957-1978) between two Portuguese writers—Jorge de Sena and Sophia de Mello Breyner Andresen. Neither are among the living anymore, so it involves a ghostly correspondence taken up by a mysterious spiritual community formed by people—all of them involved in filmic endeavors—from various countries (France, Russia, Argentina, Greece, and

of course, Portugal) who participate in this conclave reviving texts and letters.

"In the beginning was chaos," says—among other things—a young girl looking straight at the camera; the next frame shows a pan with oil, where a liquid will be poured. Immediately, the formless takes shape and acquires volume. Is it a domestic representation of a cosmogonic dilemma? From here on, various men and women read or reminisce about the two writers, whose relationship was marked by the disgrace of living under Salazar's dictatorship. Sena chose exile—first, Brazil; then, the United States. He never returned to his country. He became a stateless person.

To a great extent, this determines the raging and nostalgic epistolary tone, as well as the prose and poetry of both. Even though they hardly appear onscreen, there are two extraordinary moments where they are included in the *mise en scène*. In an interview televised in 1962—included in the film—Sophia and her husband (Francisco de Souza Tavares) expose the political inconsistencies of their contemporaries, which they see as a consequence of censorship and lack of information. Even more noteworthy is the fragment showing Sena ranting and raving against any conformist notion of literature, and revindicating meeting with friends at cafes. In one scene, a girl asks, "what is exile?" The whole film is a response to that question.

CORRESPONDÊNCIAS follows a tradition of film in which text intrudes on image in a completely modern way, because it is not there as an auxiliary to lack of sound. Several sequences refer to the films of the Straubs; the modes of reading, the distribution of bodies within the space, and the tight frames, all of these bear the same aesthetic mark. But, here, there is also something else.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Locarno; Muestra Internacional de Cine de São Paulo; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; DocLisboa. Festival Internacional de Cine, Premio José Saramago Mejor Documental; Festival de Cine Europeo de Sevilla; Zinebi. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Correspondências (*Correspondences*) (2016), *A vingança de uma mulher* (*A Woman's Revenge*) (2012), *A coleção invisível* (*The Invisible Collection*) (2009), *A 15ª pedra: Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em conversa filmada* (*The 15th Stone: Manoel de Oliveira and João Bénard da Costa in Conversation*) (2006), *Altar* (2003), *Frágil como o mundo* (*Fragile as the World*) (2001), *O som da Terra a tremer* (*The Sound of the Earth Shaking*) (1990).

CORRESPONDÊNCIAS

CORRESPONDENCES

CORRESPONDENCIAS

PORTUGAL
2016

145'
digital
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Rita Azevedo Gomes
FOTOGRAFÍA
Acácio de Almeida
Jorge Quintela
EDICIÓN
Patrícia Saramago
Rita Azevedo Gomes
SONIDO
François Guillaume
Olivier Blanc
MÚSICA
Alexander Zekke
REPARTO
Rita Durão
Eva Truffaut
Pierre Léon
Luis Miguel Cintra
Mário Fernandes
Anna Leppänen

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
C.R.I.M.

Una película hermosa sobre una larga relación epistolar de varias décadas (1957-1978) entre dos escritores portugueses: Jorge de Sena y Sophia de Mello Breyner Andresen. Ambos ya no están entre los vivos, por lo que se trata de una correspondencia fantasmal retomada por una misteriosa comunidad espiritual conformada por gente de cine de diversas nacionalidades (franceses, rusos, argentinos, griegos y, lógicamente, portugueses) que participan en este cónclave en el que se reviven textos y cartas.

"En el inicio era el caos" dice, entre otras cosas, una niña mirando a cámara; el plano siguiente muestra una sartén llena de aceite en la que se verterá un líquido. De inmediato, lo informe adquiere figura y volumen. ¿Una representación doméstica de un dilema cosmogónico? De ahí en más varios hombres y mujeres leen o rememoran a los dos escritores, cuya relación estuvo signada por la desgracia de vivir bajo la dictadura de Salazar. Senna eligió el exilio: primero Brasil, después Estados Unidos. Nunca regresó a su país; siempre fue un apátrida.

Esto determina bastante el tono epistolar rabioso y nostálgico, y también la prosa y la poesía de ambos. Si bien prácticamente no se los ve, hay dos momentos extraordinarios en los que la puesta en escena los incluye. En una entrevista televisiva de 1962 incluida en el film, Sophia y su esposo (Francisco de Souza Tavares) exponen la inconsciencia política de sus coetáneos, lo que estiman una consecuencia de la falta de información y de la censura. Más notable es todavía el fragmento en el que aparece Senna despotricando contra toda noción conformista de las letras y reivindicando los encuentros con amigos en los cafés. En una escena una niña pregunta: "¿Qué es el exilio?". La respuesta es el film.

CORRESPONDÊNCIAS se inscribe en una tradición del cine en la que el texto se inmiscuye en la imagen de un modo absolutamente moderno porque no viene a auxiliar la falta de sonido. Varias secuencias remiten al cine de los Straub; las modalidades de lectura, la disposición de los cuerpos en el espacio y los severos encuadres tienen esa marca estética. Pero es también otra cosa.

Roger Koza



As they chat a little about everything, Youngsoo tells a friend that his mother is very sick. He also confesses to him that he wants to marry Mingjung. The disapproval of his neighbor is immediate; she may be a beautiful woman, but she apparently drinks too much and is a little licentious. Rumors confirm this suspicion—she isn't the most convenient candidate. That night, Youngsoo and Mingjung will get into an argument and take some time off each other.

The whole work of Hong is based on a ludic portrait of love-related (in)communication between men and women of a specific (middle) class, and with ties to cinema and art. Each of his films shows a progress on this dilemma, developed upon the basis of variations and repetitions which always seem to offer new findings. The novelty has to do with establishing the whole game of desire under an ideal concept for Hong's universe: the *doppelgänger*.

Two 45-year-old men, one of them a filmmaker, will meet with Mingjung in a bar. Upon seeing her having a drink and reading, they will get the feeling they've met her before. The woman will deny it and she will even say that Mingjung is her twin sister; this claim, rather than being confirmed in the story, destabilizes the references of the character itself—there may be one Mingjung, or two, or several; later on, not even Youngsoo himself will be able to tell. This is how the idea of a double, or of doubles, is introduced.

One of the most austere films by Hong. Few locations (two bars, two rooms, a street, an alley, a square), four characters, and few formal signs. His typical shots with forward or backward zoom shots are really minimal, and there isn't an apparently innovative narrative either. However, a careful gaze will be able to distinguish a fascinating use of the *mise en abyme* which can be easily appreciated in two movements out of Youngsoo's imagination. On the basis of this procedure, the totality of the film can be redefined and change the meaning of everything that happens. The final scene poses that question—if one looks at the many details and the very development of the scene, a different interpretation is possible.

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Concha de Plata Mejor Dirección; Festival de Cine de Nueva York; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Singapur; Festival de Cine de Hamburgo; Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro; Festival de Nuevo Cine Montreal.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Dangsinsasingwa dangsinui geot (Yourself and Yours) (2016), *Jigeumeun matgo geuttaeuneun teullida* (Right Now, Wrong Then) (2015), *Ja-yu-eui eon-deok* (Hill of Freedom) (2014), *U ri Sunhi* (Our Sunhi) (2013), *Nugu-iu ttal-do anin Hae-won* (Nobody's Daughter Haewon) (2013), *Da-reun na-ra-e-seo* (In Another Country) (2012), *Book chon bang hyang* (The Day He Arrives) (2011), *Hahaha* (2010).

DANGSINJASINGWA DANGSINUI GEOT

YOURSELF AND YOURS TÚ Y LO TUYO

COREA DEL SUR
2016

86'
digital
color

Mientras charlan un poco de todo, Youngsoo le cuenta a un amigo que su madre está muy enferma. También le confiesa que quiere casarse con Mingjung. La desaprobación de su vecino es inmediata: puede ser una mujer hermosa, pero aparentemente toma demasiado y es un poco licenciosa. Los rumores confirmarán la sospecha; no es la candidata más conveniente. Esa noche, Youngsoo y Mingjung discutirán y se tomarán un tiempo.

Toda la obra de Hong se cifra por un lúdico retrato de la (in) comunicación amorosa entre hombres y mujeres de una determinada clase (media), y ligados al cine y al arte. En cada película se avanza sobre este dilema a partir de variaciones y repeticiones que siempre parecen dar con algún hallazgo. La novedad aquí pasa por establecer todo el juego del deseo bajo un concepto ideal para el universo de Hong: el *doppelgänger*.

Dos hombres de 45 años, uno de ellos cineasta, se encontrarán con Mingjung en un bar. Al verla sentada tomando algo y leyendo creerán conocerla de antes. La mujer lo negará e incluso dirá que Mingjung es su hermana gemela; esta afirmación, más que confirmarse en el relato, desestabiliza las referencias del propio personaje: quizás sea una, o dos, o varias; ni siquiera el mismo Youngsoo podrá saberlo más tarde. Es así como se introduce la idea del doble o los dobles.

Una de las películas más austeras de Hong. Pocas locaciones (dos bares, dos piezas, una calle, un callejón, una plaza), cuatro personajes y escasas señas formales. Los típicos encuadres con zoom hacia adelante o atrás son realmente mínimos y no hay tampoco una apuesta narrativa aparentemente innovadora. Sin embargo, una mirada atenta podrá distinguir un fascinante uso de la puesta en abismo, que se aprecia fácilmente en dos movimientos de la imaginación de Youngsoo. A partir de este procedimiento, la totalidad de la película puede redefinirse y cambiar el sentido de todo lo que sucede. La escena final plantea ese interrogante: si se atiende a la cantidad de detalles y al propio desarrollo de la escena, otra vía interpretativa es posible.

DIRECCIÓN
Hong Sangsoo
GUIÓN
Park Hongyeol
EDICIÓN
Hahn Sungwon
SONIDO
Seo Jihoon
MÚSICA
Dalpalan
REPARTO
Kim Joohyuck
Lee Youyoung

PRODUCCIÓN
Jeonwonsa Film Co.
DISTRIBUCIÓN
Finicut

Roger Koza



This extraordinary film by Bill Morrison is essentially an epic against finitude. Everything tends to disappear; men die, as do their inventions and constructions which—even if they occasionally survive—also experience decay and downfall. Paradoxically, cinema was born under this ontological curse but it partially concreted a desire-freezing time. The variable that determines deterioration is stopped in a film.

This passionate, kaleidoscopic story that takes place in a Canadian city—with a somewhat unequal demographic and economic growth which began at the end of the 19th century with the gold fever and the mining boom—allows Morrison to show how, from that period on, cinematographic recording (and not just photography anymore) becomes a decisive factor in the construction of collective memory. The relationship between the young city of Dawson—with its detrimental expansion on a par with Tr'ochék (the settlement region of the Han people)—and cinema is undeniable; especially after an extraordinary amount of film reels were found in 1978 in a pool and in a construction site excavation.

Using as source this 'archeological' find, and making use of the recovered film materials, Morrison proposes a genealogy of cinema and an empirical and phantasmagoric reconstruction of the History of Dawson (and the 20th century). Moving images always document beyond their purpose (and beyond fiction). Here, we can see an economic system, political disputes, technical and anthropological transformations, and we even learn about the history of film materials, which in the first decades were always associated with fire outbreaks.

Morrison's educational approach is categorical, as his secret consists in identifying regularities in the archive material and joining them together in editing, constructing a great story that administrates suspense as well as emotional peaks. The method can be appreciated by the way in which it includes the destiny of Chief Isaac, leader of the Han, or in the methods of association with which conceptual series are established through repetition of gestures and situations that belong to silent films made in Dawson. These are admirable poetic procedures, and they show a great narrative intelligence always at the service of an absolute love for cinema.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Gotemburgo 2016 Festival Internacional de Cine de Venecia; Festival de Cine de Nueva York; BFI. Festival de Cine de Londres.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Dawson City: Frozen Time (Dawson City: El tiempo congelado) (2016), *The Great Flood* (La gran inundación) (2013), *Tributes – Pulse* (Tributos – Pulso) (2011), *The Miners' Hymns* (2011), *Spark of Being* (2010), *Decasia* (2002).

DAWSON CITY: FROZEN TIME

DAWSON CITY: EL TIEMPO CONGELADO

ESTADOS UNIDOS
2016

120'
digital
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Bill Morrison

SONIDO

John Somers

MÚSICA

Alex Somers

REPARTO

Kathy Jones-Gates

Michael Gates

Sam Kula

Bill Morrison

PRODUCCIÓN

Hypnotic Pictures

Picture Palace Pictures

DISTRIBUCIÓN

Picture Palace Pictures

La extraordinaria película de Bill Morrison es esencialmente una épica contra la finitud. Todo tiende a la desaparición; los hombres mueren y también sus invenciones y sus construcciones, que, si bien a veces los sobreviven, conocen la decrepitud y la decadencia. Paradójicamente, el cine nació con esa maldición ontológica, pero concretó parcialmente un deseo: congelar el tiempo. Esa variable que determina el deterioro se detenía en una película.

En esta apasionante historia caleidoscópica de una ciudad canadiense cuyo crecimiento demográfico y económico no siempre parejo comenzó a fines del siglo XIX con la fiebre del oro y el boom de la minería, Morrison demuestra cómo desde ese periodo en adelante el registro cinematográfico (y ya no solo el fotográfico) empieza a ser un factor decisivo en la construcción de la memoria colectiva. La relación entre esa joven Dawson, que se expandió perniciosamente a la par de Tr'ochék (la zona de asentamiento de los Han), y el cine es indesmentible; sobre todo cuando en 1978 se encontró una insólita cantidad de rollos de película en una piletta y en una excavación para empezar una construcción.

A partir de ese acontecimiento 'arqueológico' y con los materiales filmicos recuperados, Morrison propone una genealogía del cine y una reconstrucción empírica y espectral de la Historia de Dawson (y del siglo XX). La imagen en movimiento documenta siempre, más allá de su propósito (y la ficción). Aquí se visualiza un sistema económico, disputas políticas, transformaciones técnicas y antropológicas, incluso se aprende sobre la propia historia material del cine, que en sus primeras décadas siempre estuvo ligada a los incendios.

La didáctica de Morrison es contundente, pues su secreto consiste en identificar regularidades en los archivos y reunirlas en el montaje construyendo así un gran relato que administra tanto el suspense como sus picos emocionales. El método puede apreciarse en la forma en la que incluye el destino del jefe Isaac, líder de los Han, o en los modos de asociación con los que establece series conceptuales a través de la repetición de gestos y situaciones pertenecientes a películas silenciosas realizadas en Dawson. Son procedimientos poéticos admirables y de una gran inteligencia narrativa, siempre al servicio de un amor absoluto por el cine.



Eugène Green's films can provoke a certain bewilderment in people who don't know them. However, few are the filmmakers who are able to achieve a formal and spiritual record of their own, and with **LE FILS DE JOSEPH**, Green definitely shows he's one of them.

Vincent is a Parisian teenager who grew up with the love of his mother Marie, even if she always refused to tell him who

his father was. One day he discovers that his father is a cynic editor, an egomaniac and a libertine called Oscar Pormenor. Vincent plans to take revenge for the abandonment of his biological father; but, unknowingly, he'll find an accomplice in his uncle Joseph, a symbolic and chosen father.

A film that inverts the myth of Isaac's sacrifice—the homonymous painting by Caravaggio will appear several times throughout the film—*Le fils de Joseph* is divided in five chapters that represent different biblical topics, and shows an ambition to reinterpret religious allegories in contemporary Paris not without irreverent and intellectualized humor; such as when a friend of Vincent's proposes to him to join his semen-selling Internet business, or when the vices of the literary world and its vanity fair are thrashed, always with a touch of sentimental and spiritual purity.

Here, Green also forfeits his formal system—the characters speak perfect French, pronouncing all the linkages between words (a rule of French phonetics that doesn't apply to the everyday usage of this language), an artistic code of precise diction that creates a voluntary gap with reality, and also the device of filming dialogues by placing the camera in front of the faces, as if wanting the spectator to receive the embodiment of the word through the fullness of the gaze.

With a profound existential charge in his works, the most baroque of filmmakers tells us that "the place where man can make the sacred—which is the supreme reality—appear is in representation; and then, paradoxically, it is representation—which is false—what becomes the place of supreme reality."

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; IndieLisboa. Festival Internacional de Cine Independiente; Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary; Festival de Cine de Nuevos Horizontes; Festival Internacional de Cine de Melbourne; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Mejor Guión, Mejor Actor; Espoo Ciné. Festival Internacional de Cine de Espoo; Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro; Festival Internacional de Cine de Haifa; CPH:PIX. Festival Internacional de Cine de Copenhague; Festival de Cine de Turín; Festival Internacional de Gotemburgo.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Le fils de Joseph (The Son of Joseph) (2016), *Faire la parole* (2015), *La sapienza* (2014), *A Religiosa portuguesa* (The Portuguese Nun) (2009), *Le Pont des Arts* (The Bridge of Arts) (2004), *Le Monde vivant* (The Living World) (2003), *Toutes les nuits* (Every Night) (2001).

LE FILS DE JOSEPH

THE SON OF JOSEPH

EL HIJO DE JOSÉ

FRANCIA - BÉLGICA

2016

113'

35 mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Eugène Green

FOTOGRAFÍA

Raphael O'Byrne

EDICIÓN

Valerie Loiseleur

SONIDO

Benoit De Clerck

MÚSICA

Adam Michna Z Otradovic

Emilio De Cavalieri

Dominico Mazzocchi

REPARTO

Victor Ezenfis

Natacha Régnier

Fabrizio Rongione

Mathieu Amalric

Maria de Medeiros

PRODUCCIÓN

Coffee and Films

DISTRIBUCIÓN

Les Films du Losange

El cine de Eugène Green puede provocar cierto desconcierto para quien no lo conoce. Sin embargo, pocos son los cineastas que logran tener un registro formal y espiritual propio, y con **LE FILS DE JOSEPH**, Green demuestra definitivamente que es uno de ellos.

Vincent es un adolescente parisino que creció con el amor de su madre Marie, a pesar de que siempre se negó a decirle quién era su padre. Un día descubre que éste es un editor ciníco, ególatra y libertino llamado Oscar Pormenor. Vincent planea vengarse del abandono de su padre biológico, pero encontrará sin saberlo a su tío cómplice Joseph, un padre elegido y simbólico.

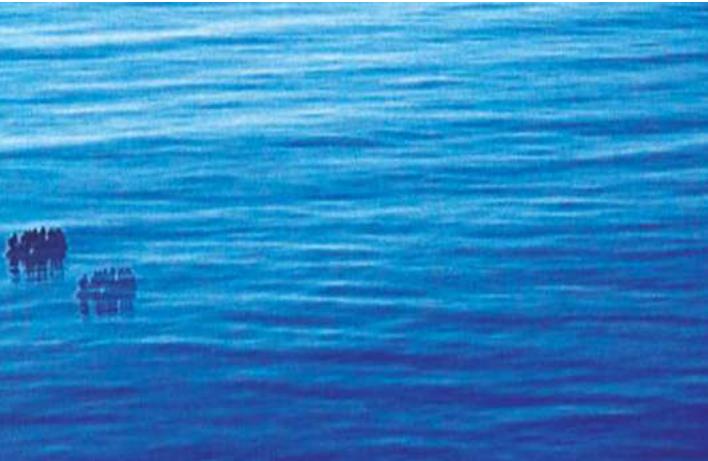
Película que invierte el mito del sacrificio de Isaac —la pintura homónima de Caravaggio aparece en varias ocasiones en la película—, *Le fils de Joseph* está dividida en cinco capítulos que representan distintos temas bíblicos, y muestra una ambición por reinterpretar alegorías religiosas en un París contemporáneo, no sin un humor irreverente e intelectualizado, donde un amigo de Vincent le propone unirse a su negocio de vender semen por Internet, y donde se fustigan los vicios del mundo literario y su feria de vanidades, siempre con un toque de pureza sentimental y espiritual.

Aquí también Green declina su sistema formal: los personajes hablan un francés perfecto pronunciando todas las ligazones entre las palabras (regla de la fonética francesa que no existe en el lenguaje común), un código artístico de dicción preciso que crea un voluntario desfase con la realidad; además del dispositivo de filmar los diálogos colocando la cámara frente a los rostros, como con voluntad de que el espectador reciba la encarnación de la palabra a través de la plenitud de la mirada.

Con una profunda carga existencial en sus obras, el más barroco de los cineastas nos dice que “el lugar donde el hombre puede hacer aparecer lo sagrado, que es la realidad suprema, es en la representación y entonces, paradójicamente, es la representación, lo falso, que se vuelve el lugar de la realidad suprema”.

Sébastien Blayac





Philip Scheffner found on YouTube the video of a boat, broken down in the middle of the Mediterranean Sea, filmed from a cell phone. The original recording was three minutes thirty-six seconds long. Adjusted to a frame per second, time stretches to ninety minutes, which happens to be the time the authorities took to rescue the passengers; and, curiously enough, it is also the duration of the commercial standard of a

film. There is no recording of the whole event, which is why Scheffner recreates the dramatic structure by collecting testimonies—from the person who recorded the video, from travelers, from the authorities' radio recordings.

The boat carried people travelling illegally, which is why Scheffner is compelled to reflect about the migration phenomenon in Europe. But this is not just another recording of refugees, of which our imagery is packed thanks to the media and since it is a daily occurrence. Scheffner excludes those images; he synthesizes them into the frames that appear in succession on the screen at the pace of the clock, with the powerful effect of marking the sensation of time. The whole suggestion is constructed on the basis of sound, carefully maintaining a dichotomy between the experience of those people who were on the boat, and of those watching. The procedure is conceptual—the film questions not only the phenomenon, but the point of view. It's not by chance that around the half of the film, at the 47-minute mark, the camera pans to show us that the video has been filmed from a cruise ship, out of which music is heard, interpreted by the Philippine band in service. What is shocking is not only the contrast between these two situations, Scheffner is sharper and subtler than that—the most shocking is the difference in perspective, which alerts us on the fragility of human condition.

Eva Sangiorgi

126

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Mención Especial Competencia Internacional Georges de Beauregard; RIDM. Festival Internacional de Cine Documental de Montreal, Mejor Edición; L'Alternativa Festival de Cine Independiente de Barcelona, Mejor Largometraje Internacional; Festival de Cine de Nuevos Horizontes; Festival de Cine de Turín.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Havarie (Havria) (2016), And-Ek Ghes... (2016), Revision (2012), Der Tag des Spatzen (Day of the Sparrow) (2010), The Halfmoon Files (2007), A/C (2003).

HAVARIE

HAVRIA

NAUFRAGIO

ALEMANIA

2016

93'

digital

color

DIRECCIÓN

EDICIÓN

Philip Scheffner

GUIÓN

Merle Kröger

Philip Scheffner

FOTOGRAFÍA

Terry Diamond

Bernd Meiners

SONIDO

Pascal Capitolin

Volker Zeigermann

MÚSICA

Blue Waters Band

REPARTO

Rhim Ibrir

Abdallah Benhamou

Leonid Savin

Terry Diamond

PRODUCCIÓN

pong Film

DISTRIBUCIÓN

First Hand Films

Philip Scheffner encontró en YouTube el video de un barco averiado en medio del Mediterráneo, filmado desde un teléfono celular. La grabación original tenía una duración de tres minutos y treinta y seis segundos. Ajustado a un fotograma por segundo, el tiempo se estira a noventa minutos, que resultó ser el lapso empleado por las autoridades para el rescate de los pasajeros y, azarosamente, es la duración del estándar comercial de una película. No hay registro de todo el suceso, por lo que Scheffner recrea la estructura dramática colecciónado testimonios: del autor del video, de los viajantes, de las grabaciones de radio de las autoridades.

La embarcación transportaba a personas que viajaban de manera ilegal, por lo que Scheffner es incitado a interrogarse acerca del fenómeno de la migración en Europa. Pero no se trata de otro registro de refugiados del que está repleto nuestro imaginario a partir de los medios de comunicación al ser un asunto cotidiano. Scheffner excluye esas imágenes: las sintetiza en los fotogramas que se suceden en la pantalla a ritmo de reloj, con el poderoso efecto de marcar la sensación del tiempo. Toda la sugestión se construye a partir del sonido, con la atención de mantener la dicotomía entre la experiencia de las personas en el barco y quien los está observando. El procedimiento es conceptual: la película nos está cuestionando no solamente del fenómeno, sino del punto de vista. No es casual que alrededor de la mitad del film, en el minuto 47, la cámara panea para mostrarnos que el video ha sido filmado desde un crucero, del que se escucha música interpretada por la banda filipina en servicio. Lo impactante no es solamente el contraste entre las dos situaciones, Scheffner es más agudo y util: es la diferencia de perspectiva que nos alerta de la fragilidad de la condición humana.

Eva Sangiorgi



Nadav Lapid belongs to a generation of Israeli filmmakers who question deeply the times they're living in, their traditions, and their social and political relations. The family nucleus also represented a knot of tension in his previous and surprising film, *The Kindergarten Teacher*. Now, in **MYOMANO SHEL TZLAM HATONOT**, Lapid reflects on the complexity of the feelings kindled by love, and the commitments it implies. He ponders

about the artificiality of marriage, the tensions of which are hidden in the rehearsed harmony of wedding videos. What would happen if the wedding photographer left the camera on by accident? What if it were to record confessions and doubts? What if the chaotic element of reality snuck in and revealed another truth behind the artifice? Lapid insinuates a crack behind the perfect painting of wedding recordings and shows it through a camera accidentally turned on, or completely irreverent. The form of the film itself embodies that discomposure—slashed shots, uneven framings, and sarcastic takes. Because, finally, the filmmaker allows himself a certain subtle joke by putting up to discussion the commitment on which traditional society is based upon. In this case, it is the women who dare break the farce. And the photographer appears in the frame as the element that stresses and breaks that harmony he's been asked to assemble.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival de Cannes; Festival de Cine de Jerusalén; Festival Internacional de Cortometrajes de Vila do Conde, Gran Premio DCN Beers; Festival de Cine de Nueva York.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Myomano shel tzlam hatonot (From the Diary of a Wedding Photographer) (2016), *Haganenet* (The Kindergarten Teacher), *Hashoter* (Policeman) (2011).

MYOMANO SHEL TZLAM HATONOT

FROM THE DIARY OF A WEDDING
PHOTOGRAPHER

DEL DIARIO DE UN FOTÓGRAFO DE
BODAS

ISRAEL
2016

40'
digital
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Nadav Lapid
FOTOGRAFÍA
Shai Goldman
EDICIÓN
Era Lapid
SONIDO
Aviv Aldema
REPARTO
Ohad Knoller
Naama Preis
Dan Shapira
Jacob Zada
Daniel Alina Levy
Avi Shnaidman

PRODUCCIÓN
PIE Films
DISTRIBUCIÓN
The Festival Agency

Nadav Lapid pertenece a una generación de cineastas israelíes en profundo cuestionamiento con el tiempo en el que viven, sus tradiciones, las relaciones sociales y políticas. Los núcleos familiares representaban un nudo de tensión también en su sorprendente película anterior, *The Kindergarten Teacher*. En **MYOMANO SHEL TZLAM HATONOT**, Lapid reflexiona acerca de la complejidad de los sentimientos que provoca el amor, y de los compromisos que eso implica. Se interroga sobre la artificialidad del matrimonio, cuyas tensiones se ocultan en la armonía ensayada de los videos de boda. ¿Qué pasaría si el fotógrafo de la boda dejara por accidente la cámara prendida? ¿Si registrara las confesiones y las dudas? ¿Si se infiltrara el elemento caótico de la realidad y develara otra verdad detrás del artificio? Lapid insinúa una grieta tras el cuadro perfecto de los registros de boda y la muestra a través de una cámara accidentalmente encendida o totalmente irreverente. La forma misma de la película representa ese desconcierto: con planos cortados, encuadres accidentados y tomas sarcásticas. Porque finalmente el realizador se concede cierta broma sutil al poner en discusión lo que representa el compromiso sobre el que se sostiene una sociedad tradicional. En este caso son las mujeres quienes se atreven a romper la farsa. Y el fotógrafo aparece en el cuadro como el elemento que tensa y rompe aquella armonía que le piden montar.

Eva Sangiorgi



After his magnificent *L'inconnu du lac*, Alain Guiraudie comes back to a territory more suitable for his poetics, marked by narrative indetermination and closer to a narrative syntax tied to the logic of dreams as it happened in *Pas de repos pour les braves* and *Voici venu le temps*. This does not mean arbitrariness, but an intertwining of thematic series with shared reverberations under an associative modality intrinsic to dreams.

In this occasion, a film director has to deliver a script to his producer, and while he tries to do it, during a visit to the country, he has a son with a woman who will abandon them not even months after the baby is born. This must be the most desolate example of paternity recently seen in cinema, but **RESTER VERTICAL** is much more than an eventual portrait of masculinity dispossessed of patriarchal power. Described like this, it sounds as a domestic drama and, eventually, a family nightmare; but with Guiraudie all of this is in consonance with imaginary telluric elements, delirious gags, and a political and social indirect reading tied metaphorically to the threatening presence of a pack of wolves who instill fear into the peasants at night.

As we know, Guiraudie films sex with unusual freedom and only he can construct the best joke ever seen at cinema, wherein pleasure and death are indiscernible. That lack of inhibition with regards to eroticism, never identified as homosexuality or heterosexuality, but as a legitimate experience of the body, has a correlation with his way of perceiving nature in cinematic terms. The open spaces of the French countryside are unmistakable in his cinema; as is the wind, which, with Guiraudie, is always a regular character of a heard but barely seen ecosystem which shapes the *mise en scène*. This ludic relationship with the elements of the Earth allows for a representation of a medical clinic in the woods which reinforces the audacity of the filmmaker.

The meaning of the title is explained in the most mysterious and beautiful scene of the film, but is also foreboded in other sequences, especially each time we see the fallen surviving in a dark tunnel in Marseille.

130

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival de Cannes; BFI. Festival de Cine de Londres; Festival de Cine Europeo de Sevilla; Festival de Cine de Nueva York; Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro; Festival Internacional de Cine de Chicago; Festival Internacional de Cine de La Rochelle.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Rester vertical (*Staying Vertical*) (2016), *L'inconnu du lac* (*Stranger by the Lake*) (2013), *Le roi de l'évasion* (*The King of Escape*) (2009), *Voici venu le temps* (*Time has Come*) (2005), *Pas de repos pour les braves* (*No Rest for the Brave*) (2003), *Ce vieux rêve qui bouge* (*That Old Dream That Moves*) (2001), *Du soleil pour les gueux* (*Sunshine for the Poor*) (2000).

RESTER VERTICAL

STAYING VERTICAL

ANIMAL VERTICAL

FRANCIA

2016

98'

35 mm

color

MANIFIESTO CONTEMPORÁNEO

Después de la magnífica *L'inconnu du lac*, Alain Guiraudie vuelve a un territorio más propio de su poética signada por la indeterminación narrativa, más cerca de una sintaxis narrativa ligada a la lógica de los sueños, como sucedía en *Pas de repos pour les braves* y *Voici venu le temps*. Esto no significa arbitrariedad, sino una compaginación de series temáticas que reverberan entre si bajo una modalidad asociativa propia de lo onírico.

DIRECCIÓN

GUIÓN

Alain Guiraudie

FOTOGRAFÍA

Claire Mathon

EDICIÓN

Jean-Christophe Hym

SONIDO

Philippe Grivel

REPARTO

India Hair

Damien Bonnard

PRODUCCIÓN

Les Films du Worsso

DISTRIBUCIÓN

Wild Bunch

ND Mantarraya

En esta ocasión, un director de cine tiene que entregar un guión a su productor y mientras intenta hacerlo, durante una visita al campo, tiene un hijo con una mujer que los abandonará ni bien pasen los primeros meses de vida de la criatura. Debe ser la paternidad más desolada que se haya visto en el cine recientemente, pero **RESTER VERTICAL** es mucho más que un eventual retrato de la masculinidad destituida del poder patriarcal. Así descripto parece un drama doméstico y eventualmente una pesadilla familiar, pero en Guiraudie todo esto entra en consonancia con elementos telúricos imaginarios, gags delirantes y una lectura social y política indirecta, relacionada aquí metafóricamente con la presencia amenazante de una jauría de lobos que en la noche infunde miedo a los campesinos.

Como sabemos, Guiraudie filma el sexo con una libertad insólita y solamente él puede construir el mejor chiste jamás visto en el cine en donde el placer y la muerte son indiscernibles. Esa desinhibición respecto del erotismo, jamás identificado ni con la homosexualidad ni con la heterosexualidad, sino como experiencia legítima del cuerpo, tiene un correlato en la forma de percibir cinematográficamente la naturaleza. Los espacios abiertos de la campiña francesa son inconfundibles en su cine; también el viento, que en Guiraudie es siempre un personaje regular de un ecosistema oído y apenas visto que modela la puesta en escena. Esa relación lúdica con los elementos de la Tierra permite una representación de la clínica médica en el bosque que refuerza el atrevimiento del cineasta.

131

El sentido del título se explicita en la escena más hermosa y misteriosa del film, pero ya se presente en otras secuencias, sobre todo cada vez que vemos a los caídos sobreviviendo en un oscuro túnel de Marsella.

Roger Koza





It all starts in the dark. A darkness that will never really leave us, but will rather thicken. A musician and stage director, played by Reda Kateb, is standing facing his console, making some sound tests. He is rehearsing in the auditorium of the Opéra de Paris. From there, he is directing prima ballerina Marie-Agnès Gillot for an opera entitled 'Sarah Winchester', which is inspired by the life of this American woman whose

fate was so peculiar. Sarah is married to the only son of gun magnate Winchester, known for the famous repeating rifle that spawned the colossal wealth of the family. Sarah is to lose her daughter Anne, who is suffering from a degenerative disease, and then she is to lose her husband. Because she will not give in to fate, she sees some psychics. These suggest she should build a house to accommodate the ghosts of the departed.

Responding to a proposal made by the Opéra de Paris, Bertrand Bonello reminisced a rich and long cinematographic tradition initiated by Gaston Leroux's eponymous novel, about a phantom who has chosen this high place of Art as his abode. Thus are the backstage, stage and many a nook and cranny in this magic place haunted by the story of Sarah W. But, as a further echo to what binds the story of this woman to the architecture itself, this film, whose scope is quite impressive given its minimalist dimension, presents itself as a shell that may welcome the ghost-like forms of an opera and a ballet whose sole existence will be this mere time of researches and hesitations that unfurl in a still, purely interior dance - density on sight.

Jean-Pierre Rehm

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de San Sebastián; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Prix Institut Français de la Critique en Ligne; Festival de Nuevo Cine Montreal.

132

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Sarah Winchester, opéra fantôme (*Sarah Winchester, Phantom Opera*) (2016), *Nocturama* (2016), *Saint-Laurent* (2014), *Ingrid Caven, musique et voix* (*Ingrid Caven: Music and Voice*) (2012), *L'Apollonide - souvenirs de la maison close* (*House of Tolerance*) (2011), *De la guerre (On War)* (2008), *Tiresia* (2003), *Le pornographe* (*The Pornographer*) (2001), *Quelque chose d'organique* (*Something Organic*) (1998).

SARAH WINCHESTER, OPÉRA FANTÔME

SARAH WINCHESTER, PHANTOM
OPERA

SARAH WINCHESTER, ÓPERA
FANTASMA

FRANCIA
2016

24'
digital
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
MÚSICA
Bertrand Bonello
FOTOGRAFÍA
Irina Lutchancky
EDICIÓN
Fabrice Rouaud
SONIDO
Jean-Paul Mugel
Ymes-Marie Omne
Nicolas Moreau
Jean-Pierre
REPARTO
Reda Kateb
Marie-Agnès Gillot
Juliette Vial

PRODUCCIÓN
My New Picture
Opéra National de Paris
DISTRIBUCIÓN
Shortcuts

Todo comienza en la penumbra. Una oscuridad que realmente nunca nos abandona, pero que se acentúa. Un músico, también director –interpretado por Reda Kateb–, se aferra a las consolas y prueba sus sonidos: está ensayando en la sala de la Ópera de París. Desde allí dirige a la primera bailarina Marie-Agnès Gillot para una ópera titulada 'Sarah Winchester', inspirada en la vida de esta norteamericana cuyo destino fue tan particular: Sarah es la esposa del único hijo del armero Winchester, conocido por la famosa carabina de repetición, fuente de la colosal fortuna familiar. Sarah va a perder a su hija Anne, afectada por una enfermedad degenerativa; después perderá a su marido. Rechazando la fatalidad, Sarah consulta a algunos médiums. Estos le recomiendan construir una residencia para acoger a los fantasmas de los fallecidos.

Como respuesta a una propuesta de la Ópera de París, Bertrand Bonello evoca una rica y larga tradición cinematográfica, aquella iniciada por la novela de Gaston Leroux sobre un fantasma que ha elegido como morada a este templo del arte; ahí están los bastidores, el foro, y los muchos recovecos de este sitio poseído por la historia de Sarah W. Esta película, de un alcance impresionante si se toma en cuenta su minimalismo, se presenta a sí misma (brindando así un eco más del vínculo entre esta mujer y la arquitectura misma) como un cascarón que acoge las fantasmales formas de una ópera y un *ballet* cuya única existencia consistirá en ese tiempo dedicado tan solo a búsquedas y dudas que se despliegan en una coreografía estática, puramente interna: la densidad de la mirada.

Jean-Pierre Rehm



Literally the last movie by the great master Abbas Kiarostami, this is a posthumous short film in which he comes back to a mysterious lateral obsession (and enigmatically philosophical) that used to be seen every now and then in many of his movies—the unexpected apparition of an insignificant object, narratively speaking, and its random trajectory. Without responding to a man's will (nor to the logic

of the story), the object in question used to enter the frame moving from one point to another with no anticipated direction. In some films, it could be a can; in others, an apple; here, it is a football which begins rolling into an infinite descent through hundreds of stairs in a town in Italy.

The perfection of the framings is unusual, and the situational variants the Iranian master finds in order to follow the movements of the ball—as well as the worry of the child chasing it—reveal the magnificent capacity Kiarostami had to handle suspense with minimal elements.

As a closure to the career of a filmmaker of Kiarostami's stature it may be too little; but **TAKE ME HOME** is probably the film that is closest to his first short film, *The Bread and Alley* (1970), from which stems a mysterious circularity which was undoubtedly not premeditated but nonetheless significant. The big difference resides in the unfathomable distance between the sound concept of one film and the other, a distance that is encrypted in the substitution of analogic cinema by digital. Indeed, the laborious soundtrack of *Take Me Home* has little to do with Kiarostami's cinema, since the sound doesn't replace the image but duplicates it—an inversion correlative to what happened in *Shirin*, a film which synthetized the cinematographic poetics of the director.

Even so, *Take Me Home* is a beautiful film with several unforgettable shots, a few curious and imperceptible cuts, and certain majestic clouds that barely show themselves in the background of some shots among the labyrinthic stairs of an Italian town. At moments, they suggest a scenery not too distant to Escher's obsessive paintings.

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Venecia; Festival Europeo de Cortometrajes de Niza; Muestra Internacional de Cine de São Paulo; Festival Internacional de Cine de Valladolid; Festival Internacional de Cine de Tokio; Festival de Cine Irani en Reino Unido; Black Nights. Festival Internacional de Cine de Tallin; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Take Me Home (2016), *Like Someone in Love* (2012), *Copie conforme* (Certified Copy) (2010), *Shirin* (2008), *Correspondances: 4 Video Letters to Víctor Erice* (2005), *10 on Ten* (2004), *Five, Dedicated to Ozu* (2004), *Ten* (2002), *ABC Africa* (2001), *Bad ma ra khahad bord* (The Wind Will Carry Us) (1999), *Tam'e Guilass* (Taste of Cherry) (1997), *Birth of Light* (1997), *Zir-e darakhan-e zeytoun* (Through the Olive Trees) (1994), *Zendegi edamé dârad* (Life and Nothing More) (1992), *Nema-ye Nazdik* (Close-Up) (1990).

TAKE ME HOME

LLÉVAME A CASA

IRÁN
2016

16'
digital
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
Abbas Kiarostami
EDICIÓN
Adel Yaraghi
SONIDO
Ensieh Maleki
MÚSICA
Peter Soleymanipour
REPARTO
Biagio di Tonno

PRODUCCIÓN
Kiarostami Foundation
DISTRIBUCIÓN
Iranian Independents

Literalmente, la última película del gran maestro Abbas Kiarostami, un corto póstumo donde vuelve sobre una misteriosa obsesión lateral (y enigmáticamente filosófica) que solía verse cada tanto en varias de sus películas: la inesperada aparición de un objeto narrativamente insignificante y su azarosa trayectoria. Sin responder a la voluntad de un hombre (ni a la lógica del relato) el objeto en cuestión entraba en cuadro moviéndose de un punto a otro sin una dirección prefigurada. En algunas películas podía ser una lata, en otras una manzana; aquí se trata de una pelota de fútbol que empieza a rodar en un infinito descenso por cientos de escaleras de un pueblo en Italia.

La perfección de los encuadres es insólita y las variaciones situacionales que encuentra el maestro iraní para seguir los movimientos de la pelota y la preocupación de un niño que la persigue revelan la magnífica capacidad que tenía Kiarostami para manejar el suspense con elementos mínimos.

Como cierre de la carrera de un cineasta de la talla de Kiarostami puede ser demasiado poco, pero *TAKE ME HOME* es probablemente la película más cercana a su primer cortometraje, *The Bread and Alley* (1970), de lo que se predica una misteriosa circularidad que sin duda no fue premeditada pero que no deja de ser significativa. La gran diferencia reside en la incommensurable distancia entre el concepto sonoro de un film y otro, distancia que se cifra en la sustitución del cine analógico por el digital. En efecto, la laboriosa banda de sonido de *Take Me Home* poco tiene que ver con el cine de Kiarostami, ya que el sonido no releva a la imagen sino que la duplica, inversión correlativa de lo que sucedía en *Shirin*, película que sintetizaba la poética cinematográfica del director.

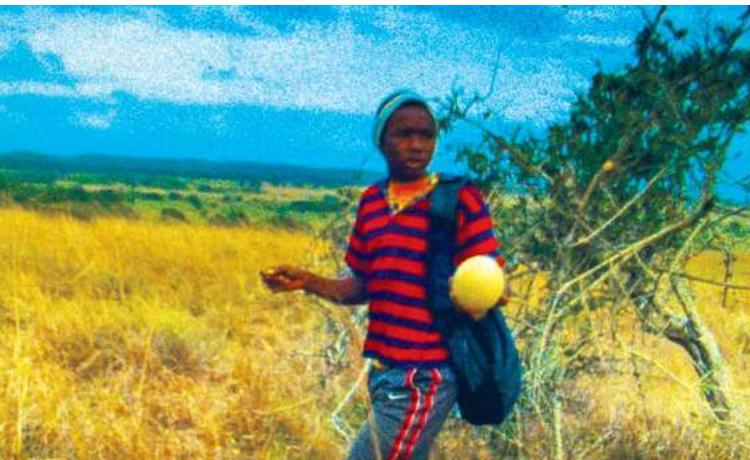
Aun así, *Take Me Home* es una película hermosa, con varios planos inolvidables, algunos gatos curiosos e imperceptibles, y ciertas nubes majestuosas que asoman apenas en el fondo de algunos planos entre las laberínticas escaleras de un pueblo italiano y que por momentos insinúan un escenario no muy lejano a los obsesivos cuadros de Escher.



A photograph of a person in a blue protective suit and mask, bent over in an apple orchard. They are wearing a clear plastic apron and white socks with blue stripes. In the foreground, there are fallen apples on the grass. The background shows rows of apple trees laden with red apples under a clear blue sky.

EL PORVENIR

THE FORTHCOMING



After a prolific production of short films which have earned him awards in festivals throughout the world, Eduardo "Teddy" Williams arrives with his first feature to the Locarno film Festival and wins the Golden Leopard in the section Cineasti del presente.

Teddy Williams represents a generation in the making, influenced by the immaterial possibilities of new technologies and

able to connect with places of cinematic storytelling. The camera—hand-held for most of the film—represents this fluidity of space and time. The navigation through formats is also cinematic; the first chapter is filmed in Super 16; the second, in digital re-captured in film through a screen; and, finally, in HD. It starts in Argentina, where Exe is a young twenty-five-year-old man who has just lost a job he didn't like anyway. Exe meets with a group of friends with whom he earns a few bucks in erotic broadcasts on the Internet. Labor is one of the threads which takes us to Mozambique, along with other companions who share the same confusion; and to Philippines, where another young man appears to be momentarily lost, even though he is considering returning to a job he dislikes.

Williams' journey happens in geographies far away, as well as in urban and city landscapes, held together by the coherence of the anxieties shared by a generation—the uncertainty of the future in an unsatisfactory present and the impossibility of communication in an era of media excess. In this sense, the reference to sexuality—with which the film opens in a provocative way—becomes meaningful; exposure is the contestation—physical and corporeal—to the volatility of an interconnected digital world.

A suggestive film which allows us to travel through a space—mainly mental, cinematic, and suggestive—as much as through the virtual reality affecting us all in a concrete way.

Eva Sangiorgi

138

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Locarno, Leonardo de Oro Cineasti del Presente, Mención Especial Mejor Ópera Prima; Festival de Cine de Pancevo; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival de Cine de Nueva York; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia, Mención Especial; Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Janela Internacional de Cinema do Recife, Mejor Fotografía, Mejor Edición; Festival de Cine de Tesalónica; RIDM. Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Premio Especial del Jurado; Festival de Cine y Derechos Humanos de Zagreb.

FILMOGRAFÍA SELECTA

El auge del humano (The Human Surge) (2016), *Tôi qu'en rôî!* (I Forgot!) (2014), *Que je tombe tout le temps?* (That I'm Falling?) (2013), *El ruido de las estrellas me aturde* (The Sound of the Stars Dazes Me) (2012), *Pude ver un puma* (Could See a Puma) (2012), *Alguien los vio* (2010), *Tan atentos* (2010).

EL AUGE DEL HUMANO

THE HUMAN SURGE

ARGENTINA - BRASIL -
PORTUGAL
2016

97'
s16 mm, digital
color

Después de una prolífica producción de cortometrajes que han sido premiados en festivales en todo el mundo, Eduardo "Teddy" Williams desembarca en el Festival de Locarno con su primer largo y gana el Leopardo de Oro de la sección Cineasti del presente.

EL PORVENIR

DIRECCIÓN

GUIÓN

Eduardo Williams

FOTOGRAFÍA

Joaquín Neira

Julien Guillery

Eduardo Williams

EDICIÓN

Alice Furtado

Eduardo Williams

SÓNIDO

Milton Rodríguez

Roy Llanes Roncales

Pedro Marinho

Joseph Dennis

Asunción Gagarin

REPARTO

Sergio Morosini

Shine Marx

Domíngos Marengula

Chai Fonacier

Irene Doliente Paña

Manuel Asucan

Rixel Manimtim

PRODUCCIÓN

Ruda Cine

Un Puma Cine

DISTRIBUCIÓN

Ruda Cine

Teddy Williams representa una generación en devenir, influenciada por las posibilidades inmateriales de las nuevas tecnologías y capaz de conectar lugares en un mismo cuento cinematográfico. La cámara –en mano la mayoría del film– representa esa fluidez de espacio y tiempo. A través de los formatos, la navegación es también cinematográfica: el primer capítulo es filmado en Super 16; el segundo en digital, recapturando la película a través de una pantalla; y finalmente en HD. Empieza en Argentina, donde Eze es un joven de veinticinco años que acaba de perder un trabajo que no le gustaba. Él se reúne con un grupo de amigos con los que se gana unos pesos en transmisiones eróticas por Internet. El trabajo es uno de los hilos que nos transporta a Mozambique, con otros compañeros que comparten la misma desorientación y a Filipinas, donde otro joven también parece momentáneamente perdido, aunque contempla su regreso hacia un empleo que le desagrada.

El viaje de Williams es a través de geografías lejanas y paisajes urbanos y citadinos, que se sostiene por la coherencia de las inquietudes que esa generación comparte: lo incierto del futuro en un presente insatisfactorio, y la imposibilidad comunicativa en una era de exceso de mediatización. En este sentido se hace significativa la referencia a la sexualidad con la que la película abre de manera provocadora: la exhibición es la contestación, física y corporal, a la volatilidad del mundo digital interconectado.

139

Una película sugestiva que nos permite viajar a través de un espacio que es principalmente mental, cinematográfico y sugerente, tanto como la realidad virtual que a todos nos afecta en lo concreto.

Eva Sangiorgi



A flaunting and lucid parody of Western-Caucasian touristic imagery, the film starts in a deliberately humorous tone and ends with a surprising and necessary spirit of non-reconciliation directed even at the audience of the film, or at a double off-screen potential audience presupposed by the representation occurring in a full of rage ending. This formal strategy is one of the many proofs of the sagacity with which the *mise en scène* is conceived.

In a Zulu theme park, which offers lodging to its visitors, not very far from Durban, a member of the staff in charge of representing South African traditional culture is tired of playing an aboriginal. His desire is to interpret Shakespeare, but not Othello in any way. The dialogue he has with one of his female coworkers is notable because of the simplicity with which the relationship between literature and politics is deconstructed, without forgetting to allude to the story itself, for as they speak the flashes of the tourists (again, off screen) come one after the other, denoting the ornamental character of the actors, as if they were animated furniture with the only purpose of being captured in a photograph.

Overall, the scenes synthetize all of those naturalized calamities which usually happen in the tourist attractions which gather citizens of the so-called First World—nothing else than an obscene displacement of racism as a domination, linked to consumption, of the other. This is well outlined in the film by a joke having to do with proverbs enacted by animals, and also by a scene in which the contempt of some tourists for a woman janitor is verified.

There are some genius gags, like the one enacted by an Israeli tourist (satirized by Wahrmann himself) which, along with the rest of the scenes, dialectically prepare a rabid outcome that goes beyond criticism to tourism as colonialism by other means, and can be construed as a diatribe against globalized cinema. The open shot on the actors and actresses pretending to belong to a Zulu tribe, dancing and singing like in ancient times, closes gradually as the outrage grows as a manner of warning—a just and perfect provocation.

140

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival de Cine de Cannes; Festival de Cine de Poitiers; Festival de Cine de Sidney; Janela Internacional de Cinema do Recife, Premio Especial del Jurado, Premio Janela Crítica Mejor Cortometraje Internacional; XX Festival de Cine Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Premio Especial del Jurado.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Samantha Nell
The Beast (La bestia) (2016), *Love Motel* (2016), *Stiff* (2014), *Ready to Fall* (2012), *A Kosovar Fairytale* (Un cuento de Kosovo) (2009).

Michael Wahrmann

The Beast (La bestia) (2016), *Oma* (2012), *Avanti Popolo* (2012), *Avós* (Grandmothers) (2009).

THE BEAST

LA BESTIA

SUDÁFRICA - FRANCIA
2016

24'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Samantha Nell
Michael Wahrmann

FOTOGRAFÍA

Nicholas Turvey

EDICIÓN

Henin Han

SONIDO

Jim Petrak

REPARTO

Khulani Maseko
Luleka Mhlanzi
Modise Sekgothe
Thabani Mahlobo

PRODUCCIÓN

Sancho Filmes

Lúcida y lucida parodia del imaginario turístico occidental caucásico que arranca con un tono deliberadamente humorístico y termina con un sorprendente y necesario espíritu de no reconciliación dirigido incluso al público del film, doble potencial de la audiencia en fuera de campo presupuesta por la representación que tiene lugar en ese cierre iracundo. Esa estrategia formal es una de las tantas pruebas de la sagacidad con la que está concebida la puesta en escena.

En una reserva temática zulú que ofrece hospedaje a sus visitantes, no muy lejos de Durban, un miembro del personal a cargo de representar la cultura tradicional de Sudáfrica está cansado de hacer de aborigen. Su deseo es interpretar a Shakespeare, pero de ningún modo a Otelo. El diálogo que mantiene con una de sus compañeras de trabajo es notable por la simplicidad con la que deconstruye la relación entre la literatura y la política, sin dejar de aludir al relato en sí, pues mientras conversan los *flashes* de los turistas (otra vez en fuera de campo) se suceden denotando el carácter decorativo de los actores, como si fueran un mobiliario animado que solamente sirve para capturar en una fotografía.

Las escenas en su conjunto sintetizan todas las calamidades naturalizadas que suelen tener lugar en los atractivos turísticos que convocan a los ciudadanos del llamado Primer Mundo, que no son otra cosa que un desplazamiento obsceno del racismo como dominación a otro ligado al consumo, bien delimitado en el film por un chiste relacionado con los proverbios protagonizados por animales y también por una escena en la que se verifica el desprecio de unos turistas por la encargada de limpieza.

Hay algunos gags geniales, como el que tiene como protagonista a un turista israelí (satirizado por el propio Wahrmann), que junto con el resto de las escenas van preparando dialécticamente el desenlace rabioso que rebasa su crítica al turismo como colonialismo por otros medios y puede ser visto como una diatriba contra el cine globalizado. El plano general sobre los actores y actrices que simulan pertenecer a una tribu zulú y bailan y cantan como en los tiempos ancestrales, que se va cerrando a medida que crece la indignación en forma de advertencia, es una justa y perfecta provocación.

Roger Koza



The film bears the name of a town in Réunion Island, a French colony in the Indian Ocean where fugitive slaves found refuge. The name Cilaos means 'the place you never leave;' a definition that can evoke a stopping point but also refer to a funereal destiny. A woman travels to Cilaos in search of a womanizing father she never met. But her father has died, and she resolves the failed encounter through her own body.

Through Maloya rhythms, those exiled on Réunion sing to the dead and curse the pending scores with their colonial past. This therapeutic ritual brings their culture close to that of Latin America.

Camilo Restrepo is a Colombian man who lives in Europe and is sensitive to the historical and migratory coincidences of the two cultures; starting with the music and its cathartic, repetitive rhythms that show a common root established in blackness and slavery. This is why the film develops through musical pieces, interpreted by singer Christine Salem. A colonial and mythical imaginary can be glimpsed through the texts, which summon the presence of Pedro Costa—musically, in this case. Throughout this conversation among the living and the dead, Restrepo thinks of Juan Rulfo's novel, *Pedro Páramo*, where dialog with the afterlife is so real that it appears to belong in the dimension of the living.

Restrepo films in 16 mm—his format of choice—bathing the film in a 1970s atmosphere that is both seductive and deliberately imperfect, in which life and death, art, music, and political inheritance, coexist in rhythm.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Locarno, Leopardo de Plata Concurso Internacional; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival de Cine de Nueva York; Festival de Cine y Artes Audiovisuales Berwick, Mejor Película; Janela Internacional de Cinema do Recife, Mejor Cortometraje; Zinebi. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Mikeldi de Plata; Festival Internacional de Cine de Ourense.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Cilaos (2016), *La impresión de una guerra* (Impression of a War) (2015), *Como crece la sombra cuando el sol declina* (Like Shadows Growing as the Sun Goes Down) (2014), *Tropic Pocket* (2011).

CILAOS

EL PORVENIR

FRANCIA
2016

13'
16 mm
color

La película lleva el nombre de una localidad en la isla Reunión, colonia francesa en el océano Índico donde los esclavos fugitivos encontraban refugio. El nombre Cilaos significa 'el lugar que no dejas', definición que puede evocar un paradero, así como referirse a un destino fúnebre. Una mujer viaja a Cilaos en búsqueda del padre mujeriego que nunca conoció. Pero el padre ha muerto y ella resuelve ese encuentro fallido a través de su cuerpo.

DIRECCIÓN

GUIÓN

Camilo Restrepo

FOTOGRAFÍA

Guillaume Mazloum

Camilo Restrepo

EDICIÓN

Bénédicte Cazauran

Camilo Restrepo

SONIDO

Mathieu Farnarier

MÚSICA

Christine Salem

David Abrousse

Harry Perigone

REPARTO

Christine Salem

David Abrousse

Harry Perigone

PRODUCCIÓN

G.R.E.C.

DISTRIBUCIÓN

Camilo Restrepo Films

Los exiliados de Reunión cantan a los muertos en ritmos maloyas y maldicen las cuentas pendientes de su pasado colonial. Un ritual terapéutico que acerca a aquella cultura a la latinoamericana.

Camilo Restrepo es un colombiano radicado en Europa, sensible a las coincidencias históricas y migratorias de las dos culturas empezando por la música, cuyos ritmos catárticos y repetitivos declaran una misma raíz negra y esclava. Por ello, la película se desarrolla a través de piezas musicales protagonizadas por la cantante Christine Salem. A través de los textos se vislumbra un imaginario colonial y mítico que remite a la presencia de Pedro Costa, en este caso en clave musical. En esta conversación entre vivos y muertos, Restrepo piensa en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, donde el diálogo con el 'más allá' es tan real que parece pertenecer a la misma dimensión en la que habitan los vivos.

Restrepo filma en 16 mm –formato que acostumbra– confiriendo a la película una atmósfera setentera, seductora y deliberadamente imperfecta donde vida y muerte, arte, música y herencia política conviven rítmicamente.

Eva Sangiorgi



On October 6, 1976, over 100 students of the Thammasat University, in Bangkok, were murdered by paramilitary forces aligned to the Thai State. This event is introduced by Anocha Suwichakornpong at the beginning of **DAO KHANONG**. The representative strategy underlines the difficulty—even the impossibility—of such representation. Several motionless students lie on the floor, still alive, while soldiers shout and threaten them.

However, the locale chosen to stage the tragedy is an empty barn and the formal procedures used depart from realism. The distancing technique chosen conveys a wholly understandable modesty—how can such ruthlessness, and the obscene exercise of power, be filmed?

During its first 45 minutes, *Dao khanong* appears to take a well-known path. A young female, a film director, appears in the movie choosing a beautiful setting for getting to know and interview a renowned writer who was present at the Thammasat Massacre. A screenplay, and then a film, is supposed to emerge from that encounter. At a certain point, that preparing scene is repeated with other actors, as if the ‘real’ movie was going to recall its own genealogy. However, that never happens. Unexpectedly, the film begins to give birth to other films and this *mise en abyme* is announced through a dream dreamt by the female filmmaker, a dream in which an extract from *A Trip to the Moon*, a few fast-motion shots of growing mushrooms and plants, and a brief sequence from a Thai short-film entitled *Agrarian Utopia* are brought together.

After that, narrative diversification and fiction layers folding into fiction layers will be a constant feature. Anocha is a sharp filmmaker, the rhizomatic structure of her tale has little to do with a bombastic poetic detached from the production of comprehensible signs. In the mentioned scene, a contrast between social classes is suggested; and, in another passage, a Buddhist meditation is made to clash against the euphoria experienced by the attendants at a discotheque.

The mutations of current cinema can be sensed in the film—fragmentation advances throughout the tale and determines it while the image is no longer a duplication of the world nor its representation; rather, it reproduces our way of experiencing the world even though any image can be disintegrated.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Busan; BFI. Festival de Cine de Londres; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Cine de Hamburgo; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival du Nouveau Cinéma Vancouver; Festival de Cine Asiático Hong Kong; SEMINCI. Semana Internacional de Cine de Valladolid; Festival de Cine de Tesalónica; Festival de Cine Golden Horse Taipeí.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Dao Khanong (By the Time It Gets Dark) (2016), *Jao nok krajok* (Mundane History) (2009).

DAO KHANONG

BY THE TIME IT GETS DARK

CUANDO OSCUREZCA

EL PORVENIR

TAILANDIA - BENELUX
(BÉLGICA - LUXEMBURGO
- PAÍSES BAJOS)
2016

105'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Anocha Suwichakornpong

FOTOGRAFÍA

Ming Kai Leung

EDICIÓN

Lee Chatametikool

Machima Ungsriwong

SONIDO

Akritchalerm Kalayanamitr

MÚSICA

Wuttipong Leetrakul

REPARTO

Arak Amornsupsasiri

Atchara Suwan

Visra Vichit-Vadakan

Inthira Charoenpura

Soraya Nakasawan

Rassami Paoluengtong

Penpak Sirikul

Apinya Sakuljaroensuk

Thongdeelert Jawaree

Sajee Apiwong

Waywiree Ittanunkul

Natdanai Wangsiripaisarn

PRODUCCIÓN

Electric Eel Films

DISTRIBUCIÓN

Luxbox



El de 6 octubre de 1976, más de 100 estudiantes de la universidad de Thammasat en Bangkok fueron asesinados por fuerzas paramilitares del Estado tailandés. En el inicio de *DAO KHANONG*, Anocha Suwichakornpong introduce ese evento. La estrategia para representarlo consiste en acentuar la dificultad o acaso la imposibilidad de hacerlo. Varios estudiantes inmóviles y aún con vida están en el suelo mientras los soldados gritan y amenazan, pero el lugar elegido para escenificar la tragedia es un galpón vacío y los procedimientos formales empleados se desentienden del realismo. El distanciamiento elegido transmite un comprensible pudor: ¿cómo filmar la inclemencia y el obsceno ejercicio del poder?

En los primeros 45 minutos, *Dao khanong* parece tomar una vía conocida. En el propio film una joven directora elige una hermosa locación para conocer y entablar una larga entrevista con una famosa escritora que fue partícipe de la masacre de Thammasat. De ese encuentro debería nacer un guión y después un film. En cierto momento, esa escena preparatoria se repite con otros actores en el film, como si la película 'real' estuviera por empezar invocando su propia genealogía, pero eso no sucederá. Inesperadamente, la misma película empieza a dar a luz a otras películas, una puesta en abismo que se anuncia con un sueño de la directora en el que se armonizan un pasaje de *Viaje a la Luna*, algunos planos acelerados del crecimiento de hongos y otras plantas, y una breve secuencia de un corto tailandés titulado *Agrarian Utopia*.

De ahí en más, la diversificación narrativa y los pliegues de la ficción en la ficción serán constantes. Anocha es una cineasta perspicaz y la estructura rizomática de su relato poco tiene que ver con una farragosa poética que desestime producir algún signo comprensible. En esa escena se sugiere un contraste de clases, como en otro pasaje una meditación budista colisionará con la euforia de los asistentes a una discoteca.

En este film se presienten las mutaciones del cine de nuestro tiempo: la fragmentación avanza sobre el relato y lo determina; la imagen a su vez ya no duplica el mundo ni lo representa; más bien, reproduce nuestra experiencia del mundo, aun cuando cualquier imagen pueda desintegrarse.

Roger Koza



After the mysterious disappearance of his wife, Elon wanders around the city trying to find her and to make sense of what is going on. In an urban journey through dark and strange places, he visits hospitals and a morgue; he goes ask a sister and a friend; and, in the hope of finding some news, he reports her missing to the police. The days go by between arguments, expectation, and frustration, and his encounters with some

of the characters reveal an unknown past, a passionate and conflictive relationship—Elon has a strange way of loving, both exasperating and suffocating.

In a fascinating, bleak, and claustrophobic atmosphere—a reflection on the inner world of the main character—the film shows us a tormented and obsessed man who, as the search for his beloved (Madalena) continues, gets closer and closer to finding himself and his own demons.

The film presents a millimetric *mise en scène*, accentuated by long and accomplished camera movements where the main character is often filmed from the back, as if he refused to hold on to what is real and wished to remain in a distorted reality. The (phantasmagoric?) reappearance of Madalena will lead to an ephemeral encounter, a passionate sexuality between two bodies in a magnificent chiaroscuro scene. But again, she will disappear. Was it dream or reality? The film will not tell—it could all be a hallucination.

The subtle dialogs contribute to a state of confusion, and the narrative silences suggest a great deal. The film has a subtext that does not underestimate the spectator's understanding; the title is key in this respect and participates in this sense; no, Elon definitely does not believe in the death—real or symbolic—of his partner.

Fantastic realism, agonizing and dreamlike—with **ELON NÃO ACREDITA NA MORTE**, Ricardo Alves Jr. has accomplished a debut feature with a very precise rhythm and compelling dramatic tension. A film that is as intense as life itself.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Muestra de Cine de Tiradentes; Festival Internacional de Cine de Róterdam 2016 Festival de Brasilia do Cinema Brasileiro, Mejor Actor; Muestra Internacional de Cine de Belo Horizonte; Muestra Internacional de Cine de São Paulo; Janela Internacional de Cinema do Recife; Panorama Internacional Coisa de Cinema, Premio IndieLisboa Mejor Película; Semana dos Realizadores, Rio de Janeiro, Premio Especial del Jurado; Festival Internacional de Cine de Macao, Premio Mejor Aportación Artística; Festival Internacional de Cine de Róterdam.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Elon não acredita na morte (Elon Doesn't Believe in Death) (2016), *Tremor* (2013), *Permanências* (2011).

ELON NÃO ACREDITA NA MORTE

ELON DOESN'T BELIEVE IN DEATH

ELON NO CREE EN LA MUERTE

BRASIL

2016

75'

digital

color

EL PORVENIR

DIRECCIÓN

Ricardo Alves Jr.

GUIÓN

Diego Hoefel

Germano Melo

João Salaviza

Ricardo Alves Jr.

FOTOGRAFÍA

Matheus Rocha

EDICIÓN

Michael Wahrmann

Frederico Benevides

SONIDO

Pablo Lamar

Ariel Henrique

Gustavo Fioravante

MÚSICA

Daniel Saavedra

REPARTO

Rômulo Braga

Clara Choeveaux

Lourenço Mutarelli

Grace Passô

Silvana Stein

Germano Melo

PRODUCCIÓN

EntreFilmes

Tras la misteriosa desaparición de su mujer, Elon deambula en la ciudad para encontrarla e intentar comprender lo que sucede. En un trayecto urbano de lugares oscuros y extraños, recorre hospitales y morgues; pregunta a su hermana y a una amiga; y con la esperanza de tener noticias, la reporta como desaparecida a la policía. Entre discusiones, expectativa y frustración, los días pasan y los encuentros con algunos personajes revelan un pasado desconocido, una relación pasional y conflictiva: Elon parece tener una extraña manera de amar, desesperante y sofocante.

En una atmósfera fascinante, sombría y claustrofóbica –un reflejo del mundo interno del personaje–, la película deja ver a un hombre atormentado, obsesionado, que a medida que busca a la mujer amada (Madalena), está más cerca de encontrarse a sí mismo y a sus propios demonios.

El film muestra una puesta en escena milimétrica, acentuada por largos y logrados movimientos de cámara, donde a menudo el protagonista es filmado de espaldas, como si este último no quisiera enfrentarse a lo real y permaneciera en una realidad distorsionada. La reaparición (fantasmagórica?) de Madalena dará lugar a un efímero encuentro, a una sexualidad pasional de dos cuerpos en un magnífico claroscuro. Pero de nuevo la desaparición tomará lugar, ¿sueño o realidad? La película no lo dirá, todo podría ser una alucinación.

Los sutiles diálogos contribuyen a un estado de confusión y los silencios narrativos sugieren mucho. El film contiene un subtexto que no subestima la comprensión del espectador; por supuesto, el título es clave y participa de esto: no, definitivamente Elon no cree en la muerte –real o simbólica– de su pareja.

Realismo fantástico, onirismo angustiante, con **ELON NÃO ACREDITA NA MORTE**, Ricardo Alves Jr. logra una ópera prima a un ritmo muy preciso, con una tensión dramática cautivante. Una película tan densa como la vida.

147

Sébastien Blayac



"When I look at these landscapes for a long time, the strange arises from the trivial," says Damien Manivel, the filmmaker who after his debut film *Un jeune poète*—about a loner and adolescent poet clumsily searching for his muse—brings us a second film in which everything is less banal, starting with its unusual realization process. The film was made without a script, with improvised dialogues, leaving

behind no written tracks but achieving a surprising and intense narrative. Manivel's film—true to the director's passion for contemporary dance—was conceived above all as a choreography based on the movements of its characters in one unique place, a park.

There, Manivel films an encounter between two young lovers on a summer's day; they are tender and shy, but as they go deeper into the park, their words become liberated little by little—he talks about Freud, she talks about gymnastics. Then come the gestures, within the forest they kiss and touch each other—the young lovers are projected into an eternal love. At the end of the evening, he leaves. She stays and sends him a message. Brutal disillusion arrives at dusk—he withdraws in regret. The girl would like to take it all back; this is the start of a strange and disturbing night, a turn at which the film journeys into the unknown.

The tale is divided into two distinct parts—first by day, with the impressive naturality of the actors, and a touch of humor, we seem to be witnessing a candid comedy about adolescent love. Then, by night, the film's realist aesthetic is transformed into a surprising and captivating atmosphere of fantasy. This transformation takes place without overlooking their common frontier: dusk, an absolutely sublime long take of the girl's face, which opens up to imagination and danger.

The progression of light—brilliant at first, then declining, playing into light and shadow and then darkness—and the sound work, perfectly exploiting the sounds of nature, quiet or loud, participate in a *mise en scène* of a strange dreamlike quality. The beauty of **LE PARC** is sustained by a delicate combination of a falsely banal reality and the depth of an invisible and poetic world.

148

Filmed on an insignificant budget, this work of absolute minimalism and majestic stillness has much more resonance than the simple story it appears to tell, and it brings back the sheer phantasmagoric essence of cinema.

Sébastien Blayac

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival de Cannes, ACID; Festival Internacional de Cine de Moscú; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; CPH:PIX. Festival Internacional de Cine de Copenhague; Festival de Cine Europeo de Sevilla; Festival de Cine de Amiens, Mejor Actor; Festival de Cine de Turín; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Le parc (The Park) (2016), *Un jeune poète* (A Young Poet) (2014).

LE PARC

THE PARK

EL PARQUE

FRANCIA

2016

71'

digital

color

DIRECCIÓN

Damien Manivel

GUIÓN

Damien Manivel

Isabel Pagliai

FOTOGRAFÍA

Isabel Pagliai

EDICIÓN

William Laboury

SONIDO

Simon Apostolou

Arnaud Marten

Jérôme Petit

REPARTO

Naomie Vogt-Roby

Maxime Bachellerie

Sessouma Sobere

PRODUCCIÓN

MLD Films

DISTRIBUCIÓN

The Open Reel

“Cuando miro mucho tiempo estos paisajes, de lo banal surge lo extraño”, nos dice el realizador Damien Manivel, quien después de su ópera prima *Un jeune poète*, sobre un adolescente poeta y solitario buscando torpemente a su musa, nos entrega una segunda película todo menos banal, empezando por un proceso de realización atípico: hecho sin guión y con diálogos improvisados sin ninguna huella escrita, pero sorprendente e intensamente narrativo, el film de Manivel –ese apasionado de la danza contemporánea– se concibió ante todo como una coreografía que se apoya en los recorridos de sus personajes en un lugar único, un parque.

Allí, el realizador filma un encuentro amoroso de dos jóvenes un día de verano: son tiernos y tímidos, y al adentrarse en el parque, poco a poco sus palabras se liberan: él le habla de Freud, ella de gimnasia; los gestos siguen, en el bosque se tocan y besan, los jóvenes amantes se proyectan en un amor eterno. Al final de la tarde él se va, y ella se queda y le envía un mensaje. Es el crepúsculo y llega la brutal desilusión: el chico se retracta, se arrepiente; la chica quisiera dar marcha atrás. Es el principio de una noche de una inquietante extrañeza, un giro donde el film navega hacia lo desconocido.

El relato se divide en dos partes nítidas: primero de día, con una impresionante naturalidad de las actores, con toques de humor, parece ser que estamos frente a una comedia cándida sobre el amor adolescente; luego de noche, la película de estética realista se transforma en una sorprendente y cautivante atmósfera fantástica, sin olvidar su límite común –el crepúsculo– con un largo plano secuencia absolutamente sublime sobre el rostro de la chica, que se abre a la imaginación y al peligro.

Tanto la progresión de la luz –brillante y luego declinante, pasando por el claroscuro y hasta la oscuridad– como el trabajo del sonido que explota maravillosamente bien la naturaleza silenciosa o ruidosa, participan de la puesta en escena de un extraño onirismo. La belleza de **LE PARC** se sostiene por una fina mezcla entre un real falsamente banal, y la profundidad de un mundo invisible y poético.

Filmada con un presupuesto insignificante, esta obra, de un minimalismo absoluto y de una quietud majestuosa, tiene mucho más resonancia que la simple historia que parece contar, y retoma la esencia meramente fantasmagórica del cine.

Sébastien Blayac



here is movement, a flow of actions that doesn't stop and pushes the narration forward without a destination in sight, beyond the fact that the space of the story is programmatically discontinuous. Behold the functioning of space-time poetics—without explanation, some of the characters who appear on the roof are suddenly found in a sunken and abandoned village at the edge of a lake. And they keep walking and talking. Locales may vary, but characters don't. And they never seem to notice they are no longer where they used to be.

The work in terms of space is formidable, both concerning the way it is registered and the *raccord* concept between scenes, for which continuity of the narrative time is strictly associated to spatial discontinuity. That's why the characters keep on walking through that village under water in which no jungle is to be seen; and just like that, out of the blue, seconds after, they appear in another ecosystem, in this case a jungle.

One of the characters reveals a dream in which he discovered how at first an electron in his intestine looked like a cosmos until, little by little, he perceived that all of that universe was contained in his own body. Immensity lived in him. The intuition of the character is no other than the expression of this poetics under construction which Williams has been rehearsing for years; he's not the first to understand that cinema can appropriate the logic of dreams to work on the narrative linking and the system of edition, but the most original thing about Williams is how he uses dream-like forms to shape a story in which space, as a stage, is completely dislocated.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2013 FICUNAM. Festival Internacional de Cine UNAM, Mención Honorifica 2012 Festival de Cannes; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, Mejor Cortometraje Kodak; Dokufest. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo, Mejor Cortometraje; Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2011 Festival Internacional de Cortometrajes de Belo Horizonte, Mención Honorifica.

FILMOGRAFÍA SELECTA

El auge del humano (The Human Surge) (2016), *Tôi quén rói!* (I Forgot!) (2014), *Que je tombe tout le temps?* (That I'm Falling?) (2013), *El ruido de las estrellas me aturde* (The Sound of the Stars Dazes Me) (2012), *Pude ver un puma* (Could See a Puma) (2012), *Alguien los vio* (2010), *Tan atentos* (2010).

PUDE VER UN PUMA

COULD SEE A PUMA

ARGENTINA

2012

17'

35 mm

color

DIRECCIÓN

Guillermo

EDICIÓN

Eduardo Williams

FOTOGRAFÍA

Manuel Bascoy

SONIDO

Milton Rodríguez

MÚSICA

Alex del Río

Eduardo Williams

REPARTO

Nahuel Pérez Biscayart

Fernando Contigiani García

Juan Manuel Soler

Felipa Villanueva

Jerónimo Quevedo

Mariano Repetti

Nehuén Zapata

PRODUCCIÓN

Un Puma Cine

Universidad del Cine, Argentina

PUDE VER UN PUMA está constituido por diez planos. Varios jóvenes de unos veinte años se pasean por las azoteas de una casa y mientras tanto, juegan y conversan. La lógica conversacional es ocasional, aunque esos intercambios verbales distan de ser los habituales en una charla cotidiana. No hay personajes principales ni tampoco un relato dividido en tres segmentos en los que se divide una estructura clásica con su respectiva introducción, conflicto y resolución. El movimiento es lo que aquí importa, un flujo de acciones que no se detiene y empuja la narración hacia delante sin un destino a la vista, más allá de que el espacio del relato es programáticamente discontinuo. He aquí el funcionamiento de una poética del espacio-tiempo: algunos personajes que aparecen en la azotea de pronto se encuentran sin ninguna explicación en un pueblo hundido y abandonado a las orillas de una laguna. Siguen caminando y hablando. Los escenarios varían, los personajes, no, y ellos no parecen percibir jamás que ya no están en donde estaban.

El trabajo sobre el espacio es formidable tanto en lo concerniente al registro como en el concepto de *raccord* entre escenas, por el cual la continuidad del tiempo narrativo está estrechamente asociado a la discontinuidad espacial. Es por eso que los personajes siguen caminando por ese pueblo bajo el agua en el que no se divisa ninguna selva a la vista, y así, de la nada, segundos después, aparecen en otro ecosistema, en este caso una selva.

Uno de los personajes revela un sueño en el que descubrió cómo un electrón en su intestino se veía en un primer momento como un cosmos hasta que pausadamente él percibe que todo ese universo estaba contenido en su propio cuerpo. Esa inmensidad lo habitaba. La intuición del personaje no es otra que la expresión de esta poética en ciernes y en construcción que Williams viene ensayando por años: no es el primero en entender que el cine puede apropiarse de la lógica onírica para trabajar sobre el encadenamiento narrativo y el sistema de montaje, pero lo originalísimo de Williams es cómo emplea las formaciones oníricas como relato con una total dislocación del espacio como escenario.

Roger Koza



general naïve spirit playfully regulates the flow of complex issues surrounding the chosen political outlook, which organically interacts with the development of the story.

In his second feature film, Radlmaier imagines a talking middle-class dog who mysteriously transforms into a man with the desire to make a film about Communist utopia. Radlmaier himself interprets the director, which implies a self-reflexivity that replicates the filmmaker's position within and outside of the story. In the film, the director is conscious of the problems implicit in being a communist filmmaker, because in the historical period we are set in global Capitalism is so predominant that it is impossible to symbolically escape the system—one feels and thinks from within it. Outside of the storyline, the self-criticism of the title also reaches Radlmaier's conscience, capable of portraying a Q&A that questions the very position of the film within the film, and which is also the position of the film in itself.

Because of a lack of funding, the young director ends up working on a farm called Oklahoma—accompanied by Camille, the star of his film (Canadian actress Deragh Campbell, whose character also reminds us somewhat of herself)—on the premise that he is researching on current labor conditions (and secretly planning to seduce her). The community experience represents a miniature version of society, allowing Radlmaier to glimpse with a bit of humor into issues of leadership, competition, power, collectivism, and work division, and to present us with beautiful and stereotypical characters that serve his cinematographic purpose—such as lovable Camille, or Hong and Sancho, the last believers who will set off in search of a Communism without Communists, as prophesied here by a spiritual descendant of Saint Francis of Assisi.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Selbstkritik eines bürgerlichen Hundes (Self-criticism of a Bourgeois Dog) (2016), *Ein proletarisches Wintermärchen* (A Proletarian Winter's Tale) (2014).

The case of Julian Radlmaier is a strange one. His specialty is almost an oxymoron. (Who could associate comedy with the Marxist tradition?) To start with, his films are already unmistakably on their own; geometric fixed shots, efficient use of depth of field, clear and manifest preference of color, and the ever-present addition of 'The Internationale' somewhere, in some scene. In turn, the comic tone is always paradoxical—a

SELBSTKRITIK EINES BÜRGERLICHEN HUNDES

SELF-CRITICISM OF A BOURGEOIS
DOG

AUTOCRÍTICA DE UN PERRO
BURGUÉS

ALEMANIA

2017

99'
digital
color

EL PORVENIR

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Julian Radlmaier

FOTOGRAFÍA

Markus Koob

SONIDO

Christian Obermaier

Tobias Bilz

Silvio Naumann

Kai Ziarkowski

REPARTO

Julian Radlmaier

Deragh Campbell

Kyung-Taek Lie

Beniamin Forti

Ilia Korkashvili

Zurab Rtvelashvili

Bruno Derkisen

Anton Gonopolski

Johanna-Orsini-Rosenberg

Mex Schlüpfer

PRODUCCIÓN

faktura film

DISTRIBUCIÓN

Deutsche Film und

Fernsehkakademie Berlin – DFFB

Extraño caso el de Julian Radlmaier. Su especialidad es casi un oxímoron (quién podría asociar la comedia a la tradición marxista). En principio, un film suyo ya resulta inconfundible: planos fijos geométricos, un uso eficiente de la profundidad de campo, una predilección cromática ostensible y la infaltable presencia de 'La Internacional' en algún pasaje. A su vez, el tono humorístico es siempre paradójico: un espíritu ingenuo general regula lúdicamente la circulación de conceptos complejos de la perspectiva política elegida que son orgánicos al fluido desarrollo del relato.

En su segundo largometraje Radlmaier imagina a un perro burgués que tiene el don del habla y que misteriosamente encarna como hombre con el deseo de hacer una película sobre la utopía comunista. Que el propio Radlmaier interprete al director implica una autorreflexividad que duplica la posición del cineasta dentro y fuera del relato. En el film, el director es consciente de lo problemático que resulta ser un cineasta comunista, pues en el periodo histórico que transitamos el capitalismo global es tan determinante que resulta imposible fugarse simbólicamente del sistema: se siente y se piensa en él. Fuera de la propia diágesis, la autocrítica del título también alcanza a la propia conciencia de Radlmaier, capaz de escenificar un Q&A que problematiza la propia posición del film dentro del film y que es también la del film en sí.

Por falta de financiamiento, el joven director termina trabajando en una granja llamada Oklahoma, acompañado por Camille, la intérprete principal de su película (la actriz canadiense Deragh Campbell, cuyo personaje también remite un poco a sí misma), con la premisa de investigar las condiciones del trabajo actual (y la agenda secreta de seducirla). La experiencia comunitaria constituye una versión miniaturizada de la sociedad, lo que le permite a Radlmaier entrever cómicamente cuestiones como el liderazgo, la competencia, el poder, la colectivización y la división del trabajo, y también introducir personajes estereotipados y hermosos que sirven a la causa cinematográfica, como los queribles Camille, Hong y Sancho, los últimos creyentes, que irán a la búsqueda de un comunismo sin comunistas, profetizado aquí por un descendiente espiritual de San Francisco de Asís.

Roger Koza





The Black Sun is an eclipsing star, which the eyes cannot see or they will burn; but it is also the organ that produces bile, that black fluid responsible for melancholy, according to the artistic and philosophical discourse of the 16th century. Melancholy affects creative spirits, it is a poison that runs through the creative veins of restless and susceptible beings. Laura Huertas Millán translates the loneliness of artistic expression

into music through the interpretation of the main character, who is at once fascinating and tormented. The film renders, to the underlying tension between body and spirit, the curse of materiality and the ethereal in inspiration, framed within the *chiaroscuro* of Jordane Chouzenoux's cinematography.

Antonia is an opera singer who is trying to recover from a suicide attempt and is condemned to singing in an empty theater where nobody can see her, abandoned to the destruction caused by the emotional throws of her soul. From the opening credits, we discover that the women on the screen belong to the author's family environment, and she also appears in the film. Subtly, Huertas Millán conjures an inner turmoil entangled in the complications of close relationships.

SOL NEGRO is a delicate poetic fiction that blends the intimate experiences of the author with the elegy of her character, reinforcing the metaphor of a personal reality. Memories are mysteriously and delicately mixed into melodrama within a freely fragmented structure, imitating memories and emotional states.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Neighboring Scenes: Nuevo Cine Latinoamericano - Film Society Lincoln Center **2016**
FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Mención del Jurado Competencia Francesa;
DocLisboa. Festival Internacional de Cine, Mención de Honor Competencia Internacional; Festival
de Cine de Turín; FICXLAB. Festival Internacional de Cine de Gijón; Festival Internacional de Cine
de Cartagena de Indias.

154

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Sol negro (Black Sun) (2016).

SOL NEGRO

BLACK SUN

COLOMBIA - FRANCIA -
ESTADOS UNIDOS
2016

43'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Laura Huertas Millán

FOTOGRAFÍA

Jordane Chouzenoux
Laura Huertas Millán

EDICIÓN

Isabelle Manquillet
Laura Huertas Millán
Hernán Barón Camacho

SONIDO

Juan Felipe Rayo
Jocelyn Robert

REPARTO

Nohemí Millán
Martha Millán
Laura Huertas Millán
Juan Pablo Barragán

PRODUCCIÓN

Evidencia Films
Les Films du Worsò

El Sol negro es el astro en eclipse que los ojos no miran para no quemarse, pero es también el órgano que produce bilis, el flujo negro responsable de la melancolía, según las disertaciones artísticas y filosóficas del siglo XVI. Ese mal afecta a los espíritus creativos, es un veneno que corre por las venas creativas de los seres inquietos y sensibles. Laura Huertas Millán traduce la soledad de la expresión artística en música, a través de la interpretación de la protagonista, quien es fascinante y atormentada a la vez. La película logra rendirse a la tensión de fondo entre el cuerpo y el espíritu: la maldición de la materialidad y lo etéreo de la inspiración, remarcada por el *chiaroscuro* de la fotografía de Jordane Chouzenoux.

Antonia es una cantante lírica que intenta recuperarse de un intento de suicidio y es condenada a actuar en un teatro vacío, donde nadie la puede mirar, abandonada a la destrucción de los altibajos de su alma. Desde los créditos descubrimos que las mujeres en pantalla pertenecen al entorno familiar de la autora, quien también aparece. Sutilmente, Huertas Millán evoca un tormento interior que se enreda en la complicación de las relaciones cercanas.

SOL NEGRO es una delicada ficción poética que confunde la experiencia íntima de la realizadora con la elegía de su personaje, reforzando la metáfora de una realidad personal. Las memorias se mezclan de una manera misteriosa y delicada al melodrama, en una estructura libremente fragmentaria, como son los recuerdos y los estados de ánimo.

Eva Sangiorgi



A photograph of two Saudi men in traditional white robes and red-and-white keffiyehs. They are seated on highly ornate, gilded wooden thrones with intricate carvings. The man on the right is wearing dark sunglasses and looking down at a smartphone he is holding in his hands. The man on the left is looking towards the right. In the foreground, there is a small, light-colored wooden table with a few clear plastic water bottles on it.

RETROSPECTIVA YURI ANCARANI

RETROSPECTIVE YURI ANCARANI

YURI ANCARANI

EXPRESIÓN DE

GESTO

Y MATERIA

El cine de Yuri Ancarani sobresale de una definición del registro cinematográfico. Empieza por la observación de lo real pero va más allá de una actitud documental. La imagen pulcra y perfectamente encuadrada es su marca de distinción: hay una perfección geométrica en las tomas que evocan la potencia del espacio arquitectónico, de paisajes naturales, de ambientes cerrados o de inmensas construcciones. En **IL CAPO**, la primera película de la trilogía *La malattia del ferro* (*La enfermedad del hierro*), los bloques monolíticos de mármol evocan la imponencia del gran estadio de Milán que retrata en **SAN SIRO**.



Ancarani es ciertamente atraído por lugares escenográficos que contienen elementos de excepcionalidad. Los Alpes Apuanos, que atravesamos a vuelo de pájaro, ofrecen un espectáculo sorprendente, así como la vista del halcón a través del desierto que experimenta en su última película, **THE CHALLENGE**. Una fascinación que lo conecta con Michelangelo Antonioni –originario de Emilia Romaña, como él–, también por la capacidad de transformar las atmósferas de su entorno familiar (en **RICORDI PER MODERNI**) en un espacio a veces irreconocible, en otro lugar.

Diverso, heterogéneo e imprevisible, Ancarani escapa de una definición de estilo. De alguna forma va jugando con los géneros y los registros del lenguaje filmico. Los ambientes de **PIATTAFORMA LUNA** remiten a las películas de exploración y ciencia ficción con ciertos guiños divertidos, mientras que en **DA VINCI**, la cercanía de la cámara recuerda a la lingüística del terror. Y los tonos se mezclan, pasando del film épico al reportaje, aun en *The Challenge*.

SU LABOR SE DESENVUELVE EN LA
EXPLORACIÓN DE DIMENSIONES POCO
VISIBLES EN NUESTRO
ÁMBITO CONTEMPORÁNEO

Es indudablemente un cine riguroso en el tratamiento tanto de la imagen como del sonido, que invita a la experiencia sensorial más allá de cualquier lógica explicativa. El sentido queda realmente en un nivel intuitivo, que juega con los espacios fronterizos del contraste entre la dimensión humana de la cotidianidad, del trabajo, y los ambientes extraordinarios.

Su labor se desenvuelve en la exploración de dimensiones poco visibles en nuestro ámbito contemporáneo, de las que rescata el elemento humano bajo una luz poética. Se interesa en el aspecto heroico de la gente normal en sus trabajos, enfrentando situaciones peligrosas y grandes responsabilidades, y analiza la parafernalia de tradiciones radicadas y ritos contemporáneos, desde la halconería al futbol. De la excentricidad del contraste se eleva una dimensión simbólica que pretende revertir el concepto de mito en nuestra contemporaneidad. *The Challenge* parece resumir el *leit-motif* de todo el trabajo de Yuri Ancarani: el interés hacia contextos extremos, hacia los retos, la sofisticación, así como hacia los preparativos. O los gestos, aquellos de las manos del jefe de cantera que orquestan los movimientos de las máquinas en una danza, en contraste con la dureza de la piedra y de las marcas en las expresiones del hombre; el puño levantado del salvavidas contra la bandera roja de peligro en el mar; los movimientos precisos del cirujano que se prolongan en brazos robóticos.

En sus películas, el cuerpo humano se relaciona con las máquinas, ya sea de potencia mecánica o tecnológica, y a las construcciones arquitectónicas que lo contienen; con su racionalidad. Y Ancarani describe esos mundos con una mirada peculiar: se acerca como aprendiz, más que como observador, para entender la esencia.

Cómodo en los espacios del arte contemporáneo –en los que empezó su carrera de videoartista– y en las salas de cine, Yuri Ancarani ha mostrado su trabajo en festivales de relieve internacional y en museos, bienales y galerías. Este mismo dinamismo se refleja en su lenguaje cinematográfico y en la sensibilidad estética, que explora a la par la belleza de la imagen y la sugerión del sonido hacia otro nivel de percepción del trabajo filmico.

Eva Sangiorgi

YURI ANCARANI AN EXPRESSION OF GESTURE AND MATTER

Yuri Ancarani's films are outstanding in terms of the usual definitions of filmic register. He begins by watching reality, but goes beyond the documentary attitude. Neat, perfectly framed images are his mark of trade—in all of his shots there is a geometric perfection which evokes the power of architectonical space, regardless of whether he portrays natural landscapes, closed spaces, or huge buildings.

In **IL CAPO**—the first film in his trilogy *La malattia del ferro* (The Illness of Iron)—marble monoliths remind of the imposing Milan Soccer Stadium portrayed in **SAN SIRO**.

Certainly, Ancarani is attracted by scenic places containing elements of exceptionality. The Apennine Mountains—which we see from a bird's eye view as we pass through them—are a stounding sight, just as the hawk crossing through the desert in his most recent film, **THE CHALLENGE**. This fascination establishes a connection between him and Michelangelo Antonioni—also born in Emilia Romagna—because of their capacity to transform atmospheres of their familiar surroundings—in **RICORDI PER MODERNI**—into a space which sometimes is completely unrecognizable, a different place.

Diverse, heterogeneous, and unpredictable, Ancarani escapes from all attempts to pigeonholing him into any style definition. Somehow, he plays with different registers and genres of filmic language. The atmospheres in **PIATTAFORMA LUNA** remind us—through humorous winks—of science fiction and exploration films, while in **DA VINCI** the closeness of the camera reminds us of the linguistics of horror films. Tones are mixed in *The Challenge*, passing from epic film to



HIS WORK EXPLORES DIMENSIONS
OF CONTEMPORARY LIFE WHICH
ARE NOT USUALLY SEEN

reportage. Without a doubt, his films are rigorous in the treatment of both image and sound, inviting to a sensorial experience beyond any explanatory logic. Meaning lies on an intuitive level which plays with fringe spaces between the human dimension of the workaday and truly extraordinary atmospheres.

His work explores dimensions of contemporary life which are not usually seen; and he rescues the human element from them, under a poetic light. He is interested on the heroic aspects of regular people as they work facing dangerous situations and great responsibilities. And, at the same time, he analyses both deeply-rooted traditions and contemporary ones, from falconry to soccer. The eccentricity of the contrasts shown by him elevate his films to a symbolic dimension aiming to reverse the concept of myth in contemporaneous times. In a way, *The Challenge* sums up the *leitmotif* present throughout all of Yuri Ancarani's work—an interest on extreme contexts, on challenges and sophistication, as well as on preparations, gestures such as the ones the quarry boss makes with his hands as he directs the dance-like movements of the machines in contrast to the hard stones and the marks of the expressions of men; the raised fist of the lifeguard as he holds the red flag indicating a dangerous sea, the accurate movements of the surgeon which are extended into robotic arms.

In his films, the human body is related to the machines and their mechanical or technological power, to the architectonical buildings which

contain the human body and its rationality. Ancarani describes these worlds with a peculiar glance; he approaches them as an apprentice—rather than as an observer—to understand their essence.

Comfortable within the spaces of contemporary art—where he began his career as a video artist—and film theatres, Yuri Ancarani has shown his work in international film festivals as well as in museums, biennales, and galleries. This dynamism is also reflected on his filmic language and his aesthetic sensibility, which explore—at the same time—the beauty of the image and the suggestions of sound, taking them to another level in terms of the perception of filmic work.

Eva Sangiorgi



There is a certain fascination for rituals and repetition in Yuri Ancarani. **THE CHALLENGE** is a portrait of the enormously costly preparations for a legendary falcon race and of all the elements surrounding the event—auctions, luxury vehicles, eccentric feline pets, and awesomely elegant sheikhs in a surreal desert in Qatar.

economic power, which has bought symbolic buildings such as the Empire State—contributes to create an extraordinaire universe defined by contrasts, between the wild and the tamed, between nature and technology; the former eternal, as we witness in those incommensurable spaces; the latter, urgent and transitory.

Jonathan Ricquebourg (who has recently worked, among others, with Albert Serra) registers in a magic way the shiny golden light of the desert in symmetrically composed shots which pay close attention to details and choreographic passages. Ancarani also establishes a contrast between the pulchritude of these shots and the irreverent way in which he changes tones and mixes ethnographic-documentary elements with editorial reportage. This even becomes surprising when the camera offers a prodigious point of view by fixing on a falcon.

Another film by Ancarani—who is motivated by extraordinary situations—within the artistic-research genre. And, of course, we find some causticity filtering it all—starting by the film's title.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Especial del Jurado Ciné+; Festival Internacional de Cine Manaki Brothers; Festival Internacional de Cine de La Roche Sur Yon; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; La Mostra de CineBaix; Free Zone. Festival de Cine de Belgrado; Festival de Cine Europeo de Sevilla; IDFA. Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam; Festival Internacional de Cine de Dubai.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

The Challenge (2016), *San Siro* (2014), *Ricordi per moderni* (2013), *Da Vinci* (2012), *Piattaforma Luna* (2011), *Il Capo* (2010).

THE CHALLENGE

FRANCIA - ITALIA

2016

70'
digital
color

Yuri Ancarani tiene cierta fascinación por el rito y por la repetición. **THE CHALLENGE** retrata los preparativos costosísimos que preceden a una legendaria carrera de halcones y todos los elementos que rodean ese acontecimiento: subastas, coches de lujo, excéntricos felinos de compañía y jeques elegantísimos, en un desierto surreal ubicado en Catar.

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Yuri Ancarani

FOTOGRAFÍA

Yuri Ancarani

Luca Nervegna

Jonathan Ricquebourg

SONIDO

Mirco Mencacci

MÚSICA

Lorenzo Senni

Francesco Fantini

REPARTO

Khaled Al-Kaja

Nasser Al-Kaabi

Soul Riders Qatar

Khaled Al-Hammadi

Osama Yacoub

Rachid Mesfer Hamad Al-Shahwani

Al-Hajri

Hadi Ghedir Al-Hajri

Hamad Saoud Al-Shahwani Al-Hajri

Jaber Ghanem

Ali Al-Fayed Al-Hajri

PRODUCCIÓN

Atopic

La Bête

Ring Film

DISTRIBUCIÓN

Slingshot Films

Esta riqueza ostentosa, propia de un país con un agresivo poder económico (que ha comprado edificios simbólicos como el Empire State Building), contribuye a crear un universo extraordinario hecho del contraste entre lo salvaje y lo domesticado, la naturaleza y la tecnología –eterna la primera en esos espacios desmedidos, y urgente y transitoria, la otra–.

Jonathan Ricquebourg (quien, entre otros, ha trabajado recientemente con Albert Serra) registra mágicamente la alumbrante luz dorada del desierto en unos planos simétricamente compuestos con atención a los detalles y pasajes coreográficos. Ancarani contrasta esta pulcritud de los planos con la irreverencia de los cambios de registro, que conjuntan elementos del documental etnográficos con el reportaje editorial, llegando a sorprender con un punto de vista prodigioso de la cámara fija en un halcón.

Otra película en la línea de la investigación artística de Ancarani, quien es provocado por situaciones extraordinarias. No falta un tamiz punzante, comenzando por el título.

Eva Sangiorgi



San Siro, in Italy, is the Milan soccer stadium and a stunning building. To access this imposing temple one has to walk up a Solomonic set of stairs. But before any match begins, painstaking labor has to take place so each detail is carefully taken care of by a relevant number of people. Yuri Ancarani studies the architecture of the place and all the paraphernalia involved in the preparations before a soccer match. Silently,

this architectonical space expresses the suggestion produced by the sports phenomenon. During the preparation, firecrackers are used to scare away pigeons; during the match, firecrackers are used to express the elation of soccer fans. Using critical and subtly ironical parallelisms, Ancarani shows the 'soccer religion.' Fittingly, he ends the film with an ecclesiastic hymn heard during the final credits.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival de Cine de Lima; Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary; Festival de Cine Subversivo Zagreb, Premio Wild Dreamer Mejor Cortometraje; IndieLisboa. Festival Internacional de Cine Independiente; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; Cinéma du Réel. Festival Internacional de Cine Documental; CPH:DOX. Festival Internacional de Documentales de Copenhague; RIDM. Festival Internacional de Cine Documental de Montreal **2014** Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Locarno.

SAN SIRO

ITALIA
2014

26'
digital
color

San Siro, el estadio de fútbol del Milán, en Italia, es una construcción impactante. Un templo imponente al que se accede a través de unas escaleras salomónicas. Antes del juego hay un trabajo minucioso que involucra a una cantidad importante de personas atentas a cada detalle. Yuri Ancarani estudia la arquitectura del sitio antes del espectáculo y toda la parafernalia que precede a la realización de un partido. El espacio construido expresa de manera silenciosa la sugerencia que el fenómeno deportivo produce. En los preparativos, los petardos sirven para espantar a los pichones; después, para expresar el júbilo fanático. Ancarani construye unos paralelos críticos con su sutil tono irónico acerca de la 'religión futbolística'. Al final, concluye con un himno eclesiástico en los créditos finales.

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Yuri Ancarani

SONIDO

Mirco Mencacci

Eva Sangiorgi

MÚSICA

Lorenzo Senni

Wang Inc

PRODUCCIÓN

Careof DOCVA

MAXXI - Museo Nazionale delle

Arte del XXI secolo

SKY per il Sociale

Studio Ancarani



RICORDI PER MODERNI weaves a tale in 13 movements—thirteen videos, shot between 2000 and 2009, registering the changes which have gradually marked reality in the countryside. This is a journey through surreal atmospheres, industrial buildings, petrochemical facilities, and water parks; the emblematic elements in the area—the *Romagna* region, where Ancarani was born—the ones

which represent its economic wealth. This unveils details of a hidden reality, the expression of social change and of inevitable migration.

The film is inspired on the texts of Italian writer Pier Vittorio Tondelli, who described this territory in detail, particularly in *Riviera Romagnola*. Ancarani registers the same provincial reality in a riverside area where labor and amusement are mixed as a metaphor of an universal discourse, and of current times' ambiguity.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES 2014 Hors Pistes Festival de Arte e Imagen Contemporáneos, Tokio 2013 Festival de Roma.
Y PREMIOS

RICORDI PER MODERNI

ITALIA
2013

55'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Yuri Ancarani

SONIDO

Mirko Fabbri

MÚSICA

Colleenwang

PRODUCCIÓN

Studio Ancarani

Marino Marini Museum

Ring Film

DISTRIBUCIÓN

Galleria ZERO

RICORDI PER MODERNI teje un cuento en trece movimientos: trece videos filmados de 2000 a 2009, que registran los cambios que han marcado paulatinamente una realidad de provincia. Se trata de un viaje a través de atmósferas surreales, construcciones industriales, instalaciones petroquímicas y balnearios, que son los elementos emblemáticos de la zona –la región *Romagna* de la que es originario Ancarani– y los que representan su fortuna económica. Con ello, se llegan a develar detalles de una realidad escondida, expresión de un cambio social y de una migración necesaria.

El film está inspirado en los textos del escritor italiano Pier Vittorio Tondelli, quien en sus páginas describió en detalle ese territorio, en particular la *Riviera romagnola*. Ancarani registra la misma realidad de provincia, aquella ribera donde el trabajo se mezcla con la diversión, como metáfora de un discurso universal y de la ambigüedad de nuestra época.

Eva Sangiorgi



The film registers surgery in real time. The tool used for it is a particularly sophisticated one, a technology known as Da Vinci, which surgeons operate through a joystick and they train themselves for it by playing videogames. In his third work devoted to labor, Yuri Ancarani is in the search of breaking away from conventions and all that is usual. This humorous wink is based on an absolutely real—but rather uncommon—situation.

Lorenzo Senni is the creator of a music score made with soundtracks of videogames from the last two decades. Somehow, this portrays a generation represented by Ancarani himself—the generation which grew up after this form of entertainment first developed.

Once again, the contrast between human and machine, the human body exposed to surgery, and the robotic body in charge of it.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2013 L'Alternativa Festival de Cine Independiente de Barcelona; RIDM. Festival Internacional de Cine Documental de Montreal; Festival Internacional de Cine de Nuevos Horizontes; Festival Internacional de Cine de Melbourne; IndieLisboa. Festival Internacional de Cine Independiente, Gran Premio Cortometraje; Hot Docs. Festival de Cine Documental de Canadá; Festival Internacional de Cine de Guanajuato, Mención Especial a Mejor Corto Experimental; True/False Film Fest; Festival Internacional de Cine de Róterdam **2012** Festival de Roma.

DA VINCI

ITALIA
2012

25'
digital
color

La película registra una operación quirúrgica en tiempo real. La herramienta utilizada es particularmente sofisticada, una tecnología llamada Da Vinci, que los cirujanos operan a través de un joystick, y que entran con videojuegos. En la tercera pieza dedicada al trabajo, Yuri Ancarani está en la búsqueda del quiebre con lo convenido y lo usual. Es un guiño de humor que radica en una situación absolutamente real, pero no común.

DIRECCIÓN

Fotografía

EDICIÓN

Yuri Ancarani

SONIDO

Mirco Mencacci

MÚSICA

Lorenzo Senni

REPARTO

Olivia Fanucchi

Stylianos Korasidis

Franca Melfi

PRODUCCIÓN

Studio Ancarani

Marino Marini Museum

DISTRIBUCIÓN

Galleria ZERO

Lorenzo Senni es el autor de la música, compuesta por bandas sonoras de videojuegos de los últimos veinte años. De alguna forma retrata la generación que el mismo Ancarani representa, la que ha crecido con el primer desarrollo de ese entretenimiento.

Nuevamente el contraste entre el hombre y la máquina: el cuerpo humano expuesto a la cirugía y el cuerpo robótico que opera.

Eva Sangiorgi



There are some people devoted to a rather peculiar profession—technician divers who spend their days immersed in the depths of the ocean and the hyperbaric capsule known as Moon Platform. Yuri Ancarani made a trilogy centered on labor by focusing on professions practiced in extreme—or particularly sophisticated—conditions and developing a discourse which reconsiders reality through situations which, though completely

true, are truly extraordinaire. **PIATTAFORMA LUNA** is some kind of ethnographic science fiction in which the edition and the soundtrack (composed by Ben Frost) answer to a principle of subtraction—things are told in the most formally synthetic and simplified form.

Ancarani describes a profession and its responsibilities, as well as the real people who practice them. A touch of humor is also present and this helps to bring down to earth the situations in the film and its tone, as voices are distorted by the helium present in their atmosphere.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Tampere Film Festival **2015** DocYard Boston **2013** Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Festival Internacional de Cortometrajes Clermont-Ferrand **2012** Black Nights. Festival Internacional de Cine de Tallin; Dokufest. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo, Mención Honorífica; Festival Internacional de Cortometrajes de Hamburgo; Hot Docs. Festival Internacional de Cine Documental Canadiense; Fano Film Festival, Mención Especial del Jurado; Festival Internacional de Cine de Róterdam **2011** Festival Internacional de Cine de Venecia.

PIATTAFORMA LUNA

ITALIA
2011

26'
digital
color

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
Yuri Ancarani
SONIDO
Mirco Mencacci
MÚSICA
Ben Frost
REPARTO
Daniele Andaloro
Ezio Bozzato
Marcello Casadei
Piergiorgio Ferretti
Dario Fiorentino
Alessandro Fogli

PRODUCCIÓN
Maurizio Cattelan
Studio Ancarani
DISTRIBUCIÓN
Galleria ZERO

Hay gente dedicada a una profesión peculiar: son buzos técnicos que transcurren días entre inmersiones en profundidades oceánicas y la cámara hiperbárica de la cápsula de exploración Plataforma Luna. Yuri Ancarani ha conformado una trilogía alrededor del trabajo, fijándose en profesiones que se desarrollan en condiciones extremas o particularmente sofisticadas, con un discurso que reconsidera la realidad a partir de situaciones absolutamente verdaderas pero, justamente, extraordinarias. **PIATTAFORMA LUNA** es una especie de ciencia ficción etnográfica donde el montaje, como la banda sonora (compuesta por Ben Frost) responden a un principio de sustracción: contar las cosas de la manera, formalmente, más sintética y simplificada.

Ancarani describe una profesión y sus responsabilidades, y a las personas reales que la desarrollan. No falta un toque de humor que 'aterriza' la situación y el tono por la distorsión de las voces que provoca la presencia del helio en el ambiente.

Eva Sangiorgi



IL CAPO presents a symphony of men and machines as they dig up for marble in the well-known province of Carrara, in central Italy. There is no music, although it would seem as if there were because of the movements of the machines and the sounds of the stone blocks—which look like gigantic monoliths—as they fall. The quarry boss directs the operation without saying a word, just by the movements of his hands. And Yuri Ancarani

emphasizes this choreography by controlling the speed of frames and directing his framings from unexpected points of view—high angles, a panoramic shot; and, suddenly, another high-angle shot. The expressions we see in the boss' face reflect the harsh and bewildering mountain landscape, covered in clouds and mineral dust.

Il Capo is the first piece in a trilogy devoted to labor, in which Ancarani aims to find its inherent poetics. In this case, this poetics is found in the tension of gestures which seem as if they could move rocks by themselves and in fascinating, out-of-this-world landscapes.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2012 Festival de Cine de Tampere; Festival Internacional de Cine Fano, Gran Premio Especial del Jurado; Festival de Cine de Tabor, Gran Premio; Festival Internacional de Cortometrajes de Hamburgo; Festival Internacional de Cine de Riga, Gran Premio Golden Anna; IndieLisboa. Festival Internacional de Cine Independiente; Festival Internacional de Cortometrajes Clermont-Ferrand, Gran Premio Lab Competition; Festival Internacional de Cine de Róterdam 2011 Festival de Cine Silhouette París, Premio del Jurado Joven; L'Alternativa Festival de Cine Independiente de Barcelona, Mejor Cortometraje; Festival Internacional de Cine de Nuevos Horizontes, Mejor Documental; Festival de Cine de Milán; Festival de Cine de Sidney; Festival de Cine de Trento, Mejor Cortometraje; Festival Internacional de Cine Documental Cinéma du Réel 2010 Festival Internacional de Cine de Venecia; Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam.

IL CAPO

ITALIA
2010

15'
35 mm
color

DIRECCIÓN
EDICIÓN
Yuri Ancarani
FOTOGRAFÍA
Ugo Carlevaro
SONIDO
Mirco Mencacci
MÚSICA
Wang Inc.
REPARTO
Franco Barattini

PRODUCCIÓN
N.O. Gallery
DISTRIBUCIÓN
Galleria ZERO

IL CAPO orquesta a hombres y máquinas en la excavación del mármol en la renombrada provincia de Carrara, en el centro de Italia. No hay música pero parece, por el movimiento de los aparatos mecánicos y el tumbar de los bloques de piedra que tienen el aspecto de monolitos gigantescos. El jefe de la cantera dirige la operación sin proferir palabra, simplemente con el movimiento de las manos, en una coreografía que Yuri Ancarani enfatiza controlando la velocidad de los cuadros y dirigiendo el encuadre bajo puntos de vista inesperados: en picada, en campo abierto, de repente otra vez en picada. Las expresiones de la cara del jefe contienen la dureza de aquel paisaje de montaña, ofuscado por las nubes y el polvo mineral.

Il Capo es la primera pieza de la trilogía dedicada al trabajo, del que Ancarani busca encontrar una poética inherente, que en este caso reside en la tensión de los gestos, que parecen capaces de mover rocas, y en ambientes tan fascinantes que ni siquiera parecen de este mundo.

Eva Sangiorgi





RETROSPECTIVA
LUIZ
ROSEMBERG FILHO

RETROSPECTIVE LUIZ ROSEMBERG FILHO

LA SOLEDAD DE LAS IMÁGENES

Luiz Rosemberg Filho es un artista solitario. Cineasta brasileño situado entre generaciones, específicamente entre la del *Cinema Novo* y la del *Cinema Marginal*, Rosemberg Filho es considerado uno de los artistas más creativos y radicales del país en ese periodo. Autor de referencia con una obra versátil y prolífica, realizó cinco largometrajes entre 1970 y 1982. Sin embargo, sus películas nunca fueron exhibidas debidamente, ya fuera porque tuvieron dificultad para ser aceptadas en el marco de la censura impuesta por el régimen militar, o porque no consiguieron la penetración suficiente en el mercado de exhibición comercial de esa época. Su nombre todavía es un misterio por develar.

La falta de un conocimiento más robusto sobre la obra de Luiz Rosemberg Filho se debe a que es difícil acceder a sus películas más viejas –*O JARDIM DAS ESPUMAS e IMAGENS*–, que durante tres décadas se dieron por perdidas, hasta que recientemente se descubrieron copias de ambas en el acervo del Collectif Jeune Cinéma, en París, Francia, lo que permitió la restauración y redescubrimiento de la obra del cineasta.

"Hacer cine debería de ser como ir a la fábrica a trabajar".

Después de participar en la cinta colectiva, *América do sexo* (capítulo *Colagem*), obstruida por la censura y exhibida solo décadas después, Luiz Rosemberg Filho realiza su primer largometraje, *O jardim das espumas*, obra de carácter alegórico que coquetea con el género de la ficción científica y está marcada por preocupaciones sociales y políticas que reflejan la situación del país de la época. La película es inmediatamente prohibida por la censura federal, por lo que su exhibición comercial queda vetada. Después de la interdicción por la censura, Rosemberg Filho deja Brasil y se muda a París, donde vive durante aproximadamente cuatro años. En Francia, se acerca a Glauber Rocha, a quien dedica su siguiente largome-

traje, *Imagens*, que sería rodado durante una estancia en Brasil, ese mismo año. La cinta muda, filmada en 16 mm y en blanco y negro, incorpora a un elenco no profesional, conformado por amigos de Rosemberg Filho y por el propio cineasta, y en Brasil fue exhibida apenas en sesiones restringidas.

Cuando Luiz Rosemberg Filho vuelve definitivamente a Brasil, realiza su primer película a color, **A\$SUNTINA DAS AMÉRIKAS**. Anárquica y con un dejo antropofágico, esta obra es un antimusical sobre la influencia de Hollywood en la realidad brasileña; una cinta con sketches, caricaturizaciones y repleta de libertinaje; un immense gesto de libertad creativa. A pesar de tener financiamiento de Embrafilme, *A\$suntina das Amérikas* es prohibida íntegramente por la censura federal, su exhibición estaba únicamente permitida en festivales cinematográficos fuera de Brasil.

Su siguiente largometraje puede ser considerado una obra de mayor madurez, tal cual suele afirmar el propio autor. **CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL** es un drama que aborda la crisis y el vacío existencial de la clase dominante. Una dolorosa reflexión sobre el fracaso de la burguesía frente al desenmascaramiento del milagro económico brasileño. Incluso contando con un financiamiento de distribución, concedido nuevamente por Embrafilme, la película se topa otra vez con la censura; esta vez ni siquiera puede ser exhibida en festivales en el exterior y se prohíbe así su exhibición en Cannes, en 1978.

El último largometraje realizado por Rosemberg Filho en este periodo es la comedia erótica **O SANTO E A VEDETE**, una especie de sátira 'pornochona' con toques brechtianos,

**"HACER CINE DEBERÍA DE SER
COMO IR A LA FÁBRICA
A TRABAJAR".**

filmada en los estudios Cinédia. En este proyecto el cineasta actúa como director contratado, y el productor J. Borges finalmente, debido a lo peculiar de la obra, desiste y no distribuye la película comercialmente.

Un sentido de fatalidad parece rondar la carrera del cineasta, y después de haber realizado cinco largometrajes entre 1970 y 1982, Luiz Rosemberg Filho interrumpe su producción en ese formato. La década de los años ochenta fue un periodo difícil, quizás el fin mismo para los



cineastas más autorales, y el *Cinema da Retomada* de los años noventa no reservaría lugares para el cineasta más comprometido con el cine. Entonces Rosemberg Filho realiza cortometrajes,

mediometrajes y documentales de corte ensayístico, así como diversos *collages* y textos críticos. El autor busca libertad e independencia. Explora nuevos soportes para seguir trabajando. En la década del 2000, el cineasta encuentra a un aliado en el video y su producción toma una nueva fuerza con decenas de cortometrajes realizados en un flujo ininterrumpido de trabajo.

En 2014, el cineasta regresa al formato del largometraje, después de un intervalo de 32 años. Realiza *DOIS CASAMENTOS* y *GUERRA DO PARAGUAY*, ambos producidos por Cavi Borges. Estas películas difieren mucho de toda su obra previa, pero mantienen el teatro como primer elemento y el cuerpo del actor como herramienta narrativa.

Luiz Rosemberg Filho ha realizado más de cincuenta películas, entre largos, medios y cortometrajes, en poco más de medio siglo de carrera. Produjo una obra única que aún espera la posibilidad de ser descubierta por el cinéfilo atento y delicado. Y más importante que eso, la pasión por el cine sigue viva en Rosemberg Filho, quien en este momento se prepara para filmar su nuevo largometraje, *Os príncipes*.

Es en este ámbito que el Festival Internacional de Cine UNAM, en su séptima edición, rinde un homenaje al cineasta brasileño y dedica al maestro la primer retrospectiva internacional dedicada a su obra. ¡Larga vida a la cinematografía de Luiz Rosemberg Filho!

Gustavo Beck

Traducción del portugués al español, Emiliano Becerril Silva.

THE LONELINESS OF IMAGES

“MAKING CINEMA
SHOULD BE LIKE GOING
TO WORK TO THE
FACTORY.”

RETROSPECTIVA LUIZ ROSEMBERG FILHO

Luiz Rosemberg Filho is a solitary artist. A Brazilian filmmaker situated in-between generations, specifically between the one of *Cinema Novo* and that of *Cinema Marginal*, Rosemberg Filho is considered one of the most creative and radical Brazilian artists of that period. A filmmaker of reference with a versatile and prolific body of work, he made five feature films between 1970 and 1982. However, his films were never duly exhibited, either because they had a hard time being accepted within the censorship frame imposed by the military regime or because they didn't achieve sufficient penetration in the commercial-exhibition market of those days. His name is still a mystery to be unraveled.

The lack of a more robust knowledge about the work of Luiz Rosemberg Filho is due to the difficulty in accessing his older films –**O JARDIM DAS ESPUMAS** and **IMAGENS**–which for three decades were thought as lost until copies of them were recently discovered in the heritage of the Collectif Jeune Cinéma, in Paris, France, which in turn allowed for the restoration and rediscovery of the work of this filmmaker.

“Making cinema should be like going to work to the factory.”

After participating in the collective tape *América do sexo* (the episode *Colagem*)—obstructed by censorship and exhibited only decades after—Luiz Rosemberg Filho made his first feature film, *O jardim das espumas*, a work of allegorical nature flirting with the scientific-fiction genre and marked by social and political concerns which reflected the situation of his country in those days. The film was immediately banned by federal censorship, and

its commercial exhibition vetoed. After the interdiction by censorship, Rosemberg Filho left Brazil and moved to Paris, where he lived for about four years. In France, he was close to Glauber Rocha, to whom he dedicated his next feature film, *Imagens*, which would be filmed during a stay in Brazil that same year. The film—silent, shot in black-and-white 16 mm—features a non-professional cast made up by Rosemberg Filho's friends and the filmmaker himself. In Brazil, the film was exhibited only in very restricted screening sessions.

When Luiz Rosemberg Filho went back definitively to Brazil, he made his first color film, **A\$SUNTINA DAS AMÉRIKAS**. Anarchic and with an anthropophagic aftertaste, this work is an anti-musical on the influence of Hollywood on Brazilian reality; a film with sketches, caricaturizing, and filled with debauchery—an immense gesture of creative freedom. In spite of having funding from Embrafilme, *A\$suntina das Amérikas* was thoroughly banned by federal censorship, its exhibition only allowed in cinema festivals outside of Brazil.

His next feature can be considered a work of greater maturity, as the author himself often says. **CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL** is a drama approaching the crisis and existential void of the dominant class. A painful insight on the failure of the bourgeoisie in face of the unmasking of the Brazilian economic miracle. Even though this film had a distribution funding—granted, again, by Embrafilme—it encountered censorship again; this time it couldn't be exhibited even in festivals abroad and, thus, its exhibition in Cannes was prohibited in 1978.

The last feature film made by Rosemberg Filho in this period is the erotic comedy **O SANTO E A VEDETE**, a mildly pornographic satire of sorts with Brechtian touches, filmed at Cinédia Studios. In this project the filmmaker acted as a hired director, and J. Borges, the producer, finally desisted—due to the peculiarity of the piece—and didn't distribute the film commercially.

A sense of fatality seems to haunt the career of the filmmaker, and after having made five feature films between 1970 and 1982, Luiz Rosemberg Filho interrupted his production in that format. The decade of the 80s was a difficult period for him—and perhaps also the bitter end for more authorial filmmakers—and the *Cinema da Retomada* of the 90s would not save a spot for the most-committed-with-cinema filmmaker in Brazil. Then, Rosemberg Filho made short films, medium-length films, and essay-style documentaries, as well as diverse collages and critical texts. The author sought freedom and independence. He explored new platforms to keep on working. In the decade of 2000, the filmmaker found an ally in video and his production took on a new strength with dozens of short films made in an uninterrupted flow of work.



In 2014, the filmmaker returned to the feature-film format, after a pause of 32 years. He made **DOIS CASAMENTOS** and **GUERRA DO PARAGUAY**, both produced by Cavi Borges. These two films differ much from all of his previous work but keep theatre as their first element, and the body of the actor as a narrative tool.

In a career spanning over a little more than half a century, Luiz Rosemberg Filho has made over fifty films, counting his features,

medium-length, and short films. He has produced a unique body of work still waiting for an opportunity of being discovered by subtle and attentive cinema enthusiasts. And, more important than that, passion for cinema is still alive in Rosemberg Filho's work. Currently, he is preparing to film his new feature film, *Os princípios*.

It's in this context that the UNAM International Film Festival, in its seventh edition, pays homage to the Brazilian filmmaker and presents the first international retrospective dedicated to the work of this grandmaster. Long live the cinema of Luiz Rosemberg Filho!

Gustavo Beck

Portuguese-Spanish translation, Emiliano Becerril Silva.





A tour over the career of the Brazilian director. On the basis of an extensive interview with Luiz Rosemberg Filho, this documentary takes a visual stroll hand in hand with the filmography of the filmmaker. Cavi Borges and Christian Caselli—the former, a producer; and the latter, a specialist on animation—allow for Rosemberg Filho to establish the pace and show, in a peculiar way, certain periods of his life.

Pop animations, allusions to current characters, and sexual and war images taken from Rosemberg Filho's work outline a pertinent 70-minutes introduction for whoever wants—before delving into the complete works of the Brazilian filmmaker—to find out about the tone of his films and the goals he sought when making them in such a way.

Film after film, the director tells about the motivations which led him to make the filmic portraits he made, and also about the context in which he worked. At moments, the film shows archive sequences which could be related to a more conventional kind of documentary style; however, each of these hazardous moments pass by soon—Rosemberg Filho for the neophyte.

Luis Rivera

ESTRENO
MUNDIAL

FILMOGRAFÍA
SELECTA

182

Cavi Borges

Rosemberg – cinema, colagem e afetos (Rosemberg - Cinema, Collages and Affections) (2017), *Um filme francês* (2015), *Cidade de Deus: 10 anos depois* (City of God: 10 Years Later) (2013), *A distração de Ivan* (Ivan's Distraction) (2010), *Em trânsito* (In Transition) (2010), *Vida de balonista* (2009), *Engano* (Mistake) (2008).

Christian Caselli

Rosemberg – cinema, colagem e afetos (Rosemberg - Cinema, Collages and Affections) (2017), *Dona Rosa* (2010), *O paradoxo da espera do ônibus* (2007), *Baiestorf: Filmes de Sangueira e Mulher Pelada* (2004).

ROSEMBERG - CINEMA, COLAGEM E AFETOS

ROSEMBERG - CINEMA, COLLAGES
AND AFFECTIONS

ROSEMBERG - EL CINE, EL COLLAGE
Y LOS AFECTOS

BRASIL
2017

70'
digital
color, byn

Un recorrido por la carrera del director brasileño. Documental que pone como base una extensa entrevista a Luiz Rosemberg Filho y a partir de ahí camina visualmente de la mano de la filmografía del cineasta. Cavi Borges y Christian Caselli, el primero productor de origen y el segundo especializado en animación, dejan que el ritmo lo marque Rosemberg Filho y se proponen contar períodos de su vida de una manera peculiar.

Animaciones pop, alusiones a personajes de coyuntura actual, imágenes sexuales y de guerra extraídas de la obra de Rosemberg Filho, trazan en setenta minutos una introducción pertinente para quien pretenda, antes de recorrer las películas del brasileño en su totalidad, enterarse del tono y de los objetivos que lo hicieron realizarlas de tal forma.

Título a título, el director cuenta las motivaciones que lo hicieron filmar estos retratos, además de contar el contexto en que lo hizo. La película toca por momentos secuencias de imágenes de archivo que harían referencia al documental más convencional, sin embargo, pronto se sale de cada uno de esos momentos de riesgo. Rosemberg Filho para neófitos.

DIRECCIÓN

Cavi Borges
Christian Caselli

GUIÓN

Cavi Borges
Christian Caselli
Renato Coelho

FOTOGRAFÍA

Arthur Sherman
Pedro Paiva

EDICIÓN

Christian Caselli
REPARTO

Luiz Rosemberg Filho

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN
Cavideo

Luis Rivera



A testimonial film from a director that has always fought against the same thing—power. The title specifies a date and a long war in the 19th century. Argentina, Uruguay, and the Brazilian Empire removed Marshall Francisco Solano López and obliterated the Paraguayan people. The film starts with the end of that six-year war which saw its capitulation in 1870. Somebody asks: "Why were Paraguayan our enemies?".

A few wounded men are despaired, and they speak for the fallen. A soldier walking through corn fields announces his army's victory. The military conviction will not last. The military man will meet two women who belong to a local theatre company. From there on, a discursive battle between him and one of the women will begin. The film shows the path of that dialectic encounter, which will be completely ineffectual—force, once again, will defeat reason.

Even if the film is set in its totality in the open air and the recording ponders the sequence shot and the movement, typical of cinema, there is a theatrical force in the demeanor of the performers (Brazilian cinema almost never ignores the filiation of cinema with the dramatic art), of which an expressive hyperbole is predicated that mitigates verisimilitude in the name of conscious declamation. What is obtained under such procedure? An untimely experience, alien, distanced, that works secretly on the (un)historic legitimacy of military conflicts and establishes also an unexpected link between the alluded war and the American invasion of Iraq.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

184

FILMOGRAFÍA
SELECTA

2017 Muestra de Cine de Tiradentes 2016 Muestra Internacional de Cine de São Paulo; Festival de Cinema de Vitória, Brasil, Mejor Director.

Guerra do Paraguai (2016), *Gozo/Gozar* (2016), *Dois casamentos* (2014), *Carta a uma jovem cineasta* (2014), *Linguagem* (2013), *Fragmentos* (2012), *Desertos* (2011), *As últimas imagens de Tebas* (2010), *O discurso das imagens* (Speech of Images) (2010), *Afeto* (2009), *Uma carta* (2008), *O dinheiro* (2007), *Passagens* (2006), *Vigário geral* (2005), *Guerra\$* (2005), *Documentário* (2001), *A cadeira de Constantin* (2000), *As Máscaras* (1994), *Imagens e imagens* (1994), *Pornografia* (1993), *Cinema novo* (1991), *Desobediência* (1989), *O vampiro* (1988), *Videotrip* (1984), *Alice* (1984), *O santo e a vedete* (1982), *Auschwitz* (1980), *Ideología* (1979), *Crónica de um industrial* (1978), *Um filme familiar* (1977), *A\$suntina das Amérikas* (1975), *Imagens* (1972), *O jardim das espumas* (1970), *América do sexo* [episodio *Colagem*] (1969), *Balada de página 3* (1969), *Levante* (1962).

GUERRA DO PARAGUAY

PARAGUAY WAR

GUERRA DE PARAGUAY

BRASIL
2016

75'
digital
color

Película testimonial de un director que ha luchado siempre contra lo mismo: el poder. El título precisa una fecha y una larga contienda decimonónica. Argentina, Uruguay y el Imperio de Brasil destituyeron al mariscal Francisco Solano López y arrasaron con el pueblo paraguayo. El film empieza con el fin de esa guerra de seis años que conoció su capitulación en 1870. Alguien pregunta: “¿Por qué los paraguayos eran nuestros enemigos?”.

DIRECCIÓN

GUIÓN

Luiz Rosemberg Filho

FOTOGRAFÍA

Vinicius Brum

EDICIÓN

Arthur Frazão

SONIDO

Gabriela Damasceno

MÚSICA

Marcito Vianna

REPARTO

Patricia Niedrmeier

Alexandre Dacosta

Chico Diaz

Ana Abbott

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo

Algunos heridos se divisan en los campos y hablan por los vencidos. Un soldado caminando a través de los maizales anuncia la victoria de su ejército. La convicción castricense durará poco. El militar se encontrará con dos mujeres pertenecientes a una compañía de teatro del pueblo. De ahí en más habrá una batalla discursiva entre él y una de las mujeres. El film es el derrotero de esa dialéctica, que no tendrá efectividad alguna: la fuerza, una vez más, vencerá a la razón.

Si bien el film transcurre en su totalidad al aire libre y el registro pondera el plano secuencia y el movimiento propio del cine, hay una fuerza teatral en la conducta de los intérpretes (el cine brasileño no desconoce casi nunca la filiación del cine con el arte dramático) de la que se predica una hipérbole expresiva que mitiga la verosimilitud en nombre de una consciente declamación. ¿Qué se obtiene bajo ese procedimiento? Una experiencia intempestiva, ajena, distanciada, que trabaja secretamente sobre la ilegitimidad (a)histórica de los conflictos bélicos y establece asimismo un inesperado lazo entre la guerra aludida y la invasión estadounidense a Irak.



"Life needs some rebellion, subjectivity, passion, and disobedience."

After thirty years since his last feature film, Luiz Rosemberg Filho returns hand in hand with a film that is no less daring and provocative than his first works. **DOIS CASAMENTOS** is virtuously interpreted by Patricia Niedermeier and Ana Abbott, two women who wait to walk up to the altar while they reflect on difficulties in their love relationships.

Once more, Rosemberg Filho manifests the implacable power of words, which drives the movement of bodies in a sensual choreography—two women sharing an abysmal space suspended in time.

The critical discourse in the film is built on a game of opposites that allows for the exploration of various subjects—marriage as an institution incapable of representing love, differences between social classes, the role of women in Brazilian society, and sex as truth.

Dois casamentos revindicates the thinking of Rosemberg Filho, bringing to light his poetic and political view of the world.

Laura Alderete

FESTIVALES
Y PREMIOS

2015 Muestra de Cine de Tiradentes.

DOIS CASAMENTOS

TWO WEDDINGS

DOS CASAMIENTOS

BRASIL

2014

70'
digital
color

"La vida necesita un poco de rebelión, de subjetividad, de pasión, de desobediencia".

Después de treinta años sin presentar un largometraje, Luiz Rosemberg Filho regresa de la mano de un film no menos provocador y osado que sus primeras obras. En **DOIS CASAMENTOS**, dos mujeres, virtuosamente interpretadas por Patricia Niedermeier y Ana Abbott, esperan el momento de entrar al altar mientras reflexionan acerca de las dificultades en las relaciones afectivas.

Una vez más, Rosemberg Filho pone en manifiesto el poder implacable de la palabra que impulsa el movimiento de los cuerpos en una coreografía sensual: dos mujeres compartiendo un espacio abismal en un tiempo suspendido.

El discurso crítico en su película se construye a partir de un juego de opuestos que permite explorar diversos temas: el casamiento como una institución incapaz de representar el amor, la diferencia entre clases sociales, el rol de la mujer en la sociedad brasileña, el sexo como verdad.

Dois casamentos reivindica el pensamiento de Rosemberg Filho al poner en manifiesto su mirada poética y política del mundo.

DIRECCIÓN

GUIÓN

Luiz Rosemberg Filho

FOTOGRAFÍA

Vinicius Brum

EDICIÓN

Joana Collier

SONIDO

Pedro Rodrigues

MÚSICA

Rodrigo Marçal

REPARTO

Patricia Niedermeier

Ana Abbott

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo

Laura Alderete



A grotesque comedy of explicit sexual references, in the line of the political satire made in the 1980s. Luiz Rosemberg Filho is particularly cynical and—amid a racket of betrayal, copulation, dancing, and fist fights—never loses sight of the bullseye as he shoots at it an arrow of sarcastic and irreverent criticism. Once again, the carnival becomes a disguise of a rotten, corrupted world.

As usual, Rosemberg Filho opens his film with a quotation marking his intentions: "You who emerge from the waves which now drown us, when you remember about our weakness in days without sun, think that we were able to escape—Brecht."

Eva Sangiorgi

O SANTO E A VEDETE

THE SAINT AND THE VEDETTE

EL SANTO Y LA VEDETE

BRASIL
1982

85'
35 mm
color

Una comedia grotesca con referencias sexuales explícitas en la línea de la sátira política de los años ochenta. Luiz Rosemberg Filho es especialmente cínico y, en el barullo de traiciones, cópulas, bailes y golpes, no pierde la diana para lanzar una crítica burlona e irreverente. El carnaval es otra vez disfraz de un mundo podrido y corrupto.

DIRECCIÓN

GUÍÓN

Luiz Rosemberg Filho

FOTOGRAFÍA

Pedro de Moraes

EDICIÓN

Marta Luz

MÚSICA

Jards Macale

REPARTO

Luthero Luiz

Adriana de Figueiredo

Paula Nestorov

Renato Coutinho

Nelson Dantas

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo

Como acostumbra, Rosemberg Filho abre la película con una cita que marca la línea de sus intenciones: "Ustedes que emergen de las olas que ahora nos ahogan, piensen cuando recuerden de nuestra debilidad de los tiempos sin sol, que tuvimos la suerte de escapar", Brecht.

Eva Sangiorgi



"Always blood, fear, politics, money..." Jean-Luc Godard.

An allegorical film about the perversion money causes in a voracious time. A business man—who was a leftist activist for a while—gives in to the ruthless logic of commerce and favors capitalist gain, foreign capital, and the exploitation of workers.

decadence of ambition. The main character of the business man, performed by Renato Coutinho, looks for catharsis in sex, but the nudity of the bodies prevents him from disguising his universe of selfishness and falsehood.

This film is another example of Rosemberg Filho's political cinema, which, in its struggle with censorship, never saw its day in commercial theaters.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

1979 Festival de Cannes, Quincena de Realizadores.

CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL

CHRONICLE OF AN INDUSTRIALIST CRÓNICA DE UN INDUSTRIAL

BRASIL
1978

87'
35 mm
color

"Siempre la sangre, el miedo, la política, el dinero...", Jean-Luc Godard.

Una película alegórica de la perversión que provoca el dinero en una época voraz. Un industrial, militante de izquierda por un tiempo, se rinde a la lógica despiadada del comercio, a favor de la ganancia capitalista, del capital extranjero y de la explotación de los trabajadores.

Luiz Rosemberg Filho representa sus conflictos internos con imágenes simbólicas de la decadencia de la ambición. El personaje principal del industrial, protagonizado por Renato Coutinho, busca una catarsis en el sexo, pero la desnudez de los cuerpos impiden disfrazar su universo de egoísmo y mentira.

Esta película es otro ejemplo del cine político y de resistencia de Rosemberg Filho, que batallando contra la censura, no vio la luz en las salas comerciales.

Eva Sangiorgi

DIRECCIÓN
Guion
Luiz Rosemberg Filho
FOTOGRAFÍA
Antonio Luis
EDICIÓN
Ricardo Miranda
SONIDO
MÚSICA
Jose Henrique Penido
REPARTO
Renato Coutinho
Ana Maria Miranda
Katica Grunberg
Eduardo Machado

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Cavideo



Luiz Rosemberg Filho uses the allegory of the carnival to point out the social and political divide in Brazil. His films are irreverent, grotesque, provocative, and strongly political. The performance—which we find under the form of choreographic dance, sexual representation, or statements in front of the camera—represents diverse tones of an extroverted and eccentrically militant cinema.

of Rosemberg Filho's cinema—a critical reflection on the 1970s, on consumption, on exploitation, on capitalism, and on the fabricated and perverted image the world has turned into. There is no need to be outraged by what we will see on the screen; reality can be even more outrageous.

"Boy... you'll never ever see a country such as this one," Olavo Bilac.

Eva Sangiorgi

A\$UNTINA DAS AMÉRIKAS

A\$UNTINA FROM THE AMERICAS
A\$UNTINA DE LAS AMÉRICAS

BRASIL
1975

97'
16 mm
color

Luiz Rosemberg Filho utiliza la alegoría del carnaval para señalar la grieta social y política de Brasil. Sus películas son irreverentes, grotescas, provocadoras y fuertemente políticas. El *performance*, que encontramos bajo la forma de baile coreográfico, de representación sexual o de declaración frente a la cámara, representa diversos tonos de un cine extrovertido y excéntricamente militante.

DIRECCIÓN

Guion

EDICIÓN

Sónido

MÚSICA

Luiz Rosemberg Filho

FOTOGRAFÍA

Renaud Leenhart

REPARTO

Analu Prestes

La intención nos la declara Analu Prestes, la musa del cine de Rosemberg Filho: una reflexión crítica de los años setenta, del consumo, de la explotación, del capitalismo, y de la imagen fabricada y pervertida en la que ese mundo se ha convertido. No hay por qué escandalizarse de lo que veremos en la pantalla, la realidad puede ser más tremenda.

"Niño... nunca, nunca verás un país como este", Olavo Bilac.

Eva Sangiorgi

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo



The body can speak without the mouth. The body can be a palimpsest of resistance in which one writes what one believes but is forbidden, at least when the Brazilian dictatorship rejects the word and wishes the death of any idea that goes against order (without progress). That body is the surface chosen by the fascist to enjoy the suffering of the enemy (an end in itself), and to turn a man into an informer.

Rosemberg Filho says all of this with images and without a sound to temper or challenge what is seen. The complete silence of the film, sometimes symbolized by a man whose mouth is covered in tape as he stares into the camera, expresses a state of things. We're at the height of the Brazilian dictatorship, still two years away from the end of Emílio Garrastazu Médici's presidency. **IMAGENS** gathers all the signs of a time of which not everybody speaks. In one of the most explicit scenes, a man is tortured on a balcony while the world around keeps going at its natural pace.

The degree zero of sound in the film is exploited as denunciation, and at the same time intermittently evoked by inscriptions that are read in the naked body of the performers. 'Anguish' is read on the left breast of a woman; 'soul' on someone's back. Also on the back of a woman, it is claimed that the perception and the representation with which we see the world can be controlled. The idea, then, is contradicting that visual regime, and the form chosen by Rosemberg Filho is working with images that compel to conjugate disparate associations that sometimes repeat themselves, and thus erect a discourse of resistance.

Roger Koza

IMAGENS

IMAGES

IMÁGENES

BRASIL

1972

68'

16 mm

byn

El cuerpo puede hablar sin la boca. El cuerpo puede ser un palimpsesto de resistencia en el que se escribe lo que se cree pero se ha prohibido, al menos cuando la dictadura brasileña desestima la palabra y desea la muerte de cualquier idea que vaya en contra de un orden (sin progreso). Ese cuerpo, que es la superficie elegida por el fascista para gozar del sufrimiento del enemigo (un fin en sí mismo) y para convertir a un hombre en un delator.

DIRECCIÓN

Rosemburg Filho

GUIÓN

Rosemburg Filho

EDICIÓN

Rosemburg Filho

SÓNIDO

Rosemburg Filho

MÚSICA

Luiz Rosemberg Filho

FOTOGRAFÍA

Renaud Leenhart

Rosemberg Filho dice todo esto con imágenes y sin ningún sonido que atempere o desafíe lo visto. El total silencio del film, a veces simbolizado por un hombre cuya boca está tapada por una cinta y mira a cámara, expresa un estado de cosas. Es plena dictadura brasileña y todavía faltan dos años para que culmine la presidencia de Emilio Garrastazu Médici. **IMAGENS** reúne todos los signos de ese tiempo del que no todos hablan. En una de las secuencias más explícitas, aunque voluntariamente inverosímil, se tortura a un hombre en un balcón mientras el mundo circundante prosigue su ritmo habitual.

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo

El grado cero de sonoridad del film es aprovechado como denuncia y a su vez conjurado intermitentemente por inscripciones que se leen en el propio cuerpo desnudo de los intérpretes. 'Angustia', se lee en el pecho izquierdo de una mujer; 'alma', en una espalda. También en la espalda de una mujer se afirma que la percepción y la representación con las que vemos el mundo pueden ser controladas. De lo que se trata entonces es de contradecir ese régimen visual, y la forma elegida por Rosemberg Filho consiste en trabajar con imágenes que instan a conjugar asociaciones dispares, que a veces se repiten, y que erigen así un discurso de resistencia.

Roger Koza



Bombings, King Kong, Hitler, and Nazi crowds saluting and celebrating the leader with a ridiculous moustache. In contraposition, some open shots in which young naked bodies are seen. Hell and paradise, war and love, the uniformed and the uninhibited; the opposition of signs is here a dominant poetic principle, a tension that even determines a major rift between sound and image. A reiterated example, paradigmatic of the film—the sonorous violence of the machine-guns often rivals

with the placidity of images showing nature, or sensual pleasure. Opposites never reconcile.

The programmatic narrative chaos is intelligible enough to convey that the emissary of an (imaginary) galaxy has arrived to implement economic and political agreements with his peers on this world. The visitor will be kidnapped by a group of young rebels before he meets the leaders of government; such a political maneuver will have consequences to their ideologues and executioners.

Rosemberg Filho chooses to represent society's own contradictions and the time in which he films, as well as the place of the filmmaker facing that dramatic present which is allegorically alluded all throughout the plot.

The last minutes in **O JARDIM DAS ESPUMAS** re-contextualize the ludic and allegoric tale into a major and concrete violent story, a brutal genealogy of the current regime which Rosemberg Filho combats by means of cinema. The unforeseen inclusion of archive material from Nazi concentration camps may seem inappropriate given the tone of the film, but Rosemberg Filho is convinced of the connection between Nazi barbarism and the pseudo-democratic capitalism that defines life in the region.

Roger Koza

O JARDIM DAS ESPUMAS

THE FOAM GARDEN

EL JARDÍN DE ESPUMAS

BRASIL

1970

110'

35 mm

color

DIRECCIÓN

Guilherme Rosemberg Filho

EDICIÓN

Música

Luiz Rosemberg Filho

SONIDO

Walter Goulart

FOTOGRAFÍA

Renaud Leenhart

REPARTO

Echito Reis

Grecia Vanicori

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo

Bombardeos, King Kong, Hitler y multitudes nazis saludando y festejando al líder de bigotes ridículos. En contraposición, algunos planos generales en donde se ven cuerpos jóvenes y desnudos. El infierno y el paraíso, la guerra y el amor, los uniformados y los desinhibidos. La oposición de signos es aquí un principio poético dominante, una tensión que incluso determina una desavenencia mayor entre el sonido y la imagen. Ejemplo reiterado y paradigmático del film: la violencia sonora de las metralladoras suele rivalizar con la placidez de las imágenes de la naturaleza o el placer sensual. Los opuestos jamás se reconcilian.

El programático caos narrativo es lo suficientemente inteligible para dar a entender que el emisario de una galaxia (imaginaria) ha llegado para implementar acuerdos económicos y políticos con sus pares de este mundo. El visitante será secuestrado por un grupo de jóvenes rebeldes antes de que se encuentre con los líderes de gobierno; tal maniobra política tendrá consecuencias para sus ideólogos y ejecutores.

Rosemberg Filho elige representar las propias contradicciones de la sociedad y el tiempo en el que filma, y el lugar que tiene el cineasta frente a ese presente dramático al que se alude alegóricamente a lo largo de toda la trama.

Los últimos minutos de **O JARDIM DAS ESPUMAS** recontextualizan el relato lúdico y alegórico en una historia violenta mayor y concreta, genealogía bestial del régimen actual que Rosemberg Filho combate por medio del cine. La imprevista inclusión de material de archivo de los campos de concentración nazis puede parecer inapropiada dada la tonalidad de film, pero Rosemberg Filho está convencido de la ligazón entre la barbarie nazi y el capitalismo pseudodemocrático que define la vida en la región.

Roger Koza

PROGRAMA DE CORTOS

SHORTS PROGRAM

Un programa de cortos de la reciente producción de Luiz Rosemberg Filho, en la línea del *collage* cinematográfico y del ensayo. Con referencias consistentes a grandes maestros del pensamiento, de Flaubert a Benjamin, de Pasolini a Welles pasando por Godard, Rosemberg Filho nos regala una reflexión precisa acerca del poder de las imágenes y la importancia del lenguaje poético contra los dogmatismos religiosos, el conformismo cultural, la banalidad del espectáculo y la voracidad de la política y de la economía. Nos exhorta contra la violencia que de ese autoritarismo brota –siempre sensible a la responsabilidad de quien causa muerte– e indica como única arma de resistencia el arte y la poesía como lenguaje.

Perdidos son los hombres sin pasión, porque una solución para este mundo es gozar: ahí reside la humanidad más honesta.

Eva Sangiorgi

A program of short films from Luiz Rosemberg Filho's recent production, in the same line of cinematic collage and essay. With consistent references to great masters of thought, from Flaubert to Benjamin, from Pasolini to Welles, to Godard, Rosemberg Filho presents us with a precise reflection on the power of images and the importance of poetic language against religious dogmatisms, cultural conformism, the banality of spectacle, and the voracity of politics and economics. It is a call against the violence that emanates from authoritarianism (always sensible to the responsibility of he who causes death) and points to art as the only weapon of resistance, and to poetry as a language.

Men without passion are lost, because a solution to this world is to revel on it—there resides the most honest humanity.

Eva Sangiorgi

**ONDE ESTÁ
A IDEIA?**



RETROSPECTIVA LUIZ ROSEMBERG FILHO

GOZO / GOZAR
ENJOYMENT / ENJOY
DISFRUTE / DISFRUTAR

BRASIL
2016

17'
digital
byn

DIRECCIÓN
Guíón
Luiz Rosemberg Filho
FOTOGRAFÍA
Reneaud Leenhardt
EDICIÓN
Lupercio Bogaia
REPARTO
Luciana Froes

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Cavideo

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Muestra de Cine de Tiradentes.

199

LINGUAGEM · LANGUAGE · LENGUAJE

BRASIL
2013

20'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Luiz Rosemberg Filho

FOTOGRAFÍA

Reneaud Leenhardt

EDICIÓN

Gustavo Herdt

REPARTO

Priscyla Bettin

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo



FESTIVALES Y PREMIOS

2014 Muestra de Cine de Tiradentes.

AS ULTIMAS IMAGENS DE TEBAS · THE LATEST IMAGES OF THEBES · LAS ÚLTIMAS IMÁGENES DE TEBAS

BRASIL
2010

ESTRENO
MUNDIAL

200

15'
digital
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Luiz Rosemberg Filho

FOTOGRAFÍA

Reneaud Leenhardt

EDICIÓN

André Scucato

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Cavideo





O DISCURSO DAS IMAGENS SPEECH OF IMAGES IMÁGENES DEL HABLA

BRASIL
2010

19'
digital
color, byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Luiz Rosemberg Filho
FOTOGRAFÍA
Reneaud Leenhardt
EDICIÓN
Lupercio Boga
REPARTO
Litza Godoy

ESTRENO
MUNDIAL

201

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Cavideo





RETROSPECTIVA ANGELA SCHANELEC

RETROSPECTIVE ANGELA SCHANELEC

UN MUNDO MISTERIOSO: EL CINE DE ANGELA SCHANELEC

La palabra 'misterio' es trampa. Predispone a pensar que detrás de los fenómenos naturales existe algo más que la pura materialidad de las cosas. De él se ocupan los teólogos y los especialistas en lo invisible. El cine nada tiene que ver con lo invisible, si con reordenar lo visible y audible de tal forma que todo lo real adquiera una expresión sensible que socave nuestra experiencia ordinaria.

En las películas de Angela Schanelec no se habla casi del Altísimo, excepto en una oportunidad, a partir de una enigmática misiva que se lee al final de *MARSEILLE*. Dios es un personaje ausente en su cine, incluso en la comovedora *DER TRAUMHAFTE WEG*, a pesar de una alusión accidental que parece provenir del propio Bresson, acaso después de un caso exitoso de espiritismo por el cual Schanelec fue poseída por él. El misterio, en las películas de Schanelec, no reclama un principio de credulidad que postule otros mundos; tampoco es un misterio vertical; el misterio en cuestión reside estrictamente en la superficie de las cosas y en la propia contingencia de los hombres y mujeres; estos apenas alcanzan a intuir qué es lo que quieren, y casi les resulta indescifrable saber lo que otros quieren.

La contienda por la comprensión de lo propio y lo ajeno es parte de la aventura escabrosa de todos los personajes de las películas de Schanelec, pero ese movimiento del espíritu (término que aquí es solamente una metáfora) no se explica en la palabra. La psicología no se exterioriza por el discurso ni se interioriza por una voz en off confesional (como en Bresson); se manifiesta por lo que sucede físicamente entre los intérpretes y entre ellos en relación con los espacios domésticos, públicos y naturales. En este sentido, la puesta de escena es prodigiosamente psicológica o, mejor aún, existencial. La prescindencia del dramatismo verborrágico (a lo Bergman) y la contención sentimental (a lo Bresson) se entiende en esa modulación de la materia cinematográfica. Una de las escenas más hermosas de toda la filmografía de Schanelec es un inesperado abrazo entre dos jóvenes que fueron novios y se vuelven a encontrar en una casa que les remite a su propia infancia. La escena de *NACHMITTAG* es perfecta en toda su preparación y

en el montaje ya concebido en el propio modo de registro. Las palabras no anticipan la acción afectiva y la respiración es más significativa que el habla; ese segmento es notable y modélico del cine de la autora. Esto no significa que en el cine de Schanelec los personajes no se expresen, pero las palabras son insuficientes como medio de expresión y tampoco allí se resuelve el sentido en el cine.

El sentido surge de la interacción entre palabra, conducta, espacio y naturaleza, y no evoluciona progresivamente en el relato; se delinea en un episodio autónomo y solitario. Schanelec renuncia al relato tradicional, esto es, a prodigar un conflicto central como forma de organizar narrativamente un sentido. La poética narrativa empleada tiende a la dispersión; el desvío es una táctica y eso explica la falta de clímax de (casi) todos los desenlaces en su cine. Las derivas narrativas no son ilógicas, pero desobedecen al ordenamiento dramáticamente ascendente y canónico de los actos. Es que la directora desoye osadamente el dogma teleológico; la obsesión por los finales sorpresivos y didácticos pertenece a un cine de certezas; en el suyo la indeterminación regula el ritmo de las cosas. Así sucede con los inacabados relatos en *ORLY*, que tienen lugar en un aeropuerto evacuado tras una amenaza inespecífica; o en *Der traumhafte Weg*, en donde el hilo narrativo sufre inesperados cambios de espacios y saltos en el tiempo. Un rasgo atrevido del cine de Schanelec son las transiciones entre planos y secuencias narrativas.



Esto explica también uno de los grandes placeres de las películas de Schanelec: la inesperada aparición de personajes significativos en cualquier instancia de desarrollo del relato. En efecto, puede haber un protagonista, pero nunca se sabe muy bien quiénes de los otros personajes circunstanciales tendrán alguna incidencia afectiva en el protagonista. Así pasa en *MEIN LANGSAMES LEBEN* o en *Marseille*, y más todavía en *ICH BIN DEN SOMMER ÜBER IN BERLIN GEBLIEBEN*.

En *Nachmittag* el hermano mayor del personaje que interpreta la propia Schanelec (hasta ese film era habitual que ella se adjudicara un papel importante) dice que él renueva su discreta fe

para seguir viviendo en algunos momentos aislados y a menudo inesperados. Esto implica breves bloques de intensidad; a veces evidente, como cuando los personajes se entregan a bailar (como la magnífica escena de la pileta en *Plätze in Städten*); en otros pasajes, la cualidad liberadora de un acto es casi imperceptible. Muchas veces puede ser un paseo en un auto, sacar una foto en la vía pública, nadar en un lago; el sonido del viento o el peculiar registro de la luz del sol pueden contribuir a detectar esa pausa en la duración del presente que mitiga lo ordinario. El misterio del mundo recae justamente en la naturaleza impredecible de esos eventos. Por eso importa también el plano sostenido en el registro. El cambio cualitativo del registro debe extenderse como los otros, pues no se sabe cuándo puede ocurrir ese cambio de tonalidad anímica.

Frente a la obra de Schanelec hay una segunda forma de abordar el misterio, el del propio mundo y el de los otros. El yo es siempre afectado por algo o alguien; una mirada precipita una reacción, un paisaje pide por una respuesta. La pregunta es: ¿cómo se filma un sentimiento, una sensación o la experiencia de sentir, lo que presupone un estímulo?

La paradoja de la transmisión cinematográfica de un sentimiento reside en concentrar toda la fuerza de este en un gesto para que un plano pueda asir el estímulo que afecta y que el lenguaje de inmediato identifica y codifica. Se podría conjeturar que Schanelec buscó desde sus inicios cómo filmar esa experiencia fugaz y

EN VEZ DE IMITAR LA VIDA,
SE TRATA DE INVENTAR UNA FORMA
DE EXPRESIÓN QUE DEPENDA
EXCLUSIVAMENTE DE LA MEDIACIÓN
DE UNA CÁMARA

~

casi prelingüística. Había indicios desperdigados a lo largo de sus películas: el sonido de un portazo seguido por un primer plano de un pájaro muerto; la interacción cariñosa y silenciosa entre una persona y un gato; la desesperación de un perro visto a lo lejos que anuncia una desgracia.

Esa búsqueda temprana se afirma como nunca en *Der traumhafte Weg*. No solamente porque la colección de primerísimos planos de manos expresando ternura y misericordia estremecen, sino mas bien porque en varias secuencias Schanelec desmarca enteramente el cine de ser una máquina de representación de situaciones y circunstancias. En vez de imitar la vida, se trata de inventar una forma de expresión que dependa exclusivamente de la mediación de una cámara con todo aquello que es su exterior. Eso fue llamado alguna vez por Bresson 'el cinematógrafo'; era algo más que el cine y tampoco se trataba de una extensión espejada del mundo. He aquí un tercer misterio en el cine de Schanelec, que no es otra cosa que el del propio cine.

Roger Koza



A MYSTERIOUS WORLD: ANGELA SCHANELEC'S CINEMA

The word 'mysterious' is deceiving; it predisposes to think that beyond natural phenomena there is something more than the sheer materiality of things. Theologians and specialists in invisible matters are who deal with that, but cinema has nothing to do with the invisible; rather, it reorders that which is visible and audible in such a way that what is real acquires a sensitive expression and erodes our ordinary experience.

In Angela Schanelec's movies there are almost no references to the Highest, except in one opportunity in which an enigmatic missive is read at the end of *MARSEILLE*. In her films, God is an absent character; even though in her moving film *DER TRAUMHAFTEN WEG* there is an accidental allusion to Him that would seem to come from Bresson himself, perhaps after a successful spiritualist session in which Schanelec was possessed by the French director. In Schanelec's films, mystery does not claim a principle of credulity to postulate other worlds and it neither is a vertical mystery; rather, it resides on the surface of things and in the contingency of men and women themselves, who can hardly grasp what they want and what others want is virtually unfathomable to them.

In all Schanelec's films, the struggle for understanding the self and the other is part of the elusive adventure experienced by her characters. However, that spiritual movement (using the word 'spiritual' only as a metaphor) is never specified in words. Psychology is not exteriorized through means of speech nor it is interiorized by a confessional off-screen voice (*à la* Bresson); rather, it becomes manifest in the physical interaction among characters and in their relation with domestic, public, and natural spaces. In this sense, her staging is a prodigiously psychological—or, even better, existential—one. Her abstention from verbose (*à la* Bergman) and sentimental (*à la* Bresson) dramatism is understood within the modulation of the filmic matter. One of the most beautiful shots in all of Schanelec's filmography shows an unexpected hug between two young people who once were boyfriend and girlfriend and now find each other

again at a house which reminds them of their own childhood. That shot in *NACHMITTAG* is perfect in all of its preparation and in its edition, which was already conceived at the moment when it was filmed. Words do not anticipate affective action, and breathing is even more significant than verbal speech; that segment is a notable one, and also exemplary of this filmmaker's cinema. However, that does not mean that in Schanelec's films characters do not express themselves; but, rather, that words are not enough as a means for expression and that they are not the key to meaning in cinema.

Meaning emerges from the interaction between words, behaviors, spaces, and nature. It does not evolve progressively throughout the tale; rather, it is outlined in an autonomous, lonely human episode. Schanelec renounces to traditional storytelling; that is, she renounces to offer a central plot as a way to organize a meaning narratively. The narrative poetics she uses, rather, tends to dispersion; detours are a tactic for her and that explains the lack of a climax in (almost) all of the endings of her films. Her narrative digressions are not deprived of logic, but they disobey the ascending canonic ordering of dramatic acts. This director is brave enough to pay no ear to a teleologic dogma obsessed with surprising and didactic endings which belong to a cinema of certainty. In her cinema, indetermination regulates the rhythm of things. This is what happens in the unfinished tales of *ONLY*, which takes place in an airport



evacuated after a non-specified catastrophe or in *Der traumhafte Weg*, where the narrative thread passes through unexpected changes of space and jumps in time. A daring feature in Schanelec's films are the transitions between different shots and narrative sequences.

This also explains one of the great pleasures available in Schanelec's movies: the unexpected appearance of significant characters in any moment of the tale's development. There might be protagonists, but one never knows which of the circumstantial characters will have some affective

incidence in the protagonist. That happens in **MEIN LANGSAMES LEBEN**, or in *Marseille*, and even more in **ICH BIN DEN SOMMER ÜBER IN BERLIN GEBLIEBEN**.

In *Nachmittag*, the older brother of the character performed by Schanelec herself (until that film it was usual for her to play major roles in her movies) says that he renews his discreet faith in order to keep on living a few isolated and often unexpected moments. This implies brief blocks of intensity which are sometimes evident—like when the characters surrender to dance (as in the magnificent shot at a swimming pool in *Plätze in Städten*)—and, in other passages, show the almost imperceptible liberating quality of an action. Often times, this can mean a car ride, or taking a picture on the street, or swimming in a lake. The sound of the wind, or the peculiar register of sunlight can contribute to detect that pause in the duration of present which mitigates ordinariness. The mystery of the world lies just in the unpredictable nature of those events. That is also why fixed shots matter. The qualitative change must also be extended, because one never knows when a change in the emotional tone may happen.

In face of Schanelec's work there is a second way to deal with the mystery of the world and the mystery of the others. The self is always affected by something or someone—a glance hastens a reaction; a passage asks for an answer. And the question is: how to film a sensation, an emotion, or the experience of feeling? How to film all of those things which presuppose a stimulus?

INSTEAD OF IMITATING LIFE,
THE POINT IS INVENTING A FORM OF EXPRESSION
WHICH DEPENDS EXCLUSIVELY ON THE

MEDIATION OF A CAMERA

~

The paradox of the filmic transmission of a feeling resides in concentrating all of its strength within a gesture so a shot can grasp the stimulus being affected, which language identifies and codifies immediately. It could be speculated that Schanelec sought, right from her beginnings, how to film that fleeting and almost pre-linguistic experience. And all throughout her films there were scattered indications of this; the sound of a door closing with a loud bang followed by a close up of a dead bird, the loving and silent interaction of a person and a cat, the despair conveyed by a faraway dog announcing a disgrace.

This early search is affirmed, as never before, in *Der traumhafte Weg*. And this is so not only because her moving collection of extreme close ups of hands expressing tenderness or compassion; rather, it is so because many of Schanelec's sequences take cinema completely away from being a machine to represent situations and circumstances. Instead of imitating life, the point is inventing a form of expression which depends exclusively on the mediation of a camera with everything that is outside from it. That's what Bresson once called 'the cinematograph;' it was something beyond cinema, and it wasn't only a mirrored extension of the world. Here lies a third mystery of Schanelec's cinema—and it is nothing but cinema itself.

Roger Koza



shot of the vicinity of Berlin's central train station. Several things happen, but all the affective force of the shot lies in the position of a dog and its behavior.

The story starts in Greece. A young couple sings on the street. He dreams of being a singer; she would like to be a professor, like her mother. A fatality will separate them for a time, and perhaps for ever. The mother of the young man had an accident. It's 1989; these are times both confusing and of change. Without warning, the tale will jump to our time and different characters. An actress and her husband are in crisis; they have a beautiful daughter. Some time later, older, but dressed just as before, the two former youngsters we saw at the beginning will come back into the tale. All kinds of things have happened, even though this might not be obvious, and it's only then that the whole meaning of the title will be fully grasped.

Bresson's influence is not even concealed. The quantity of shots of hands and feet refer aesthetically, and numerically, to the French master. If indeed one of the characters says he has faith while at the same time complains about the complete inattention of the Highest, Schanelec's film, however, dispenses with the theological plus of Bresson's cinema. Materialism is absolute, and the contingency of men and things is inescapable. Without divine intervention, redemption is aesthetic and extra-diegetic—a beauty that hasn't been confiscated yet by the impiety of the world nests in the form, in the extreme purity of each shot, and in the delicacy of a gesture. It is logical then to shudder with the sight a girl licking the wound of her swimming partner, or the confession of a blind father to his son, whom he recognizes immediately as an unmistakable blur.

Roger Koza

212

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam 2016 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Hamburgo; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival de Cine Europeo de Sevilla; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Cine y Derechos Humanos de Zagreb.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Der traumhafte Weg (The Dreamed Path) (2016), *Ponts de Sarajevo* (segment *Princip, Text*) (Bridges of Sarajevo [segment: Princip, Text]), (2013), *Orly* (2009), *Deutschland 09-13 kurze Filme zur Lage der Nation* (segment *Erster Tag*) (Germany 09: 13 Short Film About The State Of The Nation [segment: First Day]) (2009), *Nachmittag* (Afternoon) (2006), *Marseille* (Marseilles) (2004), *Mein langsames Leben* (Passing Summer) (2001), *Plätze in Städten* (Places in Cities) (1998), *Das Glück meiner Schwester* (My Sister's Good Fortune) (1995), *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben* (I Stayed in Berlin All Summer) (1993), *Prag, März 1992* (Prague, March 1992) (1991), *Weit entfernt* (Distant) (1991), *Schöne gelbe Farbe* (Beautiful Color Yellow) (1991).

DER TRAUMHAFTE WEG

THE DREAMED PATH

CAMINO DE ENSUEÑO

ALEMANIA
2016

86'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Angela Schanelec

FOTOGRAFÍA

Reinhold Vorschneider

EDICIÓN

Angela Schanelec

Maja Tennstedt

SONIDO

Andreas Mücke-Nesytka

Rainer Gerlach

Matthias Lempert

REPARTO

Miriam Jakob

Thorbjörn Björnsson

Maren Eggert

Phil Hayes

Anaïa Zapp

PRODUCCIÓN

Filmgalerie 451

Cada tanto no está mal preguntarse por la naturaleza de las emociones en el cine. ¿Por qué una imagen suscita una emoción? En el cine de Schanelec en general, y en *DER TRAUMHAFTE WEG* en particular, el flujo de emociones es desencadenado por una radicalización de la experiencia sensible. La commoción, más que narrativa, es física, y solicita una atención específica. Casi en el final del film habrá una panorámica sobre las inmediaciones de la estación central de trenes de Berlín. Sucedan varias cosas, pero toda la fuerza afectiva del plano recae en la posición de un perro y su comportamiento.

La historia arranca en Grecia. Una pareja de jóvenes cantan en la calle. El sueña con ser cantante; ella quisiera ser profesora como su madre. Una fatalidad los separará por un tiempo, y quizá por siempre. La madre del joven tuvo un accidente. Es 1989; son tiempos confusos y de cambios. Sin aviso alguno, el relato saltará a nuestro tiempo y con otros personajes. Una actriz y su marido están en crisis; tienen una hermosa hija. Un poco después, envejecidos pero vestidos como antes, los dos jóvenes del inicio volverán al relato. Ha pasado de todo, aunque no se note, y es recién ahí cuando se podrá abordar del todo el sentido del título.

La influencia de Bresson ni siquiera se disimula. La cantidad de planos de manos y pies remiten estética y numéricamente al maestro francés. Si bien uno de los personajes dice tener fe pero se queja a su vez de la total desatención del Altísimo, el film de Schanelec, sin embargo, prescinde del plus teológico del cine de Bresson. El materialismo es absoluto, y la contingencia de los hombres y las cosas es ineludible. Sin intervención divina, la redención es estética y extradiegética: en la forma, en la pureza extrema de cada plano y en la delicadeza de un gesto anida una hermosura que aún no ha sido confiscada por la impiedad del mundo. Es lógico entonces estremecerse con una niña lamiendo la herida de un compañero de natación o la confesión de un padre ciego a su hijo, a quien reconoce de inmediato como una mancha inconfundible.



Airports are the quintessential symbol of transition; strange places, almost out of this world, in-between two points of existence; fragile thresholds for the transit of an enormous variety of bodies with countless places of origin and stories. Impersonal passing places, airports can offer the opportunity for sentimental abandonment and confidences, and that is precisely what happens in **Orly**, a Parisian airport and also the title of Angela Schanelec's film/place.

In this movie, numerous crossing tales and life moments are portrayed—a young woman who is going to catch up with her husband meets another man; a mother travels with her son to be at the burial of her ex-husband, the father of her teenage son; a young couple in a journey; a woman reads a breakup letter, and so on. All of them wait for their flights to take off.

Orly explores different forms of intimacy in which only the actors—often at quite a long distance from the camera—are part of the shooting, as an undeniable authentic crowd surrounds them. The staging is right on the fringe between fiction and reality; a filmic space of undefined boundaries in which each individual is a potential character carrying a story of his or her own.

Here, the camera intervenes as an omniscient entity passing through different stories linked to an airport, which also is a metaphoric place. And, out from this flowing and multiple narrative, a unique poetic power arises. Remarkable.

Sébastien Blayac

ORLY

FRANCIA - ALEMANIA

2009

84'
35 mm
color

RETROSPECTIVA ANGELA SCHANELEC

DIRECCIÓN

GUIÓN

Angela Schanelec

FOTOGRAFÍA

Reinhold Vorschneider

EDICIÓN

Mathilde Bonnefoy

SONIDO

Andreas Mücke-Niesytka

REPARTO

Bruno Todeschini

Natacha Régnier

Mireille Perrier

Maren Eggert

Emile Berling

Jirka Zett

Lina Phyllis Falkner

Josse De Pauw

PRODUCCIÓN

Ringel Filmproduktion

Nachmittagfilm

La Vie est Belle

ZDF/3sat

DISTRIBUCIÓN

Films Boutique

El aeropuerto es una figura de transición por excelencia, un lugar extraño casi fuera del mundo entre dos puntos de existencia; un umbral frágil donde transita una gran variedad de cuerpos de innumerables orígenes e historias. Lugar de paso e impersonal, este puede ser oportunidad de un abandono sentimental, de confidencias, y es precisamente lo que sucede en **ORLY**, aeropuerto parisino y también título de la película-lugar de Angela Schanelec.

El film retrata varios relatos cruzados y momentos de vida: una joven mujer alcanzando a su esposo, conoce a otro hombre; una madre acompaña a su hijo al entierro de su ex marido, padre del adolescente; una joven pareja viaja; una mujer lee una carta de ruptura, etcétera. Todos esperan sus vuelos.

Orly explora diferentes formas de intimidad donde solo los actores —a menudo ubicados a una distancia considerable de la cámara— forman parte del rodaje, rodeados de una muchedumbre definitivamente auténtica. Una puesta en escena en la frontera entre la ficción y lo real, un espacio filmico de límites inciertos, donde cada individuo es un personaje potencial portador de una historia.

Aquí la cámara interviene como entidad omnisciente recorriendo diferentes historias vinculadas a un aeropuerto, también lugar metafórico. Y de esa multinarrativa fluida, nace una fuerza poética singular. Notable.

Sébastien Blayac

215



The opening shot is almost imperceptibly extraordinary. Irene is on the stage, rehearsing a new play while some people—probably technicians and producers—stare at her. The austerity of the set is evident and the action that will be performed is insignificant—the character has to pick up a suitcase. But there is something else going on within the stage—the presence of a dog. Animals don't usually appear on theater stages;

they're confined to circuses, or cinema. Animal conduct on a stage is enigmatic. Later, Irene's ex-daughter-in-law will talk about the play and about that relation between Irene and the dog.

This sort of observations and brief scenes constitute the counterpoint proposed by **NACHMITTAG** in face of a meticulous follow up of the tedium and lack of satisfaction which define the emotional state of the characters, a family of intellectuals (a writer, an actress, and her older brother, also a writer). To film such a spiritual state doesn't mean that the movie has to imitate the creatures it shows. There is some distance and coy piety in the portrait while, at the same time, there also is an interest—without concessions—to explore an existential downheartedness which does not recognize generational gaps.

The tale focuses on Irene's fleeting visit to her brother's house, built by a lake. Visiting the brother too, we see Irene's youngest son and the former girlfriend of his older son. Apparently, nothing happens but domestic chores, moments of leisure, and a few conversations. During a chat between two characters, someone states that there are 'isolated moments' which offer a pleasurable relief to the fact we exist. And the film itself develops those fragments in which we feel a change in the quality of the experience. One of the scenes ends up with a hug; in another, Irene herself (performed by Schanelec) is transfigured as she remembers a trip to Paris and the circumspect liveliness of her face is, in itself, one of those 'isolated moments' shown in the film.

The fact this film is rooted in theater (it is based on Anton Chekhov's *The Seagull*) is of little influence to the filmic staging. Schanelec shows her surgical precision to know the duration of each shot, and heterodox elegance to place the characters within her frames. Another beautiful evidence of her non-exhibitionist virtuosity becomes evident as we watch carefully the transitions between one shot and the next. This is a major filmmaker, always discreet and lucid.

FESTIVALES Y PREMIOS

2008 Festival Internacional de Cine de Róterdam 2007 Festival Internacional de Cine de Berlín; Festival Internacional de Cine de Alba, Premio Albacinema Mejor Director; BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires; Festival Internacional de Cine Europeo, Barcelona; Festival de Cine Europeo, Bruselas; Festival Internacional de Cine de Haifa; Festival Internacional de Cine de Busan.

NACHMITTAG

AFTERNOON

ATARDECER

ALEMANIA

2006

97'

35 mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Angela Schanelec

FOTOGRAFÍA

Reinhold Vorschneider

EDICIÓN

Bettina Böhler

SONIDO

Johannes Grehl

REPARTO

Jirka Zett

Miriam Horwitz

Angela Schanelec

Fritz Schedivy

Mark Waschke

PRODUCCIÓN

Nachmittagfilm

DISTRIBUCIÓN

Peripher Filmverleih

La escena inicial es casi imperceptiblemente extraordinaria. Irene está en el escenario ensayando una nueva obra mientras algunas personas, probablemente técnicos y productores, miran. La austereidad de la escenografía es evidente y la acción que se realizará, insignificante: el personaje tiene que levantar una valija. Pero algo más sucede en escena: la presencia de un perro. Los animales no suelen aparecer en el teatro; están en los circos o en el cine. La conducta del animal en el escenario es enigmática. Más tarde la ex nuera de Irene se referirá a la obra y a esa relación entre Irene y el perro.

Ese tipo de observaciones y escenas breves constituye el contrapunto que se propone *NACHMITTAG* frente al meticuloso seguimiento del tedio y la insatisfacción que definen el ánimo de todos los personajes, una familia de intelectuales (un escritor, una actriz y su hijo mayor, también escritor). Filmar ese estado del espíritu no obliga a que el film se mimetice con sus criaturas. Hay distancia y una tímida piedad en el retrato, y asimismo un interés sin concesiones por explorar el abatimiento existencial que desconoce distinciones generacionales.

El relato se concentra en la fugaz visita de Irene a la casa de su hermano a orillas de un lago. También lo visitan el hijo menor de Irene y la ex novia de su hijo mayor. Las tareas domésticas, el descanso y alguna que otra conversación son aparentemente todo lo que sucede. En una charla que mantienen dos personajes alguien afirma que existen 'momentos aislados' que alivianan placenteramente el hecho de existir. El propio film elabora esos fragmentos en los que se siente un cambio en la calidad de la experiencia. Una de las escenas culmina con un abrazo; en otra, la propia Irene, interpretada por Schanelec, se transfigura al recordar un viaje a París. La vivacidad circunspecta de su rostro es en sí 'un momento aislado' en el film.

Que el origen del film sea teatral (proviene de *La gaviota* de Antón Chéjov) poco influye en la puesta en escena. Schanelec tiene una precisión quirúrgica para saber la duración de cada plano y una elegancia heterodoxa para situar a los personajes en el cuadro. Otra hermosa evidencia de su virtuosismo no exhibicionista consiste en seguir las transiciones de un plano a otro. Es una cineasta mayor, siempre discreta y lúcida.



Dry, refined, sharp, synthetic, that's how I'd define Angela Schanelec's films. And that's the way **MARSEILLE**, is, a film assembled through the consistency of dialogues which are cleverly triggered, with an intelligence which subtracts elements in order to play with the ambiguity of ellipsis and provocation. Schanelec questions interpersonal relations and delves into their complexity. Her characters' concerns cannot be

explained in words even though words rule the events which happen along that chaotic and senseless movement of life and its decisions.

In the middle of the sharp light and the clear air of the winter in Marseille, Sophie is a young photographer who collects bits of the city, which will later be the only souvenirs of her visit. We have no way to get into her thoughts, it's as if her emotions were compressed within those images which she keeps on checking after she's return to Berlin.

In Schanelec's work there's a parallelism with theater, which the filmmaker plays with as a metaphor of life itself or as a way to read into its complexity. Antón Chekov's *The Seagull* is mentioned and this reference reminds us to a relation with this play in terms of the tones and the interactions between characters who keep for themselves those feelings which torment them; in particular Sophie, who tries to control the inner mess she experiences and which makes her confuse love and friendship.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2013 Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro **2009** Festival Internacional de Cine de Locarno
2005 Premio de la Crítica Alemana, Mejor Guión; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; Festival Internacional de Cine de Róterdam **2004** Festival de Cannes; Festival Internacional de Cine de Múnich; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella.

MARSEILLE

MARSEILLES

MARSELLA

ALEMANIA

2004

93'

35 mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Angela Schanelec

FOTOGRAFÍA

Reinhold Vorschneider

EDICIÓN

Bettina Böhler

SONIDO

Jörg Kidrowski

Andreas Mücke-Nesytka

REPARTO

Maren Eggert

Emily Atef

Alexis Loret

Eva Lageder

Elisabeth Beyer

Mathias Baudez

Jérôme Leleu

Benjamin Granier

Marie-Lou Sellem

Louis Schanelec

PRODUCCIÓN

Schramm Film Koerner & Weber

DISTRIBUCIÓN

Stiftung Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen

Seco, refinado, cortante, sintético, así definiría el cine de Angela Schanelec. Y así es MARSEILLE, una película ensamblada a través de la consistencia de los diálogos que se desencadenan con perspicacia: aquella inteligencia que substrae elementos para jugar con la ambigüedad de la elipsis y de la provocación. Schanelec se cuestiona acerca de las relaciones interpersonales e investiga su complejidad. Los personajes conllevan inquietudes que no se pueden explicar con palabras, aunque las palabras rían el acontecer de las cosas en aquel caótico desplazarse sin razón que son la vida y sus decisiones.

En la luz cortante, en el aire diáfano del invierno marsellés, Sophie es una joven fotógrafa que colecciona retazos de la ciudad que quedarán como único testigo de su visita. No tenemos acceso a sus pensamientos: es como si sus emociones permanecieran comprimidas en aquellas imágenes, que seguirá consultando a su vuelta en Berlín.

En Schanelec es oportuno el paralelismo con el teatro, que la misma realizadora pone en escena como metáfora de la existencia, o como clave de lectura de su complejidad. Se menciona *La gaviota*, de Antón Chéjov y la referencia corresponde con los tonos y la interacción de los personajes, que retienen los sentimientos que los atormentan, en particular Sophie, en su afán de controlar el enredo interior que la confunde entre el amor y la amistad.

Eva Sangiorgi



this narrative commandment? What happens when each filmed segment does not evolve towards an end?

This is the problem presented in **MEIN LANGSAMES LEBEN**. Everything that surrounds the life of young writer Valerie moves forward into nowhere. Her greatest female friend is about to move to Rome; later, her father (always—and accurately so—an off-screen presence) might die and she and her brother will have to make some decisions; her Berliner friends are also having trouble with their children's education; and her boyfriend's babysitter gets married.

Everyday acts are not extraordinary in themselves, but they are not insignificant either. The key lies on which kind of attention is paid to these acts and, in this case, on the way they are filmed. In this sense, merely through a tracking shot, Schanelec is able to transform a divorced couple's stroll into an aesthetic event (and this is not even the most remarkable of her tracking shots; there is also another noteworthy stroll in a public square where characters come in and out of the frame—a masterful shot in terms of both its visual and sound elements).

And though the film disregards the concept of offering a central conflict, developing it in three acts and reaching a narrative climax, this does not mean it falls into monotony. What moves forward the film's narrative pulse is Valerie's emotional intensity. The actions of the others, and the events which take place, affect her—Valerie is happy as she dances with her brother; she is merciful when she meets a woman who was important in her father's life; she is perplexed by a woman (an acquaintance of her boyfriend's) who confesses to her, at a bank in a mall, that she wants a different life. This film is alive.

FESTIVALES
Y PREMIOS

2002 Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Cine de Estambul; Festival Internacional de Gotemburgo 2001 Festival Internacional de Cine de Busan; Festival Internacional de Cine Entrevues Belfort; Festival de Cine de Tesalónica; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín.

MEIN LANGSAMES LEBEN

PASSING SUMMER MI VIDA LENTA

ALEMANIA

2001

85'

35 mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Angela Schanelec

FOTOGRAFÍA

Reinhold Vorschneider

EDICIÓN

Angela Schanelec

Bettina Böhler

SONIDO

Heino Herrenbruck

Jochen Hergersberg

Andreas Ruff

REPARTO

Ursina Lardi

Andreas Patton

Anne Tismaer

Wolfgang Michael

Sophie Aigner

Nina Weniger

David Striesow

Louis Schanelec

Hans-Michael Rehberg

Rüdiger Vogler

PRODUCCIÓN

Schramm Film Koerner & Weber

DISTRIBUCIÓN

Stiftung Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen

El montaje es la operación por excelencia por la cual un plano, el equivalente a un fragmento aislado de un instante, adquiere en el encadenamiento con otros planos un orden de progresión al que se le otorga una dirección. Esa operación no es muy diferente a la que realiza la conciencia para enlazar instantes y producir un esquema vital de continuidad. Pero ¿qué sucede cuando una película desobedece este mandamiento narrativo? ¿Qué pasa si cada segmento filmado no evoluciona hacia un fin?

Este es el problema que presenta **MEIN LANGSAMES LEBEN**. Todo lo que gira en torno a la vida de la joven escritora Valerie no avanza hacia ningún lugar. Su gran amiga está a punto de partir a Roma; más tarde su padre (siempre en un preciso semifuera de campo) puede llegar a morir y con su hermano tendrán que tomar decisiones; sus amigos berlineses también atraviesan problemas mientras educan a sus hijos; la niñera del hijo de su novio contrae matrimonio.

Los actos cotidianos en sí no son extraordinarios, pero tampoco son insignificantes. La clave radica en qué tipo de atención se les dispensa y, aquí, en cómo filmarlos. En ese sentido, Schanelec puede transformar con un simple *travelling* la caminata de un matrimonio divorciado con su hijo en un evento estético (y no es este el *travelling* más vistoso: hay un notable paseo en una plaza en el que los personajes entran y salen de cuadro, una escena visual y sonoramente magistral).

Que el film se desentienda de proponer un conflicto central que debe desenvolverse en tres actos y alcanzar una cúspide narrativa no significa que se entregue a la monotonía. Lo que lleva el pulso narrativo del film es la intensidad emocional de Valerie. Las acciones de los otros y los sucesos que tienen lugar afectan a ese personaje. Valerie se siente feliz bailando con su hermano; siente misericordia al encontrarse con una mujer importante en la vida de su padre; siente perplejidad ante una mujer conocida de su novio que en el banco de una plaza confiesa anhelar otra vida. El film está vivo.

Roger Koza



Common sense will immediately classify the provocative drama of passion presented in Angela Schanelec's debut feature as yet another film about a triangle of desire. And it is, to start with. A photographer falls in love with his wife's sister. The synthesis of the conflict can be seen near the ending with a crepuscular open shot in which the three of them are laying on a bed. They are not naked and there isn't even a hint at a contained

perversion; rather, the scene expresses how tiresome can be to go through a fragmented and painful emotional experience without any quick resolutions. Thus, the film can also be interpreted as a portrait of the spiritual fatigue that comes into play in such situations.

None of those two descriptions are undeserved, but they are also partial and involuntary unfair. What Schanelec is filming here is the contingencies of all decisions, their ultimately arbitrary character. Kierkegaard said that a moment of decision is, at the end of the day, madness. Christian does not experience exaltation peaks; the greatest rage expressions is Ariane's, when she throws things against the floor or when she screams at her mother, who can't really explain to her what is the difference between her and her sister. Here, Schanelec also manages to show the effect of the prolegomenon of any vital decision in the person who has to take it and in those whom the decision affects somehow. In love matters, and even more so when those engaged are three and not two, drama affects the very structure of identity. This dimension of anguish is materialized with no verbal excess, without any emphasis.

But the greatest pleasure one derives from the film has to do with the observation of the position of a man and his decision, his preference, in relation to the advance and retreat—in each case—in terms of the place from which he interacts with the two women. The inner and the outer dimensions; the house (or the car), public squares and other public spaces usually define which of the two women will be chosen. Therefore, the drama of passion can be foreseen in the ways they inhabit spaces and in the nature of these spaces.

FESTIVALES
Y PREMIOS

1996 Premio de la Crítica Alemana, Mejor Película; Festival Internacional de Cine de Róterdam
1995 Festival Internacional de Cine de Múnich; Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín.

DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER

MY SISTER'S GOOD FORTUNE

LA SUERTE DE MI HERMANA

ALEMANIA

1995

82'

35 mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Angela Schanelec

FOTOGRAFÍA

Reinhold Vorschneider

SONIDO

Hebert Wüst

REPARTO

Anna Bolk

Wolfgang Michael

Angela Schanelec

Michael Maertens

Margit Bendokat

Andreas Herder

Jirka Bethke

Lukas Confurius

Katharina Linder

Johannes Schütz

PRODUCCIÓN

Luna-Film

Deutsche Film- und

Fernsehakademie – DFFB

Mitteldeutscher Rundfunk – MDR

Sender Freies Berlin – SFB

DISTRIBUCIÓN

Stiftung Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen

El sentido común igualará de inmediato el escabroso drama pasional de la ópera prima de Angela Schanelec como otro film sobre la triangulación del deseo. En principio, lo es: un fotógrafo se enamora de la hermana de su mujer. La síntesis del conflicto se ve llegando al final, en un crepuscular plano general en el que los tres están tendidos en una cama. No están desnudos, ni siquiera se insinúa una perversidad contenida. La escena, más bien, expresa el cansancio de atravesar sin resoluciones veloces una experiencia afectiva fragmentada y dolorosa. Por lo tanto, el film también puede ser leído como un retrato de la fatiga espiritual que se pone en juego en situaciones de esta naturaleza.

Ninguna de esas dos descripciones es inmerecida, pero ambas son parciales e involuntariamente injustas. Lo que filma Schanelec aquí es la contingencia de toda decisión, su carácter finalmente arbitrario. El momento de una decisión –decía Kierkegaard– es un momento de locura. No es que Christian padecza picos de exaltación. La máxima expresión de iracundia le toca a Ariane, cuando arroja algunas cosas al suelo o le grita a su madre que no sabe explicarle muy bien qué es lo que la diferencia de su hermana. Lo que Schanelec también consigue hacer aquí es mostrar cómo afectan los prolegómenos de la toma de toda decisión vital tanto a quien tiene que decidir como a quienes la decisión concierne de alguna manera. En cuestiones amorosas, y más todavía cuando son tres y no dos los comprometidos, el dramatismo cala en la misma estructura de la identidad. Esa dimensión de la angustia se materializa sin excesos verbales, sin énfasis alguno.

Pero el mayor placer de este film pasa por observar la evolución de la posición del hombre y su decisión y preferencia eventuales a partir del avance y retroceso –según cada caso– del lugar en el que interactúa con las dos mujeres. El interior y el exterior, la casa (o el automóvil) y la plaza u otros espacios públicos suelen definir quién de las dos mujeres habrá ser la elegida. El drama pasional se preanuncia entonces en las formas de habitar el espacio y en la naturaleza de este.



Nadine is a writer. She is finishing a book. She's haunted by a melody she is unable to establish associations with and which, therefore, she can't recall. In her apartment, she holds a few assorted dialogues with her boyfriend; sometimes, their discussion focuses on her book. Another woman, Carla, sits inside her car and waits. At a certain point, she will drive off and try to find a way to get rid of the vehicle. There is also

another couple in the tale; and, at a certain passage, they are seen at a hotel reception—she becomes obsessed with a man who carries a bag with him and maybe the bag is full of money. The whole film suggests a secretly oneiric dimension (or a revelation about the way fiction works), as if the film itself was a section of the book. The *mise en abyme* is subtly radical and everything flows in it, although the transitions between sequences are not always clear. The poetic paradox lies on the fact that even though most shots are fixed (with the exception of a few beautiful tracking shots) they convey a most peculiar sense of motion. The ending is magnificent and unexpected; and, just before it, there is an explicit mention to a reiterative concern in this director's films—the way a writer (or a filmmaker) thinks about her work and balances (if she has to) her expressive need with the consciousness that there always exists a receptor for it.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

1994 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlin.

ICH BIN DEN SOMMER ÜBER IN BERLIN GEBLIEBEN

I STAYED IN BERLIN ALL SUMMER
HE PASADO EL VERANO EN BERLÍN

ALEMANIA
1993

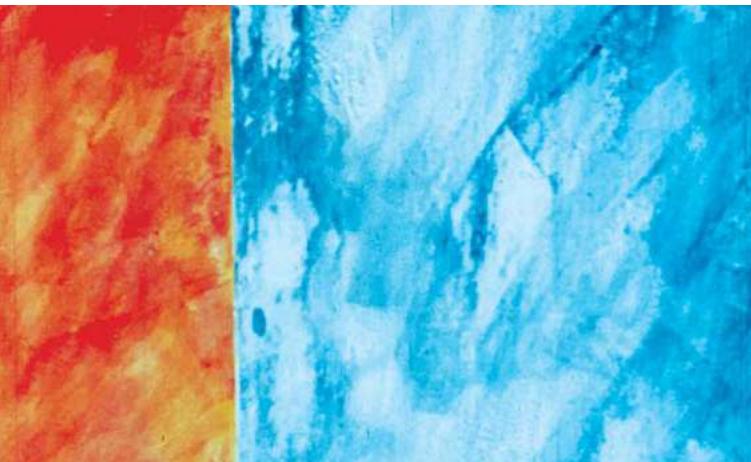
50'
35 mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
Angela Schanelec
FOTOGRAFÍA
Angelika Levi
SONIDO
Michael Freerix
REPARTO
Angela Schanelec
Wolfgang Michael
Isabel Karajan
Tobias Lenel

PRODUCCIÓN
Deutsche Film-und
Fernsehakademie – DFFB
Sender Freies Berlin – SFB
DISTRIBUCIÓN
Stiftung Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen

Nadine es escritora. Está terminando un libro. La persigue una melodía que no consigue asociar y por tanto no puede recordar. En su departamento mantiene algunos diálogos sobre temas variados con su novio; a veces la discusión es sobre el libro. Otra mujer llamada Carla está sentada en su automóvil y espera. En algún momento saldrá manejando y buscará cómo deshacerse del vehículo. Hay otra pareja en el relato. En un pasaje se los ve en la recepción de un hotel y ella se obsesiona con un hombre que lleva una bolsa; quizás tiene dinero. Todo el film sugiere una dimensión secretamente onírica (o una revelación del funcionamiento de la ficción), como si él mismo fuera una sección del libro. La puesta en abismo es sutilmente radical, pues todo fluye a pesar de que no siempre están claras las transiciones entre las escenas. La paradoja poética consiste en que la mayoría de los planos son fijos (excepto por algunos hermosos *travellings*), pero transmiten un peculiar movimiento. El cierre es magnífico e inesperado, y un poco antes se explica una preocupación reiterada en el cine de la directora sobre cómo un escritor (o un cineasta) piensa su obra y equilibra (si es que tiene que hacerlo) su necesidad de expresión y la conciencia de que siempre existe un receptor.

Roger Koza



Schanelec's first film—a retrospective test which immediately reveals the enormous amount of content five minutes can offer in cinema, and how useful can be to go over the first steps of a filmmaker. An off-screen voice, ten shots, an actress (Schanelec), an enigmatic story—her ability to synthetize is evident, and her talent too. A good example of it—a slow lateral leftward tracking shot over a wall suffices to convey suspense,

suspense, and the same happens with a fixed shot on a doll, or a dead bird on a stair; each second counts and there is a conscious and intensive use of each shot. The brief plot has to do with a woman who stopped sharing a space with a man. Who is this man? A few clues are offered, but there are no clear signs to identify him. The off-screen voice barely offers the name of the female character, Adela, who is comfortable wearing a yellow scarf which reminds her of sunflowers. Here, we witness a magnificent combination of filmic resources—the precision of the shots, the choosing of colors, the intelligent use of sound. Also, in this movie we already see the presence of those distinctive traits in Schanelec's films; human relations are thorny and defined by distance—trust barely survives.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2009 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena.

SCHÖNE GELBE FARBE

BEAUTIFUL COLOR YELLOW

HERMOSO COLOR AMARILLO

ALEMANIA
1991

5'
16 mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
REPARTO
Angela Schanelec

PRODUCCIÓN
Deutsche Film- und
Fernsehakademie – DFFB
DISTRIBUCIÓN
Stiftung Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen

Primera película de Schanelec: un test retrospectivo revela de inmediato todo lo que pueden rendir cinco minutos en el cine y lo provechoso que resulta revisar los primeros pasos de una cineasta a secas. Una voz en off, diez planos, una actriz (Schanelec), una historia enigmática; la condensación es manifiesta, como también el talento. Un buen ejemplo: un lento *travelling* lateral hacia la izquierda sobre una pared puede administrar suspense; lo mismo sucede con un plano fijo de una muñeca o un pájaro muerto en una escalera; cada segundo cuenta y el aprovechamiento del plano es consciente. La breve historia se refiere a una mujer que ha dejado de compartir un espacio con un hombre. ¿Quién es ese hombre? Hay indicios, pero ningún signo claro lo identifica. La voz en off apenas da el nombre del personaje femenino, Adela, que se siente cómoda con una bufanda amarilla que le evoca los girasoles. He aquí una magnífica combinación de recursos cinematográficos: la precisión de los encuadres, la elección de colores, el inteligente uso del sonido. Además, el tópico distintivo del cine de Schanelec ya está presente: los vínculos son escabrosos, la distancia los define y la confianza apenas sobrevive.

RETROSPECTIVA ANGELA SCHANELEC

Roger Koza



PRAG, MÄRZ 1992 · PRAGUE, MARCH 1992
PRAGA, MARZO 1992

ALEMANIA
1991

15'
16 mm
color

DIRECCIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Angela Schanelec

SONIDO

Ferial Simon

REPARTO

Bohumil Hrabal

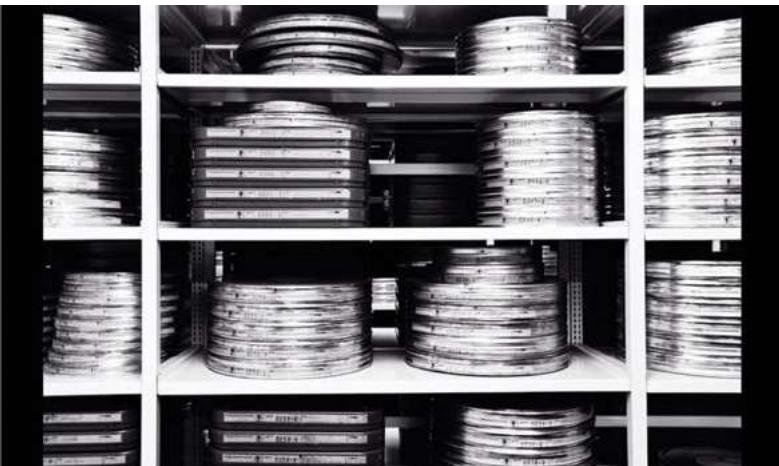
Angela Schanelec

PRODUCCIÓN

Deutsche Film-und
Fernsehakademie – DFFB

DISTRIBUCIÓN

Stiftung Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen



WEIT ENTFERNT · DISTANT · DISTANTE

ALEMANIA
1991

5'
16 mm
byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Angela Schanelec

REPARTO

Ulrike Steinbrenner

Ricardo Iscar

Frank Schendler

229

PRODUCCIÓN

Deutsche Film- und
Fernsehakademie – DFFB

DISTRIBUCIÓN

Stiftung Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen



A photograph of a man with dark hair and headphones around his neck, holding a microphone. He is outdoors in a park-like setting with trees and a building in the background. The image has a warm, slightly grainy texture.

PROGRAMA ESPECIAL IGNACIO AGÜERO

IGNACIO AGÜERO - SPECIAL PROGRAM

EL CINE COMO ACTO INAUGURAL

Cada vez que empieza una película de Ignacio Agüero, es el mundo el que se pone en suspenso. El cineasta comprende el documental como una manera de poner entre paréntesis las categorías con que solemos aprehender lo circundante, lo próximo, lo cotidiano para verlo nuevamente. Su invitación es a descubrir a través de una herramienta –que es técnica y antropológica– la vida de las cosas. Encuadrar, como vemos en películas como *EL OTRO DÍA*, *Aquí se construye*, *Cien niños esperando un tren* o *COMO ME DA LA GANA*, es un acto inaugural, una invitación al mundo a través de la máquina cinematográfica.

El otro día es una película cuyo centro gravitacional parece ser precisamente este, el de la ficción como origen del documento, el del deseo de alteridad que concurre a cada acto de encuadrar, el del encuentro con el otro como punto de partida para filmar. En esta película su título *El otro día*, remite al 'Había una vez...'. Su punto de origen es su propia casa, las cosas que hay o hubo en ella, así como cada nuevo personaje que toca a su puerta. El cine, como máquina de relato y posibilidad, se vuelve un artefacto que remite a sus orígenes lúdicos. Todo, de pronto, se vuelve posible: descubrir a los pajaritos de su patio, el rayo de luz que cae sobre una vieja fotografía que guarda el relato de sus padres o el misterio del otro que toca a su puerta, para ir recorrer una ciudad donde el mapa no es el territorio (una ciudad que ha aparecido constantemente en su obra desde *Aquí se construye*, el corto de 1977, y el largo de 2000).

En *Como me da la gana*, esa película de culto de mediados del ochenta en plena dictadura de Pinochet, Agüero interroga a varios cineastas en medio de rodajes y situaciones diversas (divertidas y trágicas), su motivación al hacer cine. ¿Qué (les) lleva a crear cine? ¿Por qué incluso en ese preciso momento y lugar? ¿Qué es, en definitiva, aquello que se pone en juego en el cine como acto de supervivencia?



Treinta años exactos después, el cineasta retoma estas preguntas para una segunda parte, **COMO ME DA LA GANA II**. A la distancia, el cineasta se observa a sí mismo, sus películas anteriores, viajes, registros y preguntas en torno al cine. Y nuevamente va a la búsqueda de otros cineastas para saber por qué filman y qué se pone en juego en ese acto. Aquí, el cineasta escenifica también la dimensión de lo posible –como unión entre planos, como relación entre ellos– en una conversación que tiene con su montajista en un espacio off.

Quizá su película más abiertamente lúdica sea **SUEÑOS DE HIELO**, una joya aún no lo suficientemente conocida, donde un viaje en barco y la inspiración de la literatura marina de Francisco Coloane lo lleva a un ensayo –documental hecho de la materia del sueño y el relato, que tiene un íntimo y secreto punto de contacto con *El otro día*–.

Es quizás esa trama secreta entre ambas películas la que nos indica a revisar la selección curatorial. Una invitación a preguntarnos por el cine como acto inaugural.

Iván Pinto

CINEMA AS A FOUNDATIONAL ACT

Each time one of Ignacio Agüero's films begins, the whole world enters into suspension. The filmmaker understands documentary films are a way to open a parenthesis and put within those categories with which we usually apprehend that which surrounds us—that which is close to us, that which is quotidian—in order to truly see it again. He invites us to discover—through a technical and anthropological tool—the life of things. To establish a filmic frame—as we see in films such as *EL OTRO DÍA*, *Aquí se construye*, *Cien niños esperando un tren*, or *COMO ME DA LA GANA*—is a foundational act, an invitation to the world through the cinematic machine.

El otro día is a film in which the gravitational center seems to be precisely this—fiction as origin of the document, the will of the otherness which happens in each act of establishing the frame for a shot, the will to encounter the other as the starting point for filming. The title of this film, *El otro día* [The Other Day], reminds us of the formula 'Once upon a time...' His point of origin is his own house, the things that are in it, or that were in it—and each new character who knocks at his door. Cinema, as a machine for storytelling and possibilities, becomes an artifact which reminds us of the ludic origins of filmmaking. And then, all of a sudden, everything becomes possible—to discover little birds at his garden, the light beam falling over an old picture that keeps his parents' tale, or the mystery of the Other, who knocks at his door to go and travel in a city where the map is not the territory (a city constantly shown in his work since *Aquí se construye*, the short film, 1977, and the feature film, 2000).

In *Como me da la gana*—that film of cult made in the middle of the 1980s, in the middle of Pinochet's dictatorship—Agüero questions a number of filmmakers, as they shoot their films and in various other (funny and tragic) situations, about their motivation for making films. What makes them to create films? Why to do that even then, in that moment and place? What is it, in essence, what comes into play in cinema as an act of survival?



Exactly thirty years after, the filmmaker goes back to these questions to make a second part of the original film, **COMO ME DA LA GANA II**. At a distance, the filmmaker watches himself and his former films, his travels, his documentations and his questions around cinema. And, once again, he looks for other filmmakers to get to know why they film and what comes into play in this act. Here, the filmmaker also stages the dimension of that which is possible—in terms of the union of shots and the relation among them—in a chat with his editor in an off-screen space.

Perhaps his most openly playful film is **SUEÑOS DE HIELO**, a jewel which is not yet enough known and where a boat trip and the inspiration derived from Francisco Coloane's maritime literature take him to make an essay, a documentary film made with the stuff of dreams and tales, with an intimate and secret point of connection with *El otro día*.

Perhaps this secret link between the two films signaled us to doublecheck the curatorial selection. This is an invitation to question ourselves and to think about cinema as a foundational act.

Iván Pinto



Thirty years later, Ignacio Agüero returns to search for his filmmaker peers and see what they're up to. On that basis, he interweaves some conversations, with himself bursting into some film shootings and interrogating the directors on "What is cinematic? Another kind of urgency exists with respect to the questions posed in his previous film, although it's a fact that Agüero keeps celebrating the diversity of intentions in the Chilean production landscape.

He meets well-known filmmakers, such as Pablo Larraín in the set of *Neruda*, and starts the film with quotes from his previous work in which he interviewed colleagues of his generation. He then collects conversations with contemporary filmmakers, from José Luis Torres Leiva to Niles Atallah. The film is already extraordinary for showing us the 'behind the scenes' of films that are now in the contemporary map of auteur's cinema.

Within that loose structure, Agüero mixes images of his films with personal archives—*No olvidar*, *Cien niños esperando un tren*, *El otro día*, *O morir con gloria*—and a visual diary of his own that includes domestic scenes and travelling memories (snow in Leningrad, the discourses of Gorbachev on TV). This is a film about time, the one that's lived, the one that's recorded, the one that's understood—that's where cinema lies, interlaced with life going by and, magically, beyond it. Then he goes back to the question: "What is cinematic? Perhaps it resides in the gaze, in observation? (Is this why he fixates us in the change of light on a composition of fruits, or in the eyes of the children hypnotized by the screen?) There is no answer—this is about cinema and there's no need to talk, this must be understood, and each will understand it *the way he or she likes it*.

Eva Sangiorgi

236

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Jeonju **2016** FIDMarseille, Festival Internacional de Cine de Marsella, Gran Premio Competencia Internacional; Festival Internacional de Cine de Ourense, Mejor Película Competición Iberoamericana; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Transcinema Festival Internacional de Cine; Muestra Internacional Doc Buenos Aires; Festival de Antofagasta, Chile; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Como me da la gana II (This Is the Way I Like It II) (2016), *O morir con gloria* (2015), *El otro día* (The Other Day) (2012), GAM (2011), *El diario de Agustín* (Agustín's Newspaper) (2008), *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (My Grandmother's Mother Told My Grandmother) (2004), *Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde naci)* (Under Construction: or the Place I Was Born No Longer Exists) (2000), *Neruda, todo el amor* (Neruda, All the Love) (1998), *Sueños de hielo* (Dreams of Ice) (1993), *Cien niños esperando un tren* (One Hundred Children Waiting for a Train) (1988), *Como me da la gana* (This Is the Way I Like It) (1985), *No olvidar* (Not to Forget) (1982), *Animal de costumbre* (1978), *Aquí se construye* (Under Construction) (1977), *El Gato* (1976), *Hoy es Jueves Cinematográfico* (1972).

COMO ME DA LA GANA II

THIS IS THE WAY I LIKE IT II

CHILE
2016

86'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Ignacio Agüero

FOTOGRAFÍA

David Bravo

Arnaldo Rodríguez

Gabriel Díaz

EDICIÓN

Sophie França

SONIDO

Andrea López

Mario Díaz

Freddy González

REPARTO

Alicia Vega

Rafael Sotomayor

Pablo Larraín

Francisco Vargas

Andrés Racz

Christopher Murray

Marialy Rivas

Roya Eshraghi

Niles Atallah

José Luis Torres

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Ignacio Agüero & Asociado

Treinta años después, Ignacio Agüero vuelve a buscar a sus compañeros cineastas para ver qué están haciendo. A partir de ello, entrelaza algunas conversaciones irrumpiendo en las filmaciones e interrogando a los directores acerca de “¿qué es lo cinematográfico?”. Existe otra urgencia respecto a aquellas preguntas en su anterior película, aunque es un hecho que Agüero sigue celebrando la diversidad de intenciones en el panorama de la producción chilena.

Encuentra a cineastas conocidos, como Pablo Larraín en el set de *Neruda*, y arranca la película con citas del trabajo anterior en el que había entrevistado a colegas de su generación. Luego colecciona conversaciones con los contemporáneos, desde José Luis Torres Leiva a Niles Atallah. La película ya es extraordinaria por mostrarnos el ‘tras bambalinas’ de películas que ahora están en el mapa contemporáneo del cine de autor.

En esa estructura libre, Agüero encaja imágenes de sus películas con archivos personales: *No olvidar*, *Cien niños esperando un tren*, *El otro día*, *O morir con gloria*, y un diario visual propio que incluye escenas domésticas y recuerdos de viaje (la nieve en Leningrado, los discursos de Gorbachov en la tele). Es una película acerca del tiempo, el que se vive, el que se registra, el que se comprende; ahí está el cine, entrelazado con la vida que transcurre y, mágicamente, más allá de ella. Entonces regresa a la pregunta: “¿qué es lo cinematográfico?”. Quizá resida en la mirada, en la observación –¿por esto nos detiene en el cambio de luz sobre una composición de frutas, o en los ojos de los niños hipnotizados por la pantalla?–. No hay respuesta: se trata de cine, no se tiene que hablar, hay que entenderlo, cada quien *como le de la gana*.

Eva Sangiorgi



signer from Valparaíso—these are some of the 'characters' who take part in Agüero loving game.

The director's trajectory is marked on a map he hangs from a wall in his living room. Many of the neighborhoods are in the outskirts of the city, showing a face of Santiago de Chile, the capital of the utopic southern republic which is a role model for many heads of state. The involuntary recurrence in his visits to humble abodes also reveals a legitimate concern of the director—how to film people from different social strata? Agüero's democratic sensibility never fails nor does his solidarity, as can be confirmed at the final credits of the film.

Whenever Agüero is not sailing through Santiago's asphalt seas, he remains at home and registers the monotony of the domestic passage of time. The repetitions of insignificant acts are intervened by the staging—the light that comes through the window is transformed into an accessory to the poetics of *El otro día*. Agüero waits for the imperceptible movement of the Earth—though sometimes it is not so imperceptible, since Chile is a land of earthquakes—to move the position of natural light in order for him to frame a picture of his parents. Everything is open to beauty and surprise.

Agüero's film is extraordinary, he always knows how to film and listen to the others while also being able to make us recognize the cosmos in the low-angle shots of his own house as if a camera in the middle of Santiago pretended to be a telescope and would never stop defamiliarizing everything that appears on front of its lens to transform it into poetry. Capitan Agüero, a lucid observer of the world, makes us feel the pleasure experienced by sailors when they hear the much waited-for cry, "Land ho!"

FESTIVALES Y PREMIOS

2014 Festival de Patagonia, Argentina, Mejor Documental; Festival CineDOC-Tbilisi, Georgia **2013** Festival Internacional de Documentales de Yamagata, Premio de Excelencia; Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Mejor Documental Iberoamericano; FIDOCs. Festival Internacional de Documentales de Santiago, Mejor Documental; Cinéma du Réel. Festival Internacional de Cine Documental; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; Documenta Madrid. Festival Internacional de Documentales de Madrid **2012** FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Internacional de Cine de Antofagasta, Mejor Largometraje Documental Nacional.

EL OTRO DÍA

THE OTHER DAY

CHILE
2012

120'
digital
color

PROGRAMA ESPECIAL IGNACIO AGÜERO

DIRECCIÓN

Guillermo

SONIDO

Ignacio Agüero

FOTOGRAFÍA

Ignacio Agüero

Arnaldo Rodríguez

Gabriel Díaz

Claudia Serrano

EDICIÓN

Sophie França

REPARTO

Estibaliz Uzabeaga

Manuel Valenzuela

Verónica Astorga

Cristián Núñez

Isabel Fuentes

Adolfo Pardo

René Carabante

Josefina González

Raimundo Agüero

Felipe Agüero

PRODUCCIÓN

Ignacio Agüero & Asociado

Suricato

EL OTRO DÍA parte de una premisa insólita: a cualquier persona que toque el timbre de la casa de Agüero, situada en el barrio de Providencia en Santiago de Chile, se la invita a ser partícipe de la película. Agüero pregunta en escena y comunica las reglas del film: usted me visita, yo lo visito luego. Un indigente que estuvo preso, un empleado de correos, un escritor, una diseñadora de arte sin trabajo de Valparaíso son algunos de los 'personajes' que entran en el amoroso juego de Agüero.

Un mapa de Santiago que el director cuelga en una pared del *living* va dando cuenta de la trayectoria. Muchos de los barrios suelen ser periféricos, lo que muestra una faceta invisibilizada de Santiago de Chile, capital de la república liberal utópica del sur y modelo a seguir para muchos mandatarios. Esa involuntaria recurrencia a visitar hogares humildes también revela una preocupación legítima del director: ¿cómo se filma a quienes no son miembros de una misma clase? La sensibilidad democrática de Agüero es infalible; también su solidaridad, como se podrá constatar en los créditos en el final.

Cuando Agüero no viaja por los mares de asfalto de Santiago, permanece en su casa y registra el monótono transcurrir del tiempo de la vida doméstica. La repetición de los actos insignificantes son intervenidos por la puesta en escena: la luz que entra por la ventana se transforma en un cómplice de la poética de *El otro día*. Agüero espera por el imperceptible movimiento de la Tierra (y en ocasiones no tanto, debido a que Chile es un territorio de terremotos) que desplaza la posición de la luz natural para encuadrar una foto de sus padres. Todo es susceptible de hermosura y sorpresa.

239

Extraordinaria película la de Agüero, que siempre sabe filmar a los otros y escucharlos, que puede en varios planos en contrapicados en su casa hacer, reconocer el cosmos, como si en el medio de Santiago una cámara tuviera pretensiones de ser un telescopio; y que no deja de insistir en desnaturalizar todo lo que aparece frente de su cámara para poetizarlo. El lúcido observador del mundo, el capitán Agüero, nos da ese placer que sienten los navegantes cuando gritan "¡Tierra!".

Roger Koza



In a recent conference, Agüero used a fortunate metaphor—the tradition of cinema is like an ocean, you enter in it and from it arises a particular work. His choice is understandable. Often, Agüero's cinema has something of a sea adventure. It so happens that this son of a member of the Navy (before it was overtaken by Pinochet's supporters) chose to navigate on the land with a camera.

Wasn't *El otro día* some sort of expedition in which Captain Agüero established an affective bond among some of the inhabitants of various 'archipelagos' located in Santiago de Chile?

The only film actually filmed at sea by Agüero is the extraordinary **SUEÑOS DE HIELO**. An absurd government project in 1992 ends up becoming an opportunity for him to make his sea film. The true story is that a ship had to transport 200 tons of ice—an Austral iceberg for exhibition at the Universal Exhibition—from Antarctica to Seville.

Agüero records the sea-crossing—and on that stack of images he adds an off-screen voice, a magnificent text, some visual quotes from John Huston's *Moby Dick*, a soundtrack with whale singing (attributed to the icebergs), and sound excerpts from Bartók and Ravel—to transform a journey which originally lacked mystery into an ocean-crossing truly up to any sea-related literary genre. Not only can Melville be felt, but also Pigafetta, Darwin, and Conrad. For civilization, the sea is the other.

The importance of the word doesn't tarnish the imposing shots that the physical material of the film provides; rather, it suggests how fiction is potentially anchored in reality. The cleverness of the film resides in a solidary work and the proposed cadence between visual associations produced by the edition and the narrative plus of a story which becomes gradually weirder and suggests the dramatic concerns which sea can kindle in men. From Antarctica to Panama and from there to Seville, the narrator transmits awe, horror, despair, serenity, freedom. The surprises of the story are unsuspected. A 56-minute-long masterpiece.

FESTIVALES
Y PREMIOS

1995 Festival Internacional de Documentales de Yamagata 1994 Reencuentros de Cine de América Latina, Toulouse; Festival de Mannheim-Heidelberg, Mejor Documental 1993 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, Mejor Film Experimental.

SUEÑOS DE HIELO

DREAMS OF ICE

CHILE

1993

56'

16 mm

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Ignacio Agüero

FOTOGRAFÍA

José Luis Arredondo

Germán Liñero

Gastón Roca

EDICIÓN

Fernando Valenzuela

SONIDO

Mario Díaz

Ernesto Trujillo

MÚSICA

Béla Bartók

Maurice Ravel

Carmen Prieto

Roberto Parra

Checho López

REPARTO

Capitán Pedro Urrutia

Eduardo de la Fuente

Juan Carlos Castillo

Luis Poirot

PRODUCCIÓN

La Mar Films

En una conferencia reciente Agüero utilizó una metáfora feliz: la tradición del cine es como un océano; se entra en él y de ahí surge una obra particular. Es comprensible su elección. El cine de Agüero, en varias ocasiones, tiene algo de aventura marítima. Sucede que este hijo de un miembro de la Marina (antes de ser tomada por los partidarios de Pinochet) eligió navegar por tierra con una cámara. ¿No era *El otro día* una especie de expedición en la que el capitán Agüero establecía una línea afectiva entre algunos habitantes de varios 'archipiélagos' situados en Santiago de Chile?

La única película realmente en el mar que ha hecho Agüero es la extraordinaria **SUEÑOS DE HIELO**. Un absurdo proyecto gubernamental en 1992 termina siendo la oportunidad para que hiciera su película en el mar. La anécdota verídica es que un navío tuvo que transportar de la Antártida a Sevilla 200 toneladas de hielo, un témpano austral para exhibir en la Exposición Universal.

Agüero registra la travesía y sobre ese acopio de imágenes suma una voz en off, un texto magnífico, algunas citas visuales de *Moby Dick* de John Huston, bandas de sonido con cantos de ballenas (que se le atribuyen a los témpanos) y pasajes sonoros de Bartók y Ravel, y transforma aquel viaje originalmente desprovisto de misterio en una verdadera travesía propia de los géneros literarios vinculados al mar. No solamente se siente a Melville, sino también a Pigafetta, Darwin y Conrad. El mar es lo otro de la civilización.

La importancia de la palabra no opaca los imponentes planos que aporta el material físico del film, más bien sugiere cómo la ficción está potencialmente en la realidad. La astucia del film reside en el trabajo solidario y la cadencia que se propone entre las asociaciones visuales producidas por el montaje y el plus narrativo de una historia que empieza a enrarecerse y a convocar las inquietudes dramáticas que el mar puede despertar en los hombres. Desde la Antártida a Panamá y de ahí a Sevilla, el narrador contagia asombro, terror, desesperación, serenidad, libertad. Las sorpresas del relato son insospechadas. Una obra maestra de 56 minutos.



Ignacio Agüero filmed one of his first movies in 1982, denouncing the repression maneuvers that happened in Lonquén in those years. The only copy of *No olvidar* was confiscated by the Interior Ministry, restricting that freedom-of-speech impulse which was claimed through the filmic instrument. The filmmaker was dispossessed of his own means—compelled by the facts to tell the truth, and immediately silenced by the regime which caused those events.

Agüero returns to the basics of the word (conversations), looking for some answers and some clarity among his peers—he approaches seven filmmakers shooting in Chile. The background theme is understanding what can be filmed in that country in times of dictatorship. Thus, the film portrays—with total humility—a generation of creators and serves as a testimony to what cinema is doing in that country, and for it. Whatever happens, a record remains. It seems to want to tell us that, in the absence of perspective, meaning lies on intentions and work relationships. However, the film is far from pretending to be the manifesto of an epoch or of an artistic movement—the point is doing it *the way I like it*, just as Lucho Aránguiz's lyrics state in a cumbia song that accompanies the film. This is the spirit with which the filmmaker permeates his film. Whoever finances films, whomever they're aimed at, they are part of an artistic search placed between modesty and provocation—cinema doesn't disassociate itself from its political and social motivations.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine Transcinema 2014 BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia 1985 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba.

COMO ME DA LA GANA

THIS IS THE WAY I LIKE IT

CHILE
1985

30'
16 mm
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Ignacio Agüero

FOTOGRAFÍA

Cristián Lorca

Jorge Roth

Juan Forch

Jaime Rippes

EDICIÓN

Fernando Valenzuela

SONIDO

Marcos de Aguirre

Mario Díaz

Freddy González

MÚSICA

Lucho Aránguiz

REPARTO

Francisco Vargas

Tatiana Gaviola

Joaquín Eyzaguirre

Cristián Lorca

Luis Vera

Patricio Bustamante

Juan Carlos Bustamante

Andrés Racz

Lucho Aránguiz

PRODUCCIÓN

Ignacio Agüero Producciones

Ignacio Agüero filmó una de sus primeras películas en 1982, denunciando las maniobras represivas ocurridas en Lonquén en aquellos años. La única copia de *No olvidar* fue confiscada por el Ministerio de Interiores, coartando aquel impulso de libertad de expresión que se pretendía reivindicar a través del instrumento cinematográfico. El cineasta se encuentra despojado de sus propios medios: impulsado por los hechos a contar la verdad e inmediatamente silenciado por el régimen que los provoca.

Agüero regresa a lo básico de la palabra –las conversaciones– buscando alguna respuesta y alguna claridad entre los colegas. Se acerca a siete cineastas que están filmando en Chile. El tema de fondo es entender qué se puede filmar en el país en aquellos tiempos de dictadura. Así, la película retrata con total humildad a una generación de creadores y funge de testimonio de lo que el cine está haciendo en y para su país. Pase lo que pase, queda un registro. Parece querer decirnos que en ausencia de perspectiva el sentido queda en las intenciones y en las relaciones de trabajo. Sin embargo, la película está lejos de querer ser un manifiesto de una época o de un movimiento artístico: el punto es hacerlo *como me da la gana*, como canta la cumbia de Lucho Aránguiz que acompaña a la película. Este es el espíritu con el que el cineasta permea su cine. Quien financia cada película, a quien vayan dirigidas, son parte de una inquietud artística entre el pudor y la provocación: el cine no se deslinda de su motivo político y social.

Eva Sangiorgi

ARCHIVO
FILMOTECA - UNAM

ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES
(FILMOTECA)

ARCHIVO FILMOTeca - UNAM

EL DOCUMENTAL EN

16 MILÍMETROS

¿CUÁL ES LA IMPORTANCIA DEL ANCHO DE LA PELÍCULA?

En su momento, hace cincuenta años, un formato reducido, menos de la mitad del ancho del que era usado comercial o industrialmente, facilitaba el poder difundir películas que eran prueba de que el cine podía compararse en igualdad de condiciones con otras formas de creación artística consideradas como poseedoras de valores culturales indiscutibles.



Con proyectores portátiles y copias en formato reducido se podía transformar casi cualquier lugar en una sala de cine y así compartir y disfrutar con nuevos públicos películas clásicas, experimentales o marginales que de no ser así, no serían exhibidas.

Así es como a fines de los años sesenta del siglo pasado se establece en la Filmoteca de la UNAM la colección de películas para préstamo, con copias hechas en material de dieciséis milímetros, a partir de títulos selectos pertenecientes a su propio acervo.

La película de 16 mm no era una novedad, se venía usando desde los años treinta para filmaciones familiares o para filmar búsquedas experimentales de la más diversa índole. A partir de los años cincuenta se convierte en un soporte confiable usado por la televisión tanto para registrar el acontecer noticioso como para ser usado en programas de análisis sobre los más diversos aspectos de la vida social, produciendo así los más importantes documentales de esta época.

Por desgracia en nuestro país la televisión pertenecía a un monopolio sujeto al inflexible control del gobierno, esto impedía cualquier intento de crítica o análisis serio de la realidad, por ello no fue ahí donde se dio un uso creativo e interesante en el manejo

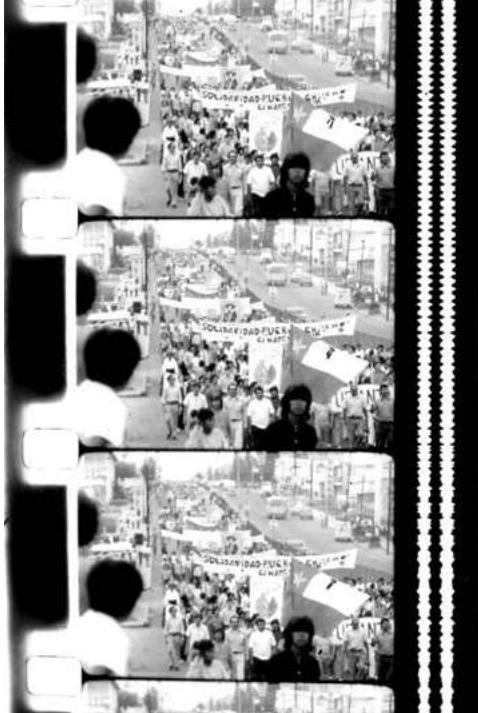


de este formato. Fue en el CUEC, escuela de cine de la UNAM, en donde las ventajas de usar cámaras ligeras y película barata pasan a ser importantes, y es en el año de 1968 cuando, como parte de ese caudal de entusiasmo que significó el movimiento estudiantil, los alumnos y profesores de este centro arrebataron las cámaras y los rollos de 16 milímetros y filmaron los aspectos más destacados de esta euforia cívica. *"El grito"* México 1968 (1968-1970) marca el inicio de un movimiento documental que tiene en esa escuela su eje rector.

En 1972 un grupo de estudiantes conforma el Taller de Cine Octubre, inspirados por la forma en la que Dziga Vértov y otros cineastas soviéticos usaron el cine como un agente esclarecedor que ayuda a hacer conciencia en los espectadores sobre su condición social; **CHIHUAHUA, UN PUEBLO EN LUCHA**, su trabajo más elaborado, sirve para constatar este afán analítico, mismo que da por resultado una disección de cómo funcionaba el sistema político nacional.

El equipo encabezado por Alejandra Islas, revive mediante una recreación documental hecha por las mismas personas que vivieron esos momentos en que tuvieron que rechazar el acoso policial para defender sus hogares. El resultado es el documental **IZTACALCO, CAMPAMENTO 2 DE OCTUBRE**.

Alberto Cortés con **20 DE MARZO** logra en unos minutos contrastar el entusiasmo de los militantes que por decisión propia participan en un movimiento, con la actitud pasiva y desinformada de los acarreados por el sindicalismo oficial; de forma ágil enfatiza que ambas movilizaciones se dan simultáneamente.



La ironía y el sarcasmo son formas efectivas para vehiculizar la crítica social, en este caso se analiza la situación imperante en el campo mexicano, **EL CHAHUISTLE**, de los cineastas Carlos Cruz y Carlos Mendoza desglosa una por una las causas que han llevado a que este sea uno de los problemas torales de nuestro país.

No solo lo social o político se presta para hacer documentales interesantes, la cualidad más destacable en los trabajos de Antonio del Rivero es la de centrar su atención en los aspectos cotidianos, en esos momentos al parecer intrascendentes pero que constituyen la mayor parte de nuestras vidas, esto lo podemos constatar en su trabajo **APARIENCIAS 1, 2, 3**, en el que da seguimiento a la vida diaria de seres humanos comunes y corrientes.

Otro tipo de documentales producidos desde los inicios de las actividades cinematográficas en la UNAM son los que podemos llamar documentales de divulgación cultural, son trabajos destinados a resaltar diferentes aspectos de la creación artística y cultural o que buscan contextualizar y explicar movimientos políticos o sociales que han tenido una trascendencia histórica, **TESTIMONIOS ZAPATISTAS: HISTORIA, LEYENDA Y MITO DE UNA UTOPIA AGRARISTA** de Adolfo García Videla es un claro ejemplo de este tipo de producciones y está situada precisamente al final de un periodo, ya que a partir de esos años este tipo de producciones pasaron a ser realizadas en video debido a los avances tecnológicos que se presentaban en este medio, mismos que facilitaban no solo su realización sino su difusión.

Finalmente, incluimos dos de los más importantes documentales realizados en nuestro país, son producto de un acuerdo de

coproducción con la Oficina Nacional del Cine de Canadá, se trata de *ETNOCIDIO: NOTAS SOBRE EL MEZQUITAI*, de Paul Leduc y *JORNALEROS AGRÍCOLAS* de Eduardo Maldonado. Desgraciadamente, debido al férreo control ideológico ejercido por el Estado, estas películas en lugar de beneficiarse de una amplia ventana televisiva que hubiera hecho posible que llegaran a ser vistas por millones de espectadores, sus productores mexicanos decidieron exhibirlas en una corrida comercial insignificante ampliándolas para ello a 35 mm. Cabe señalar que tanto la UNAM como Zafra, distribuidora cinematográfica de carácter cultural, las incorporaron a sus listados de préstamo y las pusieron a disposición de los exhibidores culturales.



No puedo dejar de mencionar, aunque no fueran parte del servicio que prestaba la Filmoteca de la UNAM, el que en este formato, durante los años setenta y ochenta se filmaron una gran cantidad de documentales para el Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista y por último, el importantísimo documental *Quien resulte responsable* (1971) de Gustavo Alatriste, por ser esta la primera y probablemente la mejor muestra de cine directo o vérité hecho en este país.

Para terminar y no quedar instalados en una simple nostalgia evocativa, hay que señalar que en la página internet de la Filmoteca de la UNAM, dentro del apartado Cine en línea, se pueden consultar documentales que igual que los aquí seleccionados, formaban parte de la lista de películas en 16 mm que se prestaban a cineclubes y demás exhibidores culturales.

Francisco Ohem

ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES (FILMOTECA)

16-MM DOCUMENTARY FILMS

WHAT'S THE RELEVANCE
OF FILM WIDTH?

Fifty years ago, a reduced film format—less than half the width used in commercial or industry films—facilitated the dissemination of films which proved cinema as an equal to other artistic creation forms previously considered as undisputable carriers of cultural values.



Portable film projectors and reduced-format copies made it possible to transform almost any place into a film theater; thus, classic, experimental, or marginal films which otherwise could not be screened were shared to new audiences.

That's how, by the end of the 1970s, the UNAM Film Archives (Filmoteca UNAM) established a film library to lend movies through 16-mm copies of a selection of films in its collection.

Even in those years, 16-mm films were not new. This format had been used since the 1930s for family films or to shoot experimental films of all kinds. Since the 1950s, 16-mm films became a reliable format that was used by TV broadcasters to register news and also for their programs of analysis on an enormous array of aspects related to social life. Thus, the most relevant documentaries of those days were created.

Unfortunately, in our country TV broadcasters were owned by a monopoly submitted to inflexible governmental control and this stopped any attempt to criticize—or even seriously analyze—reality. That is why the format was not used in a creative—or even interesting—way on TV; rather, it was at the CUEC, the UNAM Film School, where light cameras and inexpensive film were put to use in a relevant way and in 1968—as a part of that torrent of enthusiasm which represented the student movement—CUEC students and



professors took cameras and 16-mm reels to film the most important aspects of this civic euphoria and made *"El grito"* México 1968 (1968-1970), a film which signaled the beginning of a documentary movement which had the UNAM Film School as its guiding principle.

In 1972, a group of students—inspired by the way in which Dziga Vértov and other Soviet filmmakers used cinema as an agent

to clarify and raise the awareness of the audience in relation to their social conditions—organized the Taller de Cine Octubre [October Film Workshop]. Their most sophisticated work, **CHIHUAHUA, UN PUEBLO EN LUCHA**, is a proof of their effort to analyze and dissect the way the Mexican political system worked.

Then, a filmic crew headed by Alejandra Islas was responsible for a documentary recreation—featuring the actual people who lived the events as they fought against police harassment in defense of their homes—which resulted in a documentary film, **IZTACALCO, CAMPAMENTO 2 DE OCTUBRE**.

In his film **20 DE MARZO**, Alberto Cortés managed to establish a contrast—in just a few minutes—between the enthusiasm of activists participating freely in a political movement and those who take part in an official union demonstration because they are forced by the union leadership to be there. With great dexterity, Cortés underlines the fact that both demonstrations happen at the same time.

Irony and sarcasm are effective vehicles for social criticism; in this case, **EL CHAHUISTLE**, a film by Carlos Cruz and Carlos Mendoza, analyzes the prevailing situation in rural Mexico and breaks down the causes which have led to this being one of the most pressing issues in our country.



most of our lives. This can be seen in his work **APARIENCIAS 1, 2, 3**, in which he presents a follow-up of the daily lives of ordinary human beings.

Another kind of documentaries produced since the beginning of filmic activities at UNAM are those which can be labeled as cultural-dissemination documentaries; these documentaries are meant to highlight various aspects of artistic and cultural creation or to contextualize and explain political or social movements of historic transcendence. Adolfo García Videla's **TESTIMONIOS ZAPATISTAS: HISTORIA, LEYENDA Y MITO DE UNA UTOPIA AGRARISTA** is a clear example of this kind of production; and it was made at the end of a period, because after those years that kind of production started to be made in video due to the technological advances that medium offered, which facilitated not only the production of such works, but also their dissemination.

Finally, we include two of the most important documentaries made in our country and which derived from a coproduction agreement with the National Film Board of Canada; we are talking about Paul Leduc's **ETNOCIDIO: NOTAS SOBRE EL MEZQUITAL** and Eduardo Maldonado's **JORNALEROS AGRICOLAS**. Unfortunately, due to the tight ideological control by the State, these films—which could have benefitted from TV broadcasts as a way to open a window for millions to see them—only had insignificant theatrical releases; and, for it, the

producers decided to blow them up to 35 mm. It is also worthwhile mentioning that both UNAM and Zafra—a cultural film distribution company—incorporated these titles to their list of films which could be borrowed, making them available to cultural exhibitors.

I also have to mention—although these documentaries were not part of the UNAM Filmoteca archives—that there were many documentaries being made in this format, during the 1970s and the 1980s, for the Ethnographic Archive of the Instituto Nacional Indigenista [National Indigenous-Cultures Institution]; and, finally, Gustavo Alatriste's remarkable documentary *Quien resulte responsable* (1971) also has to be mentioned because this is the first—and probably the better—direct cinema, or *cinéma vérité*, film ever made in Mexico.

Finally, in order not to remain at a merely nostalgic and evocative level, it has to be said that on the UNAM Filmoteca web page, at its *Cine en Línea* (on-line films) section, one can see many documentaries which—just as the films selected to be mentioned in these pages—were part of the 16-mm films that filmic societies and other cultural exhibitors could borrow.

Francisco Ohem





MÉXICO

1976

17'

16 mm

byn

DIRECCIÓN

Guion

EDICIÓN

Alberto Cortés

FOTOGRAFÍA

Alejandro Gamboa

MÚSICA

Héctor Zamora

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos – CUEC

DISTRIBUCIÓN

Filmoteca UNAM



20 DE MARZO

254

FILMOGRAFÍA SELECTA

El maíz en tiempos de guerra (2016), *Corazón del tiempo* (2009), *Oaxaca hoy, el papel, la lengua, y otras historias en Oaxaca* (2006), *El fuego la palabra* (2003), *Violeta* (1997), *Ciudad de ciegos* (1991), *Amor a la vuelta de la esquina* (1986), *La tierra de los tepehuas* (1982), *20 de marzo* (1976).

APARIENCIAS 1, 2, 3

MÉXICO
1977

30'
16 mm
byn

FILMOGRAFÍA SELECTA

Danzón para que lo baile el muerto (1979), Luz en las estrellas (1978),
Apariencias 1,2,3 (1977).

DIRECCIÓN

GUIÓN

Antonio del Rivero

SONIDO

Diego Sandoval
José V. Recino

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos – CUEC

DISTRIBUCIÓN

Filmoteca UNAM



EL CHAHUISTLE

MÉXICO
1980

55'
16 mm
color

DIRECCIÓN

Guillermo

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Carlos Cruz

Carlos Mendoza

NARRACIÓN

Enrique Velasco

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios

Cinematográficos – CUEC

DISTRIBUCIÓN

Filmoteca UNAM

FESTIVALES Y PREMIOS

1982 Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, Premio Ariel,
Mejor Cortometraje Documental [se rechazó el premio].

FILMOGRAFÍA SELECTA

Carlos Cruz

El Chahuistle (1980).

Carlos Mendoza

1968: *La conexión americana* (2008), *Halcones* (2006), *Operación Galeana* (2000), *Convención de Aguascalientes* (1994), *Chiapas: la otra guerra* (1994), *Crónica de un fraude* (1988), *El Chahuistle* (1980).



MÉXICO
1974

80'
16 mm
byn

DIRECCIÓN

Taller de Cine Octubre

GUIÓN

Trinidad Langarica

Armando Lazo

Abel Sánchez

Ángel Madrigal

FOTOGRAFÍA

Trinidad Langarica

Abel Sánchez

EDICIÓN

Trinidad Langarica

Armando Lazo

Abel Sánchez

Ángel Madrigal

Marcelino Aupart

MÚSICA

León Chávez Texeiro

NARRACIÓN

Franciso Soto

José Rodríguez

PRODUCCIÓN

Centro Universitario de Estudios

Cinematográficos – CUEC

Taller de Cine Octubre

DISTRIBUCIÓN

Filmoteca UNAM



CHIHUAHUA, UN PUEBLO EN LUCHA

FILMOGRAFÍA SELECTA

Taller de Cine Octubre (Lourdes Gómez, Abel Hurtado, Trinidad Langarica, Armando Lazo, Ángel Madrigal, José Luis Mariño, José Rodríguez 'Rolo', Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello y José Woldenberg).

Explotados y explotadores (1974), *Los albañiles* (1974), *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974), *San Ignacio, río muerto* (1979), *Mujer así es la vida* (1975-1980).

MÉXICO-CANADÁ
1976

127'
16 mm
color

DIRECCIÓN

Paul Leduc

GUIÓN

Paul Leduc

Roger Bartra

FOTOGRAFÍA

Georges Dufaux

Ángel Goded

Fernando Robles

Leoncio Cuco Villarías

EDICIÓN

Rafael Castanedo

Paul Leduc

J. Richard Robesco

PRODUCCIÓN

Cine Difusión SEP

Office National du Film du Canada

DISTRIBUCIÓN

Instituto Mexicano de

Cinematografía – IMCINE

Office National du Film du Canada



ETNOCIDIO: NOTAS SOBRE EL MEZQUITAL

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival de Cine de Hamburgo 2006 Festival Internacional de Cine Documental de Jihlava 1979 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba, Mención Especial 1977 Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Premio del Público; Periodistas Cinematográficos de México, Diosa de Plata Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión; Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, Premio Ariel, Mejor Dirección, Mejor Guión.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Caos (2010), *Cobrador: In God We Trust* (2006), *Bartolo y la música* (2003), *Dollar Mambo* (1993), *Bar Latino* (1991), *Barroco* (1989), *¿Cómo ves?* (1985), *Frida, naturaleza viva* (1983), *Complot Petróleo: La cabeza de la hidra* (1981), *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980), *Puebla hoy* (1979), *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976), *Reed, México Insurgente* (1971).

IZTACALCO, CAMPAMENTO 2 DE OCTUBRE

MÉXICO
1975-1978

45'
16 mm
byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Alejandra Islas
José Luis González Ramírez
Jorge Prior

FOTOGRAFÍA

Jorge Prior
Jorge Amézquita
Julio Pliego

EDICIÓN

Alejandra Islas
José Luis González Ramírez

REPARTO

Habitantes del Campamento 2 de Octubre

PRODUCCIÓN

Alejandra Islas
José Luis González Ramírez
Jorge Prior
Colonos del Campamento 2 de Octubre
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – CUEC
DISTRIBUCIÓN

Filmoteca UNAM

FESTIVALES Y PREMIOS

1979 Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, Premio Ariel, Mejor Cortometraje Documental.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Alejandra Islas

Los demonios del Edén (2007), *Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro* (2005), *La banda del automóvil gris* (2002), *El círculo eterno: Eisenstein en México* (1996), *Iztacalco, Campamento 2 de Octubre* (1975-1978).

José Luis González Ramírez

Iztacalco, Campamento 2 de Octubre (1975-1978).

Jorge Prior

¿Qué sueñan las cabras? (2011), *Pruebas de amor* (1991), *El ombligo de la luna* (1986), *Café Tacuba* (1981), *Iztacalco, Campamento 2 de Octubre* (1975-1978), *Alarma* (1977).



JORNALEROS AGRÍCOLAS

MÉXICO - CANADÁ

1977

87'

16 mm

color

DIRECCIÓN

Guillermo

EDICIÓN

Eduardo Maldonado

FOTOGRAFÍA

Alain Dostie

Henner Hoffman

SONIDO

Raúl Zaragoza

NARRADOR

Gerardo de la Torre

PRODUCCIÓN

Cine Difusión SEP

Office National du Film du Canada

Centro de Producción de

Cortometraje de Churubusco

DISTRIBUCIÓN

Instituto Mexicano de

Cinematografía - IMCINE

Office National du Film du Canada

FESTIVALES Y PREMIOS

1978 Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, Premio Ariel,
Premio Especial.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Resplandores del alba (1990), *Xochimilco* (1985), *Laguna de dos tiempos* (1982), *Jornaleros agrícolas* (1977), *Atencingo, cacicazgo y corrupción* (1973), *Sociedad colectiva quechueca* (1971), *Santo Domingo de los Reyes* (1971), *Reflexiones* (1971), *Testimonio de un grupo* (1970).



MÉXICO
1986-1987

75'
16 mm
color

DIRECCIÓN

Adolfo García Videla

GUIÓN

John Womack Jr.

Arturo Warman

Adolfo Gilly

Salvador Rueda

FOTOGRAFÍA

Humberto Ríos

Julio Pliego

Jack Lach

Adolfo García Videla

EDICIÓN

Julio Pliego

REPARTO

Soldados zapatistas

PRODUCCIÓN

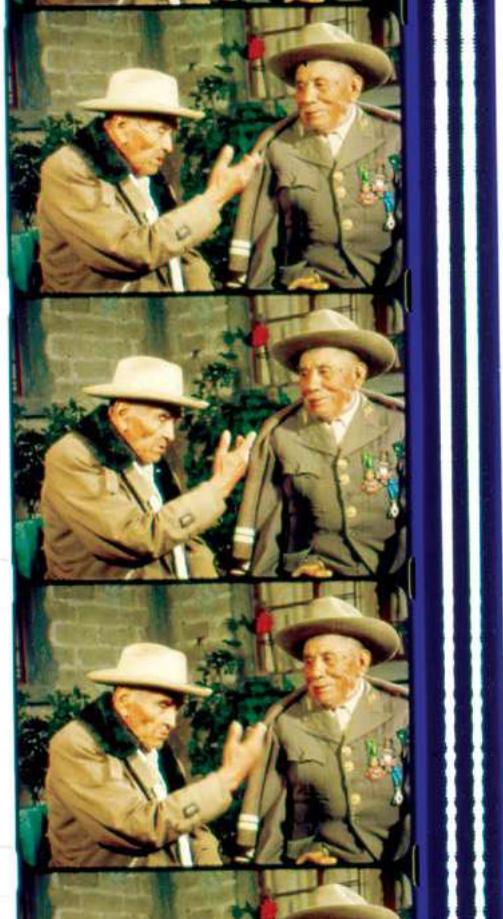
Manuel González Casanova –

Coordinación de Difusión Cultural
de la UNAM

Filmoteca UNAM

DISTRIBUCIÓN

Filmoteca UNAM



**TESTIMONIOS ZAPATISTAS:
HISTORIA, LEYENDA
Y MITO DE UNA UTOPIA AGRARISTA**

261

FILMOGRAFÍA SELECTA

Trotski y México. Dos revoluciones del siglo XX (2006), *Testimonios zapatistas: Historia, leyenda y mito de una utopía agrarista* (1986-1987), *Del viento y del fuego* (1983), *Paseos con Borges* (1975), *La Venus maldita* (1967).



*La licencia para presentación pública de *Khesht va Ayeneh* ha sido expedida por el depositario de los derechos de Ebrahim Golestan, de manera expresa, para una única exhibición.

*Permission for the public performance license of *Khesht va Ayeneh* has been granted by rights holder Ebrahim Golestan expressly and only for one screening.



CLÁSICOS RESTAURADOS

RESTORED CLASSICS



judge, who will pass severe judgment, compares her to the myth—she may be kind, but her seductive presence kindles all the evils of the world. Lulu is desired by any man that happens to be around her (and even women); her beauty is captivating, her libido a physical evidence. The old, the young, a father and a son, and even Egyptian pimps and the serial killer from the 19th century can't help but fly off the handle in front of such an erotic and demonic creature, sublime and innocent as she is. The legendary Henri Langlois said about Louise Brooks, the American actress who interprets Lulu: "Not Garbo, nor Dietrich, there is only Louise Brooks." To see her moving on the screen, to spy upon her cleavage, to recognize her gestures of seduction and tenderness are the special effects in this film. And Pabst, a filmmaker of detail and rhythm, was very conscious he had a living gem—he films her as if he was courting her for everybody's sake.

DIE BÜCHSE DER PANDORA is an extraordinary film. Who could have imagined a moment of absolute sweetness in the soul of Jack the Ripper? G.W. Pabst's adaptation of two theatre plays by Frank Wedekind has little to do with the famous Londoner murderer (who makes an appearance in the last ten minutes) or with a direct representation of the famous Greek myth. After one of the many pretenders of young Lulu dies,

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2014 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena 2010 BFI. Festival de Cine de Londres 1983 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

264

Durch die Wälder, durch die Auen (Through the Forests and Through the Trees) (1956), *Rosen für Bettina* (Ballerina) (1956), *Es geschah am 20. Juli* (It Happened on July 20th) (1955), *Der letzte Akt* (The Last Ten Days) (1955), *Das Bekenntnis der Ina Kahr* (The Confession of Ina Kahr) (1954), *Cose da pazzi* (Crazy Affairs) (1954), *La voce del silenzio* (Voice of Silence), *Geheimnisvolle Tiefe* (Mysterious Shadows) (1949), *Der Prozeß* (The Trial) (1948), *Der Fall Molander* (The Molander Case), *Paracelsus* (1943), *Komödianten* (The Comedians) (1941), *Jeunes filles en détresse* (Girls in Distress) (1939), *Le Drame de Shanghai* (The Shanghai Drama) (1938), *Mademoiselle Docteur* (Street of Shadows) (1937), *A Modern Hero* (1934), *Du haut en bas* (High and Low) (1933), *Don Quichotte* (Don Quixote) (1933), *Die Herrin von Atlantis* (The Mistress of Atlantis) (1932), *Kameradschaft* (Comradeship) (1931), *L'opéra de quat'sous* (The Four-Nickel Opera) (1931), *Die 3 Groschen-Oper* (The Threepenny Opera) (1931), *Skandal um Eva* (Scandalous Eva) (1930), *Westfront 1918: Vier von der Infanterie* (Westfront 1918) (1930), *Tagebuch einer Verlorenen* (Diary of a Lost Girl) (1929), *Die Büchse der Pandora* (Pandora's Box) (1929), *Abwege* (The Devious Path) (1928), *Die Liebe der Jeanne Ney* (The Love Of Jeanne Ney) (1927), *Man spielt nicht mit der Liebe* (One Does Not Play with Love) (1926), *Geheimnisse einer Seele* (Secrets of a Soul) (1926), *Die freudlose Gasse* (The Joyless Street) (1925), *Gräfin Donelli* (Countess Donelli) (1924), *Der Schatz* (The Treasure) (1923).

DIE BÜCHSE DER PANDORA

PANDORA'S BOX

LA CAJA DE PANDORA

ALEMANIA
1929

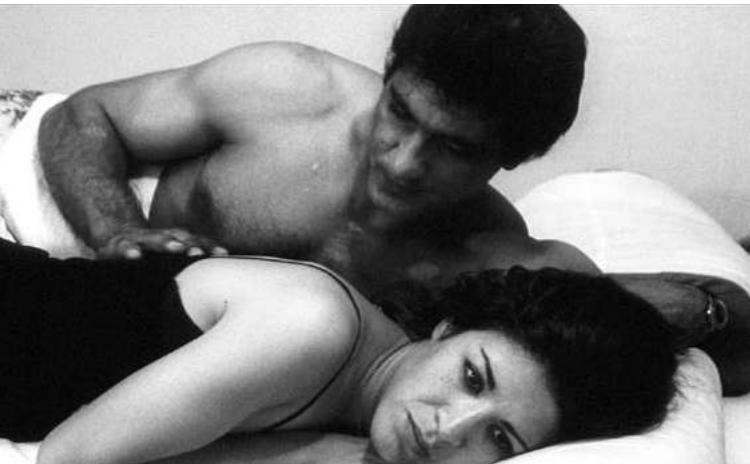
109'
35 mm
byn

DIRECCIÓN
Georg Wilhelm Pabst
GUIÓN
Ladislaus Vajda
FOTOGRAFÍA
Günther Krampf
EDICIÓN
Joseph R. Fieseler
REPARTO
Louise Brooks
Fritz Kortner
Francis Lederer
Alice Roberts
Carl Goetz
Krafft-Raschig

PRODUCCIÓN
Nero Film, Berlín
DISTRIBUCIÓN
Film Museum München

DIE BÜCHSE DER PANDORA es una película extraordinaria. ¿Quién pudo imaginar un momento de dulzura absoluta en el alma de Jack El Destripador? La adaptación de G.W. Pabst de dos obras teatrales de Frank Wedekind poco tiene que ver con el famoso asesino londinense (que aparece en los últimos diez minutos) o con una representación directa del famoso mito griego. Después de que muera uno de los tantos candidatos de la joven Lulu, el juez, que dictará una severa sentencia, la compara con el mito: podrá ser amable, pero su presencia seductora enciende todos los males del mundo. Lulu es deseada por cuanto hombre esté dando vueltas a su alrededor (e incluso mujeres); su belleza es cautivante, su libido una evidencia física. Viejos, jóvenes, un padre y su hijo, hasta proxenetas egipcios y el asesino serial decimonónico no pueden evitar perder los estribos frente a esa criatura tan erótica y demoníaca como sublime e inocente. El legendario Henri Langlois dijo sobre Louise Brooks, la actriz estadounidense que interpreta a Lulu: "Ni Garbo. Ni Dietrich. Tan solo existe Louise Brooks". Verla moverse en pantalla, espiar su escote, reconocer sus gestos de seducción y ternura son los efectos especiales del film. Y Pabst, un cineasta del detalle y el ritmo, era muy consciente de contar con una gema viviente: la filma como si estuviera cortejándola en nombre de todos.

Roger Koza



looked more modern and secular, as can be seen in various street shots and the masterful scene, plethoric with eroticism, in the small room of the protagonist.

The beginning is magnificent. A woman (interpreted by poetess and iconoclastic filmmaker Forough Farrokhzad) abandons her baby in the taxi she's traveling in. The taxi driver will immediately realize it and will go looking for the mysterious woman. The place is gloomy in itself. There live those who have already been dragged to the limits of what's acceptable. The work on the space in that sequence, and the play of light and shadow show a scenic confidence rarely seen in a debutant. The following scene is no less mind-bending: the taxi driver visits a bar with the baby in arms and his acquaintances give their points of view on his situation. The whole mentality of a time is there to be seen, as are its social and economic coordinates. But, what will the taxi driver do with the baby?

The film adds a second dramatic route when the mistress of the protagonist intervenes. She wants to be with him and won't even reject the possibility of providing a home to the orphan. The tension between them reaches its climax in a discussion they will have in broad daylight while walking through the alleys of Teheran. Golestan crafts a form of recording in which the conflict materializes; a tracking shot of the lovers moving in the same direction, but what is actually seen is a sort of shot-counter-shot sequence in which both of them move (symbolically) in opposite directions.

Each scene introduces an institutional dimension and a situation of social unrest preannouncing the revolution of the following decade. The final scenes are heartrending—almost all of the future Iranian citizens will be foundlings.

266

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Cine Entrevues Belfort **2014** FIFF. Festival Internacional de Cine de Friburgo; Festival Internacional de Cine de Edimburgo.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Asrar-e Ganj-e Darre-ye Jenni (The Ghost Valley's Treasure Mysteries) (1974), *Javaherat-e sultanati* (The Crown Jewels) (1965), *Khesht va Ayeneh* (The Brick and the Mirror) (1965), *Tappehha-ye Marlik* (The Hills of Marlik) (1963), *Mowj, marjan, va khara* (Wave, Coral and Rock) (1961), *Yek atash* (A Fire) (1961).

Extraordinary from end to end. No superfluous shots, precise formal decisions, a private and public drama, an epoch. The debut feature by writer and filmmaker Golestan is a seminal film of what became known as the Iranian New Wave. The echoes in later films by Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi, and other filmmakers are undeniable, although historical time denotes an essential difference—in the decade of the 1960s, Iran

KHESHT VA AYENEH

THE BRICK AND THE MIRROR

EL LADRILLO Y EL ESPEJO

IRÁN
1965

124'
35 mm
byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Ebrahim Golestan

FOTOGRAFÍA

Amir Karari

Soleiman Minasian

SONIDO

Mahmood Hangval

REPARTO

Taji Ahmadi

Zackaria Hashemi

Parviz Fanizadeh

Forough Farrokhzad

PRODUCCIÓN

Studio Golestan

DISTRIBUCIÓN

Film Studies Center of the
University of Chicago

Extraordinaria de punta a punta. Ningún plano de más, decisiones formales precisas, interpretaciones justas, un drama privado y público, una época. La ópera prima del escritor y cineasta Golestan es una película seminal de lo que se conoció como la Nueva Ola Irani. Los ecos en películas posteriores de Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi y otros cineastas son innegables, aunque el tiempo histórico denota una diferencia esencial. En la década de 1960, Irán lucía más moderna y secular, como puede verse en varias escenas callejeras y en la magistral escena, plétórica de erotismo, en el pequeño cuarto del protagonista.

El comienzo es magnífico. Una mujer (interpretada por la poetisa y cineasta iconoclasta Forough Farrokhzad) abandona a su bebé en el taxi en el que viaja. El taxista se dará cuenta de inmediato e irá en búsqueda de esa misteriosa mujer. El lugar es de por sí tenebroso. Ahí viven los que ya han sido arrastrados al límite de lo aceptable. El trabajo sobre el espacio en esa secuencia y el juego de luces y sombras muestran una seguridad escénica poco frecuente para un debutante. La escena que sigue es no menos alucinante: el taxista visita un bar con el bebé en brazos y sus conocidos opinan sobre su situación. Toda una mentalidad de época resulta ostensible, también las coordenadas sociales y económicas. Pero ¿qué hará el taxista con la criatura?

El film suma una segunda vía dramática cuando interviene la amante del protagonista. Ella quiere estar con él e incluso no rechazará la posibilidad de darle un hogar al huérfano. La tensión entre ellos alcanza su máxima expresión en una discusión que tendrán a plena luz del día caminando por los callejones de Teherán. Golestan idea una forma de registro en la que el conflicto se materializa: se trata de un *travelling* de los amantes yendo en la misma dirección, pero lo que se ve es una especie de plano-contraplano en el que ambos van (simbólicamente) en direcciones opuestas.

Cada escena introduce una dimensión institucional y una situación de descontento social que preanuncia la revolución de la década siguiente. Las escenas finales son desgarradoras: los futuros ciudadanos iraníes serán casi todos expósitos.

Roger Koza

FUNCIONES ESPECIALES

SPECIAL FEATURES



jazz, doo-wop, or concrete music, and also a satirist, political activist, and fundamental and prolific figure of counterculture in the United States.

Just as the title of the film indicates (**EAT THAT QUESTION: FRANK ZAPPA IN HIS OWN WORDS**); in it, German director Thorsten Schütte (experienced in musical documentaries) offers a portrait that privileges a lesser known aspect of Zappa—his media discourse, a subversive one that placed him as a critic of the political, educational, and religious system; a defender of freedom who had to fight incessantly against censorship.

Made exclusively from archive images, mainly from television, Schütte builds an aesthetic that's anything but TV-like, he rejects the off-screen voice (device *par excellence* of standardized TV reportages) and articulates—through a subtle montage (an aesthetics of *collage*)—a journey into the mind of a North American genius of the 20th century.

The musical aspect, however, is not minor, and we see several fragments of live performances where on-stage appearances by Zappa and his musicians get closer to performance art, alternating sophisticated compositions and improvisations with lyrics of corroding humor which are, at the same time, absurd, sarcastic, nihilist, and rebellious.

This filmic object serves as an excellent introduction for Zappa's novices, or as a source of amazement for specialists, with some unpublished images of unquestionable worth. **EAT THAT QUESTION: FRANK ZAPPA IN HIS OWN WORDS** establishes a successful profile of Zappa's unfathomable universe; and, much more than the typical biography of a musician, it's about the words of a contemporary thinker and cultural agitator, and one of the most lucid at that.

270

Sébastien Blayac

FESTIVALES Y PREMIOS

2016 Festival de Cine de Sundance; Festival Internacional de Cine de Atenas, Premio Golden Athena Music & Film; Festival Internacional de Cine de Melbourne; Festival Internacional de Cine de Sarajevo; Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Premio Zabaltegi-Tabakalera; Festival Internacional de Cine de Helsinki; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena.

FILMOGRAFÍA SELECCIÓN

Eat That Question: Frank Zappa in His Own Words (*Eat That Question: Frank Zappa en sus propias palabras*) (2016), *Dwaal Net Rond* (*The Forgotten*) (2015), *Land Matters* (2009), *Namibia Generation X* (2005).

FRANCIA - ALEMANIA
2016

90'
digital
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

Thorsten Schütte

EDICIÓN

Willibald Wonneberger

SONIDO

Armelle Mahé

Marc Fragstein

REPARTO

Frank Zappa

Arlene Francis

Steve Allen

Theodore Bikel

Paul Carman

Angel

Katie Couric

Vaclav Havel

Keith Moon

Ringo Starr

Mark Volman

Peter Wolf

PRODUCCIÓN

Les Films du Poisson

UFA Fiction

Teamworx Produktion

DISTRIBUCIÓN

Park Circus Group

EAT THAT QUESTION: FRANK ZAPPA IN HIS OWN WORDS

EAT THAT QUESTION: FRANK ZAPPA
EN SUS PROPIAS PALABRAS

Emprender un documental de una hora y media sobre Frank Zappa (1940-1993) es en sí mismo una tarea ardua, por no decir irrealizable. En efecto, músico, guitarrista, cantante, ingeniero de sonido, productor, autor y compositor de una discografía interminable (más de sesenta discos en vida y casi cuarenta álbumes póstumos), influenciado tanto por la música clásica y *avant-garde* de Edgard Varèse e Ígor Stravinski, como del rock, jazz, doo-wop o la música concreta, además de ser *satirista*, activista político y ocasionalmente cineasta, Frank Zappa es una figura fundamental y prolífica de la contracultura de Estados Unidos.

Tal como lo indica el título del film, **EAT THAT QUESTION: FRANK ZAPPA IN HIS OWN WORDS**, el director alemán Thorsten Schütte (experimentado en documentales musicales) hace un retrato que privilegia un aspecto menos conocido de Zappa: su discurso en los medios, y uno subversivo que lo impuso como crítico del sistema político, educativo y religioso; un defensor de la libertad de expresión que tuvo que luchar incesantemente en contra de la censura.

Hecho exclusivamente a partir de imágenes de archivo, principalmente televisuales, Schütte construye una estética todo menos televisual, rechaza la voz en off (dispositivo por excelencia del estandarizado reportaje de TV), y articula a través de un sutil montaje –una estética del *collage*– un viaje en la mente de un genio norteamericano del siglo XX.

El aspecto musical, sin embargo, no es menor, con varios fragmentos de conciertos donde las apariciones de Zappa y sus músicos en el escenario se acercan más al *performance*, alternando composiciones sofisticadas e improvisaciones con letras de humor corrosivo, a la vez absurdas, burlonas, nihilistas y contestatarias.

Objeto fílmico que funciona como excelente introducción para los novicios de Zappa o como asombro para los especialistas, con unas imágenes inéditas de un valor incuestionable, *Eat That Question: Frank Zappa in His Own Words* establece un perfil logrado del inabordable universo de Zappa, y mucho más que la clásica biografía de un músico, se trata de las palabras de un pensador y agitador cultural contemporáneo, y de uno de los más lúcidos.



There are two temporal and spatial dimensions that magically adjoin in the cinematic space and are attracted like opposites in tension. One is enacted by the Sheikh, who takes the road to be buried in Sijilmasa alongside his ancestors; the other by Shakib Ben Omar, a cab driver who claims to be a preacher. The same actor who in *Todos vos sodes capitáns* (FICUNAM, 2011) replaced Oliver Laxe as the film director.

Religious suggestions are aroused in the film, since it's structured in three chapters which mirror the positions of Salah—lean, stand, prostrate; three moments of the prayer. However, religion is not the ultimate motive. Laxe seems more interested in questioning tradition and the demystification of the world due to a dominating skepticism.

MIMOSAS is a film without territories, timeless, anachronistic, and fantastic. The marvelous cinematography, showing the desert landscape (filmed by Mauro Herce), follows a journey through the Atlas Mountains, in Morocco. The narrative structure is a wink to the tradition of the Western, enriched by a certain sarcastic irony (in the idiocy of the characters). There is no pretension of mystic or hermeneutic revelation—the magic of cinema is built on the mysteries of tradition, and in the unbelievable confrontation between man and the sternness of nature. The intention is to find beauty and share it. Laxe confirms to us that cinema is not to be explained, it is made in the process and it is made of the process—Laxe conceives cinema as an instrument of knowledge. And notwithstanding, it appeals to another level of perception—the intuitive one, the sensitive one.

Eva Sangiorgi

272

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival de Cannes, Gran Premio Semana de la Crítica; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Premio Especial del Jurado, Mención Especial Mejor Sonido y Montaje; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Busan.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Mimosas (2016), *Todos vos sodes capitáns* (You All Are Captains) (2010).

MIMOSAS

ESPAÑA
2016

96'
35 mm
color

DIRECCIÓN
Oliver Laxe
GUION
Santiago Fillol
Oliver Laxe
FOTOGRAFÍA
Mauro Herce
EDICIÓN
Cristóbal Fernández

SONIDO
Emilio García Rivas
REPARTO
Ahmed Hammoud
Shakib Ben Omar
Said Aagli
Ikram Anzouli
Ahmed El Othemani
Hamid Fardjad
Margarita Albores
Hwidar

PRODUCCIÓN
Zeitun Films
DISTRIBUCIÓN
Luxbox
ND Mantarraya

Hay dos dimensiones temporales y espaciales que mágicamente colindan en el espacio cinematográfico atraídas como opuestos en tensión. Una está protagonizada por el Sheik, que emprende camino para ser sepultado en Sijilmasa junto a sus ancestros; la otra por Shakib Ben Omar, que es un taxista que se revindica como predicador. El mismo actor en *Todos vos sódes capitáns* (FICUNAM 2011), remplazaba a Oliver Laxe como director de la película.

En el film aparecen sugerencias religiosas, ya que está estructurada en tres capítulos que retoman las posiciones del záal: inclinarse, pararse, postrarse, tres momentos de la oración. Sin embargo, no es la religión el motivo de fondo. Laxe parece interesarse más en cuestionar la tradición y la desacralización del mundo por el escepticismo que lo domina.

MIMOSAS es una película sin territorios, sin tiempo, anacrónica y fantástica. La maravillosa fotografía del paisaje desértico (filmada en película por Mauro Herce), sigue el viaje a través de las montañas Atlas en Marruecos. La estructura narrativa hace guiños a la tradición *western*, enriquecida por cierta ironía burlona (en la idiotez de los personajes). No hay pretensión de revelación mística o hermenéutica: la magia del cine se construye sobre los misterios de la tradición, y en la increíble confrontación entre el hombre y la firmeza de la naturaleza. La intención es encontrar belleza y compartirla. Laxe nos confirma que el cine no se explica, se hace en el proceso y está hecho del proceso: Laxe concibe el cine como instrumento de conocimiento. Y sin embargo, apela a otro nivel de percepción: la intuitiva, sensible.



Valentina Pelayo shares a conversation with Mexican artist Felipe Ehrenberg, through a delicate film meant to be a homage to his continuous expressive quest and fascinating personality, and whose critical reflection was a reference for the filmmaker during her formative years. The archive images go over Ehrenberg's tireless trajectory up to his current work, equally restless and very active, conveying an idea of the eclecticism of his art, streaked by a profound sense of humor.

With a definite pro Latin-American vocation, Ehrenberg is, however, an artist of international influence who has contributed to connecting the Mexican social and artistic scene with international circles. His work is nonetheless profoundly committed with the situation in Mexico and it is a reflection of his idiosyncrasy, despite the obstacles that have appeared along his path.

Quoting Jorge Luis Borges and Valeria Luiselli, the director creates a reflection—in the form of an essay—on the interview that guides the structure of the film, pacing the time in chapters that close in a circular way, insisting on the idea that reunions offer new possibilities. This is, indeed, what the meeting with Felipe Ehrenberg has represented for Valentina Pelayo—the beginning of a new path, inspired by an artist of extraordinary generosity and communicative power.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2016 Festival Internacional de Cine de Morelia; Festival Positivus, Riga; Roma Cinema DOC; Festival Internacional Filmmaker of World Cinema, Berlin.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Puntos de reencuentro (Points of Reencounter) (2016).

PUNTOS DE REENCUENTRO

POINTS OF REENCOUNTER

MÉXICO - ESTADOS
UNIDOS
2016

50'
digital
color, byn

DIRECCIÓN
Valentina Pelayo
GUIÓN
Carol Quintanilha
EDICIÓN
Rodrigo Trejo
Valentina Pelayo
FOTOGRAFÍA
Anuar Yenya
SONIDO
Jerónimo Rajchenberg
Estrella Arias
REPARTO
Felipe Ehrenberg
PRODUCCIÓN
CalArts Film
Provost Funds
Arati Films

Valentina Pelayo nos comparte una conversación con el artista mexicano Felipe Ehrenberg a través de un delicada película que quiere ser un homenaje a su continua búsqueda expresiva y fascinante personalidad, cuya reflexión crítica ha sido una referencia para la cineasta en sus años de formación. Las imágenes de archivo recorren la trayectoria incansable de Ehrenberg hasta su obra actual, igualmente inquieta y muy activa, dando la idea del eclecticismo de su arte, atravesada por un profundo sentido del humor. Con una marcada vocación latinoamericana, Ehrenberg es, sin embargo, un artista de eco internacional que ha contribuido a enlazar la escena artística y social nacional con el exterior. No obstante, su trabajo está profundamente comprometido con la situación en México y es reflejo de su idiosincrasia, pese a los obstáculos que han ido apareciendo en su camino.

Citando a Jorge Luis Borges y a Valeria Luiselli, la autora crea una reflexión en forma de ensayo a la entrevista que guía la estructura de la película, marcando el tiempo en capítulos que cierran de manera circular, insistiendo en la idea de que los reencuentros deparan nuevas posibilidades. Esto es, en efecto, lo que ha representado para Valentina Pelayo el encuentro con Felipe Ehrenberg: el comienzo de un nuevo camino, inspirado por un artista de extraordinaria generosidad y poder comunicativo.

Eva Sangiorgi

FUNCIONES ESPECIALES



An extraordinary homage to a multi-faceted artist who has influenced the world's artistic and musical scene for five decades, and who passed away last year. Tyler Hubby is able to portray Tony Conrad in all of his complexity and generosity—as a musician, composer, researcher, mathematician, professor, and above all, as a curious, productive, warm, and cheerful human being interconnected with the whole field of artistic production.

tion throughout the years. His work includes music, but also cinema and visual and performance arts, as well as collaborations with different artists. Conrad, among other things, was one of the founders of The Theatre of Eternal Music, with La Monte Young, and of The Velvet Underground, with Lou Reed, introducing a minimalist sensibility in different musical expressions.

The documentary is extraordinarily rich in original recordings in which Conrad remembers his artistic context and explains his creative processes, and Hubby creates a dialogue with a series of testimonies including great masters such as John Cale and Jim O'Rourke, who highlight the authority of this master. Hubby collects archive material in video and photographs of the artistic relations in his inexhaustible history, on which Conrad reflects from the present, pondering the meaning of art and of each artistic action, with an avant-garde spirit always ready to reinvent the expressive form and the ways to share it.

An amusing, irreverent, and committed genius faithful to a philosophy that permeated every aspect of his life and his activities, and one who is still absolutely contemporary and inspiring.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

276

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam **2016** Festival Internacional de Cine de Búfalo, Mejor Documental; FILAF. Festival Internacional del Libro de Arte y el Cine, Prix D'Argent; Festival de Cine Underground de Chicago; Festival Internacional de Cine Revelation Perth; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; DOC NYC. Festival de Documentales de Nueva York; Festival Internacional de Cine de Leeds.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Tony Conrad: Completely in the Present (*Tony Conrad: Completamente en el presente*) (2016).

TONY CONRAD: COMPLETELY IN THE PRESENT

TONY CONRAD: COMPLETAMENTE
EN EL PRESENTE

ESTADOS UNIDOS
2016

94'
digital
color, byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
Tyler Hubby
FOTOGRAFÍA

Fortunato Procopio
Damian Calvo
MÚSICA
Tony Conrad
REPARTO
Tony Conrad
John Cale
David Grubbs
Moby
Lou Reed
Jim O'Rourke

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Sixty Cycle Hum
Burning Bridges

Un extraordinario homenaje a un artista multifacético que ha influenciado la escena musical y artística durante cinco décadas, y que nos dejó el año pasado. Tyler Hubby es capaz de retratar a Tony Conrad en toda su complejidad y generosidad: como músico, compositor, investigador, matemático, profesor, y sobre todo, como el ser humano curioso, productivo, cálido y alegre, interconectado con todo territorio de la producción artística a lo largo de los años. Sus trabajos incluyen la música, pero también el cine y las artes visuales y performáticas, y colaboraciones con artistas diferentes. Conrad, entre otras cosas, fue parte de los fundadores de The Theatre of Ethernal Music con La Monte Young, y de The Velvet Underground con Lou Reed, introduciendo en diferentes expresiones musicales una sensibilidad minimalista.

El documental es extraordinariamente rico en grabaciones originales en las que Conrad recuerda el contexto artístico y explica sus procesos creativos, y Hubby crea un diálogo con una serie de testimonios que incluyen grandes maestros como John Cale y Jim O'Rourke, que recalca la autoridad del maestro. Hubby recolecta material de archivo en video y fotografía las relaciones artísticas de su inagotable historia, que Conrad reflexiona desde el presente interrogándose acerca del significado del arte y de cada acción artística, con un espíritu de vanguardia siempre dispuesto a reinventar la forma expresiva y las maneras de compartirla.

Un genio divertido, irreverente y comprometido, fiel a una filosofía que permeó cada aspecto de su vida y sus actividades, que sigue siendo absolutamente contemporáneo e inspirador.

Eva Sangiorgi

277

MATINÉ INFANTIL

CHILDREN'S MATINÉE, 2017

Por medio de nuestras actividades buscamos crear un espacio dedicado a promover y fomentar el cine de autor en las nuevas generaciones. Gracias al Desarrollo Integral de la Familia – DIF y al Instituto Mexicano de Cinematografía – IMCINE, en la séptima edición de FICUNAM también contaremos con un programa especial dedicado a los niños de la Ciudad de México.

Es un esfuerzo en conjunto para ofrecer un acceso libre a la cultura, mostrar producciones mexicanas realizadas en distintos años y acercar la experiencia del festival a los más pequeños.

¡Bienvenidos los niños y las niñas a FICUNAM, la séptima edición los celebra y espera!

Fernanda Becerril Chávez
Coordinadora General
Gira y Laboratorio FICUNAM

Through our activities, we aim to create a space devoted to promote and encourage auteur cinema among the new generations. Thanks to the support of the National System for Integral Family Development (DIF), and the Mexican Film Institute (IMCINE), in FICUNAM's seventh edition we will have again a special program devoted to the children of Mexico City.

This joint effort has the goal of offering free access to culture, showing Mexican productions made in various different years, and bringing the Festival's experience to our youngest. We want to welcome all children to FICUNAM! Our seventh edition celebrates you and expects your attendance!

Fernanda Becerril Chávez
General Coordinator
FICUNAM Tour & Laboratory

AMIGAS

2016

4' 18"

DIRECCIÓN

Jaime Antonio Aparicio
Guerrero

ELENA Y LAS SOMBRAS

2016

7'

DIRECCIÓN

César Gabriel Cepeda

JACINTA

2008

10'

DIRECCIÓN

Karla Castañeda

LA MÁQUINA

2015

4'

DIRECCIÓN

René David Reyes García

NO QUIERO UNA MAMÁ

2016

5'

DIRECCIÓN

Marco Antonio Juárez López

EL RELATO DE SAM BRENNAN

2009

7'

DIRECCIÓN

Tonatiuh Moreno

CLASIFICACIÓN A





CLAUSURA

CLOSING



Tizza Covi and Reiner Frimmel interweave their stories drawing from real characters, portrayed in their daily environment, who confer consistency and spontaneity to the narration. This is their fourth film devoted to the circus, a product of almost two decades of the directors' closeness to that world, a marginalized and dwindling place that seems to speak to us from another time,

with the washed-out colors of the big tops and those dresses crammed with beads and pendants.

The main character is Tairo Caroli, whom we already met years back in *La Pivellina*, trained in the trade of lion tamer. The connection with another character, his friend Wendy, is the engine of the story that will lead Tairo to visit family members after the footprints of Mr. Universe, the only one who, with his extraordinary strength, will be able to restore their good luck to them. Both of them are the new generation of itinerant big-top entertainers in a moment in which that entertainment is becoming obsolete. This quest for good luck allows for the character to regress in time, to his infancy, to the time which all the people Tairo questions belong, as do his fantastic memories of the marvels of the circus.

These filmmakers are masters at building empathy with the characters by entering the daily intimacy of their relationships and surroundings. The camera manages to capture the innocence of a world that imagines itself to be malicious, and seduces us with the veracity of one who inhabits it with a simple and unexpected humor. Therefore, they chose to film in celluloid, sharing the delight of the grainy image; and, at the same time, grabbing the opportunity to remind us of another endangered trade—cinema.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

282

2017 Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Gotemburgo **2016** Festival Internacional de Cine de Locarno, Mención Especial Competencia Internacional, Premio FIPRESCI; Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Reikiavik; Festival de Nuevo Cine Montreal, Mención Especial; Festival Internacional de Cine de Rio de Janeiro; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena, Mejor Película Premio ExtraValue; Festival Internacional de Cine de Leeds; Festival de Cine Europeo de Sevilla; AFI. American Film Institute; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Cine Montauroux; Festival Internacional de Cine de Marrakech, Premio del Jurado; Festival de Cine de Trieste.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Mister Universo (*Mister Universe*) (2016), *Der Glanz des Tages* (*The Shine of Day*) (2012), *La Pivellina* (*Little Girl*) (2009), *Baboska* (2005).

MISTER UNIVERSO

MISTER UNIVERSE

MÍSTER UNIVERSO

AUSTRIA - ITALIA

2016

90'

16 mm, 35 mm

color

Tizza Covi y Reiner Frimmel entrelazan sus historias a partir de personajes reales retratados en su entorno cotidiano, que confieren consistencia y espontaneidad a la narración. Se trata de la cuarta película dedicada al circo, fruto de casi dos décadas de su cercanía a ese mundo. Es un lugar marginado y en desaparición que parece hablarnos de otra época con los colores desteñidos de las carpas y los vestidos cargados de chaquiras y pendientes.

DIRECCIÓN

Tizza Covi

Rainer Frimmel

GUIÓN

Tizza Covi

FOTOGRAFÍA

Rainer Frimmel

EDICIÓN

SONIDO

Tizza Covi

REPARTO

Tairo Caroli

Wendy Weber

Arthur Robin

PRODUCCIÓN

Vento Film Productions

DISTRIBUCIÓN

Be For Films

Austrian Films

El personaje principal es Tairo Caroli, a quien ya habíamos conocido años atrás en *La Pivellina*, entrenado en el oficio de domador de leones. La conexión con otro personaje, su amiga Wendy, es el motor de la historia que llevará a Tairo a visitar a familiares tras las huellas de Mr. Universo, el único que con su fuerza extraordinaria podrá regresarles la buena suerte. Ellos dos son la nueva generación de animadores de carpas rodantes en un momento en el que ese entretenimiento se hace obsoleto. La búsqueda de la suerte da cabida a una regresión del personaje en el tiempo, el de la infancia, al que pertenecen tanto las personas que Tairo interroga como sus recuerdos fantásticos de las maravillas del espectáculo circense.

Los realizadores son maestros en construir empatía con los personajes al entrar en la intimidad cotidiana de sus relaciones y entorno. La cámara logra captar la inocencia de un mundo que se imagina malicioso, y nos seduce con la veracidad de quien lo habita con un humor sencillo e inesperado. Por lo tanto, escogen filmar en película, compartiendo el deleite de la imagen granulosa, al tiempo que aprovechan recordarnos de otro oficio en peligro, el del cine.

CÁTEDRA
INGMAR BERGMAN EN
CINE Y TEATRO

INGMAR BERGMAN CHAIR ON FILM & THEATER

XX SESIÓN: CINE, CRÍTICA E HISTORIA

La suerte que ustedes tuvieron
fue la de llegar
suficientemente temprano
para heredar una historia
que ya era rica
y complicada
y agitada.

Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, 1998.

Celebremos este año a los pioneros de la crítica que hace aproximadamente un siglo comenzaron a tocar las puertas de los grandes diarios, encantados por el fenómeno de las imágenes en movimiento, acostumbrados y también un poco aburridos del teatro, habituados a los espectáculos nocturnos y a la grandiosidad de la ópera, llegar con sus escritos bajo el brazo y ver transformados sus garabatos en planas ideales para la lectura, que inauguró un nuevo oficio emparentado con el de los comentaristas en todas las artes y espectáculos, que sería practicado por *amateurs* y profesionales del periodismo, las letras, las artes gráficas y plásticas y el entretenimiento, y alcanzaría el ensayo, la historia y la teoría.

El surgimiento de la crítica cinematográfica implicó una mezcla de curiosidad y esperanza para acercarse a la sala oscura, y asomarse en ese lienzo blanco que se pintaba momentáneamente y aprender de todos esos regalos para la vista, que después le eran compartidos a otros a través del recuerdo y el estilo de la pluma, yendo detrás de la magia plasmada en los fotogramas y en la memoria propia. Las rutas del lenguaje cinematográfico por los caminos del realismo, la animación y la fantasía, han producido a su vez la presencia de la reflexión crítica que con el tiempo, se ha convertido en fragmentos imprescindibles de la historia del cine. Las películas deslumbrantes lo han sido más, porque detrás del fugaz encuentro con la pantalla, la palabra escrita e impresa en papel ha jugado su parte en la comunicación y preservación de las ideas cinematográficas que conviven en la cinefilia. Los historiadores se han fogueado en las faenas periodísticas y su lugar en la sociedad ha sido

ganado siempre a contracorriente. Su trabajo está en una joven fracción de ese universo que explotó a principios del siglo veinte, con la instauración de institutos y productoras cinematográficas.

La crítica vale no solo como parte del arsenal publicitario que incluye las gacetillas, los carteles y las inserciones en las carteleras de los periódicos, sino por el peso de las columnas que poco a poco ganaron su espacio y reputación para ser dignas de integrar los suplementos culturales que dieron voz a grandes autores y más tarde alentaron revistas especializadas, o las secciones que por su parte, al descubrir y reconocer los nuevos cines empujaron las ventas en algún sector de los compradores, y las colaboraciones con brillo propio aun dentro de los encartes con fotos deslumbrantes para atraer a los curiosos y mirones de esos cuerpos atrapados por los lentes de las cámaras.

Explicar el secreto de las emociones en la penumbra, jugar con las experiencias ajenas y propias, reconocer los amores y los odios como parte de los afectos producidos por los films, sus temas y sus protagonistas, abonaron a la permanencia del crítico cinematográfico en los principales periódicos y la aparición de los nuevos críticos, que surgieron de las butacas multiplicadas en los barrios y colonias de la ciudad, sumadas a los auditorios universitarios, las salas en los museos y los institutos culturales, las colecciones y los archivos filmicos. Esta acumulación progresiva ha permitido la permanente observación y el estudio de las evoluciones y metamorfosis que se han dado en un fenómeno mundial compartido en cada rincón del planeta por una historia común, escrita al calor de los hechos e influenciada por las tendencias predominantes en cada época, que inevitablemente ha tenido que ampliar sus criterios, ángulos y puntos de partida para superar sus anclajes culturales angloeuropeos, comprender el desarrollo de la cinematografía de otros continentes con mayor conciencia y reescribir sus páginas con mayor generosidad y profundidad de mirada.

El testimonio de cada generación y las huellas de todas las épocas están guardadas en las gotas de ámbar filmico, que despiertan con el poder de las palabras deseadas, pensadas, dichas, escritas, leídas y dialogadas. En el cine digital están potenciados los tiempos para convertir en presente lo antiguo e imaginar los futuros en cualquier instante.

Gabriel Rodríguez Álvarez
Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro, UNAM
Responsable de planeación académica

20TH SESSION: FILM, CRITICISM, AND HISTORY

The luck you had
was to arrive early enough
to inherit a story
that was already rich,
and complex,
and agitated.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1998.

This year we celebrate the pioneers in criticism, who started—approximately a century ago—knocking on the doors of major newspapers, enchanted by the phenomenon of moving pictures, accustomed to (and a little bored of) theater, used to the evening opera shows with all of their grandeur. They arrived with their writing under their arms and saw their scribblings transformed into ideal pages for reading, thus inaugurating a new profession related to that of the commentators of all artistic and performative genres; one that would be undertaken by *amateurs* and professionals in journalism, literature, as well as the graphic and plastic arts and entertainment, and would reach as far as the essay, history, and theory.

The rise of film criticism implied a mixture of curiosity and hope which prompted these individuals to approach the dark theater and peer onto the blank canvas, which would momentarily paint itself completely, and learn from all those feasts for the eyes, to later share them with others through their memory and the style of their pens, stepping behind the magic embodied by the photograms and by their own recollections. The journey of film language, following the paths of realism, animation, and fantasy, has in turn created the presence of critical reflection, and over time this has been converted into essential fragments of film history. Dazzling films have been even more so, because behind the fleeting encounter on the screen, the written and printed word has played its part in the communication and conservation of the cinematographic ideas that inhabit cinephilia. Historians have been hardened by their journalistic labor, and they have always earned their place

in society by swimming against the current. Their work is found in a young fragment of that universe which exploded in the early 20th century with the establishment of film institutes and film-production companies.

Critique has value, not only as part of the promotional arsenal that includes press releases, billboards, and placement in newspaper bulletin boards, but also because of the importance of the columns, which gradually earned their slot and their worthiness of inclusion in the cultural supplements that gave voice to great authors and later inspired specialized journals, or specialized sections, when their discovery and recognition of new cinemas promoted sales in certain buyer sectors with their shining collaborations on inserts and their stunning photographs, to attract curious onlookers who stared at those bodies trapped by the camera lens.

Explaining the secret of emotions in the dark, playing with one's own and others' experiences, recognizing love and hatred as part of the feelings produced by films, their subjects, and their characters, gave film critics permanence in the major newspapers, and new critics appeared from all the new seats multiplied among all the neighborhoods and districts of the city, as well as university auditoriums, theaters in museums and cultural institutes, film collections and archives. This progressive discursive accumulation has allowed the permanent observation and study of the different evolutions and metamorphoses of this worldwide phenomenon, shared in every corner of the planet by a common history, written as events unfold and influenced by the dominant trends of each period. And it has therefore unavoidably had to broaden its criteria, perspectives, and guiding principles to overcome its Anglo-European cultural attachments in order to understand the development of film in other continents with a higher conscience, and to rewrite its pages more generously, with a deeper view.

The testimony of every generation and the imprint of each period are stored in drops of film amber which awaken with the power of the words desired, imagined, spoken, written, read, and discussed. Times are accelerated in digital film, and turn the ancient past into the present to imagine the future at any moment.

Gabriel Rodríguez Álvarez
Ingmar Bergman Chair on Film & Theater, UNAM
Academic Planning Coordinator

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN CINE Y TEATRO

-

INGMAR BERGMAN CHAIR ON FILM & THEATER

CLASES MAGISTRALES

MASTER CLASSES

CLASES MAGISTRALES

MASTER CLASSES



Great filmmakers are travelers, and Agüero is one of them. The journeys undertaken by this director are extraordinary. They can begin at the door of his own house in Santiago, in a search to know more about the life of the others; or he can jump into a boat to appropriate himself, in a playful way, that which drove Melville mad and which he codified into a monstrous white whale; or—'innocently'—stick his nose as a stowaway in other filmmakers' films in order to inquire into the nature of cinema. Some directors preach and assert; others, inquire and explore. In Agüero's expeditions, each shot poses a question in order for another to express an experience, and then the world itself can restructure its enigmatic—or, rather, poetic—nature.

IGNACIO AGÜERO

**LAS PREGUNTAS DEL NAVEGANTE:
EL CINE LÚDICO DE IGNACIO AGÜERO**

**THE QUESTIONS OF THE NAVIGATOR:
IGNACIO AGÜERO'S LUDIC CINEMA**

Los grandes cineastas son viajeros; Agüero es uno de ellos. Los periplos del director son insólitos. Pueden empezar en la puerta de su casa para ir a recorrer la ciudad de Santiago en busca de saber algo más de la vida de los otros; también puede subirse a un barco para apropiarse lúdicamente de aquello que enloqueció a Melville y que este cifró como una monstruosa ballena blanca; o puede inmiscuirse 'innocentemente' como un polizón en las películas de otros para indagar sobre la naturaleza de lo cinematográfico. Hay directores que predicen y afirman; hay otros que preguntan y exploran. En las expediciones de Agüero cada plano lanza una inquietud para que otro exprese una experiencia y el mundo en sí reconstituya su carácter enigmático o, más bien, poético.

YURI ANCARANI

ENTRE LO ORDINARIO Y LA EXPERIMENTACIÓN.
LAS PERSPECTIVAS MÚLTIPLES DEL CINE DE
YURI ANCARANI

BETWEEN COMMONPLACE & EXPERIMENTATION.
THE MULTIPLE PERSPECTIVES OF YURI
ANCARANI'S FILMS



With the patience of an observer and the irreverence of someone who wants to break the rules, Yuri Ancarani's work brings together the languages of cinema and contemporary art. Mixing audiovisual tones, genres, and languages, Ancarani plays with the balance between cinema itself and the perceptive experience cinema offers in order to train our eyes so they can discover the extraordinary in this world. The tension between everyday elements and extravagant ones offers multiple perspectives in which the filmmaker's curiosity always questions the way we perceive and understand things.

In accordance with this dynamism, his work has been shown in festivals such as those of Rotterdam, Venice, Rome, and Visión du Reel, as well as art spaces like the 55 Biennale di Venezia, the MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo in Rome, the R. Solomon Guggenheim Museum in New York, and the Hammer Museum in Los Angeles.

CONVERSA CON
A CONVERSATION WITH

PAOLA SANTOSCOY &
EVA SANGIORGI

Yuri Ancarani en su trabajo asocia el lenguaje del cine con el del arte contemporáneo, con la paciencia del observador y la irreverencia de quien quiere romper las reglas. Mezclando tonos, géneros y lenguajes del audiovisual, Ancarani juega con el equilibrio entre el cine y la experiencia perceptiva a través del cine, para adiestrar a nuestros ojos hacia el descubrimiento de lo extraordinario del mundo, en tensión entre lo cotidiano y lo extravagante; ofrece múltiples perspectivas en las que la curiosidad del cineasta siempre cuestiona nuestra manera de entender y percibir las cosas.

Acorde a este dinamismo, sus obras se han mostrado en festivales como Róterdam, Venecia, Visión du Réel y Roma, así como en espacios del arte como la 55 Biennale di Venezia, el MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma, el R. Solomon Guggenheim Museum de Nueva York, y el Hammer Museum de Los Ángeles.

LUIZ ROSEMBERG FILHO

LA ANOMALÍA NARRATIVA:
EL CINE INCONFORMISTA DE
LUIZ ROSEMBERG FILHO

NARRATIVE ANOMALY:
THE NON-CONFORMIST FILMS OF LUIZ
ROSEMBERG FILHO

There aren't many filmmakers like Rosemberg Filho anymore, and we're not only talking about Brazil and Latin America. This septuagenarian director belongs to a generation which continuously aimed to invent new filmic forms and narrative structures to emancipate cinema from the bonds of the narrative and formal conventions of American movies. *Imagens* is a decisive proof of this intention. The other regularity in the work of this filmmaker is his struggle against any regime of obedience; regardless of it being subjected to Nazis, Brazilian and Latin-American military forces, or publicists—that is, all the lords of power who want for the others to have no desires and simply to obey. This struggle can be traced back to his film *O jardim das espumas* a *Guerra do Paraguay*, with endings which are undeniably related to this struggle. In his films, insubordination can be parodic, erotic, humorous. Power hates laughter and pleasures and that is why Rosemberg Filho's films have always been dangerous.

CONVERSA CON
A CONVERSATION WITH

GUSTAVO BECK &
ROGER KOZA

Quedan pocos cineastas como Rosemberg Filho, y no solamente en Brasil y Latinoamérica. El septuagenario director pertenece a una generación que no claudicaba en inventar formas cinematográficas y esquemas narrativos que emanciparan el cine del yugo narrativo y formal del cine estadounidense. *Imagens* es una prueba rotunda de ese deseo. La otra regularidad en la obra del cineasta es su contienda contra todo régimen de obediencia. Pueden ser los nazis, los militares brasileños y latinoamericanos, los publicistas, es decir, todos los señores del poder que desean que los otros no deseen y obedezcan. Esta lucha se puede rastrear desde *O jardim das espumas* a *Guerra do Paraguay*, cuyos finales son indesmentibles al respecto. La insubordinación puede ser en su cine paródica, erótica, humorística. El poder detesta la risa y los placeres, por eso el cine de Rosemberg Filho ha sido siempre peligroso.



ANGELA SCHANELEC

**UN MUNDO INDETERMINADO:
EL CINE ESPECULATIVO DE ANGELA SCHANELEC**

**AN INDETERMINATE WORLD:
ANGELA SCHANELEC'S SPECULATIVE CINEMA**



Regular lives of regular people may be of little significance for cinema; however, they can also prove to be a demanding subject. That symbolic order is the one chosen by this extraordinary German Filmmaker—an order marked by the lack of communicative skills and the indecipherable emotional landscape of the characters which people the universe of her films. Schanelec's filmic intensity lies on knowing how to film a feeling without providing a psychology to codify it, on knowing how to work with actions and relations without presenting a tale in which everything is foreshadowed in terms of destiny and the events that are shown. This demands a rigorous aesthetic system in which existential experience is captured through the duration of shots, the distance in their register, the perception of the human shape and its disposition within space, as well as the overall relation of all shots.

CONVERSA CON
A CONVERSATION WITH

ROGER KOZA

La vida ordinaria de la gente puede resultar poco significativa para el cine, pero también puede ser una materia exigente. Ese es el orden simbólico elegido por la extraordinaria cineasta alemana, orden signado por la impericia de la comunicación y el indescifrable paisaje emocional de los personajes que pueblan el mundo de sus películas. La intensidad del cine de Schanelec reside en saber cómo filmar un sentimiento sin ofrecer una psicología que lo codifique y en cómo trabajar las acciones y los vínculos sin postular un relato en el que todo esté ya prefigurado, tanto el destino como el sentido de todo lo que sucede. Esto requiere de un sistema estético riguroso en el que se domine la duración de un plano, la distancia del registro, la percepción de la figura humana y su disposición en el espacio, y la relación del conjunto de los planos en pos de capturar una experiencia de existencia.

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN CINE Y TEATRO

-

INGMAR BERGMAN CHAIR ON FILM & THEATER

FORO
DE LA CRÍTICA
PERMANENTE

PERMANENT CRITIQUE FORUM

5 FORO DE LA CRÍTICA PERMANENTE

CINE, CRÍTICA E HISTORIA

La relación con la historia del cine ha cambiado por completo. No menos de treinta años atrás, cualquier crítico de cine tenía que relacionarse con el pasado de su materia a través de lo que se había escrito sobre una película, un director, una escuela y/o una tradición, o también con lo que –con suerte– había visto en la programación especial en una cinematoteca o en la televisión. Pero la aparición del VHS, el DVD e Internet ha cambiado la relación con el tiempo pretérito y la Historia del cine en general. ¿Qué tipo de conciencia histórica determina estos cambios? ¿Qué importancia tiene el conocimiento histórico con relación a la crítica de cine y su aplicación en el presente?

Asimismo, la transformación del acceso está facilitado por la digitalización de la imagen en movimiento en todos sus órdenes (composición, distribución, exhibición). La paradoja es que este nuevo acceso abre a una nueva dificultad: la naturaleza endeble del archivo digital. La relación con el pasado y el futuro del cine está cambiando.

5th PERMANENT CRITIQUE FORUM

CINEMA, CRITIQUE AND HISTORY

298

The way to approach film history has changed completely. Not over 30 years ago, all film critics who wanted to establish a relation with the past of his or her subject of specialization had to do so through texts written about a specific film, director, and/or tradition. In the best of cases, this could also be done—if lucky—through what the critic had seen in a special program offered in a cinematheque, or on TV. But the emergence of VHS, DVD, and Internet has changed the relation we have with the past and with film history in general. Which kind of historical consciousness determines these changes? What's the relevance of historical knowledge in relation to film critique and its current application?

Also, since the moving image has been digitalized in all of its orders (composition, distribution, exhibition) there is a transformation in terms of an easier accessibility to it. The paradox is that this new accessibility opens a new problem: the feeble nature of digital archives. The relation between the past and the future of cinema is also changing.

1. LA PREPOTENCIA DEL PRESENTE Y LA PRESENCIA DEL PASADO

O FORMAS DE PROBLEMATIZACIÓN SOBRE LAS
CONDICIONES DE LA ESCRITURA EN EL EJERCICIO
DE LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

Los críticos profesionales de cine suelen escribir sobre estrenos en un fenómeno particular signado por una franca producción exponencial del cine contemporáneo que lleva a concentrarse cada vez más en el presente del cine y no en su pasado. ¿Qué tipo de desafíos implica esta nueva ecuación? ¿Hasta qué punto se puede escribir sobre el cine contemporáneo sin vincularlo al pasado del cine? ¿De qué modo el crítico de cine incorpora en su escritura la relación con el pasado?

MICHAEL PATTISON · INGLATERRA

IVÁN PINTO · CHILE

FERNANDA SOLÓRZANO · MÉXICO

MALENA SOUTO · ARGENTINA

COORDINA: ROGER KOZA · ARGENTINA

1. THE ARROGANCE OF THE PRESENT & THE PRESENCE OF THE PAST

WAYS TO PROBLEMATIZE THE CONDITIONS FOR
WRITING WITHIN THE PRACTICE OF FILM CRITIQUE

299

Professional film critics usually write about premieres and this phenomenon is marked by a clear exponential production of contemporary cinema which leads us to increasingly focus on cinema's present and not in its past. What challenges does this new equation poses? To which point can we write about contemporary cinema without establishing a relation between it and its past? How do critics incorporate the relation with the past in their writing?

MICHAEL PATTISON · ENGLAND

IVÁN PINTO · CHILE

FERNANDA SOLÓRZANO · MEXICO

MALENA SOUTO · ARGENTINA

COORDINATOR: ROGER KOZA · ARGENTINA

2. ESCRIBIR LA HISTORIA DEL CINE

La historia del cine se escribe siempre desde el presente. ¿Qué tipo de relación se establece entre los prejuicios y certidumbres del presente, y la evidencia del pasado y sus ordenamientos canónicos? ¿Cómo influyen los modos de acceso al pasado del cine en la elaboración de una Historia del cine?

JORGE AYALA BLANCO · MÉXICO

ELA BITTENCOURT · POLONIA

MEHRNAZ SAEED-VAFA · IRÁN

COORDINA: ROGER KOZA · ARGENTINA

2. WRITING FILM HISTORY

Film history is always written from the present. What are the relations that are established between the prejudices and certainties of the present and the evidence of the past and its canon? How do the ways we access to the film past have an influence in the way we make film history?

JORGE AYALA BLANCO · MEXICO

ELA BITTENCOURT · POLAND

MEHRNAZ SAEED-VAFA · IRAN

COORDINATOR: ROGER KOZA · ARGENTINA

JORGE AYALA BLANCO

MÉXICO · MEXICO

Ha sido crítico de cine durante más de 52 años. Es también profesor en el CUEC y ha publicado más de 30 libros en tres series: cine mexicano, cine internacional y de investigación. Ha participado en los suplementos culturales más importantes del periodismo mexicano y desde 1989 colabora en la sección cultural de *El Financiero* en la edición impresa, y desde hace un año en la página web del mismo; desde 2015 participa en el sitio La Digna Metáfora. Ha recibido, entre otros reconocimientos, la Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico y el Premio a la Trayectoria en Investigación Histórica José C. Valadés.

A critic for over 52 years, he is also a professor at the UNAM Film School (CUEC) and has published over 30 books in three different series: Mexican cinema, international cinema, and research. He has published in the most relevant cultural supplements in Mexican journals; since 1989, he collaborates in the printed-edition cultural section of *El Financiero* and, since a year ago, he has also collaborated for its web page. From 2015 onwards, he also collaborates on the web site *La Digna Metáfora*. He has received, among other recognitions, the Salvador Toscano Medal to Filmic Merit and the José C. Valadés Award to a Career in Historical Research.

ELA BITTENCOURT

POLONIA · POLAND

Es una crítica cinematográfica, curadora y escritora que actualmente vive en São Paulo, Brasil. Sus ensayos y entrevistas han aparecido en numerosas publicaciones especializadas en el cine y el arte, tales como *Artforum*, *Cineaste*, *Film Comment*, *Frieze* y *Sight & Sound*, entre otras. Como curadora, Bittencourt ha organizado retrospectivas en el Festival de Cine True/False, en el Festival Internacional de Cine de São Paulo y en el Centro Cultural Banco do Brasil. Desde 2015 ha dado clases de cine y ha formado parte del comité de selección para el Festival Internacional de Cine Documental É Tudo Verdade/It's All True. Se graduó de la maestría en Escritura Creativa por la Universidad de Columbia, en Nueva York.

Is a film critic, curator and writer, currently based in São Paulo. Her essays and interviews have appeared in various film and art publications, such as *Artforum*, *Cineaste*, *Film Comment*, *Frieze*, and *Sight & Sound*, among others. As curator, Bittencourt has organized retrospectives at the True/False Film Festival, the São Paulo International Film Festival, and at the Centro Cultural Banco do Brasil. She has taught film and has been on the selection committee for the É Tudo Verdade/It's All True International Documentary Film Festival since 2015. She holds an M.F.A degree in Creative Writing from Columbia University, New York.

**ROGER KOZA**

ARGENTINA

Miembro de FIPRESCI y crítico de cine. Publica regularmente en *La voz del interior*, *N*, *Quid* y *Con los ojos abiertos*. También conduce el programa de televisión 'El cinematógrafo', en Argentina, y es columnista del programa Filmoteca en Televisión Pública. Desde 2006 es programador de la sección Vitrina del Festival Internacional de Cine de Hamburgo y de FICUNAM desde 2011. También dirige artísticamente desde 2014, el Festival Internacional de Cine de Cosquín. En 2015 fue curador del Tributo a Raúl Perrone: 'El hombre de Ituzaingó' en la Viennale de Austria. Ha sido jurado en distintos festivales de cine internacional e interlocutor en clases magistrales de Peleshian, Reygadas, Akerman, Omirbayev, Guiraudie, Loznitsa y Khamraev.

A film critic and member of FIPRESCI. He publishes regularly at *La voz del interior*, *N*, *Quid*, and *Con los ojos abiertos*. He also hosts a TV program, 'El cinematógrafo', in Argentina, and he is a columnist for the 'Filmoteca' program, broadcasted by Televisión Pública. Since 2006, he is the programmer of the Vitrina Section of the Hamburg International Film Festival, and part of the FICUNAM programming team since 2011. Since 2014, he is the Artistic Director of the Cosquín International Film Festival. He has also curated a tribute to Raúl Perrone, entitled 'The Man from Ituzaingó', at the Viennale, in Austria (2015). He has participated as a jury member in several international film festivals and has taken part in conversations and masterclasses together with figures such as Peleshian, Reygadas, Akerman, Omirbayev, Guiraudie, Loznitsa, and Khamraev.

**MICHAEL PATTISON**

REINO UNIDO · UNITED KINGDOM

Es un crítico de cine nacido en Gateshead, Reino Unido. Su trabajo se ha publicado en *MUBI* y *Reverse Shot*, entre otros espacios especializados. También ha impartido talleres para críticos jóvenes en numerosos festivales internacionales de cine. Desde septiembre de 2016 realiza un doctorado de residencia en la Universidad de Newcastle, fundada por el Consejo de Investigación de Artes y Humanidades; el proyecto, en sintonía con la cinematografía y la escritura creativa, es una investigación acerca del espacio urbano.

Michael Pattison is a film critic from Gateshead, UK. He has been published by *MUBI*, *Reverse Shot* and others, and has tutored workshops for aspiring critics at several film festivals. In September, 2016, Michael began a practice-based PhD at Newcastle University, funded by the Arts & Humanities Research Council; the project, encompassing filmmaking and creative writing, is an investigation into urban space.



IVÁN PINTO

CHILE

Es licenciado en Estética, además de licenciado de Cine y Televisión, con estudios de Comunicación y Cultura. Es editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo, y director y creador de elagentecine.cl, dedicado al cine de circuito independiente. Ha participado como coeditor y colaborador en múltiples publicaciones e impartido clases en varias universidades en Chile. Entre los temas que desarrolla en su docencia se encuentran el cine documental, el latinoamericano y el contemporáneo, y la crítica de cine. Actualmente cursa un doctorado en Estudios Latinoamericanos y prepara un libro sobre cine y video experimental chileno junto a la videoartista Claudia Aravena.

He holds a bachelor degree on Aesthetics, as well as one in TV & Film, specializing on Communications & Culture. He is the editor of <http://lafuga.cl>, a web site specializing in contemporary cinema. He is also the creator of elagentecine.cl, devoted to independent films. He has contributed, as coeditor and collaborator, in many published outlets and he has also taught at various universities in Chile. Some of the themes he deals with in his classes are Documentary Film, Latin-American and Contemporary Cinema, as well as Film Critique. He is presently studying a PhD on Latin-American Studies and working on a book on Chilean experimental film and video, together with the artist Claudia Aravena.



MEHRNAZ SAEED-VAFA

IRÁN · IRAN

Originaria de Irán, actualmente vive en Chicago, Estados Unidos, donde cursó un máster en Bellas Artes por la Universidad de Illinois. Ha sido profesora de tiempo completo en Cine y Arte desde 1989. Sus áreas de especialización son los estudios de cine (cine internacional, Medio Oriente, cine del exilio, mujeres, género), teoría y producción de cine documental y formatos alternativos. Ha dado conferencias y escrito extensamente sobre el cine iraní. Su libro sobre Abbas Kiarostami, coescrito con Jonathan Rosenbaum, fue publicado por la Universidad de Illinois Press en marzo de 2003. Desde 1989 es consultora artística del Festival de Cine de Irán en el Gene Siskel Film Center de Chicago.

Born in Iran, she is currently based in Chicago, where she studied a Masters in Fine Arts at the Illinois University. Since 1989, she has held a Senior Fellow Chair on Film & Art. Her areas of specialization are Filmic Studies (international cinema, Middle East, Exile & Cinema, Women & Gender Issues), and Documentary Film & Alternative Formats Production. She has given lectures and written extensively on Iranian cinema. Her book on Abbas Kiarostami, cowritten together with Jonathan Rosenbaum, was published by the University of Illinois Press in March, 2003. Since 1989, she is the Artistic Adviser for the Iran Film Festival at the Gene Siskel Film Center, in Chicago.

FERNANDA SOLÓRZANO

MÉXICO · MEXICO



Es crítica de cine, ensayista y editora. Ha colaborado en las principales publicaciones de México, en la revista española *Cuadernos Caimán* y en la británica *Sight & Sound*. Ha conducido los programas Confabulario, El foco, Encuadre y Plano abierto. Es miembro FIPRESCI, y ha sido jurado en diversos festivales en México y en el extranjero. Actualmente tiene a su cargo la sección de cine de *Letras Libres* y es miembro del Comité de Programación del Festival Internacional de Cine de Morelia – FICM.

A film critic, essay writer, and editor, she has been published by the most relevant Mexican journals, as well as in the Spanish magazine *Cuadernos Caimán* and in the British magazine *Sight & Sound*. She has hosted the TV shows 'Confabulario,' 'El foco,' 'Encuadre,' and 'Plano abierto.' She is a member of FIPRESCI and has served as a jury member for numerous film festivals both in Mexico and abroad. She is currently responsible for the film section of the Mexican magazine *Letras Libres* and is a member of the Programming Committee of the Morelia International Film Festival (FICM).



MALENA SOUTO
ARGENTINA

Es licenciada en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine de Buenos Aires. Es investigadora y programadora de cine y artes audiovisuales. Actualmente se desempeña como coordinadora y programadora del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires – MACBA. También es directora artística de Colectivo Puente, dedicado a la curaduría de cine de autor y video experimental. Ha ejecutado la producción y curaduría de numerosos programas de cine, videoarte y exhibiciones de arte audiovisual en MACBA, en el Centro Cultural Recoleta, el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakaler (San Sebastián) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata – MAR. A su vez, se ha desempeñado profesionalmente en el área de producción y producción artística en la Bienal de Imagen en Movimiento y en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, entre otros.

Has a bachelor's in Cinema Arts from the University of Cinema of Buenos Aires, Argentina. She is a researcher and programmer of cinema and audiovisual arts. Currently, she is the film programmer and audiovisual coordinator of the Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA). She is artistic director of Colectivo Puente, a group dedicated to the curatorship of auteur cinema and experimental video. She has produced and curated several film and video art programs and exhibitions of audiovisual art at MACBA, the Centro Cultural Recoleta, the Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakaler (San Sebastián), the Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MAR). She has also worked in the production and artistic production areas of the Bienal de Imagen en Movimiento and the Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, among others.

TALLER

WORKSHOP

TALLER DE REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

FILMIC CREATION WORKSHOP

ANGELA SCHANELEC & HELENA WITTMANN
University of Fine Arts (HFBK), Hamburg

Making the most of the seventh edition of FICUNAM, the Ingmar Bergman Chair on Film & Theater, the UNAM Film School (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), the Goethe-Institut Mexico, and the UNAM International Film Festival join efforts to offer this workshop aiming to create a space for filmic exchange and creation between German and Mexican students.

This workshop, offered by Angela Schanelec and Helena Wittmann—professors at the University of Fine Arts, Hamburg (Hochschule für bildende Künste-HFBK)—will feature practical filmic experimentation for the benefit of 16 students (8 Mexican and 8 German) who are studying—or have experience—within the fields of filmic, or audiovisual, creation. During four days, the students will exchange ideas and engage themselves—working in mixed team groups—on various filmic exercises.

ANGELA SCHANELEC
AALEN, BADEN-WÜRTTEMBERG, GERMANY 1962

A German film director, professor, actress, and writer, she is one of the founders of the Berlin School, which represents the new trend of German contemporary cinema. She studied Acting at the Frankfurt School of Music & Performance Arts. In 1990, she began studying Film Direction at the German Film & TV Academy, in Berlin. Since then, she has been working as an independent filmmaker. Her feature *Das Glück meiner Schwester* (My Sister's Good Fortune) won the German Critics' Award; and, in 1998, *Plätze in Städten* (Places in Cities) was selected for the Cannes Festival in its section A Certain Regard. Since 2012, she teaches Scriptwriting at the Hamburg University of Fine Arts. Her most recent film, *Der traumhafte Weg* (The Dreamed Path), was presented in the 69th edition of the Locarno Film Festival.

308

HELENA WITTMANN
NEUSS, GERMANY, 1982

Originally studying Spanish and Media Studies in Erlangen and Hamburg, she went on to attend the Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) between 2007–2014, institution where she currently holds a chair. In her films, and within her artistic practice in general, rooms constitute much more than just bare venues of a storyline. She questions and contextualizes the boundaries of these rooms—in them, with them, on them, and along them. Since 2015, she works as artistic research assistant at the Hochschule für bildende Künste. Her work has been shown internationally in exhibitions and film festivals.

ANGELA SCHANELEC Y HELENA WITTMANN

Academia de Bellas Artes de Hamburgo – HFBK

Aprovechando la celebración de la séptima edición del FICUNAM, la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – CUEC, el Goethe-Institut México y el propio festival, unen esfuerzos para realizar este taller destinado a generar un espacio de intercambio y creación filmica entre estudiantes alemanes y estudiantes mexicanos.

El taller es impartido por las académicas de la Academia de Bellas Artes de Hamburgo (Hochschule für bildende Künste – HFBK) Angela Schanelec y Helena Wittmann. Será una práctica experimental de realización cinematográfica entre dieciséis estudiantes (ocho mexicanos y ocho alemanes) con estudios o experiencia en realización cinematográfica y/o audiovisual. Durante cuatro días, los alumnos intercambiarán ideas y realizarán diferentes ejercicios filmicos en grupos de trabajo mixtos.

ANGELA SCHANELEC

AALEN, BADEN-WÜRTTEMBERG, ALEMANIA 1962

Es directora de cine, profesora, actriz y escritora alemana. Fundadora de la llamada Escuela de Berlín, que representa la nueva tendencia del cine alemán contemporáneo. Estudió actuación en la Academia de Música y Artes Escénicas en Fráncfort. En 1990 empezó estudios como directora de cine en la Academia Alemana de Cine y Televisión en Berlin. Desde entonces, ha trabajado como cineasta independiente. Su largometraje *Das Glück meiner Schwester* (La suerte de mi hermana) ganó el premio de la Crítica Alemana y *Plätze in Städten* (Lugares en las ciudades) fue seleccionada para la sección Una Cierta Mirada del Festival de Cannes en 1998. Desde 2012 es profesora de Guión en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo. Su más reciente película, *Der traumhafte Weg* (Camino de ensueño), se presentó en la edición 69 del Festival de Cine de Locarno.

309

HELENA WITTMANN

NEUSS, ALEMANIA, 1982

Estudió Español y Medios en Erlangen y Hamburgo. Asistió a la Academia de Bellas Artes de Hamburgo entre 2007 y 2014, donde actualmente tiene una cátedra. En sus películas y dentro de su práctica artística, las habitaciones constituyen mucho más que lugares desnudos para un argumento. Ella cuestiona y contextualiza los límites de estas habitaciones: en ellas, con ellas, dentro de ellas y a lo largo de ellas. Desde el año 2015 trabaja como asistente de investigación artística en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo. Su trabajo se ha mostrado internacionalmente en exposiciones y festivales de cine.

CONCURSO
ALFONSO REYES
FÓSFORO

SEVENTH CONTEST
ALFONSO REYES FÓSFORO

CONCURSO DE CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA ALFONSO REYES FÓSFORO

SEVENTH CONTEST, ALFONSO REYES FÓSFORO

THE UNAM DEPARTMENT OF
POLITICAL & SOCIAL SCIENCES
REAFFIRMS ITS COMMITMENT TO IMMERSE OUR
COMMUNITY OF PROFESSORS AND STUDENTS
IN THE WORLD OF CINEMA

For the last seven years, the Department of Political & Social Sciences has successfully organized the Film Critique Contest, Alfonso Reyes "Fósforo". This is a contest where film analysis and critique converge around three films specially selected for it by the UNAM International Film Festival.

Our Department has always been on the cutting edge of filmic studies and has trained great film critics and historians with high analytical and critical skills. That is why promoting this kind of contest—which allows to better know the other side of cinema, its social face—is essential for our community.

The aim of the contest is to bring students closer to art and culture through their direct participation in it, as well as building new scholarly discourses. We are convinced that cinema, understood as the language of moving images, is undoubtedly a medium which allows the community of our Department to research different realities and to be immersed in a world of creativity which enhances the spirit of freedom, critique, and reflection.

Thus, the UNAM Department of Political & Social Sciences reaffirms its commitment to immerse our community of professors and students in the world of cinema through the paths of filmic analysis and critique.

This contest is organized by our Department, but it aims to reach the whole university community. You all are welcome to take part in it.

Dr. Angélica Cuéllar Vázquez
Director
Department of Political & Social Sciences, UNAM

**LA FACULTAD DE CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES**
**REAFIRMA SU CONVICCIÓN DE SUMERGIR A
SU COMUNIDAD ACADÉMICA Y ESTUDIANTIL
EN EL MUNDO DEL CELULOIDE**

CONCURSO ALFONSO REYES FÓSFORO

La Facultad de Ciencias Políticas y Sociales organiza con gran éxito el Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes "Fósforo" desde hace siete años. En este concurso convergen el análisis y la crítica cinematográfica en tres películas especialmente seleccionadas por el Festival Internacional de Cine UNAM para la ocasión.

Nuestra facultad ha sido vanguardia en los estudios cinematográficos y ha formado grandes críticos e historiadores del cine con capacidad analítica y crítica. Por ello es esencial para nuestra comunidad impulsar esta clase de concursos, para conocer el otro lado del cine: el social.

Con este concurso se busca promover el acercamiento de los estudiantes al arte y la cultura, su participación directa y la necesidad de construir nuevos discursos académicos. Estamos convencidos de que el cine, entendido éste como el lenguaje de las imágenes en movimiento, es sin duda un medio a través del cual la comunidad de nuestra facultad investiga realidades distintas y se empapa en un mundo de creatividad que le permite hacer crecer el espíritu de la libertad, la crítica y la reflexión.

Ante ello, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales reafirma su convicción de sumergir a su comunidad académica y estudiantil en el mundo del celuloide a través de los caminos del análisis y la crítica.

Este concurso es de nuestra facultad para la Universidad, sean todos bienvenidos a participar.

Dra. Angélica Cuéllar Vázquez
Directora
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

CONTACTOS

CONTACTS

A

Arati Films
Maria Pelayo
mariapelayo@alum.calarts.edu

Austrian Films
Stiftgasse 6
A-1070 Viena
Austria
+43 1 526 33 23
Anne Laurent-Delage
anne.laurent@afc.at

Axolote Cine
Plaza San Juan #5 Interior 5
Col. Centro, Del. Cuauhtémoc
Ciudad de México
México
+52 55 55493060 ext. 324
+52 55108554
contacto@axolotecine.com.mx
Julio Bárcenas
barcenas.julio@gmail.com
Michel Lipkes
mlipkes@yahoo.com.mx

B

Burning Bridges
+44 7595902255
Paul Williams
paul@burning-bridges.com

C

Cavideo
Rua Voluntários da Patria 446 –
Loja 35 A
Botafogo – Rio de Janeiro
CEP: 22270-010
Brasil
+55-21-980130885
Cavi Borges
cavicavideo@gmail.com

Centro de Capacitación
Cinematográfica, A.C.
Calzada de Tlalpan 1670
Col. Country Club
04220 Ciudad de México
México
41 55 00 90 ext 1813
Mariana Sobrino Fernández
divulgacion@elccc.com.mx

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos CUEC-UNAM
Círculo Mario de la Cueva S/N
04510 Ciudad Universitaria
Delegación Coyoacán
Ciudad de México
+52 55 5623 3809
direcuec@gmail.com
Mtra. María del Carmen de Lara
Rangel
adricuecunam@gmail.com

Chamaca Films
Gamma #1 of. 1
Col. Romero de Terreros,
04020, Delegación Coyoacán
Ciudad de México
México
+52 55 56658 1624
Ana Hernández / Rodrigo Herranz
Fanjul
ahernandezcastillo@gmail.com
casadelou@gmail.com

Cine Canibal
55 4833 2198
Geminiano Pineda
geminiano@cinecanibal.com

Cine Pantera
Aguascalientes No.180 Int.6
Col. Hipódromo Condesa
06100, Del. Cuauhtémoc
Ciudad de México
(55) 55743816
cinepantera@gmail.com
Jaime Ramos
jaime@cinepantera.com

Cinematográfica y Escénica de
México
Calle Praga No. 4249, Las Torres
64930 Monterrey, Nuevo León
México
Eli Zavala
elizzavala@hotmail.com

Coffee and Films
147 Rue Leon Maurice Nordmann
75013 Paris
Francia
+33 1 43 36 76 95
Didier Jacob
contact@coffeeandfilms.com

C.R.I.M.
Av. Do Brasil 154 R/C
1700-076 Lisboa
Portugal
+35 1218446102
Joana Ferreira
crim.filmes@gmail.com

Dart Film
Niska 6
Belgrade
Serbia
Natasa Damnjanovic
office@dartfilm.com

Departamento de Imagen y Sonido
/ Tardigrada Producciones
Sierra Leona 1492
Col. Independencia
44290 Guadalajara
México
3315995472
Omar Robles
tardigrada.producciones@gmail.com

DFFB. Deutsche Film- und
Fernsehakademie Berlin
Postdamer Str. 2
10785 Berlin
Alemania
+49 30 257 59 153 / -152
+49 (0)30 257 59 – 116
festival@dffb.de
info@dffb.de
Josephine Settmacher
j.settmacher@dffb.de

E
EntreFilmes
Rua Pium-i, 361 – Prado
30310-080 Belo Horizonte
Minas Gerais
Brasil
+55 31 99353-6735
Thiago Macêdo Correia
entrefilmes@gmail.com

Escola Superior de Artes e Design
(ESAD)
Rua Isidoro Inácio Alves de
Carvalho
2500 -321 Caldas da Rainha
Portugal
+351 262 830 900
João Pedro Faustino dos Santos
sa.campus3@ipleiria.pt

Escuela de Cine y Audiovisual de la
Comunidad de Madrid (ECAM)
Oficina de Promoción
c/ Juan de Orduna no 3
Ciudad de la Imagen
28223 Pozuelo de Alarcón
Madrid
España
+34 91 512 10 60
distribución@ecam.es

Escuela Internacional de Cine y
Televisión (EICTV)
Finca San Tranquilino, Km 4 ½
carretera a Vereda Nueva
32500 San Antonio de los Baños,
Artemisa, Apdo. 40/41
Cuba
+53 47 38 3152 al 56, EXT: 557
Giselle Cruz
Promoción Internacional
promocióninternacional@eictv.co.cu

CONTACTOS

CONTACTS

Evidencia Films
Carrera 5 No.26B-39 Apt 704
Bogotá, D.C.
Colombia
+57 320 283 02 83 / +57 314
223 37 18
Xiomara Rojas
x.rojas06@gmail.com
Capucine Mahé
evidenciafilms@gmail.com

F

The Festival Agency
44 rue de Cléry
75002 Paris
+33 637 173 332
Johannes Klein
jk@thefestivalagency.com

Film Factory
Bistrik 7
Bosnia y Herzegovina
5513533022
Sergio Flores Thorija
thor_sft@hotmail.com

Film Museum München
Sankt-Jakobs-Platz 1, 80331
Múnich, Alemania
+49 89 23396450

Film Studies Center of the
University of Chicago
Cobb Hall 306
5811 South Ellis Avenue
Chicago, IL 60637
Estados Unidos
(773) 702-8596
Julia Gibbs
jgibbs@uchicago.edu

Filmgalerie 451
Saarbrücker Straße 24, Haus C, 2.
Stock
10405 Berlin
Alemania
+49 (0) 30 - 33 98 28 00 / +49 (0)
30 - 33 98 28 10
Frieder Schlaich
kino@filmgalerie451.de

Filmoteca de la UNAM
Círculo Mario de la Cueva S/N
Ciudad Universitaria
04510, Coyoacán
Ciudad de México
56 22 95 88
Miguel Ángel Recillas Herrera
Subdirector de Acervos

Films Boutique
Köpenicker Strasse 184
10997 Berlin
Alemania
+49 30 695 378 50
Susana Santos Rodrigues
contact@filmsboutique.com
Jean-Christophe Simon
info@filmsboutique.com

Les Films du Losange
22 Avenue Pierre 1er de Serbie
75116 Paris
Francia
+33 1 44 43 87 28
Berenice Vincent
b.vincent@filmsdulosange.fr

Les Films du Poisson
54 Rue René Boulanger
75010 París
Francia
+33 142025480
contact@filmsdupoisson.com

G

Les Films du Worsø
 38 Boulevard Raspail
 75007 Paris
 Francia
 + 33 1 45 44 07 70
 Antoine Dion
 production2@worsø.com
 Christophe Barral
 cbarral@worsø.com

Filmy Wiktora
 Ciudad de la Paz 561
 2º 31, CABA (1426)
 Buenos Aires
 Argentina
 +54 9 11 4157 3063
 Gastón Solnicki
 gastonsolnicki@gmail.com

Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains
 22 rue du Fresnoy
 59202 Tourcoing
 Francia
 T +33 3 20 28 38 64
 M +33 6 60 15 54 52
 Natalia Trebik
 NTrebik@lefresnoy.net

Frutacine
 Guardia Vieja 3821,
 CABA (1192)
 Buenos Aires
 Argentina
 +54 9 11 57 27 4275
 Iván Eibuszyc
 frutacine@hotmail.com

Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)
 Rua Alagoas, 903
 Higienópolis – São Paulo – SP –
 CEP 01242-902
 Brasil
 +55 11 3662-7000
 José Gozze
 bobyangkm@gmail.com

Galleria ZERO
 Via Tadino 20
 I-20124 Milano
 +39 02 87234577
 info@galleriazero.it
 gloria@galleriazero.it

G.R.E.C
 14 rue Alexandre Parodi
 75010 Paris
 Francia
 +33 144 89 99 99 / +33 144 89 99 94
 Marie-Anne Campos
 diffusion@grec-info.com

H

Hi Film Productions
 23A Gramont Str
 040182 Bucarest
 Rumania
 +40 21 252 48 67
 office@hifilm.ro
 Ada Solomon
 ada.solomon@gmail.com

Hurricane Films
 13 Hope Street,
 Liverpool, L1 9BQ
 Reino Unido
 +441517079700
 Sol Papadopoulos
 sol@hurricanefilms.net

Hypnotic Pictures
 400 E. 10TH ST.
 NYC, NY 10009
 Estados Unidos
 Bill Morrison
 bill@billmorrisonfilm.com

I

Ignacio Agüero & Asociado
 Valenzuela Castillo 1184
 7500694 Santiago de Chile
 +56-9-77684752 / +56-9-
 97990947
 Amalric de Pontcharra
 amaldep@gmail.com
 Ignacio Agüero
 ignacioaguero.p@gmail.com

Imperativ Film
 Kaiserstrasse 11
 12209 Berlin
 Alemania
 +49 176 20728452
 Valeria Loznitsa
 valeria@loznitsa.com

Instituto Mexicano de
 Cinematografía (IMCINE)
 Av. Insurgentes Sur 674
 Col. Del Valle
 03100, Deleg. Benito Juárez
 Ciudad de México
 54485300 Ext. 0541
 Héctor Ramírez Williams
 Subdirector de Acervo y Circuitos
 Culturales
 Dirección de Promoción Cultural
 Cinematográfica

J

Jeonwonsa Film Co.
 208, Art and Design Bldg, Konkuk
 University
 120 Neungdong-ro, Gwangjin-gu
 143-701 Seúl
 Corea del Sur
 +82 2 569 8777
 Lee Jeahan
 cineinfo@finicut.co.kr

CONTACTOS

CONTACTS

K

Kiarostami Foundation
PO Box 15875-4769
Tehrán
Iran
+98 912 3198693
info@iranianindependents.com

Mômerade
8 rue d'Enghien
75010 Paris
Francia
+33 6 6289 2917
Lucie Kalmar
lucie@momerade.fr

L

Luna Film GmbH
Waldenserstrasse 34
10551 Berlin
Alemania
+49-30-3 95 30 26
Gudrun Ruzicková-Steiner
info@lunafilm.de

Mundial
The Beverly Quest Building
8201 Beverly Blvd, 5th Fl.
Los Angeles, CA 90048
Estados Unidos
+1(323) 677 4603
+1 (424) 279 2754
Cristina Garza
cristina_garza@mundialsales.com

N

Luxbox
6 rue Jean-Pierre Timbaud
75011 París
Francia
Anne Sophie Trintignac
festivals@luxboxfilms.com

NAAY Films
Valladolid 15
Col. Roma Norte
06700 Cuauhtémoc
Ciudad de México
México
4928920400
Alejandro Alatorre
alejandroaz@gmail.com

M

La Mar Films
Valenzuela Castillo 1184
7500694 Santiago de Chile
+56-9-97990947
Ignacio Agüero
ignacioaguero.p@gmail.com

Nachmittagfilm
Grolmanstraße 28
10 623 Berlin
Alemania
+49 30 88927091
Angela Schanelec
nachmittagfilm@gmx.de

P

ND Mantarraya
Sultepec No. 47
06170, Ciudad de México
México
+5255 5273 0230
José Luis Mejía Razo
jmejia@mantarraya.com

O

Okta Film
Via Cesare Battisti 23
34125 Trieste
Italia
+39 33 8290 4240
Paolo Benzi
zero@oktafilm.it

The Open Reel
Via Gené 4
10152, Turin
Italy
+39 3404940351
festivals@theopenreel.com
Cosimo Santoro
cs@theopenreel.com

La oscuridad de la nube Cine
Av. Miguel Ángel de Quevedo, 45
Col. Los Reyes, Delg. Coyoacán
5522634665
Gastón Andrade
laoscuridaddelanube@gmail.com

Los Otros Filmes
59 Mahabagin St. Teachers Village
East
1101 Quezon City
Filipinas
+63 2 4331615
John Torres
john@los-otros.com

Pablo Cuadra Caro
Aurora Mira 2435, Villa el Sol
Rancagua
Chile
+56 9 76610672
pcuadracaro@gmail.com

Park Circus Group
15 Woodside Crescent, Glasgow
G3 7UL
Reino Unido
+44 141 332 2175
Graham Fulton
info@parkcircus.com

Picture Palace Pictures
POB 645 Prince ST. STN.
NYC, NY 10012
Estados Unidos
+1 212 252 3187
Madeleine Molyneaux
picturepalacesale@yahoo.com

Pie Films
16 Hanatsiv st.
6701806 Tel Aviv
Israel
+972 3 5280836
Osnat Handelsman-Keren
osnat@piefilms.co.il

pong Film GmbH
Skalitzer Str. 62
10997 Berlin
Alemania
+49 (0)30 61076098
Philip Scheffner
info@pong-berlin.de

R

Ringel Filmproduktion
c/o Neue Road Movies GmbH
Münstr. 15
10178 Berlin
Alemania
+49. 30. 814 52 93 50
mail@gprfilms.com

Ríos de Nueva
Empresa 119
Col. Mixcoac
55630659
Pablo Escoto
pabloescotoluna@gmail.com

Ruda Cine
Elcano 3154 "B"
1426 Buenos Aires
Argentina
+5411 45531258
ruda@rudacine.com.ar
Mónica Pérez
festivales@rudacine.com.ar

S

Sancho Filmes
Rua Armando Pinto, 142,
Sumarezinho
05442-060 São Paulo
Brasil
+55 11 981535936
Felipe Santo
santo@sanchofilmes.com

Schramm Film Koerner & Weber
Naumannstr. 79, Haus 38
10829 Berlin
Alemania
+49 30 2 61 51 40
Florian Koerner von Gustorf
koerner@schrammfilm.de
Michael Weber
weber@schrammfilm.de

CONTACTOS

CONTACTS

Shellac Distribution Friche La Belle de Mai, 41 rue Jobin 13003 Marsella Francia +33 4 95 04 95 92 shellac@altern.org	Spécola Lava 1215 Sección Jardines Playas de Tijuana 22550 Tijuana, Baja California México 6643701182
Shortcuts 10 bis rue Bisson 75020 Paris Francia +33 7 81 29 39 74 Louisa Taabni louisa@shortcuts.pro	Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Potsdamer Str. 2 10785 Berlin Alemania +49 (0) 30 300903-31 Anke Hahn filmverleih@deutsche-kinemathek. de
Slingshot Films Via Paduina 8 34125 Trieste Italia +39 3456468588 Michela Pascolo festivals@slingshotfilms.it	Studio Ancarani info@yuriancarani.com
O Som e a Fúria Av. Almirante Reis, 113 – 5º, Esc. 505 1150-014 Lisboa Portugal +351 213 582 518 geral@osomeafuria.com Fabienne Martinot fm@osomeafuria.com	Tonalá Lab Tonalá 261 Col. Roma Sur 06760, Cuauhtémoc Ciudad de México México 5264 4101 Juan Pablo Bastarrachea jpbastarrachea@gmail.com
	Trapecio Cine / Ravenser Odd Leiva 4275 app 44 Ciudad Autónoma de Buenos Aires Argentina +54 91157562690 Melanie Schapiro melanie@trapeciocine.com.ar

U

Universidad del Cine
Pje. J. M. Giuffra 353
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1064 ADD | Argentina
+5411 4300 1414
Arq. María Marta Antin
Secretaría de Extensión
mmantin@ucine.edu.ar

Universidade Lusófona
Av.Campo Grande, 376
1749-024 Lisboa
Portugal
00 351 917776693
Tony Costa
cpamulusofona@gmail.com

W

Wildart Film
Pfeilgasse 32/1
1080 Viena
Austria
+43 1 5952991
Vincent Lucassen
office@wildartfilm.com

Z

Zeitun Films
Tel. +34 662046454
Felipe Lage Coro
felipe.lage@zeitunfilms.com

V

Vento Film Productions GmbH
Leitermayergasse 33
A – 1180 Viena
Austria
+43 1 4060392
Rainer Frimmel
contact@ventofilm.com

Viento del Norte Cine
República de Uruguay 52 piso 2
Col. Centro
06000, Cuauhtémoc
Ciudad de México
México
+52-55 5512 4243
Miguel Galo
elgalocasadelcine@gmail.com

ÍNDICE POR PELÍCULAS

FILM INDEX

3 ZENE or (Waking Up From My Bosnian Dream)	69	El brillo de tus ojos se extinguirá con la oscuridad del mundo	93
3 WOMEN or (Waking Up From My Bosnian Dream)		The Bright of Your Eyes Will Extinguish With the Darkness of the World	
20 de marzo	254		
A			
Amigas	279	Brüder der Nacht	43
Ang babaeng humayo	115	Brothers of Night	
The Woman Who Left			
Apariencias 1, 2, 3	255		C
Los árboles no dejan ver el bosque	71	Il Capo	173
The Trees Hide the Forest		La casa de los Lúpulos	95
A\$suntina das Amérikas	193	Lúpulos House	
A\$suntina from the Americas			
El auge del humano	139	Casa Roshell	75
The Human Surge		O chá do General	97
Austerlitz	117	Time for Tea	
		El Chahuistle	256
		The Challenge	163
B			
The Beast	141	Chihuahua, un pueblo en lucha	257
La bestia			
Bestia	91	Cilaos	143
Beast			
Bosque de niebla	73	Ciudad Maya	77
The Cloud Forest		Como me da la gana	243
		This Is the Way I Like It	
		Como me da la gana II	
		This Is the Way I Like It II	237

Correspondências	119	Elon não acredita na morte	147	I
Correspondences		Elon Doesn't Believe in Death		
Crônica de um industrial	191	Esa era Dania	79	Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben
Chronicle of an Industrialist		That Was Dania		I Stayed in Berlin All Summer
Curriculum vitae 01 (Te faruru?)	99	Etnocidio: notas sobre el Mezquital	258	Imagens
Curriculum vitae 01 (Te faruru?)				Images
				195
Extraño pero verdadero			47	Inimi cicatrize Scarred Hearts
Strange But True				51
D				
		F		Iztacalco, Campamento 2 de Octubre
Da Vinci	169	Le fils de Joseph	125	J
Dangsinjasingwa dangsinuig geot	121	The Son of Joseph		
Yourself and Yours				
Fuego que lleva			103	Jacinta
The Fire Within				279
Dao khanong	145			O jardim das espumas
By the Time It Gets Dark				The Foam Garden
G				
Dawson City: Frozen Time	123	Das Glück meiner Schwester	223	Jornaleros agrícolas
Dawson City: El tiempo congelado		My Sister's Good Fortune		260
Dear Renzo	101	Gozo / Gozar	199	K
Querida Renzo		Enjoyment / Enjoy		
O discurso das imagens	201	Guerra do Paraguai	185	Kékszakállú
Speech of Images		Paraguay War		53
Dois casamentos	187	H		Khesht va Ayeneh
Two Weddings				267
E		Havarie	127	The Brick and the Mirror
		Havria		
Eat That Question: Frank Zappa in His Own Words	271	Hermia & Helena	49	L
Eat That Question: Frank Zappa en sus propias palabras				
Eldorado XXI	45			
Elena y las sombras	279			

ÍNDICE POR PELÍCULAS

FILM INDEX

M

La máquina

279

Marseille

219

Marseilles

Materia Prima

105

Raw Material

Mein langsames Leben

221

Passing Summer

Mimosas

273

Mister Universo

283

Mister Universe

Myomano Shel Tzlam Hatonot

129

From the Diary of a Wedding
Photographer

N

Nachmittag

217

Afternoon

No quiero una mamá

279

O

Orly

215

O Ornitólogo

55

The Ornithologist

El otro día

239

The Other Day

P

P

Le parc

The Park

149

People Power Bombshell: The

Diary of Vietnam Rose

57

Bomba del Poder Popular: El

diario de la Rosa de Vietnam

Piattaforma Luna

171

Prag, März 1992

228

Prague, March 1992

Mister Universo

283

Mister Universe

Pude ver un puma

Could See a Puma

151

Myomano Shel Tzlam Hatonot

129

From the Diary of a Wedding
Photographer

Puntos de reencuentro

Points of Reencounter

275

La Pura

107

Q

A Quiet Passion

39

Una pasión discreta

R

El relato de Sam Brennan

279

Rester vertical

131

Staying Vertical

Rey

59

King

Ricordi per moderni

167

Rosemberg–cinema, colagem e afetos	183	A terceira metade The Third Half	111
Rosemberg - Cinema, Collages and Affections		Testimonios zapatistas: Historia, leyenda y mito de una utopía agrarista	261
Ruinas tu reino	81		
Ruins your Realm		La tierra aún se mueve Still the Earth Moves	83
S			
San Siro	165	Tony Conrad Completely in the Present	277
O santo e a vedete	189	Tony Conrad: Completamente en el presente	
The Saint and the Vedette			
Sarah Winchester, opéra fantôme	133	Tormentero	65
Sarah Winchester, Phantom Opera		Stormmaker	
Schöne gelbe Farbe	227	Der traumhafte Weg	113
Beautiful Color Yellow		The Dreamed Path	
U			
Selbstkritik eines bürgerlichen Hundes	153	As ultimas imagens de Tebas	200
Self-criticism of a Bourgeois Dog		The Latest Images of Thebes	
W			
Sol negro	155	Weit entfernt	229
Black Sun		Distant	
Sueños de hielo	241	William, el nuevo maestro	85
Dreams of Ice		del judo	
Svi severni gradovi	61	William, the New Judo Master	
All the Cities of the North			<u>325</u>
Z			
T			
Take Away	109	Zeus	87
Take Me Home	135		
Llévame a casa			
I tempi felici verranno presto	63		
Happy Times Will Come Soon			

ÍNDICE POR REALIZADORES

DIRECTORS INDEX

A

Ignacio Agüero	271- 243	Patric Chiha	43
Alejandro Alatorre	103	Alessandro Comodin	63
Mónica Álvarez Franco	73	Alberto Cortés	255
Ricardo Alves Jr.	147	Tizza Covi	283
Yuri Ancarani	157 - 173	Carlos Cruz	256

Karen Andersen

Karen Andersen	107	D	
Gastón Andrade	71	Terence Davies	39
Jaime Antonio Aparicio Guerrero	279	Lav Diaz	115
Niles Atallah	59	Camila José Donoso	75

Rita Azevedo Gomes

Rita Azevedo Gomes	119	Pablo Escoto	81
--------------------	-----	--------------	----

B

Bertrand Bonello	133	Sergio Flores Thorja	69
Cavi Borges	183	Rainer Frimmel	283

C

Miguel Calderón	87	G	
Geórg Cantos	109	Agostina Gálvez	101
Karla Castañeda	279	Adolfo García Videla	261
César Gabriel Cepeda	279	Ebrahim Golestan	267
Pablo Chavarría Gutiérrez	83	José Luis González	259
Christian Caselli	183	Eugène Green	125

	M		S	
Alain Guiraudie	131	Eduardo Maldonado	260	Hong Sangsoo
Pepe Gutiérrez	93	Damien Manivel	149	Angela Schanelec
Omar Guzmán	85	Cristian Mellado Ibeas	105	Philip Scheffner
H		Carlos Mendoza	256	Thorsten Schütte
Paula Hopf	95	Rodrigo Morais	111	Ricardo Silva
Tyler Hubby	277	Tonatiuh Moreno	279	Gastón Solnicki
Laura Huertas Millán	155	Bill Morrison	123	Anocha Suwichakornpong
I		N		T
Rubén Imaz	65	Samantha Nell	141	Taller de Cine Octubre
Alejandra Islas	259	P		John Torres
J		Georg Wilhelm Pabst	265	W
Marco Antonio Juárez López	279	Andrés Padilla Domene	77	Eduardo Williams
Radu Jude	51	Valentina Pelayo	275	Michael Wahrmann
K		José Permar	91	Y
Abbas Kiarostami	135	Virgilio Pinto	111	Bob Yang
Dane Komljen	61	Matías Piñeiro	49	
L		Jorge Prior	259	
Salomé Lamas	45	R		
Nadav Lapid	129	Julian Radlmaier	153	
Oliver Laxe	273	Camilo Restrepo	143	
Paul Leduc	258	René David Reyes García	279	
Francisco Lezama	101	Antonio del Rivero	255	
Michel Lipkes	47	João Pedro Rodrigues	55	
Sergei Loznitsa	117	Celso Rosa	99	
Dariela Ludlow	79	Luiz Rosemberg Filho	175 - 201	

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGMENTS

Daniela Acosta	Cavi Borges	Felipe Ehrenberg
Claudio Aguilar Frez	Jorge Boy	Marcela Encinas
Rodrigo Alarcón	Yazmín Bravo	Edgar Esquivel
Marcelo Alderete	Manuela Buono	Alfredo Farah
Angélica Alonso	Eduardo Cacho Silva	Alejandro Fernández
Rodrigo Alonso	Irma Calderón	Carla Fernández
Albino Álvarez Gómez	Alejandra Calvo D'Ottone	Nadia Fernández
Ángel Ancona	Raúl Camargo	Jaclyn Gallardo
Sara Andreu	Armando Casas	Raúl Flores
Nestor Ayon	Gonzalo Celorio	José Antonio García Fernández
Myriam Baez	Susan Chapman	Maia García Alderete
Lilia Barajas	Carmen Chávez	Teresa Gaspar
Claudia Barattini	Carolina Chávez	Rodrigo Garreton
Crispín Barbosa	Renato Coelho	Daniela Gutierrez
Martha Barbosa	Cahir Connolly	Ebrahim Golestan
Mario Barreiro	David Cotero	María Goretti Alfaro
Cecilia Barrionuevo	Edgar Cruz	Ricardo Goria
Ricardo Bautista	Noralia de la Cruz	Anja Hahn
Salvador Becerril	Angélica Cuéllar	Lourdes Hernández
Gustavo Beck	Jorge Díaz	Livi Herrera
Salvador Benavides	Raúl Díaz-Barreiro	Fabian Hofman
Rocío Bermejo	Camila José Donoso	Claire Hope
		Ilona Hoyos
		Alejandra Isibasi

Octavio Ruiz

Nora Kober	Matzuko Nishijima	Lily Rumsey
Ehsan Khoshbakht	Sergio Noriega	Miguel Rupérez
Elisabeth Lastschenko	Manuel Oberlader	Iván Ruvalcaba
José Mariano Leyva	Francisco Ohem Ochoa	Gerardo Salcedo
Sofía Llorente	Paloma Oseguera	Jorge Sánchez
Armando López	Manahi Pakarati	Nurith Sil
Juan Alberto López	Ricardo Pandal	Carlos Sosa
León López	Michela Pascolo	Victoria Stears
Ricardo López	Alejandro Pelayo	Eloisa Suárez
Claudia Loredo	Montserrat Pérez Velázquez	Gerwin Tamsma
Sofía Llorente	Cristina Prado	Pongsin Thepruangchai
Claudia Lozano	Luis Prado	Enrique Torres
Luis Martín Luna	Anaíd Ramírez	José Luis Torres Leiva
Eduardo Machuca	Francisco Ramírez Vázquez	Mayeli Toscano
Reinhard Maiworm	Héctor Ramírez	Xabier Uriar
Marco Marica	Miguel Ángel Recillas Herrera	Maria Teresa Uriarte
Jorge Martínez	Jean-Pierre Rehm	Pablo Urquijo
Sofía Mata	Elena Reygadas	José Antonio Valdés Peña
José Luis Mejía Razo	Susana Ricalde	Eduardo Vázquez
Iris Mendieta	Charley Robinson	María Eugenia Vázquez
Raúl Meneses	Francisco Javier Rodríguez	Mónica Vázquez
Alesha Mercado	Escaida	Hugo Villa
Puspa Mistry	Leticia Rodríguez	Ximena Villa
Gabriel Monroy	Ángel Raúl Romero	Esmeralda Vivas
Clementine Mourao-Ferreira	Constanza Rojas Rodríguez	Helena Wittmann
Jenny Mügel	Laura Karina Rosas	Elvira Zúñiga
Carlos Narro	Carlos Ruiz	Itzel Zúñiga

DIRECTORIO

INDEX

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama
Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. César Iván Astudillo Reyes
*Secretario de Atención a la Comunidad
Universitaria*

Dra. Mónica González Contró
Abogada General

Mtro. Néstor Martínez Cristo
*Director General de Comunicación
Social*

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador de Difusión Cultural

Lic. Gabriela Juárez Correa
Secretaría Particular

Mtro. Juan Ayala
*Secretario Técnico de Planeación y
Programación*

Mtra. Ana Elsa Pérez
Secretaría Técnica de Vinculación

Mtra. Graciela Zúñiga
Secretaría Administrativa

Arq. José Luis Montaño
Coordinador de Recintos

Lic. Dora Luz Haw
Secretaría de Comunicación

Lic. Guadalupe Ferrer
*Directora General de Actividades
Cinematográficas*

Lic. María del Carmen de Lara
*Directora del Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos*

Lic. Abril Alzaga
*Coordinadora Ejecutiva Cátedra
Ingmar Bergman en Cine y Teatro*

Myrna Ortega Morales
Secretaría de Extensión

Graciela de la Torre Pérez
Directora General de Artes Visuales

Cineasta Armando Casas
Director General de TV UNAM

Lic. Benito Taibo
Director General de Radio UNAM

Lic. Javier Martínez Ramírez
*Director General de Publicaciones y
Fomento Editorial*

**CONSEJO ASESOR
FICUNAM**

Jorge Volpi
Guadalupe Ferrer
Eva Sangiorgi
María del Carmen de Lara
Abril Alzaga
Jorge Sánchez
Christian de la Luz
Juan Pablo Bastarrachea
Nelson Carro Rodríguez
Javier Martínez Ramírez
José Mariano Leyva Pérez Gay
Eduardo Vázquez Martín

**PROGRAMA RADIO UNAM
EL RETORNO A LA RAZÓN**

Carlos Narro
Subdirector de Extensión Cultural y Creador del Programa
Andrea Castañeda
Productora en Directo
Héctor Zalik
Productor en Estudio
Tania Fernández
Emiliano Martínez Escoto
Ricardo Augusto Márquez
Frida Melisa Merlos Vigueras
Montserrat Muñoz
Karina (Azul) Palafox
José Miguel Rentería
Daniel Ulacia
Conductores

**PROGRAMA TV UNAM
FICUNAM EN VIVO**

Juan Carlos Saavedra
Productor
Roberto Fiesco
Rosa Brizuela
Conductores
Rita Hernández
Realizadora de Campo
Saúl Salgado
Dirección de Cámaras
Fernando Álvarez Eldin
Gilberto Uriel Jara García
Editores
Diana García Martínez
Asistente de Dirección
Erika Pérez Hernández
Fabiola Villavicencio
Asistentes de Producción

DIRECTORIO

INDEX

FICUNAM

Eva Sangiorgi
Directora

Fernanda Becerril Chávez
Coordinadora General
Gira y Laboratorio FICUNAM

Roger Alan Koza
Sébastien Blayac
Eva Sangiorgi
Programadores

Laura Alderete
Coordinadora de Programación

Laura Anais Vargas
Tráfico de Películas

Véronique Decroux
Productora de Programación

Angel Romero
Asistente de Programación

Gustavo Beck
Programador Retrospectiva Luiz
Rosenberg Filho

Francisco Ohem
Programador Archivo

Laura Alderete
Sébastien Blayac
Luis Rivera
Laura Anais Vargas
Comité de Preselección

Bachir Mekki Cobos
Malika Mekki Cobos
Programación Infantil

Georgina Hughes Montaño /
Mariana Linares Cruz
Coordinadora de Difusión

Luis Rivera
Asistente de Difusión

Yunuen Cuasca
Coordinadora Editorial
Editora de Catálogo

Iliana Pichardo
Investigación Editorial y de
Catálogo

Georgina Cobos
Coordinadora de Prensa

Pablo Rendón
Gestión de Redes Sociales

Gabriela Pérez
Productora General

Alfredo Sánchez
Coordinador de Producción

Mayra Gómez
Andrea Sánchez
Asistentes de Producción

Denisse Rubio Chávez
Coordinadora de Patrocinios

Alan Huerta
Asistente de Patrocinios

Pablo Roldán
Responsable de Materiales

Adrián Castro Benítez <i>Coordinador de Salas</i>	Alejandra Acosta Mario Chanona Paola Jalili Pedro Segura Mariana Dianela Torres <i>Diario FICUNAM</i>
Carlos Altamirano <i>Coordinador de Invitados</i>	Eduardo Vázquez <i>Administrador</i>
Valentín Castillo Ramírez <i>Asistente de Invitados</i>	Ricardo del Ángel Alonso Díaz de la Vega Carlos Rodríguez Carlos (Rgó) Alberto Rodríguez Gómez <i>Investigación y notas</i>
Dalia Perlasca <i>Atención a Jurado</i>	Erick Acevedo Sofía Aguilar Eduardo Álvarez Merybeth del Ángel Mariana Juárez Ximena Piña Jessica Reza Jessica Silva Daniela Vargas <i>Servicio Social</i>
Amanda Salinas Dehesa <i>Relaciones Públicas</i>	Fabián León Laura Rodríguez <i>Audiovisuales y Coordinación de Making-of</i>
Yamile Mabarak <i>Logística de Transporte</i>	Diego Cruz Xavier Rodríguez <i>Producción de Programación</i>
Tiosha Bojorquez <i>Traductor</i>	Maria Josefina Parra Acuña Cecilia Aguilar <i>Prácticas</i>
Liber Pitalúa <i>Responsable de Oficina</i>	
BLAN.CO Erika Krützfeldt Beatriz Martínez Sabina Santana <i>Diseño Gráfico</i>	
SAY THE SAME SUBTITLES Azucena Benavides Francisco García <i>Traducción y Subtitulaje</i>	
Teszla <i>Desarrollo del Sitio Web</i>	
Buñuelos Comunidad Creativa <i>Cineminuto y Contenido Audiovisual</i>	



UNAM
La Universidad
de la Nación

Cultura
UNAM

Filmoteca
unam

Centro Universitario
de Estudios Cinematográficos

Cátedra
Ingmar
Bergman
UNAM

radio
UNAM

tv-unam

Publicaciones
Fomento
Editorial

MUAC

museo universitario
arte contemporáneo



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



IMCINE
INSTITUTO MEXICANO
DE CINEMATOGRAFÍA

CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



FONDO MIXTO
DE PROMOCIÓN TURÍSTICA

fideicomiso
CENTRO HISTÓRICO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO

CapitalSocial Por Ti

SHCP
SECRETARÍA DE HACIENDA
Y CRÉDITO PÚBLICO



O M
Casa de Moneda
de México

MNN
MUSEO NACIONAL
NARCISO
RAMOS



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



SECTUR
DIF
PROFECYT



COMISIÓN DE FILMACIONES
DE LA CIUDAD DE MÉXICO



Embajada de la
República Argentina
Estados Unidos Mexicanos
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Turibus
Círculo turístico

Fundación
BBVA Bancomer

PROCINE



Ministerio Federal
de Relaciones Exteriores



ISTITUTO
di CULTURA
ITALIANA

France
France
Centre National du Cinéma et de l'Image

IC
INSTITUTO
CAMÕES
PORTUGAL

ESTABLECIMIENTOS PARTICIPANTES



SEDES



UNIVERSIDADES



PATROCINADORES



Panasonic

simplemente



FedEx®
Express



imagina
GADGET

inCO
nice simplicity®



NP
NITRO / PRESS

Capitu.

CARLA FERNÁNDEZ

MEDIOS



CUARTOSCURO
AGENCIA DE FOTOGRAFÍA Y EDITORA

CINE GARAGE .COM

PUENTES

TimeOut
MÉXICO

máspermás

LA TEMPESTAD

Marwin

REVISTA
picnic

Me
Me
Me

CINE
TOMA

CinémaNET

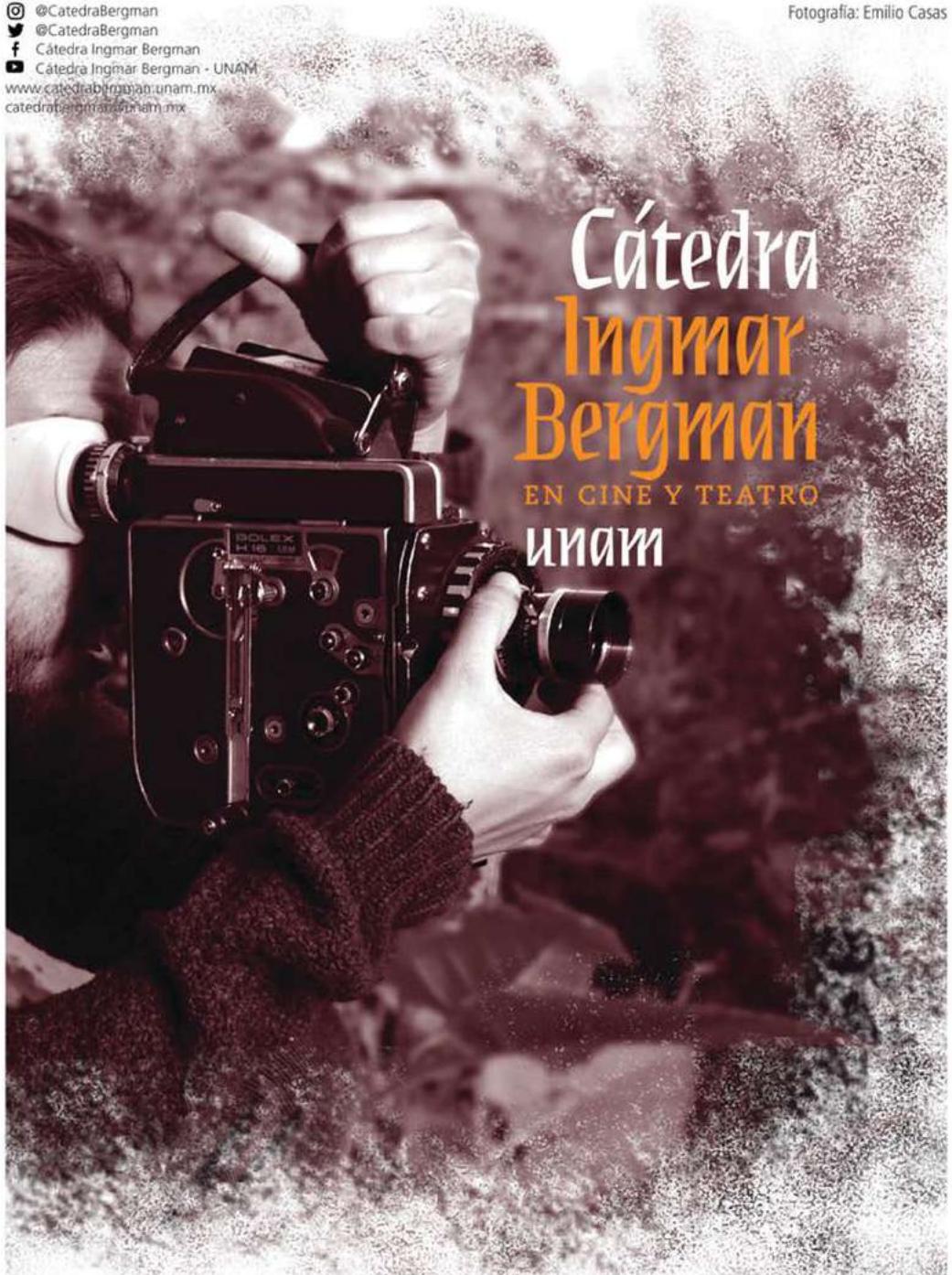
corre
camara

IN
FILE
ME
.COM

TERREMOTO
contemporary art in the Americas

ALIADOS

DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN



Cátedra
Ingmar
Bergman
EN CINE Y TEATRO
UNAM

Organizan:



[En elaboración.com](http://elaboracion.com)

CULTURA



INCI
INSTITUTO NACIONAL
DE CULTURA

AMACC



DIFFUSION
CULTURAL
UNAM



fiaf

Filmoteca
UNAM



Viento negro / Dir. Servando González / 1964

Autor del cartel: Andrzej Krajewsy

De la exposición *El cine mexicano en el cartel extranjero*



BÚTACA UNAM

Comunidad Cines UNAM

FILUNI

FERIA
INTERNACIONAL
DEL LIBRO
UNIVERSITARIO
UNAM

Del 22 al 27 de agosto de 2017

Centro de Exposiciones y Congresos UNAM

- » COLOQUIO INTERNACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA
- » ACTIVIDADES PARA BIBLIOTECARIOS, LIBREROS
Y DISTRIBUIDORES
- » PRESENTACIONES EDITORIALES
- » VENTA DE LIBROS
- » MÁS DE 120 ACTIVIDADES ACADÉMICAS,
LITERARIAS Y CULTURALES
- » MÁS DE 100 UNIVERSIDADES DE MÉXICO,
ARGENTINA, BRASIL, PERÚ, COLOMBIA,
COSTA RICA, ESPAÑA, ESTADOS UNIDOS
Y CHINA



Invitada de honor

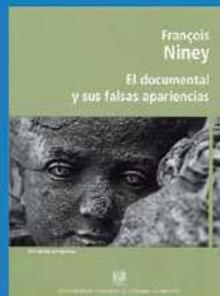
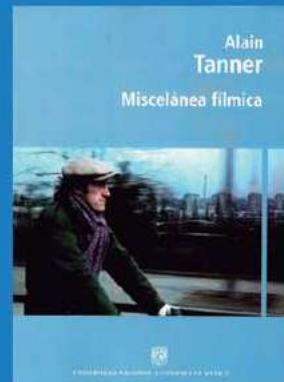
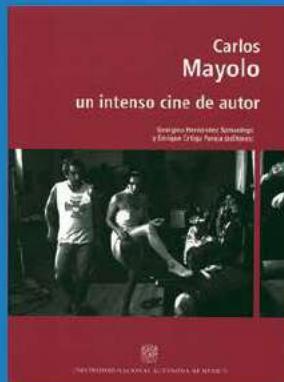
www.filuni.unam.mx





libros
UNAM

PRESENTE EN FICUNAM



TIENDA EN LÍNEA LIBROS.UNAM.MX

DISPONIBLES EN LA RED DE LIBRERÍAS

HENRIQUE GONZÁLEZ CASANOVA
CAMPUS CENTRAL

JORGE CARPIO
CASA CLUB DEL ACADÉMICO

PALACIO DE MINERÍA
CENTRO HISTÓRICO

JAIIME GARCÍA TERRÉS
AVENIDA UNIVERSIDAD

JULIO TORRI
CENTRO CULTURAL
UNIVERSITARIO

TIENDA DE LA UNAM
METRO C.U.

UN PASEO POR LOS LIBROS
ZÓCALO



GRANDES CINEASTAS



JORGE AYALA BLANCO



Miradas en la oscuridad



El cine
también se
lee

Publicaciones
Fomento
Editorial

Cátedra Ingmar Bergman
en cine y teatro

foro cultural de austria^{mex}

Austria

MÚSICA ARTES VISUALES INSTALACIÓN
POESÍA TEATRO CINE LITERATURA
EDUCACIÓN ARQUITECTURA CIENCIA
DANZA ÓPERA EXPOSICIONES EN COLABORACIÓN
TALLERES PROYECTOS EN CONFERENCIAS



México

www.foroculturaldeaustralia.com.mx

BELICE
GUATEMALA
HONDURAS
EL SALVADOR
NICARAGUA
COSTA RICA

cultura

La cultura conecta, mueve y vincula. El objetivo del Foro Cultural de Austria en México es la promoción de la cultura austriaca contemporánea en México. El ámbito de la cinematografía forma una parte integral de la misma.



CINE

artes

SUSCRÍBETE AL NEWSLETTER !

www.austria-mx.com

Foro Cultural de Austria
para México y América Central
Sierra Tarahumara Pte. 420 Colonia Lomas de
Chapultepec C.P. 11000 México D.F.
Tel: +52 (55) 52510806
Fax: +52 (55) 5245 0198
www.foroculturaldeaustralia.com.mx
 / foroculturaldeaustraliaenmexico

COMEDIAS ANIMACIÓN
TERROR DRAMAS CICLOS
MUSICALES ENCUENTROS
FESTIVALES PREMIERES
CLÁSICOS DEBATES
FILM NOIR RETROSPECTIVAS
DOCUMENTALES CINE FRANCÉS

le cinéma

INSTITUTO FRANCES DE AMERICA LATINA - RIO NAZAS 43 - CDMX
WWW.LECINEMA.MX -  @_LECINEMA -  /LECINEMAIFAL

16/
17



Ministerio Federal
de Relaciones Exteriores



Alemanía

ALEMANIA Y EL CINE

El Goethe-Institut Mexiko y los patrocinadores del Año Dual Alemania-México 2016-2017 apoyan la cinematografía con diversas actividades como:

- Colaboración con destacados festivales de México, entre ellos Animasivo, Ambulante, Docs MX, FICG, FICM, FICUNAM, Macrabro, Matatena, Oaxaca Film Festival y RMFF.
- Retrospectivas.
- Directores invitados.
- Ciclos de Cine.
- Préstamo de películas alemanas a cineclubes e instituciones de educación pública.

FOTO:

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE /
Rainer Werner Fassbinder
© Fassbinder Foundation

Más información y eventos en:
www.alemania-mexico.com

#alemx

año dual
alemania
méxico

2016-2017.



BASF
We create chemistry

BOSCH
Innovación para tu vida

DAIMLER

VOLKSWAGEN
VOLKSWAGEN

**La Embajada de Chile en México
y la Dirección de Asuntos Culturales (Dirac)
del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile,
Saluda a:**

FICUNAM 7^{TH EDITION}
FEBRUARY 21ST-28TH 2017



© Fotografía Roderick Henderson - Biblioteca Nacional





Cooperación
Española
CULTURA / MÉXICO



#EsCine

Lo mejor del cine español

Todos los sábados, 17 h

centro cultural de españa en méxico



/ccemx.org



@ccemx



@ccemx_



/ccemx

Entrada libre Guatemala 18 - Donceles 97, Centro Histórico, 06010, Cd. de México



Embajada Real de
Tailandia

www.thailatinamerica.net/mexico



CURSOS

Instituto Italiano de Cultura

23 de enero - 12 de julio 2017
inscripciones abiertas
lunes - viernes
9 - 19 hrs



Informes
cursos.iicmessico@esteri.it
www.iicmessico.esteri.it
5554 0044 ext. 101, 102, 120
Francisco Sosa 77, Villa Coyoacán



ITALIANO



arte urbano EN EL CENTRO HISTÓRICO

Ven a conocer las nuevas galerías de arte urbano
en Santísima, 20 de Noviembre, Regina,
San Jerónimo, Isabel la Católica
y Callejón del 57.



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



fideicomiso
CENTRO HISTÓRICO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Capital Social Por Ti



Presencia del cine mexicano en FICUNAM, Festival Internacional de Cine UNAM

CINEMA MÉXICO

2017

www.imcine.gob.mx



Projektträger
Instituciones responsables



Ministerio Federal
de Relaciones Exteriores



Premium Partner
Socios Premium



DAIMLER

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT

Partner
Socios



Science For A Better Life



Förderer
Patrocinadores

B.Braun México, BMW Group México, Covestro, EY México, EUCERIN, Festo, fischer Mexicana S.A. de C.V., Gütermann Polygal Mexicana, S.A. de C.V., Herrenknecht AG, INDUSTRIAS NORM, Infineon Technologies AG, Merck, NIVEA, Protección Dinámica Agente de Seguros y de Fianzas, S.A. de C.V., Psyma Latina, Siemens, thyssenkrupp, T-Systems México, Universidad Interamericana para el Desarrollo – UNID, visitBerlin, Von Wobeser y Sierra, S.C., WALTHO Soluciones y Desarrollos Sustentables, Carl Zeiss.

In Kooperation mit
En cooperación con



Fundación
BBVA Bancomer



RECORRIDOS INÉDITOS POR
**LA CULTURA,
LA HISTORIA Y
EL ARTE**

Conoce los libros que tenemos a la venta



solicítalos sin costo de envío en

www.fundacionbbvabancomer.org

ORQUESTA
FILARMÓNICA
 DE LA CIUDAD DE MÉXICO
 Scott Yoo, director artístico y director principal

Temporada 2017

MARZO

- 11 Centro Cultural Roberto Cantoral**
12 Castillo de Chapultepec
 SCOTT YOO, director y violin

HANDEL - Concerto Grosso en la mayor, Op. 6/11
 BACH - Suite orquestal no. 1 en do mayor, BWV 1066
 VIVALDI - Las Cuatro Estaciones, Op. VIII: 1-4

18 Teatro de la Ciudad Esperanza Iris

- 19 Castillo de Chapultepec**
 SCOTT YOO, director

HAYDN - Sinfonía no. 88 en sol mayor, Hob. I:88
 BEETHOVEN - Sinfonía no. 8 en fa mayor, Op. 93
 MOZART - Sinfonía no. 41 en do mayor, K. 551, Júpiter

25 y 26 Centro Cultural Roberto Cantoral
 SCOTT YOO, director

BRAHMS - Un réquiem alemán, Op. 45

ABRIL

01 Teatro de la Ciudad Esperanza Iris
 SCOTT YOO, director

BRUCKNER - Sinfonía no. 7 en mi mayor

MAYO

- 06 Foro Cultural Azcapotzalco**
14 Explanada Delegacional Iztapalapa
 JESÚS MEDINA, director

DVOŘÁK - Danza eslava en do mayor, Op. 46/1
 ROSSINI - Obertura a La hurraca ladrona
 CHAIKOVSKI - Vals de El lago de los cisnes, Op. 20a
 GLIERE - Danza del marinero ruso del ballet Amapola Roja, Op. 70
 BIZET - Suite no. 1 de Carmen
 J. STRAUSS - Vals del emperador, Op. 437
 J. STRAUSS - Polka Rayos y Truenos, Op. 324
 MONCAYO - Huapango

20 y 21 Centro Cultural Roberto Cantoral

Preconcierto
 SCOTT YOO, violin
 ADRIENNE GALFI, violin
 IOULIA DOGADAEVA, viola
 BION TSANG, violoncello
 MENDELSSOHN - Cuarteto de cuerdas en la menor, Op. 13

Concierto
 SCOTT YOO, director
 BION TSANG, violoncello

BUXTEHUDE/CHÁVEZ - Chacona (versión para pequeña orquesta)
 CHAIKOVSKI - Variaciones sobre un tema rococó, Op. 33
 MENDELSSOHN - Sinfonía no. 5 en re mayor, Op. 107, Reforma

27 Conservatorio Nacional de Música

SCOTT YOO, director

BRUCKNER - Sinfonía no. 7 en mi mayor

JUNIO

10 Conservatorio Nacional de Música
17 y 18 Teatro del Bicentenario, León, Guanajuato
 RONALD ZOLLMAN, director
 JAVIER CRUZ, contrabajo

HAYDN - Sinfonía no. 103 en mi bemol mayor, Hob I:103
 BOTTESINI - Grande allegro del concierto Alla Mendelssohn
 SMETANA - Cuarteto de cuerdas no. 1 De mi vida (arr. Szell)

#LaOrquestaVa

Sábados 18:00 h.

Domingos 12:30 h.

Los preconciertos iniciarán una hora antes de cada concierto

Informes 56068191 ext. 213

*Programación sujeta a cambios

www.cultura.cdmx.gob.mx

ofcn.cultura.cdmx.gob.mx

@FilarmonicaCDMX

I/OFCMex

CapitalSocialPorTi



CULTURA





Ciudad de México



▶ Audiovisualmente
amigable

www.cfilma.cultura.cdmx.gob.mx



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



COMISIÓN DE FILMACIONES
DE LA CIUDAD DE MÉXICO



CANAL 22

EL CANAL CULTURAL DE MÉXICO

SÍGUENOS EN:

Consíguelo en el
App Store

DISPONIBLE EN
Google Play

Descarga App N22, la aplicación de **Noticias 22**
y recibe las noticias culturales al momento



Canal 22.1 en HD
Canal 122 en Izzi, Sky y Dish

Disfruta Canal 22 a la carta en canal22.org.mx/alacarta
Sigue nuestra transmisión en Streaming en canal22.org.mx

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA





¿ Y tú,
ya viste
tv.unam.mx?



TVUNAM

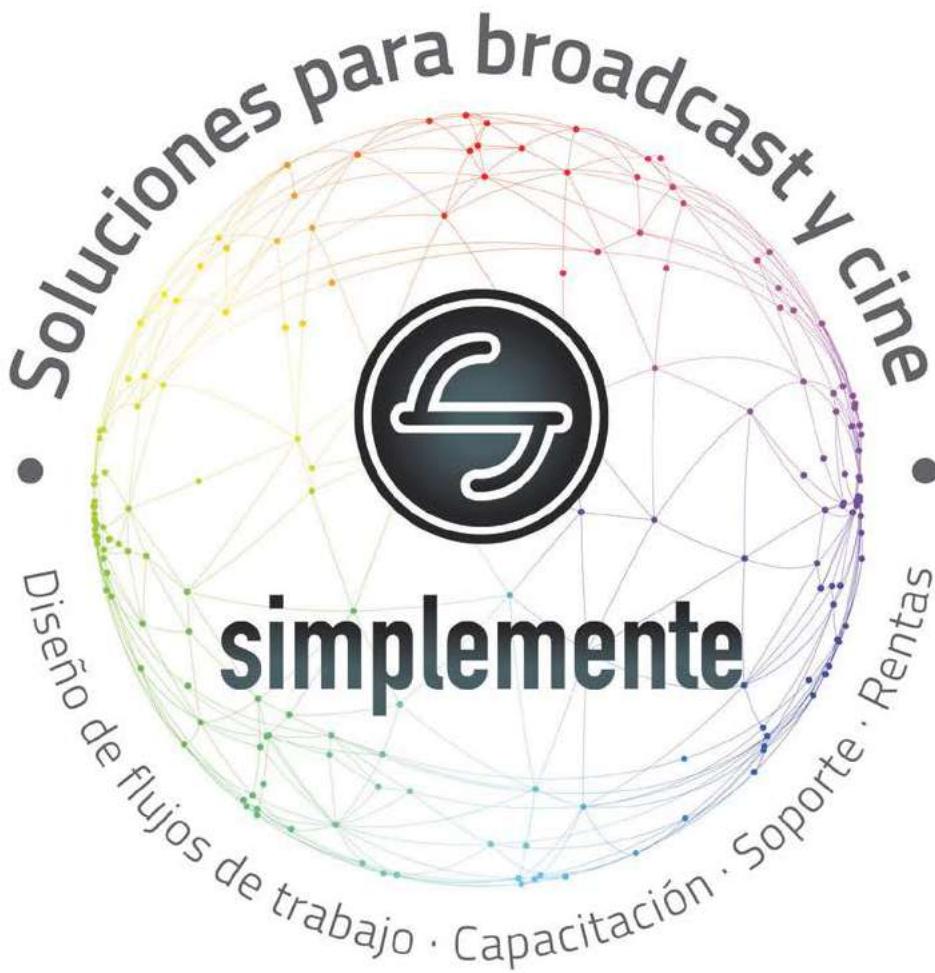


@tvunam



TVUNAMoficial

TV ABIERTA Canal 20.1 · IZZI Canal 411 · SKY HD Canal 277 · SKY Canal 255 ·
TOTALPLAY Canal 389 · DISH Canal 120 · AXTEL Canal 132



Patrocinador desde 2014

FICUNAM 7

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE UNAM

21 - 28
FEBRERO 2017

**EL CINE
TAMBIÉN
SE ESCUCHA**

860 AM 96.1 FM



www.radiounam.unam.mx

#MeGustaRadioUNAM



10 YEARS labodigital

MAKING DIGITAL CINEMA HAPPEN

POSTPRODUCCIÓN

Dailies · Intermedia digital · Restauración · Online (Conform) · Corrección de color
VFX · Graphics & Title work · Diseño sonoro · Mezcla de sonido 5.1 y 7.1 · Dolby print master · Deliverables

SERVICIOS PARA DISTRIBUIDORES

Regionalización de contenidos · DCP Mastering · Duplicado DCP's · Entrega desmaterializada
Distribución y logística · Traducción y subtitulaje · Doblaje

EXHIBICIÓN

Creación de KDM's · Instalación y calibración de salas · Control de calidad
Soporte técnico · Venta e instalación de productos Qalif





completamente
cómodo.

viaja y cumple tus sueños.



Asientos únicos
en su clase



Pantallas
Individuales



Música



Conexión
Wi Fi



Películas



Juegos



Sanitarios



Conexiones
Eléctricas



Cafeteria

Adquiere tus boletos:

www.etn.com.mx

Tel. 01 800 8000 386



Servicio de Calidad Certificado
ISO 9001:2008



Porque los Imprevistos

nunca son parte del guión

Nosotros te aseguramos

Más de **140,000** Producciones, **51 años nos respaldan.**

**Filmación, Animación, Errores y Omisiones,
Garantía de Buen Fin, Eventos en Vivo,
Garantía de Producción**

México, Colombia, E.U.A., Brasil, Argentina, España y Canadá

www.lcicorporativo.com

Mexico (5255) 5482 3550 Desde E.U.: (818) 2327168

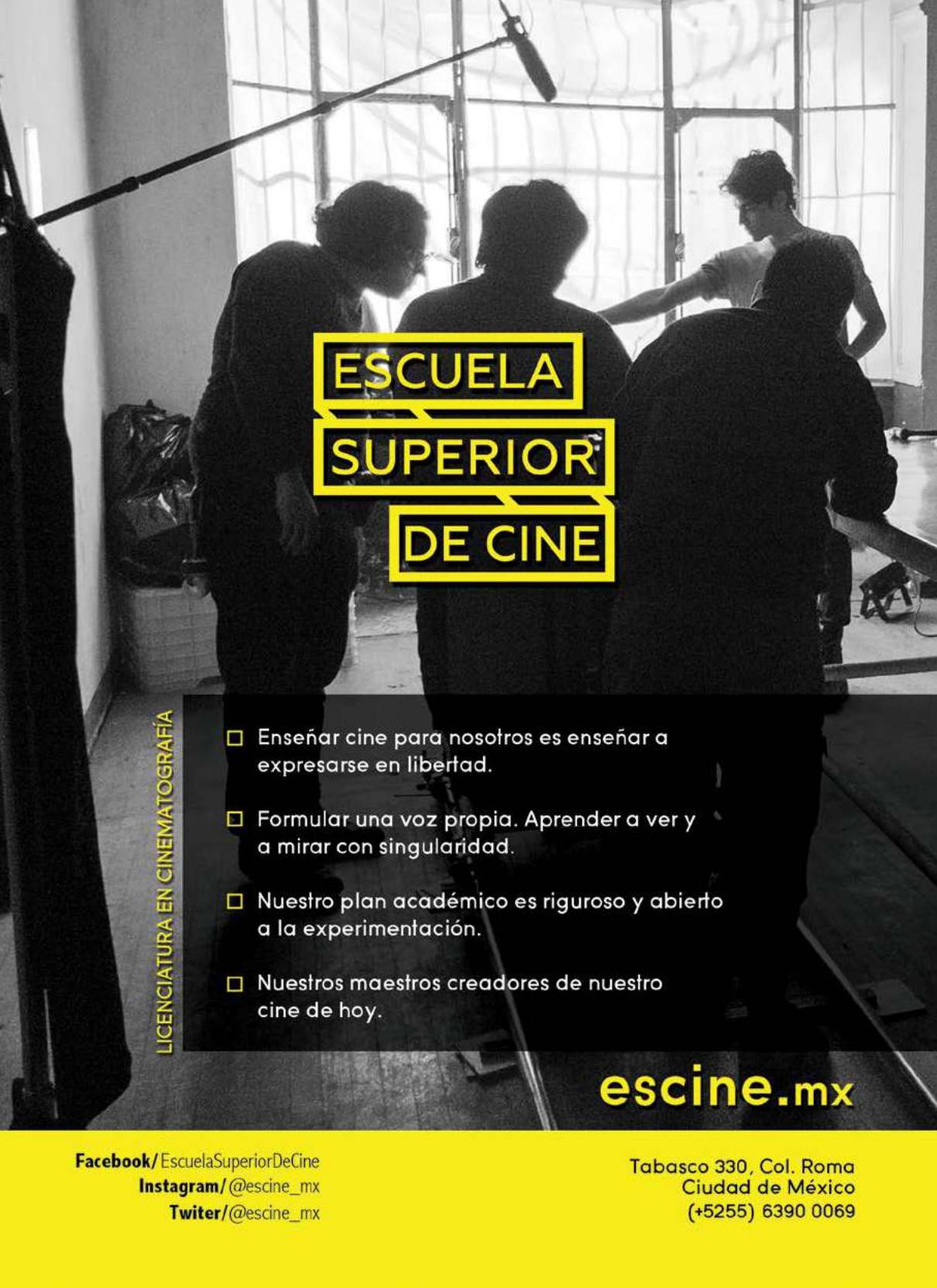


inco.[®]
nice simplicity

www.incomobile.com

IMAGINA GADGET

 imaginagadget.com  5211 42 85  imagineusb.com



ESCUELA SUPERIOR DE CINE

LICENCIATURA EN CINEMATOGRÁFIA

- Enseñar cine para nosotros es enseñar a expresarse en libertad.
- Formular una voz propia. Aprender a ver y a mirar con singularidad.
- Nuestro plan académico es riguroso y abierto a la experimentación.
- Nuestros maestros creadores de nuestro cine de hoy.

escine.mx

Facebook/ EscuelaSuperiorDeCine

Instagram/ @escine_mx

Twitter/ @escine_mx

Tabasco 330, Col. Roma
Ciudad de México
(+5255) 6390 0069

accede

EDUCACIÓN

Financiamiento educativo a tu medida

NUESTROS PRODUCTOS

Accede Educación



REDUCE HASTA
UN 50% EN TUS
COLEGIATURAS

Accede Internacional



FINANCIAMIENTO
DE PROGRAMAS
INTERNACIONALES

Accede Posgrado



FINANCIAMIENTO
PARA MAESTRÍAS
EN EL EXTRANJERO



✉ contacto@accedeedu.com

📞 +52 (55) 6823-0321

<http://www.accedeedu.com>

FILM AT KENT

Teaching inspired by world-leading research

Combine practical and theoretical approaches to film at the University of Kent with options to study abroad or spend a year on placement.



Further information

01227 827272

admissions@kent.ac.uk

www.kent.ac.uk/arts/film

University of
Kent

School
of Arts

beyond *the classroom.*

SKILLS & EXPERIENCE THAT MATTER

Study with us...

MA Film ▪ MA Screenwriting ▪ MFA Advanced Film Practice

**£4,000
scholarship**
for all students starting
in 2017

**Award-winning
graduates**

Our **alumni** have achieved
Palme D'Or and **Oscar**
nominations

Graduate screenings at
Cannes, San Sebastian,
Venice, Clermont
Ferrand and many
other film festivals

Find out more at www.screenacademyscotland.ac.uk



University of
Salford
MANCHESTER

FIND YOUR **FOCUS**

*Study for a postgraduate qualification with University of Salford.
Our campus is based at MediaCityUK, one of the largest creative
media communities in the UK.*

With world-class equipment and facilities, experienced staff and a wide range of industry partners, join us and you can sharpen your skills, develop your specialist knowledge, and apply your creative ideas.

MA/PgDip Media Production: Animation

MA/PgDip Media Production: Children's TV Production

MA/PgDip Media Production: Post-Production for TV

MA/PgDip Media Production: TV Documentary Production

MA/PgDip Media Production: TV Drama Production

MA Wildlife Documentary Production

MA/PgDip Journalism: News/Broadcast/Sport

MA International Journalism for Digital Media

MA TV and Radio Scriptwriting

MA Public Relations and Digital Communications



Goldsmiths has been part of the world famous University of London for over a century, and has an established reputation for combining academic excellence with creative insight. Study for an internationally recognised degree, immerse yourself in a subject you love, and make the most of our friendly, single-site campus in one of the world's greatest cities. We also have state-of-the-art filmmaking, media and art facilities.

From Steve McQueen to Sam Taylor-Wood, Goldsmiths graduates go on to shift the public perception of what makes film matter. Our alumni are creating award-winning work, spanning fields including filmmaking, directing, editing and sound design. Many are working as photographers, artists, designers, journalists, and in media and communications professions.

- Ranked one of the most creative universities in the UK
- 11th in the world for Art
- 27th in the world for Media & Communications

We offer a wide range of study opportunities covering the arts, humanities and social sciences, including the following Masters programmes:

- MA in Filmmaking
- MA in Visual Anthropology
- MA in Film & Screen Studies
- MA in Digital Media: Technology & Cultural Form
- MA in Photography & Urban Cultures
- MA in Race, Media & Social Justice
- MA in Gender, Media & Culture
- MA in Design

Find out more

www.gold.ac.uk/international



GoldsmithsUoL



StudyAtGold



GoldsmithsLondon

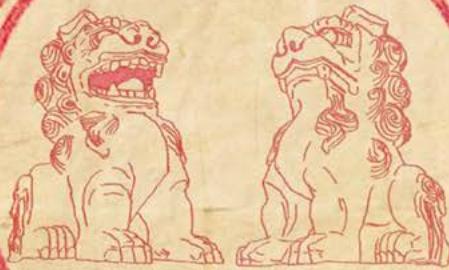
Northern Film School



The **Northern Film School** is one of the best known film and television schools in the UK. We offer a range of specialist undergraduate, postgraduate and short courses. For more information visit:

northernfilmschool.co.uk

* Ah-Un *



MOTOLINIA #31 COL. CENTRO

COCINA JAPONESA
EN EL CENTRO HISTÓRICO



@ahunrestaurante

Reservaciones
55100743

Producción Profesional de Cine Digital



VARICAM



Varicam 35

- Nuevo flujo de trabajo que revoluciona la forma en que se crea la emoción
- 14 + stops de latitud y doble ISO Nativo 800 y 5000
- Grabación en "RAW" con accesorio codex
- Grabación de cuadro variable en 4K de 1 a 120 cuadros x seg.
- HDR (High Dynamic Range)
- Grabación doble simultánea (Master & Dailies)

AG-DVX200



- Resolución 4K 24p
- Óptica LEICA
- Sensor 4/3"
- Variación de cuatro variables
- (de 2 hasta 120fps)
- Doble slot de tarjeta SD/XC



Contacto: 5488 1000
www.panasonic.com.mx

Panasonic
BUSINESS



COCINA MEXICANA

• CONTEMPORÁNEA •



Plaza Jardín Centenario #12, Coyoacán, Ciudad de México

[f](#) Los Danzantes [o](#) @losdanzantes [www.losdanzantes.com](#)



Promoviendo proyectos de música que reconcilian distintos géneros y contextos con el propósito de ampliar el espectro de la cultura contemporánea a través del sonido.

conciertos

publicaciones

pláticas

intervenciones

talleres

cine en vivo

proyecciones

elnicho.org



fb/elnicho
tw/elnicho

FID

28th INTERNATIONAL 11-17
FILM JULY
FESTIVAL —
MARSEILLE 2017

www.fidmarseille.org

THE CALL FOR FILMS IS AVAILABLE
ON OUR WEBSITE UNTIL MARCH 24, 2017



FIDlab

9th International
Coproduction
Platform

13 - 14 July 2017

THE CALL FOR PROJECTS
IS AVAILABLE ON
OUR WEBSITE UNTIL
FEBRUARY 24, 2017

58^{esimo} FESTIVAL DEI POPOLI

International Documentary
Film Festival / Winter 2017

www.festivaldeipopoli.org



doclisboa'17

call for entries

15.1-31.5

19-29.10

www.doclisboa.com

— Valdivia International Film Festival —



FICVALDIVIA [24]
09 — 15 OCT 2017

CLÁSICOS
— DEL FUTURO

FUTURE CLASSICS

Síguenos en [/ficvaldivia](#) [@ficvaldivia](#) [/ficvaldivia](#) [/www.ficvaldivia.cl](#)

VOLAR



PUNTO DE VISTA

Festival Internacional de Cine Documental de Navarra

Nafarroako Zinema
Documentalra
Nafarroako Jaialdia

International
Documentary Film
Festival of Navarra

PAMPLONA, 6-11 MARZO 2017 II^a EDICIÓN

Nafarroako  Gobierno
Gobernua  de Navarra

FUNDACION
BALUARTE
FUNDazioa

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

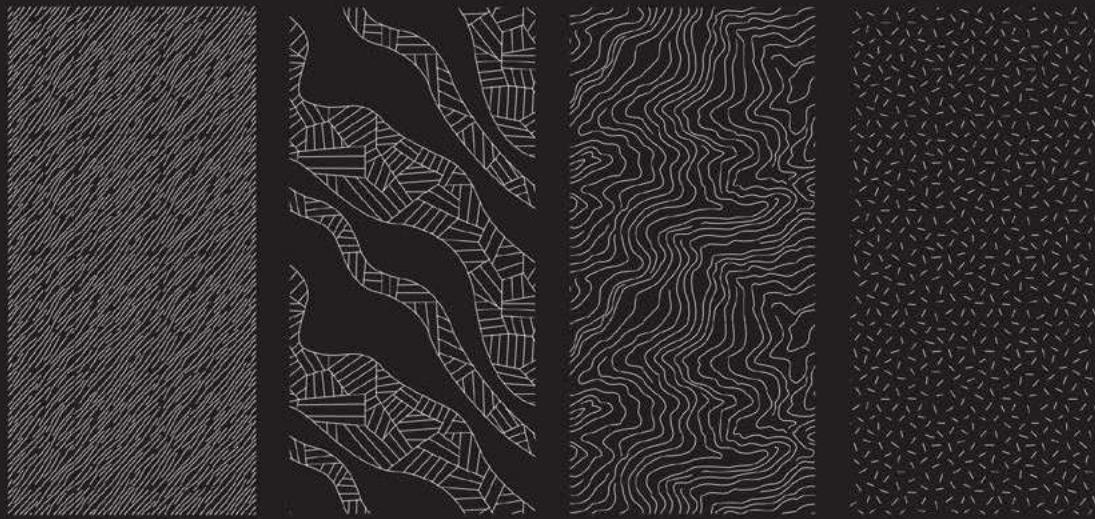
FILMADRID

// III EDICIÓN

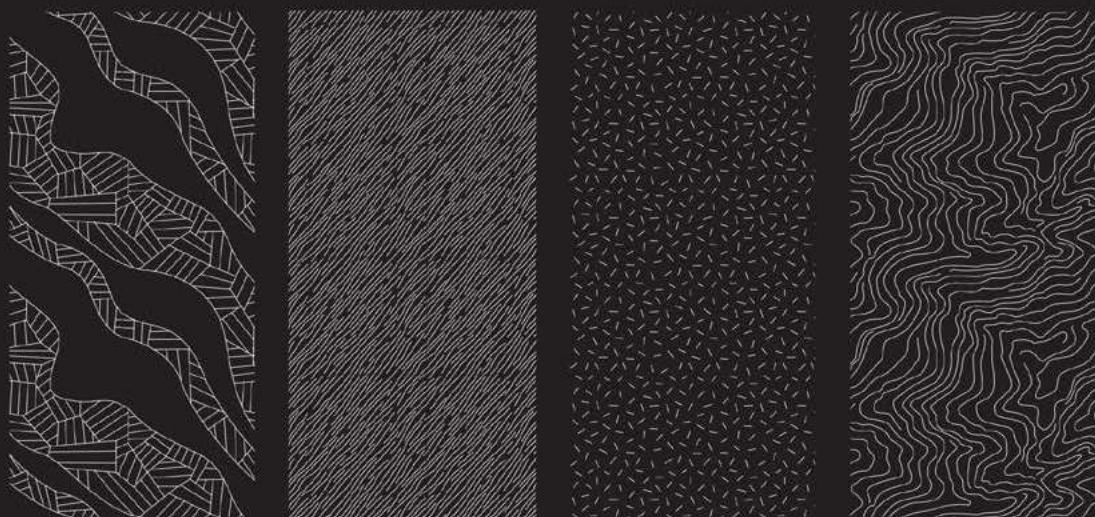
8JUN > 17JUN 2017

// FILMADRID.COM





#TodoEsPosible



Octubre, 2017 | docsmx.org



CULTURA
INSTITUTO NACIONAL
DE CULTURA Y ARTE



CDMX
Ciudad de México



DEPARTAMENTO
DE PATRIMONIO
NACIONAL
DEL ESTADO FEDERAL

DEPARTAMENTO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO

fideicomiso
de la cultura de México



INSTITUTO
NACIONAL
DE CULTURA



ALEMANIA
MÉXICO



Fundación
BBVA Bancomer



Panasonic
BUSINESS



VIENNALE

Vienna International Film Festival



VÉRITÉ

VIENNALE-TRAILER 2016 « CINÉMA VÉRITÉ », KLAUS WYBORNY

OCTOBER 19 – NOVEMBER 2, 2017

www.viennale.at

