

The background of the poster features a dense, abstract pattern of black and white neurons against a dark teal background. Several analog clocks are integrated into the design, appearing as if they are part of the neuron structures or floating in the space between them.

FICUNAM

B FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM

28 FEBRERO – 6 MARZO 2018

CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR
7

PRESENTACIÓN
9

JURADO
25

PREMIOS
33

IMAGEN FICUNAM 8
37

INAUGURACIÓN
39

COMPETENCIA INTERNACIONAL
43

AHORA MÉXICO
69

ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE
ESCUELAS DE CINE
91

MANIFIESTO CONTEMPORÁNEO
111

EL PORVENIR
133

RETROSPECTIVA ROEE ROSEN
161

RETROSPECTIVA NOBUHIRO SUWA
189

RETROSPECTIVA TRAVIS WILKERSON
217

ARCHIVO FILMOTECA UNAM
255

CLÁSICOS RESTAURADOS
269

FUNCIONES ESPECIALES
275

CLAUSURA
285

ACTIVIDADES ACADÉMICAS:

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN CINE Y TEATRO

CLASES MAGISTRALES

FORO DE LA CRÍTICA PERMANENTE

SESIONES SÍNTESIS
289-313

CONTACTOS
315

ÍNDICE POR PELÍCULAS
321

ÍNDICE POR REALIZADORES
325

AGRADECIMIENTOS
327

DIRECTORIO
329

TABLE OF CONTENTS

<u>EDITOR'S NOTE</u>	<u>RETROSPECTIVE NOBUHIRO SUWA</u>
7	189
<u>INTRODUCTORY REMARKS</u>	<u>RETROSPECTIVE TRAVIS WILKERSON</u>
9	217
<u>JURY</u>	<u>ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES (FILMOTeca)</u>
25	255
<u>AWARDS</u>	<u>RESTORED CLASSICS</u>
33	269
<u>IMAGE FICUNAM 8</u>	<u>SPECIAL FEATURES</u>
37	275
<u>OPENING</u>	<u>CLOSING</u>
39	285
<u>INTERNATIONAL FILM COMPETITION</u>	<u>ACADEMIC ACTIVITIES:</u>
43	<u>INGMAR BERGMAN CHAIR ON FILM & THEATER</u>
<u>MEXICO, RIGHT NOW!</u>	<u>MASTER CLASSES</u>
69	<u>PERMANENT CRITIQUE FORUM</u>
<u>FEATS. INTERNATIONAL FILM SCHOOLS MEETING</u>	<u>SÍNTESIS SESSIONS</u>
91	289-313
<u>CONTEMPORARY MANIFESTO</u>	<u>CONTACTS</u>
111	315
<u>THE FORTHCOMING</u>	<u>FILM INDEX</u>
133	321
<u>RETROSPECTIVE ROEE ROSEN</u>	<u>DIRECTORS INDEX</u>
161	325
	<u>ACKNOWLEDGMENTS</u>
	327
	<u>INDEX</u>
	329

EDITOR'S NOTE

To write this text is both an exceptional and obliged task. It is exceptional because, in eight years of FICUNAM, this had never been done before; and it is an obligation because although we are celebrating our eighth anniversary, we are also saying goodbye to our director, Eva Sangiorgi.

How to say goodbye to such a well-loved festival? How to move away from something so unbounded? This festival has no bounds in terms of the legacy it offers and its impact; and it is well-loved because of its identity and the team who makes it possible. Festivals grow determined by their essence and, of course, by the people who make them up. There are many festivals, but none of them is exactly alike—neither are the people who work in them and those who are at the head of them.

Eva Sangiorgi, FICUNAM's director and founder, planted a very special seed in Mexico and this seed grew within the bosom of the National Autonomous University of Mexico. And although the festival hasn't been present in this land for many years, it treasures the memories of the many steps already taken. These steps belong to people such as Sergei Dvortsevoi, Apichatpong Weerasethakul, F. J. Ossang, Jonas Mekas, Gustavo Fontán, Peter Tscherkassky, Luis Ospina, Pedro Costa, Sergei Loznitsa, Philippe Grandrieux, Miguel Gomes, Yuri Ancarani, Ignacio Agüero, Angela Schanelec; as well as many people who are no longer with us: Harun Farocki, Chantal Akerman, Sara Minter, Eugenio Polgovski, and Hans Hurch—among many other friends—marked the festival with their personality and character.

6

EVASANGIORGI,
FICUNAM'S DIRECTOR AND FOUNDER,
PLANTED A VERY SPECIAL SEED IN
MEXICO AND THIS SEED GREW WITHIN
THE BOSOM OF THE NATIONAL AUTONOMOUS
UNIVERSITY OF MEXICO.

~

However, no one has left her mark stronger than Eva Sangiorgi, with her determination, sensitivity, intelligence, and love. Her steps are well-loved and boundless. Mexico won't ever forget her and neither will we. Long live FICUNAM. And the best of luck for Eva.

Yunuen Cuenca
Editorial Coordinator

NOTA DEL EDITOR

La escritura de este texto es tan excepcional como obligada. Lo primero, porque en ocho años del FICUNAM no se había hecho; y lo segundo, porque este octavo cumpleaños es una celebración pero también una despedida, la de su directora Eva Sangiorgi.

¿Cómo se le dice adiós a un festival tan entrañable?, ¿cómo separarse de algo inagotable? Inagotable en su herencia, en su impacto, en su enseñanza y en sus múltiples lecturas; entrañable en su identidad y en su equipo, pues la manera en como crecen los festivales tiene que ver con su esencia y por supuesto, con quienes los componen. Existen numerosos festivales, pero nunca dos iguales; tampoco lo son sus miembros ni quienes los encabezan.

Eva Sangiorgi, directora y fundadora del FICUNAM, plantó una semilla muy especial en México, y la cultivó en el seno de la UNAM. Y aunque el festival tiene pocos años en este suelo, atesora ya muchos pasos. Huellas como la de Sergei Dvortsevoi, Apichatpong Weerasethakul, Artavazd Peleshian, F. J. Ossang, Jonas Mekas, Gustavo Fontán, Peter Tscherkassky, Luis Ospina, Pedro Costa, Sergei Loznitsa, Philippe Grandrieux, Miguel Gomes, Yuri Ancarani, Ignacio Agüero, Angela Schanelec; y la estela de la gente que ya no nos acompaña: Harun Farocki, Chantal Akerman, Sara Minter, Eugenio Polgovski y Hans Hurch, entre otros amigos, imprimieron su personalidad y carácter en el festival.

EVASANGIORGI,
DIRECTORA Y FUNDADORA DEL FICUNAM,
PLANTÓ UNA SEMILLA MUY ESPECIAL EN MÉXICO,
Y LA CULTIVÓ EN EL SENO DE LA UNAM.

Sin embargo, nadie lo hizo con la determinación, sensibilidad, inteligencia y cariño de Eva Sangiorgi. Su paso es tan entrañable como inagotable; México no la olvidará y tampoco lo haremos nosotros. Larga vida a FICUNAM, y la mejor de las suertes a Eva.

Yunuen Cuenca
Coordinadora Editorial

7

PRESENTACIÓN

INTRODUCTORY REMARKS

FICUNAM, 2018

NATIONAL AUTONOMOUS UNIVERSITY OF MEXICO

UNAM

Cinema is for everyone. The speed of this medium's evolution—and the relatively simple way in which it can be multiplied, distributed, and spread—has taken it to the most unsuspected places. And, in just over a century, the living image has taught us—through a new language—a clear and dynamic way to communicate with the world and to reinterpret it while imagining possible futures.

For the last seven years, the UNAM International Film Festival has proposed a forum to understand cinema as a medium of artistic exploration, but, also, as an object of academic interest able to promote a fertile dialogue on a plurality of ideas and opinions. Parting from a delicate criterium for establishing its program, FICUNAM has outlined its identity supporting films—not broadly distributed, or hard to see for Mexican audiences—within a wide technical and stylistic range, and offering productions from all corners of the world.

This year, for the Festival's Eighth-Edition open call, we received over 500 films from 57 different countries—and around 100 of them will be screened. This selection will offer our audience the various hues characteristic from such a diverse repertoire and will offer a space of analysis and discussion to think about cinema in a reflective way, to share it and live it as a collective, as an integral part of the university community. I hope the filmic offer here presented will be to the great advantage of all our audience.

Dr. Enrique Graue Wiechers
UNAM's Dean

10

FICUNAM 2018

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNAM

El cine es para todos. La rapidez con la que este medio ha evolucionado, así como la relativa sencillez con la que puede multiplicarse, distribuirse y difundirse, lo han llevado a los lugares más insospechados, y en poco más de un siglo la imagen viva nos ha enseñado con un nuevo lenguaje una forma nítida y dinámica de comunicarnos con el mundo, de reinterpretarlo imaginando futuros posibles.

Durante los últimos siete años, el Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México ha propuesto un foro para entender el cine como un medio de exploración artística, pero también como un objeto de interés académico capaz de fomentar un diálogo fecundo en la pluralidad de ideas y opiniones. El FICUNAM ha delineado su identidad a partir de un delicado criterio de programación, apoyando películas de escasa difusión o difícil acceso para el público mexicano, siempre en un amplio rango técnico y estilístico, con producciones de todos los rincones del mundo.

FICUNAM HA DELINEADO
SU IDENTIDAD A PARTIR DE
UN DELICADO CRITERIO DE
PROGRAMACIÓN, APOYANDO
PELÍCULAS DE ESCASA DIFUSIÓN
O DIFÍCIL ACCESO.

Este año, para la octava edición del festival, hemos recibido una convocatoria de más de 500 films provenientes de 57 países distintos —de estos se proyectarán alrededor de cien—. La selección aportará a nuestra audiencia los matices propios de tan diverso repertorio, y prestará un espacio de análisis y discusión para pensar el cine de manera reflexiva, para compartirlo y vivirlo en colectivo, como parte integral de la comunidad universitaria. Espero que la oferta que aquí presentamos sea del mayor provecho para toda nuestra audiencia.

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector UNAM

11

UNAM, CULTURAL OUTREACH COORDINATOR

Art in Turbulent Times

I just wrote a misleading title for these words. Reality is that all times, when you look at them calmly, have been turbulent. Humanity's history is the paradoxical story of those inventions we create in order to solve problems, and of how these inventions open the door for greater comforts but, also, for more complex crises. Here again, it would seem that I'm suggesting a particular quality of art that would emerge only in times of deep tribulations, but art interacts each day with its own reality, beyond what was once known as "committed art," and it defends, from its trench (political merely by its creation), what is essential in the human being, that which we wouldn't want to lose sight of. However, we can't rule out that there are moments in which art's focus can be (should be?) placed on discussing the circumstances which surround us.

FICUNAM has been, from its beginnings, a festival that distances itself from trends and seeks to explore visual narratives that face their historic moment with ethical courage and aesthetic demands, always within an international context and from varied points of view associated with different levels of professionalization, diverse latitudes, and different times. Catering to this spirit, the International Competition coexists with a section dedicated to Mexico, or with another one comprised by relevant works that emerged within the sphere of film schools. And, in the present edition, retrospectives establish a conversation with the proposals offered in the section The Forthcoming—avant-garde and looking into the future—or with the section Contemporary Manifesto which, in its dissection of the present, offers a statement of principles on the aesthetics of contemporary cinema.

12

A FESTIVAL THAT DISTANCES ITSELF
FROM TRENDS AND SEEKS TO EXPLORE
VISUAL NARRATIVES THAT FACE
THEIR HISTORIC MOMENT WITH
ETHICAL COURAGE AND
AESTHETIC DEMANDS.

~

It appears that 2018 will be one of those key years in our recent history, a crossroads where all kinds of fundamentalisms and nationalisms, in conjunction with political and social crises, will configure a change in the balance of strength, opening new paths. The influence of cinema in the public discussion, and in the configuration of our mindsets, is inherent to its nature. And that's why we hope that the present effort in programming will contribute with useful tools to combat uneasiness and to open the door to a lively conversation—among the members of our university community and the general public—about the present.

Dr. Jorge Volpi
Cultural Outreach Coordinator
UNAM

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

UNAM

El arte en tiempos convulsos

Acabo de escribir un título engañoso para estas palabras. La realidad es que todo tiempo, visto con calma, ha sido convulso; la historia de la humanidad es la paradójica historia de los inventos que creamos para resolver problemas y de como estos inventos abren la puerta para mayores comodidades pero también para crisis más complejas. Del mismo modo, parecería que sugiero una calidad particular del arte que surgiría sólo en tiempos de grave apuro, pero el arte se vincula cada día con su realidad, más allá de lo que alguna vez se dio en llamar "arte comprometido", y defiende desde su trinchera, siendo político en su mero hacer, lo esencial del ser humano que no queríamos perder de vista. Sin embargo, no podemos descartar que hay momentos en que el acento del arte se puede (¿se debe?) poner en discutir las circunstancias que nos rodean.

FICUNAM ha sido, desde sus inicios, un festival que se desentiende de las modas y busca explorar las narrativas visuales que se enfrentan a su momento histórico con valentía ética y exigencia estética en el contexto internacional y desde puntos de mira muy variados que se asocian con distintos niveles de profesionalización, diversas latitudes y diferentes épocas. Atendiendo a este espíritu, la competencia internacional convive con una sección dedicada a México o con otra integrada por obras relevantes surgidas en el ámbito de las escuelas de cine. Y, en la presente edición, las retrospectivas dialogan con las propuestas de la sección El porvenir, conformada por apuestas de vanguardia que miran hacia el futuro o con la sección Manifiesto contemporáneo que, en su disección del presente, ofrece una declaración de principios sobre la estética del cine contemporáneo.

UN FESTIVAL QUE SE DESIENTEDE
DE LAS MODAS Y BUSCA EXPLORAR LAS
NARRATIVAS VISUALES QUE SE ENFRENTAN
A SU MOMENTO HISTÓRICO CON
VALENTÍA ÉTICA
Y EXIGENCIA ESTÉTICA.

~

2018 apunta a ser uno de esos años clave en nuestra historia reciente, una encrucijada donde los fundamentalismos de todo signo y los nacionalismos, aunados a las crisis políticas y sociales, configuran un cambio en la correlación de fuerzas, abriendo nuevos caminos. La influencia del cine en la discusión pública y en la configuración de nuestras mentalidades es inherente a su naturaleza, por ello esperamos que el presente esfuerzo de programación aporte herramientas de utilidad para combatir el desasosiego y abra la puerta a una conversación viva sobre el presente entre los miembros de nuestra comunidad universitaria como entre el público en general.

Dr. Jorge Volpi
Coordinador de Difusión Cultural
UNAM

13

UNAM FILM ARCHIVES

FILMOTeca

With the university spirit that distinguishes it, FICUNAM arrives to its eighth edition. Creative, enthusiast and proactive, it brings to us the cinematic trends from Mexico and diverse places in the world, and provides us with a space for analysis and debate on contemporary cinema.

In this occasion, FICUNAM's Call for Entries gathered 57 countries in its competing sections—International; Mexico, Right Now; and Feats—with 524 films in which we got to know cinematic narratives offered by new talents and renowned filmmakers.

In its Retrospective Section, FICUNAM presents three filmmakers who stand out for their independent experimental cinema and their bold proposals: Japanese filmmaker and scriptwriter Nobuhiro Suwa; Israeli multidisciplinary artist Roee Rosen; and American filmmaker Travis Wilkerson.

The programming of FICUNAM's Archive Section shows a selection of documentaries from UNAM's Archives in which we will be able to see the filmic photography of the duo made up by Antonio Reynoso and Rafael Corkidi, artists who—through their camera and their visual art—narrated the ideas of a whole generation of experimental cinema creators during the 1960's and the first half of the 1970's, and, like the film researcher Israel Rodríguez says: "When new directors decided to come out from the big studios and film everywhere, they did it hand in hand with the Reynoso-Corkidi duo and their ability to generate the best images with minimum resources."

TODAY, FICUNAM FILLS A NECESSARY SPACE TO BROADEN OUR GAZE AND TO GLANCE INTO A PECULIAR AND VERY VALUABLE CINEMA.
~

UNIVERSITY CENTER FOR FILM STUDIES

CUEC

UNAM has made many efforts to strengthen filmic promotion, research, preservation, and teaching through those University centers, institutes, and other entities which take part in the filmic phenomenon; among them, there is FICUNAM, which in its eighth edition will have the participation of CUEC in its section Feats, International Film Schools Meeting through three short films: *Peñas*, Sheila Altamirano's thesis; *Cangrejo ermitaño*, Alejandro Ramírez Collado's thesis, and Fabián León's *Chambelán, ficción II*.

In 2018, CUEC is celebrating 55 years since its foundation. And, for this Center, one of our greatest contributions to the development of Mexican cinema have been the filmic works made by our alumni—some, as we know, have had an international impact—as well as the social commitment and critical spirit in our teaching processes. This leads us to focus our attention on reflecting about another relevant commemoration: The 50th anniversary of the 1968 student's movement; its tragic testimonies printed in a documentary made by CUEC students, "El grito" México 1968 ("The Scream", Mexico 1968), directed by Leobardo López Aretche.

16

Without a doubt, FICUNAM is now one of the UNAM entities involved in promoting cinema and, each year, it summons various entities and audiences for a filmic-culture feast.

María del Carmen de Lara Rangel
Director
CUEC, UNAM

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

CUEC

FICUNAM IS NOW ONE OF
THE UNAM ENTITIES INVOLVED
IN PROMOTING CINEMA

~

Muchos han sido los esfuerzos de la UNAM para fortalecer la difusión, investigación, conservación y enseñanza de la cinematografía a través de los centros, institutos y demás entidades universitarias que participan del fenómeno cinematográfico; entre ellas el FICUNAM, que en su octava edición contará con la participación del CUEC en Aciertos. Encuentro Internacional de Escuelas de Cine, con tres cortometrajes: *Peñas*, tesis de Sheila Altamirano; *Cangrejo ermitaño*, tesis de Alejandro Ramírez Collado, y *Chambelán, ficción II*, de Fabián León.

Para el CUEC, que en 2018 conmemora 55 años de su fundación, una de sus mayores contribuciones en el desarrollo de la cinematografía nacional la han dado las obras de sus egresados —algunos, lo sabemos, de impacto internacional—, así como el compromiso social y espíritu crítico en sus procesos de enseñanza. Esto nos lleva a centrar nuestra atención en la reflexión sobre otra importante conmemoración: el 50 aniversario del movimiento estudiantil de 1968, cuyos trágicos testimonios quedaron impresos en el documental "El grito" México 1968, fotografiado por alumnos del CUEC —y con Leobardo López Aretche como su director.

Sin duda, el FICUNAM es ya una de las entidades de la Universidad Nacional cómplices en la difusión de la cinematografía, que cada año nos convoca a colectivos y públicos diversos a una fiesta de la cultura filmica.

María del Carmen de Lara Rangel
Directora
CUEC, UNAM

FICUNAM ES YA UNA
DE LAS ENTIDADES DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL CÓMPlices
EN LA DIFUSIÓN DE LA
CINEMATOGRÁFICA.

17

MEXICAN FILM INSTITUTE

IMCINE

THE MEXICAN FILM INSTITUTE IS
HAPPY TO WALK TOGETHER WITH FICUNAM
AND THE COLLECTIVE-LEARNING
PROJECT IT OFFERS.

FICUNAM arrives to its eighth edition having a voice of its own in terms of the value of its proposal as a cultural product, which is now more defined. Opening eyes to the most honest and daring contemporary filmic representations defines this festival as a bridge for the academic reflection on images and movement and, also, for the search of new filmic, aesthetic, and political offers within the audiovisual field.

For the Mexican Film Institute, it is a pleasure to reencounter FICUNAM and the various audiences which attend this gathering moved by a true cinephile spirit increased by the intrepidity which characterizes the community in our University.

Beyond the boost this festival offers to its audiences in terms of the development of their filmic taste and their enjoyment of a reflection on contemporary issues, we see FICUNAM as a very important actor within the panorama of cultural industries in our country. This is so because of the alternative circuit of film exhibitions which, for nine months, moves throughout Mexico during the FICUNAM Tour. This tour now summons all sorts of audiences in order to think about cinema as an element of social cohesion, recreation, and, above all, thought.

With that in mind, we wish FICUNAM not only a great eighth edition, but also a lasting future as the university community—and the filmic and audiovisual communities—evolves and transforms itself, and as new filmmakers find in FICUNAM's competition an ideal moment to show their first works and articulate their reflections on contemporary cinema, on their own cinema, on their own lives.

The Mexican Film Institute is happy to walk together with FICUNAM and the collective-learning project it offers, and to celebrate the advancements in the daring—but necessary—way it treads as it broadens the horizons of viewers and filmmakers into the newest, most unknown and most fertile filmic territories.

Congratulations for this eighth edition.

Jorge Sánchez Sosa
General Director
Mexican Film Institute

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA

IMCINE

IMCINE SE CONGRATULA DE ACOMPAÑAR
EL PROPÓSITO DE APRENDIZAJE COLECTIVO
QUE FICUNAM NOS PROPONE.

FICUNAM llega a su octava edición con una voz cada vez más definida sobre su propuesta de valor como producto cultural. El abrir de los ojos a las representaciones más honestas y arriesgadas de cine contemporáneo hace de este festival un puente para la reflexión académica en torno a la imagen y movimiento, pero también a la búsqueda de nuevas propuestas cinematográficas, estéticas y políticas en el audiovisual.

Para el IMCINE es un gusto volver a reencontrarse con FICUNAM y con las diversas audiencias que acuden a este encuentro, movidas por una fuerte vena cinéfila, acrecentada por la audacia que caracteriza a la comunidad de nuestra máxima casa de estudios.

Más allá del impulso que este festival da a su público en la gestación de su gusto cinematográfico y su gusto a pensar lo contemporáneo, entendemos a FICUNAM como un actor muy importante en el panorama de las industrias culturales de nuestro país. Lo es gracias al circuito alternativo de exhibiciones que recorre durante nueve meses la República Mexicana en la Gira FICUNAM, que actualmente ha convocado a todo tipo de públicos para pensar el cine como un elemento de cohesión social, una recreación y sobre todo, una reflexión.

Es en ese sentido que deseamos a FICUNAM no sólo una gran octava edición, sino un porvenir perdurable en el devenir de la comunidad universitaria, cinematográfica y audiovisual. Y también de los nuevos cineastas que encuentran en la competencia de este certamen el momento ideal para exponer sus primeras obras y articular reflexiones en torno al cine contemporáneo, que es su cine, su vida.

El IMCINE se congratula de acompañar el propósito de aprendizaje colectivo que FICUNAM nos propone, y celebra que avance un camino arriesgado pero necesario para ampliar el horizonte del espectador y el cineasta hacia los territorios más nuevos, desconocidos y fértiles del cine.

Enhorabuena por esta octava edición.

Jorge Sánchez Sosa
Director General
Instituto Mexicano de Cinematografía

INGMAR BERGMAN CHAIR

ON FILM & THEATER

Film as poetry, film as a stance, film as memory, film as an encounter, film as a possible future, film as escape, film as resistance, film as a glance, film as criticism, film as art, film as a document, film as activism; or, simply, film as expression. All the possibilities of filmic creation, from a standpoint of intelligence and challenging the viewer—that's what FICUNAM is.

And now, it has arrived to its eighth edition celebrating cinema and fostering the gathering of film creators, scholars, and enthusiasts in a space which privileges above all reflection, dialogue, and the need to generate questions which, in turn, will move us to find answers.

The curatorship of FICUNAM's program does not follow the logic of a single discourse or a specific narrative, but one that opens spectrums and looks for new registers while offering a place for diverse glances, a place for approaching the edges and keep on exploring the possibilities of filmic language, both as creators and viewers.

In a system which imposes money profits above everything else, to propose a festival which assumes the risks involved in having a program outside the industry determinations and without any concessions could only happen in a space such as the National Autonomous University of Mexico.

Throughout the past eight years, at the Ingmar Bergman Chair we have worked together with the festival to achieve this goal. A result of it is the Permanent Critique Forum, which this year will analyze the sound dimension of cinema, a permanent space for master classes by international guests who come to present their retrospectives, as well as various workshops

ALL THE POSSIBILITIES OF
FILMIC CREATION, FROM A
STANDPOINT OF INTELLIGENCE
AND CHALLENGING THE VIEWER—
THAT'S WHAT FICUNAM IS

~

which have allowed, above all, a dialogue and exchange in relation to the ways in which we understand the creative processes of filmmakers from different generations and latitudes.

Welcome to Manuel Asín, Lav Diaz, Kent Jones, Roger Koza, Samuel Larson Guerra, Lucrecia Martel, Carlos Reygadas, Roee Rosen, Nobuhiro Suwa, and Travis Wilkerson. Without a doubt, your participation in the activities jointly organized by the Ingmar Bergman Chair and FICUNAM will help to enrich our experience when creating and watching films.

Another year of FICUNAM, another year of celebrating cinema for cinema itself.

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

20

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN

EN CINE Y TEATRO

TODAS LAS POSIBILIDADES DEL
QUEHACER CINEMATOGRÁFICO
DESDE LA INTELIGENCIA Y
DESDE EL RETO AL ESPECTADOR,
ESO ES FICUNAM.

El cine como poesía, el cine como postura, el cine como memoria, el cine como encuentro, el cine como propuesta de futuro, el cine como fuga, el cine como resistencia, el cine como mirada, el cine como crítica, el cine como arte, el cine como documento, el cine como provocación, el cine como activismo, o el cine simplemente como expresión. Todas las posibilidades del quehacer cinematográfico desde la inteligencia y desde el reto al espectador, eso es FICUNAM.

Llega a su octava edición para celebrar el cine y hacer propicio el encuentro de creadores, estudiosos y amantes de la cinematografía en un espacio que privilegia por sobre todas las cosas, la reflexión, el diálogo y la necesidad de generar preguntas que nos muevan a buscar respuestas.

La curaduría del programa de FICUNAM no sigue la lógica de un sólo discurso o una narrativa específica, sino la de abrir los espectros y buscar nuevos registros; de dar cabida a miradas diversas, de acercarse a los márgenes y de seguir explorando las posibilidades del lenguaje cinematográfico como creadores y como espectadores.

En un sistema que impone las ganancias monetarias por sobre todas las cosas, proponer un festival que asuma los riesgos de una programación fuera de los dictámenes de la industria y sin concesiones, sólo puede tener cabida en un espacio como la Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde la Cátedra Ingmar Bergman hemos trabajado de manera conjunta para perseguir ese objetivo a lo largo de estos ocho años. Resultado de ello es el Foro de la Crítica Permanente, que este año se propone analizar la dimensión sonora del cine, así como el espacio permanente para las conferencias magistrales de los invitados internacionales que vienen a presentar sus retrospectivas, y los diversos talleres que han permitido sobre todo, el diálogo y el intercambio en las formas de entender los procesos creativos entre cineastas de diversas generaciones y de diversas latitudes.

Bienvenidos Manuel Asín, Lav Diaz, Kent Jones, Roger Koza, Samuel Larson Guerra, Lucrecia Martel, Carlos Reygadas, Roee Rosen, Nobuhiro Suwa y Travis Wilkerson. Su participación en las actividades conjuntas entre la Cátedra Ingmar Bergman y FICUNAM sin duda ayudarán a enriquecer la experiencia de crear y ver cine.

Un año más de FICUNAM, un año más de celebrar el cine por el cine.

Abril Alzaga
Coordinadora Ejecutiva
Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro UNAM

21

FICUNAM 8

FICUNAM 8

FICUNAM
CELEBRATES ONCE MORE
BRAVE CREATORS
~

In this edition, FICUNAM celebrates its eighth anniversary. Eight is a number of continuity, a sign of infinite movement, and this is reflected in the evolution of its program and the consistency of its catalogue. If, so far, you've collected it in your shelves, leave some free space in them for the following editions. The festival has made its mark in Mexican filmic and artistic events and it has established connections with the international cultural scene. For me, this is a good movement to leave the festival—now that it features a light imagination and a solid coherence as a project. Everything began with the contagious enthusiasm and magic one experiences living in this country. I am deeply grateful for all the joys I have experienced and I know that new, fresh airs will be good for FICUNAM to keep on evolving, just as all of us who have worked in it so far.

In this moment of social and political questionings we go through, and after the earthquake which affected the country so much, Mexico is still full of energy, solidarity, and surprises. In this spirit, FICUNAM celebrates once more the discourse and explorations of brave and radical creators who dig deep into the complexity of words, images, sounds, and understandings. The films that make up FICUNAM's program have in common that they all share a care to stop at transitions: The mutations produced by power struggles which affect whole geographic areas or populations through wars, segregation, and injustices; or the transformations which occur within the personal dimension, or that of close relationships. Films about changes which use the language of sound and image to transform facts and facts' perception; films consistent with this language's responsibility; a cinema which respects a century-long tradition and, at the same time, is risky and provocative.

22

Now that I'm about to say goodbye, I allow myself to steal some words uttered by someone I loved and admired, Hans Hurch, who—as the director of the Viennale—was with us years ago, at the beginning of this adventure. As a member of our jury, he used to cheer us by saying: "FICUNAM, stay forever young". May we do that too.

Eva Sangiorgi
Director
UNAM International Film Festival

FICUNAM
CELEBRA UNA VEZ MÁS A
LOS VALIENTES
~

FICUNAM celebra ocho años con esta edición. Ocho, que es un número de la continuidad, un signo de movimiento infinito, que se ve reflejado en la evolución de su programa y en la consistencia de su catálogo. Si han ido coleccionándolo en sus repisas, dejen espacio para los que vienen. El festival ha estado marcando una línea entre los eventos cinematográficos y artísticos en México, y ha establecido conexiones con la escena cultural internacional. Para mí es buen momento para dejarlo, vivirlo en su imaginario y sólido en la coherencia del proyecto. Todo empezó por el entusiasmo y la magia que se contagia al vivir en este país. Yo estoy profundamente agradecida por la dicha que me ha tocado y sé que otro aire fresco le vendrá bien a FICUNAM, para que vaya evolucionando como todos los que hemos trabajado en él.

En el momento de cuestionamiento social y político que atravesamos, y después del terremoto que afectó fuertemente a todo el país, México se sigue mostrando impetuoso, solidario, sorprendente. Con este espíritu, FICUNAM celebra una vez más a los valientes, a los autores radicales por su discurso y su exploración estética, a aquellos que escarban en la complejidad de la palabra, de la imagen, del sonido, del entendimiento. Las películas que componen el programa comparten el esmero de detenerse en las transiciones: en las mutaciones producidas por las luchas de poder que afectan áreas geográficas o poblaciones enteras con guerras, segregación, injusticias; o en las transformaciones que ocurren en la dimensión personal o en las relaciones cercanas. Películas de cambios que usan el lenguaje del sonido y de la imagen para transformar los hechos y su percepción, películas consecuentes con la responsabilidad del lenguaje; un cine respetuoso con su tradición centenaria y al mismo tiempo arriesgado e incitante.

Ahora que me despido, me permito robar las palabras del tan querido y admirado Hans Hurch, quien como director de la Viennale nos acompañó hace años, al comienzo de esta aventura, y quien como presidente del jurado nos animaba: "FICUNAM, quédate siempre joven"; y nosotros con él.

Eva Sangiorgi
Directora
Festival Internacional de Cine UNAM

23

JURADO COMPETENCIA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION JURY

An independent art critic and curator, she was curator-in-chief at Museo Carrillo Gil, in Mexico City (1998-2001), as well as a guest curator for the San Francisco Wattis Institute for Contemporary Art, in 2006; at the Museo Tamayo, between 2009 and 2011, where she commissioned exhibitions and projects by Roman Ondák, Joachim Koester, Claire Fontaine, Adrià Julià, and Julio Morales; and curator for the Contemporary Art Foundation Jumex between 2011 and 2014, where she commissioned exhibitions of artists such as James Lee Byars (together with Peter Eleey, coproduced by MoMA PS1), Guy de Cointet, and Danh Vo, as well as collective exhibitions with pieces of the Jumex collection. Arriola has also written books and catalogues and collaborated in journals such as *Frieze*, *Artforum*, *Mousse*, *Manifesta Journal*, *Afterall*, and *The Exhibitionist*. Her independent projects have been shown in biennales, museums, and renowned art institutes throughout the world.



MAGALI ARRIOLA
MÉXICO · MEXICO

Es crítica de arte y curadora independiente. Ha sido curador en jefe del Museo Carrillo Gil en la Ciudad de México (1998-2001), y curadora invitada del Wattis Institute for Contemporary Art San Francisco en 2006; curadora del Museo Tamayo entre 2009 y 2011, donde comisionó las exposiciones y proyectos de Roman Ondák, Joachim Koester, Claire Fontaine, Adrià Julià y Julio Morales; curadora de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo entre 2011 y 2014, donde comisionó exposiciones de artistas como James Lee Byars (con Peter Eleey y coproducida con MoMA PS1), Guy de Cointet y Danh Vo, así como exposiciones colectivas con piezas de la Colección. Arriola también ha escrito para libros y catálogos, y ha colaborado para revistas como *Frieze*, *Artforum*, *Mousse*, *Manifesta Journal*, *Afterall* y *The Exhibitionist*. Sus proyectos independientes han sido presentados en bienales, museos y reconocidos institutos de arte alrededor del mundo.

He studied Economics and then Film at the Mowelfund Film Institute in Quezon. In 2001 he directed *West Side Kid*, following it with *Evolution of a Filipino Family* (2004) and *Heremias, Book One: The Legend of the Lizard Princess* (2006). *Death in the Land of Encantos* (2007) and *Melancholia* (2008), both won awards at the Venice Film Festival, the first obtaining a special mention and the second the Premio Orizzonti. He then made *Butterflies Have No Memories* (2009), produced as part of the Jeonju Digital Project and screened at Locarno Festival the same year. In 2013 he directed *Norte, the End of History* screened at Cannes in the section Un Certain Regard. A year later, he received the Golden Leopard at Locarno for *From What Is Before*, and in 2016 the Golden Lion in Venice for *The Woman Who Left*.



LAV DIAZ
FILIPINAS · THE PHILIPPINES

Estudió economía y posteriormente cine en el Mowelfund Film Institute en la ciudad de Quezón. En el 2001 dirigió la película *West Side Kid*, a la cual siguieron *Evolution of a Filipino Family* (2004) y *Heremias, Book One: The Legend of the Lizard Princess* (2006). Tanto *Death in the Land of Encantos* (2007) y *Melancholia* (2008) ganaron premios en el Festival Internacional de Cine de Venecia; la primera recibió una mención especial y la segunda el Premio Orizzonti. Posteriormente realizó *Butterflies Have No Memories* (2009), que se produjo como el Proyecto Digital Jeonju y fue presentada en el Festival de Locarno ese mismo año. En el 2013 dirigió *Norte, the End of History*, que se proyectó en Cannes dentro de la sección Una cierta mirada. Uño después recibió el León de Oro en Locarno por *From What Is Before*, y en 2016 el León de Oro en Venecia por *The Woman Who Left*.



CRISTINA PICCINO
ITALIA · ITALY

Estudió Historia del Cine en Bolonia. Comenzó escribiendo reseñas cinematográficas para el periódico *Il manifesto*, donde formó parte del equipo editorial en la década de 1990 y, eventualmente, llegó a la posición de jefa de personal. También ha contribuido en publicaciones especializadas (*Filmcritica*), así como revistas, periódicos (*Amica, Grazia*) y programas de radio y televisión (Telepiù). Fue asesora de selección para el Festival de Cine de Bellaria entre 2007 y 2011; actualmente forma parte del comité de selección del Filmmaker Festival en Milán. Fue coeditora de los libros *Peter Whitehead. Cinema, musica, rivoluzione* (DeriveApprodi, 2008) y *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele* (Agenzia X, 2007), así como colaboradora en numerosas monografías y publicaciones colectivas. También da clases de periodismo y cursos de capacitación para críticos cinematográficos.

She studied Film History in Bologna. She began writing film reviews for the national daily *Il manifesto*, where she joined the editorial team in the 1990s and eventually became head of staff. She also contributed to specialized journals (*Filmcritica*), other magazines and newspapers (*Amica, Grazia*) and radio and television programs (Telepiù). She was a selection consultant for the Bellaria Film Festival between 2007 and 2011 and is currently on the selection committee for Milan's Filmmaker Festival. She was a co-editor of the books *Peter Whitehead. Cinema, musica, rivoluzione* (DeriveApprodi, 2008) and *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele* (Agenzia X, 2007), as well as a contributor to various collective monographs and publications. She also teaches classes in journalism and training courses for film critics.



BEN RUSSELL
ESTADOS UNIDOS · USA

Es un artista y cineasta cuyo trabajo se sitúa en la intersección de la etnografía y la psicodelia. Sus películas e instalaciones establecen una conversación directa con la historia de la imagen documental brindando una búsqueda basada en el tiempo, acerca del fenómeno del trance y evocando las investigaciones de Jean Rouch, Maya Deren y Michael Snow, entre otros. En el 2008 Russell recibió una Beca Guggenheim y en el 2009, con *Let Each One Go Where He May*, el Premio Internacional de la Crítica otorgado por FIPRESCI. También ha presentado su obra en Documenta 14, MoMA, Tate Modern y el Centro Pompidou. Entre sus proyectos como curador se incluyen Magic Lantern (Providence, EUA, 2005-2007), BEN RUSSELL (Chicago, EUA, 2009-2011) y Hallucinations (Atenas, Grecia, 2017). Actualmente vive en Los Ángeles.

He is an artist and filmmaker whose work lies at the intersection of ethnography and psychedelia. His films and installations are in direct conversation with the history of the documentary image, providing a time-based inquiry into trance phenomena and evoking the research of Jean Rouch, Maya Deren and Michael Snow, among others. Russell received a 2008 Guggenheim Fellowship, a 2009 FIPRESCI International Critics Prize for *Let Each One Go Where He May*, and has presented his work in Documenta 14, MoMA, Tate Modern, and the Centre Pompidou. His curatorial projects include Magic Lantern (Providence, USA, 2005-2007), BEN RUSSELL (Chicago, USA, 2009-2011), and Hallucinations (Athens, Greece, 2017). He currently lives in Los Angeles.



DIANA SÁNCHEZ
CANADÁ · CANADA

Es maestra en Estudios Cinematográficos por la Universidad de Toronto, reconocida programadora de cine iberoamericano del Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF) desde el 2002, y directora artística del Festival Internacional de Cine de Panamá. Sánchez ha programado numerosos ciclos como Vida de Novo: el nuevo cine brasileño (2003) y City-to-City Buenos Aires (2011) en el TIFF, series para la Cinematoteca de Ontario (2004-2006) y un ciclo de cine cubano en el Museo Real de Ontario (2006). Asimismo, ha sido jurado en numerosos certámenes, es consultora de programación del Festival de Róterdam, programadora de Miami Encuentros, sección de cine en construcción del Festival de Miami; y responsable de los programas Latin Wave, una serie de películas de América Latina que recorre dieciséis ciudades con el apoyo de la Fundación PROA de Argentina.

With a master's degree on Film Studies by the University of Toronto, since 2002 she is a renowned programmer of Iberian and Latin-American films for the Toronto International Film Festival (TIFF) and the artistic director of the Panama International Film Festival. Sánchez has been responsible for various film cycles such as Vida de Novo: el nuevo cine brasileño (2003) and City-to-City Buenos Aires (2011) for the TIFF, as well as series for the Ontario Cinematheque (2004-2006) and a Cuban Cinema Cycle for the Ontario Royal Museum (2006). She has also served as a jury member for numerous contests and is a program consultant for the Rotterdam Festival, as well as programmer of the Miami Festival sections Miami Encuentros and Cine en Construcción, and responsible for the Latin Wave programs, a series of Latin-American films which tour throughout 16 cities with the support of Fundación PROA, from Argentina.

JURADO COMPETENCIA MEXICANA

MEXICAN COMPETITION JURY



MINERVA CUEVAS
MÉXICO · MEXICO

Es una artista latinoamericana cuya obra cuestiona las estructuras y mecanismos de sistemas económicos y políticos. Sus ejes centrales de investigación son la ecología, la industria, las nociones de progreso y civilización, el concepto de sociedad y de individuo; utiliza diferentes plataformas como el video, la instalación, la escultura y la gráfica. Algunas de sus exposiciones individuales incluyen lugares como el Museo de la Ciudad de México, el Whitechapel Art Gallery, Londres; el Van Abbemuseum, Países Bajos; el Kunsthalle Basel en Suiza y la Vienna Secession, Austria. Ha participado en muestras colectivas en el Centro Pompidou, el Museo Stedelijk en Ámsterdam, el Palais de Tokyo en París, el MoMA PS1 en Nueva York, y en las bienales de Liverpool, Berlín, Lyon, São Paulo, Sidney, Sharjah y Estambul. Cuevas recibió la residencia Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) en 2004.

She is a Latin-American artist who questions, through her work, the structures and mechanisms of political and economic systems. Using various platforms such as video, installation, sculpture, and graphic arts, her central research axes are ecology, industry, the notions of progress and civilization, and the concept of the individual. Some of her individual expositions include places such as Museo de la Ciudad de México; Whitechapel Art Gallery, London; Van Abbemuseum, Netherlands; Kunsthalle Basel, Switzerland; and Vienna Secession, Austria. She has been part of collective exhibitions at the Pompidou Center; the Amsterdam Stedelijk Museum; Palais de Tokyo, in Paris; MoMA PS1, New York; and the biennales of Liverpool, Berlin, Lyon, São Paulo, Sydney, Sharjah, and Istanbul. In 2004, Cuevas received the Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) residency.

28



MANUEL MUÑOZ RIVAS
ESPAÑA · SPAIN

Es cineasta. Tras licenciarse en Ciencias de la Información en la Universidad de Sevilla se instaló en Londres, donde realizó sus primeros trabajos. En Cuba ingresó en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), donde se especializó en montaje. Desde entonces ha coescrito y editado películas como *Dead Slow Ahead* (2015), *Slimane* (2013), *Arraianos* (2012), *Ocaso* (2010), además de los cortometrajes *Pájaro* (2014), *Con el viento* (2009) y *Sendero* (2008). Alterna su actividad como cineasta con la docencia, impartiendo talleres en Cuba, República Dominicana e Islas Canarias. *El mar nos mira de lejos* (2017) es su primer largometraje.



HILA PELEG
ISRAEL

He is a filmmaker. After studying Information Sciences at the Sevilla University, he moved to London, where he made his first films. He also studied in Cuba, at the Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), specializing in Edition. Since then, he has co-written and edited films such as *Dead Slow Ahead* (2015), *Slimane* (2013), *Arraianos* (2012), *Ocaso* (2010), and short films like *Pájaro* (2014), *Con el viento* (2009), and *Sendero* (2008). Apart from his work as a filmmaker, he is also a professor and teaches workshops in Cuba, the Dominican Republic, and the Canary Islands. *El mar nos mira de lejos* (2017) is his first feature.

Curadora y cineasta. Peleg estudió Historia del Arte en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres, donde actualmente es candidata al doctorado en Conocimiento Curatorial y Culturas Visuales. Ha organizado y cocurado numerosos proyectos internacionales relacionados con la cultura contemporánea del Medio Oriente. Fue curadora asistente de Catherine David (*Iraqi Equation*, 2005, y *Di/Visions*, 2007) en Berlin y Barcelona. También ha comisariado exhibiciones colectivas en el Instituto de Arte Contemporáneo KW y el Teatro HAU, en Berlin, así como exposiciones individuales de artistas como Roee Rosen. En el 2008 fue cocuradora de *Manifesta 7* y la Bienal Europea de Arte Contemporáneo en Italia. También dirigió *A Crime Against Art* (2007), que ganó el premio New Visions en el Festival Internacional de Cine Contemporáneo de Copenhague en el 2008. Es fundadora y directora artística del Berlin Documentary Forum en la Haus der Kulturen der Welt de Berlin.

A curator and filmmaker, Peleg studied Art History at Goldsmiths College/University of London, where she is currently a PhD candidate in Curatorial Knowledge/Visual Cultures. She organised and co-curated various international projects dealing with contemporary culture from the Middle East, and was assistant curator to Catherine David (*Iraqi Equation*, 2005, and *Di/Visions*, in 2007) in Berlin and Barcelona. She has also curated group exhibitions at the KW Institute for Contemporary Art and at the HAU Theatre, in Berlin; and solo exhibitions by artists such as Roee Rosen. She was a co-curator of *Manifesta 7*, the European Biennial of Contemporary Art in Italy in 2008. She also directed *A Crime Against Art* (2007) which won the New Visions Award at the Copenhagen International Documentary Film Festival in 2008. She is the founder and artistic director of the Berlin Documentary Forum at Berlin's Haus der Kulturen der Welt.

JURADO

ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESCUELAS DE CINE

FEATS. INTERNACIONAL FILM SCHOOLS MEETING



HELENA GIRÓN
ESPAÑA · SPAIN

Ha realizado junto a Samuel M. Delgado las películas *Plus Ultra*, *Montañas ardientes que vomitan fuego* y *Sin Dios ni Santa María*, y la instalación *También aquí los dioses están presentes*. Tras licenciarse en Comunicación Audiovisual realizó el máster de Guión de Cine y TV en la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), y el de Montaje Cinematográfico de la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), así como el grado en Antropología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Su trabajo ha sido programado en reconocidos festivales internacionales de cine como el TIFF, Locarno, Nueva York, San Sebastián, Mar del Plata, Róterdam, FICValdivia, Curtas Vila do Conde, L'Âge D'Or, Ann Arbor y Media City Film Festival. Asimismo, colabora como docente en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) y en el Instituto de Formación e Investigación Cinematográfica (IFIC).

Together with Samuel M. Delgado, she made the films *Plus Ultra*, *Montañas ardientes que vomitan fuego*, and *Sin Dios ni Santa María*, as well as the installation *También aquí los dioses están presentes*. After studying Audiovisual Communication, she studied a masters on Film & TV Scriptwriting at Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), and Film Edition at Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), as well as a major on Anthropology at Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Her work has been programmed in renowned international film festivals such as TIFF, Locarno, New York, San Sebastián, Mar del Plata, Rotterdam, FICValdivia, Curtas Vila do Conde, L'Âge D'Or, Ann Arbor, and Media City Film Festival. She also works as a professor at Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) and Instituto de Formación e Investigación Cinematográfica (IFIC).



EDUARDO THOMAS
MÉXICO · MEXICO

Artista visual, curador y programador cinematográfico. En 2004 concluyó sus estudios de Maestría en Artes Visuales en el Piet Zwart Institute de Róterdam, Países Bajos. Tres años después formó parte del festival de cine documental Ambulante, en el que fundó y fungió como curador de Injerto, sección predominantemente dedicada al cine de artistas, y donde ocupó la dirección de programación del festival en las ediciones de 2011 y 2012. También es colaborador del foro bianual de estrategias documentales en arte contemporáneo, Berlin Documentary Forum. Actualmente realiza una investigación auspiciada por la fundación Japón y la Casa de Culturas del Mundo (HKW) de Berlín, donde propone vincular el pensamiento shinto-budista con la práctica del cine de vanguardia en Japón.

A visual artist, curator, and film programmer, he completed his graduate studies on Visual Arts at the Piet Zwart Institute, in Rotterdam, Netherlands, in 2004. Three years later, he was part of the Documentary Film Festival Ambulante, in which he founded and curated Injerto, a section mainly devoted to films made by artists and also became the programming director in the 2011 and 2012 editions of this festival. He also collaborates with the biannual forum of documentary strategies for contemporary art Berlin Documentary Forum. Currently, he is working on a research-funded by the Japan Foundation and the Berlin House of World Cultures (HKW)—in which he aims to link the Shinto-Buddhist thought with the praxis of avant-garde cinema in Japan.



ADRIÁN ORR
ESPAÑA · SPAIN

Estudió Comunicación Audiovisual en la UC3M, así como en la Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) en Lisboa, donde trabajó como director de fotografía. Ha colaborado como ayudante de dirección con reconocidos realizadores como Alberto Rodríguez, Javier Fesser, Santi Amodeo, Javier Rebollo y Montxo Armendáriz. Entre sus trabajos se pueden encontrar *Las hormigas* (2007) y *De caballeros* (2011), estrenado en el Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam (IDFA). Su tercer trabajo, *Buenos días resistencia*, se estrenó en Róterdam en 2013 y ganó varios premios en los festivales de Vila do Conde, Portugal; Adana Golden Boll, Turquía; OffCinema, Polonia; y el festival Dei Popoli, Italia; también fue distinguido como mejor cortometraje del año para *Caimán*, *Cuadernos de cine. Niñato* (2017) es su primer largometraje.

He studied Audiovisual Communication at UC3M and at Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), in Lisbon, where he worked as a director of photography. He has collaborated as a direction assistant for renowned filmmakers such as Alberto Rodríguez, Javier Fesser, Santi Amodeo, Javier Rebollo, and Montxo Armendáriz. Some of his works are *Las hormigas* (2007) and *De caballeros* (2011), which premiered at the International Documentary Festival Amsterdam (IDFA). His third film, *Buenos días resistencia*, premiered at Rotterdam in 2013 and won several awards at the festivals of Vila do Conde, Portugal; Adana Golden Boll, Turkey; OffCinema, Poland; and Dei Popoli, Italy; he also received an award for best short film with *Caimán*, *Cuadernos de cine. Niñato* (2017) is his first feature.

COMPETENCIA INTERNACIONAL

Premio Puma Mejor Película
\$100,000.00 MXN + Escultura Puma de plata

Premio Puma Mejor Director
\$100,000.00 MXN + Escultura Puma de plata

Premio del Público
Reconocimiento FICUNAM

COMPETENCIA MEXICANA

Premio Puma México Mejor Película
\$100,000.00 MXN + Escultura Puma de plata

ACIERTOS. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESCUELAS DE CINE

Premio Aciertos Mejor Cortometraje
\$35,000.00 MXN + 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

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 TV UNAM

Competencia Mexicana

\$80,000.00 MXN + dos transmisiones de la película ganadora en TV UNAM durante los dieciocho meses posteriores al festival

PREMIO LCI SEGUROS

Competencia Mexicana

Descuento del 50% sobre el costo de adquisición de los seguros de Entretenimiento con LCI. Tiene una vigencia de tres años contados a partir de su entrega al o los ganadores. Es aplicable a cualquier formato cinematográfico, así como a un evento en vivo. Participan cualquier casa productora mexicana que realice su proyecto en México o en el extranjero, así como casas productoras extranjeras que realicen su proyecto en México.

TV UNAM SELECTION AWARD

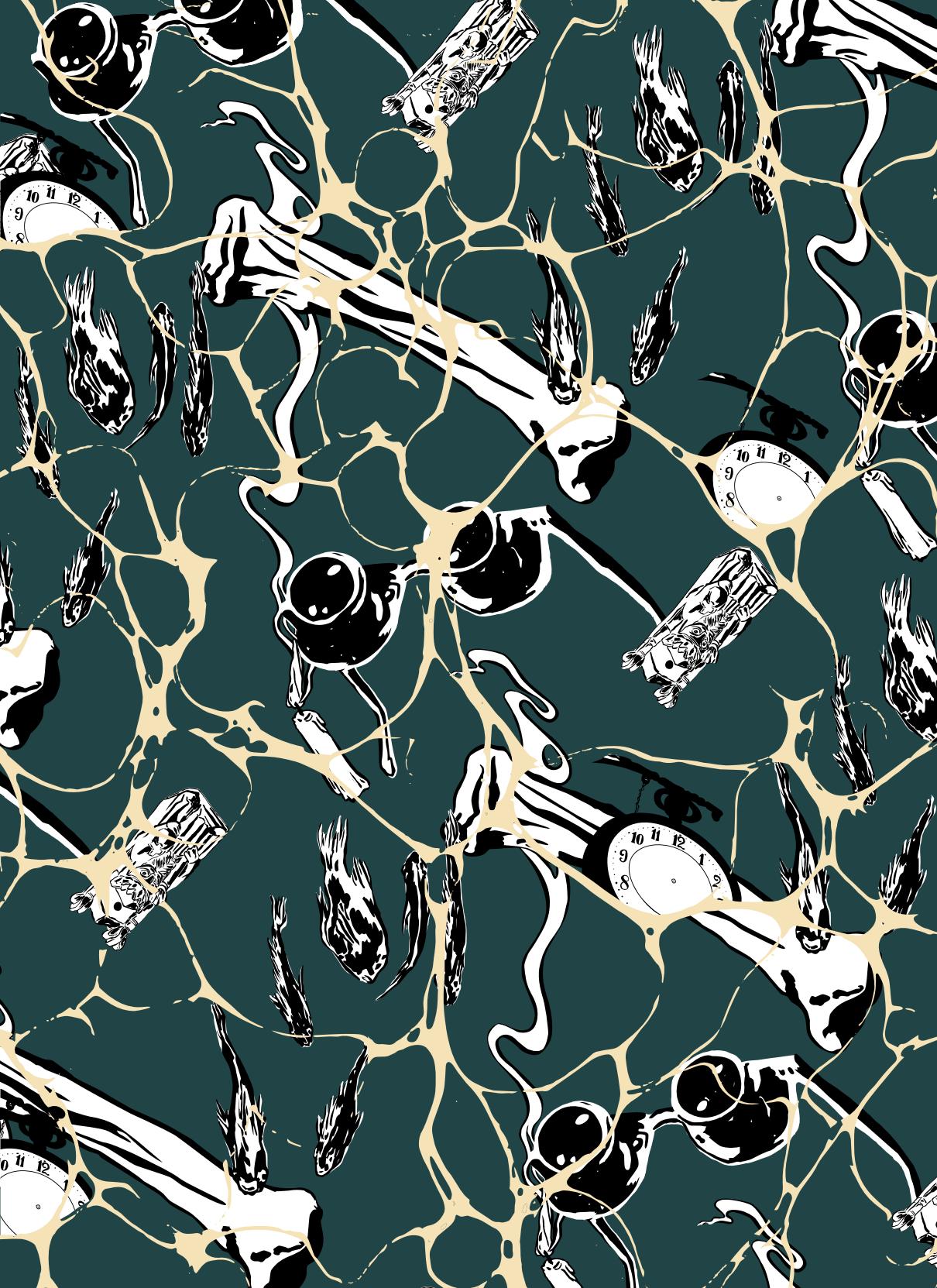
Mexican Competition

80,000 pesos MXN + up to two TV UNAM transmissions of the winning film, within an 18-month period after the festival.

LCI INSURANCE AWARD

Mexican Competition

34
A 50%-discount on the acquisition cost of an LCI Entertainment Insurance valid for three years after the award is delivered to the winner, or the winners. Applicable to any filmic format or live event. The eligible participants are all Mexican production companies—regardless of their project being done in Mexico or abroad—and all foreign production companies, as long as they develop their project in Mexico.



TO SEE TIME

THE IMAGES OF PABLO VARGAS LUGO

Artist Pablo Vargas Lugo has an obsession with time. A time that is not marked by passing periods and sequences, neither by intervals, stages, or continuous lapses. In his drawings, objects float and stay suspended as if they belonged to a distant galaxy. In front of his work, it is important to watch again—the same way we look at a slow-motion film, in reverse, and pausing it—because time doesn't only appear as a metaphor of duration, but it is attributed to the history behind each object, material, and form. Due to this, in his constellations of images there are no algorithms, but, rather, intangible entropies.

For FICUNAM's image, the artist selected, audaciously, emblematic objects from the history of cinema. Among them, the eyeglasses used by the obfuscated characters in the iconic movie *La jetée* (Chris Marker, 1962), the bone from *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), the watch without hands from *Smultronstället* (Wild Berries, Ingmar Bergman, 1957), and the candle from *Nostalghia* (Nostalgia, Andrei Tarkovski, 1983).

Vargas Lugo encapsulates these objects in a microscopic experiment over a marbled and watery texture (similar to the spotted paper in the flyleaf of a book). The frames seem lost between the fragile membrane of an overflowing calligraphy. Time and gaze interweave meticulously in a complex anagram, since the volatile objects transport us to a simultaneous past and future and, at the same time, immobilize us in a utopian, irreversible, and anachronistic time. That is, in the middle of this montage of fetishes, we both stop in the instants and move through space. A palimpsest that freezes in the timelessness of Bergman's handless watch while it travels four million years through the iconic bone of *2001: A Space Odyssey*, and dilates with Tarkovski's lit candle.

IN FRONT OF HIS WORK,
IT IS IMPORTANT TO WATCH AGAIN—
THE SAME WAY WE LOOK AT A
SLOW-MOTION FILM, IN REVERSE,
AND PAUSING IT

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

~

VER EL TIEMPO

LAS IMÁGENES DE PABLO VARGAS LUGO

FRENTE A SU OBRA,
ES IMPORTANTE VOLVER A VER,
ASÍ COMO SE MIRA EL CINE RALENTIZADO,
EN REVERSA Y CON PAUSAS.

El artista Pablo Vargas Lugo tiene una obsesión con el tiempo. Un tiempo que no está marcado por transcurridos y secuencias, tampoco por intervalos, etapas o lapsos continuos. En sus dibujos los objetos flotan y quedan suspendidos como si pertenecieran a una galaxia lejana. Frente a su obra, es importante volver a ver, así como se mira el cine ralentizado, en reversa y con pausas. Porque el tiempo no sólo aparece como una metáfora de la duración, sino que es atribuido a la historia detrás de cada objeto, material y forma. Por ello, en sus constelaciones de imágenes no existen algoritmos, sino más bien entropías inasibles.

Para la imagen del FICUNAM, el artista seleccionó con audacia objetos emblemáticos de la historia del cine. Entre ellos, los anteojos que utilizan los personajes ofuscados de la icónica película *La jetée* (El muelle; Chris Marker, 1962), el hueso de *2001: A Space Odyssey* (2001: Odisea en el espacio; Stanley Kubrick, 1968), el reloj sin manecillas de *Smultronstället* (Las fresas salvajes; Ingmar Bergman, 1957) y la vela de *Nostalghia* (Nostalgia, Andrei Tarkovski, 1983).

Vargas Lugo encapsula estos objetos en un experimento microscópico sobre una textura marmoleada y acuosa —similar al papel jaspeado de la guarda de un libro—. Los fotogramas parecen extraviados entre la membrana frágil de una caligrafía desbordada. El tiempo y la mirada se entrelazan minuciosamente en un anagrama complejo, pues los objetos volátiles nos transportan a un pasado y a un futuro simultáneo, a la vez que nos inmovilizan en un tiempo utópico, irreversible y anacrónico. Es decir que en medio del montaje de fetishes nos detenemos en los instantes a la vez que nos movemos en el espacio. Un palimpsesto que se congela en la atemporalidad del reloj sin manecillas de Bergman, viaja cuatro millones de años a través del icónico hueso de *2001: A Space Odyssey* se dilata con la vela encendida de Tarkovski.

La imagen de Vargas Lugo es un ensayo sobre el tiempo que a su vez nos confronta con la historia de la percepción. Desde el siglo XIX, como aclara el teórico Jonathan Crary, la temporalidad y la visión se volvieron inseparables.¹ Por lo tanto, la repetición y el aparente viaje de los objetos elegidos por Vargas Lugo también es un juego para el ojo, para desacelerar la imagen, para observar una y otra vez como se hacía antiguamente con los zootropos y los fenaquistoscopios. Una oda al cine y a la mirada. La frase final de *La jetée*: “no existía ninguna forma de eludir el tiempo” es pertinente para afirmar que toda imagen nos transporta fuera de la historia. Y Vargas Lugo está consciente de esto cuando reconoce que “percibimos el tiempo misteriosamente. No podemos ver o sentir el tiempo; sólo podemos percibir sus efectos. Es como una metáfora de una serie de procesos, de transformaciones que no podemos observar mientras suceden”.²

Andrea Torreblanca
Curadora en Jefe
MMAC Juan Soriano

¹ Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT, 2012.

² Gallo, Rubén. “Pablo Vargas Lugo by Rubén Gallo.” *Bomb Magazine* 94 (2006): n. pag. 1 Ene. 2006. Web. 3 Dic. 2017.

A composite image featuring a woman with dark hair and a warm smile on the left, and a vintage-style portable radio on the right. The background is a vibrant, abstract mix of red, yellow, and blue light streaks.

INAUGURACIÓN

OPENING



"If you misbehave in this life, in the next life you'll become a Chilean." Either Raúl Ruiz quotes himself from the hereafter, or his wife, Valeria Sarmiento, decides to include that statement in the seventh chapter of a long-lost film, shot 27 years ago and now recovered. The film can be understood as a comedic treatise on Chilean idiosyncrasy and the peculiar manner of inhabiting the language of a people—manifestly, an obsession for Ruiz. But that is not all.

If in 1990 Ruiz had in mind for this film Jean Baudrillard's intuitions about the future global culture of simulation, in the post-truth era this lucid piece about television and its political function (to perpetuate stereotypes and establish common sense as a sort of collective sleep-walking) results in a stroke of genius that goes far beyond Ruiz's homeland. Behold a universal aspect which re-signifies *costumbrismo* parody and anthropological observation.

Divided in seven days, each episode barely stages a situation typical of TV soaps (a love triangle, a friend's gathering, a meeting in a bar, etc.), which loses its frame of reference and everything goes overboard until we catch a glimpse of where delirium starts. It's a double strategy—to refine cinematic language through framings, music and the *mise en abyme*, and also to highlight that the (Chilean) language itself, through which the world and its things are signified, always borders the nonsensical.

In the last episode, Ruiz disobeys the precedent premise of the film and directly stages a horror story with political resonances which could have been aired on any broadcast channel, although gobbledegook by the baroque Ruizian forms in which objects, bodies and light enter into consonance with the gloomy logic of dreams—an afterworld of specters that only fiction could postulate.

A surrealistic and linguistic comedy from the greatest Latin-American director of all times, who now codirects from the hereafter.

Roger Koza

40

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Boccalino d'Oro Mejor Director; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Mención Especial del Jurado; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; Festival Internacional de Cine de Cali; Festival de Sitges; Festival de Cine de Estocolmo.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Raúl Ruiz
La telenovela errante (2017), *La noche de enfrente* (2012), *Misterios de Lisboa* (2010), *Les âmes fortes* (2001), *Shattered Image* (1998), *Généalogies d'un crime* (1997), *Tres tristes tigres* (1968).

Valeria Sarmiento
La telenovela errante (2017), *Linhos de Wellington* (2012), *Secretos* (2008), *L'inconnu de Strasbourg* (1998), *Elle* (1995), *Mi boda contigo* (1984).

LA TELENOVELA ERRANTE

THE WANDERING SOAP OPERA

CHILE

1990, 2017

80'
16 mm
color

DIRECCIÓN

Raúl Ruiz
Valeria Sarmiento

GUIÓN

Raúl Ruiz

FOTOGRAFÍA

Leo Kocking
Héctor Ríos
Rodrigo Avilés

EDICIÓN

Galut Alarcón

DIRECCIÓN DE ARTE

Rodrigo Bazaes
Pía Rey

SÓNIDO

Felipe Zabala

MÚSICA

Jorge Arriagada

REPARTO

Luis Alarcón
Patricia Rivadeneira
Francisco Reyes
Mauricio Pesutic
Liliana García
Carlos Matamala
Consuelo Castillo

PRODUCCIÓN

Poetastros

DISTRIBUCIÓN
Jirafa

"Si te portas mal en esta vida, en la otra vida te convertirás en chileno". Raúl Ruiz se cita a sí mismo desde el más allá, o su mujer, Valeria Sarmiento, decide incluir esa declaración en el capítulo séptimo de un extraviado film rodado 27 años atrás y ahora recuperado. El film puede ser entendido como un tratado cómico sobre la idiosincrasia chilena y el peculiar modo de habitar el lenguaje de un pueblo, una obsesión manifiesta de Ruiz. Pero eso no es todo.

Si en 1990 Ruiz tenía en mente para este film las intuiciones de Jean Baudrillard respecto de la futura cultura global del simulacro, en la era de la posverdad esta pieza lúcida sobre la televisión y su función política (perpetuar estereotipos y asentar el sentido común como una suerte de sonambulismo colectivo) resulta una genialidad que excede la patria de Ruiz. He aquí un costado universal que resignifica la parodia costumbrista y la observación antropológica.

Dividida en siete días, cada episodio apenas escenifica una situación característica de las novelas televisivas (un triángulo amoroso, un encuentro de amigos, una reunión en un bar, etc.) que pierden su referencialidad y todo se desborda hasta avizorarse el inicio del delirio. La estrategia es doble: enrarecer el lenguaje cinematográfico a través de los encuadres, la música y la puesta en abismo, y también apuntalar que la propia habla (chilena) con la que se quiere significar el mundo y sus cosas siempre colinda con el sinsentido.

En el último episodio Ruiz desobedece la premisa precedente del film y escenifica directamente un cuento de terror con resonancias políticas que podría haber sido transmitido en un canal de aire cualquiera, aunque fagocitado por las barrocas formas ruizianas en las que los objetos, los cuerpos y la luz entran en consonancia con la tenebrosa lógica de los sueños, trasmundo de espectros que solamente la ficción puede postular.

Una comedia surrealista y lingüística del mayor director latinoamericano de todos los tiempos, que ahora codirige desde el otro mundo.

Roger Koza



COMPETENCIA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL FILM COMPETITION



houses of some of the participants, and the UNAM, the par-excellence public space in the capital of Mexico.

How can an intimate film come to existence in a public space with such dimensions? González-Rubio manages to do it with an apparent simplicity. He'd already done it before with *El Negro*, the character who tried to make a living as a bullfighter in his first film, *Toro Negro*; or in *Alamar*, where he portrayed a family separated both by geography and their present; and in *Inori*, where he adjusted the magnificent Japanese landscape of the Kanagawa region to the tranquil life of those who live there; he also did it in *Ícaros* (FICUNAM, 2011) by abandoning his camera in Marcel's world as if the camera were a beam of light coming through the roof of a palm-tree shack.

In **ANTÍGONA** we witness this when we listen the voice of the filmmaker subtly erupting into a sequence, or in the serenity of his camera movements. All of it turns this feature into a piece which moves near the borders of dreaming. González-Rubio achieves it without complex filmic devices: The intentionally abstract sound transports us to a different planet where the bonds that bring together everyday life and tragedy are interwoven, where youth and maturity, but also fear and death, meet in a synchronic time. And, as a witness to it, the images of protests and demonstrations in a country that suffers as hundreds of young people disappear and hundreds more die. The filmmaker manages to convey the intimacy of youth and also that of a country caught in the debate between respecting the rules of the modern Creon or accepting its own will to redeem itself.

44

Antígona happens in the same universe as FICUNAM and this is the first film by González-Rubio set in Mexico City. What a delightful coincidence! What a pertinent premiere!

Yunuen Cuenca

FESTIVALES Y PREMIOS

Estreno mundial.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Antígona (2018), *Ícaros* (2014), *Inori* (2012), *Alamar* (2009), *Common Ground* (2007), *Toro Negro* (2005).

ANTÍGONA

ANTIGONE

MÉXICO

2018

74
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Pedro González-Rubio

SONIDO

Ben Guez

MÚSICA

Nico Moogin

Gaspar Claus

REPARTO

Fernanda Rivero

Isabella Rociles

Andrea Gómez Nava

Rodolfo Almazán

Brian Espitia

Emilio Savinni

PRODUCCIÓN

Kintsugi Docs

El mito de Antígona representado por primera vez en Grecia en el 422 a. C. es, en el México de 2018, una hermosa película íntima. Un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y su maestro preparan la puesta en escena de la tragedia mientras el realizador Pedro González-Rubio entrelaza el teatro y los sueños, el presente, la juventud y la cotidianidad en 74 entrañables minutos. El escenario son los salones de clase, el hogar de algunos implicados y la UNAM, el espacio público de la capital mexicana por autonomía.

¿Cómo logra devenir un film íntimo en un espacio público de dimensiones tales? González-Rubio lo ejecuta con aparente sencillez. Ya lo hizo con *El Negro*, personaje que se buscaba la vida como torero en su primer trabajo *Toro Negro*; en *Alamar*, al retratar a una familia separada por la geografía pero también por su presente; y en *Inori*, al ajustar el soberbio paisaje japonés de la región de Kanagawa a la apacible vida de sus habitantes; también lo capturó en *Ícaros* (FICUNAM 2011) al abandonar su cámara en el mundo de Marcel como si ésta fuera un rayo de luz que atraviesa el techo de una chabola de palma.

En **ANTÍGONA** lo atestiguamos cuando escuchamos la voz del realizador irrumpir de manera sutil en alguna secuencia, o en la serenidad de sus desplazamientos de cámara, lo que convierte al largometraje en una pieza que acaricia los bordes del sueño. González-Rubio logra esto sin un artificio cinematográfico complejo: la intencionada abstracción del sonido nos transporta a otro planeta, uno donde los lazos de la vida cotidiana y la tragedia se hilvanan; donde la juventud, la edad adulta pero también el miedo y la muerte convergen en un tiempo sincrónico. Imágenes de protestas y marchas de un país que padece la desaparición de cientos de jóvenes y la muerte de otro centenar dan fe de ello. El cineasta logra perpetrar la intimidad de la juventud pero también la de un país que se debate entre respetar las reglas del Creonte moderno o acatar su voluntad por reivindicarse.

Antígona se desarrolla en el mismo universo al que pertenece el FICUNAM y es el primer trabajo que González-Rubio filma en México. Qué deliciosa coincidencia, qué atinado estreno.

Yunuen Cuenca

45

BARONESA



This extraordinary first work of mysterious vitality takes place in a peripheral neighborhood of the city of Belo Horizonte, a realm of existence marked by survival and the threat of death. War between groups linked to illegal drug trafficking is felt at all moments, even though violence of that social order remains practically out of screen and is known mostly by its consequences.

The unforgettable Andreia, a very young woman who subsists as a manicurist and wishes to move to another place, and her closest friend, Leidiane, share an everyday life that is not without happy moments and, sometimes, an undeniable sensuality. The leisure of disenfranchised people comes across as a political transgression when compared to the typical politically-correct sociological portrait which prefers to show—to the degree of exhaustion—a representation plagued with suffering and acts of savagism. The scenes in which some characters are bathing in a plastic basin have more grace than any film with scenes in Jacuzzis; here, pleasure is dissociated from wealth.

This doesn't mean that an unjust economical order is denied, nor is deprivation legitimized as a virtue. Precariousness is materially enounced in the way Antunes records the neighborhood's infrastructure, the interiors of the homes and the narrow streets where the most marginalized of Brazilian society pile up; an impoverished architecture is the counter-shot of the polite behavior of the characters. Here, space is an aesthetic entity of the first order in which both the determinism of these women's lives and the glimmers in which a little bit of freedom can almost be felt are inscribed. In this respect, the two final sequences are exemplary.

The secret of Juliana Antunes' **BARONESA** is in the gaze of a talented 28-year-old director who prioritizes the feminine experience in order to pierce the despicable, delinquent-like, and patriarchal order that prevails in the *favelas*.

Roger Koza

46

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Muestra de Cine de Tiradentes, Mejor Largometraje Mostra Aurora, Premio Helena Ignez Destaque Femenino; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Premio Renaud Victor, Premio Marseille Espérance, Premio del Público; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia, Mejor Película; OUFF. Festival de Cine Internacional de Ourense, Mejor Película Óperas Primas, Premio del Jurado Cineclub Padre Feijoo; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Mejor Largometraje Competencia Latinoamericana; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Hamburgo; RIDM. Festival Internacional de Documentales de Montreal.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Baronesa (2017).

BRASIL
2017

70'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Juliana Antunes
FOTOGRAFÍA
Fernanda de Sena
EDICIÓN
Affonso Uchoa
Rita M. Pestana
SÓNIDO
Marcela Santos
Pedro Durães
REPARTO
Andreia Pereira de Sousa
Leid Ferreira
Felipe Rangel
PRODUCCIÓN
Ventura
Filmes de Plástico

Esta extraordinaria ópera prima de misterioso vitalismo transcurre por entero en un barrio periférico de la ciudad Belo Horizonte, un territorio de existencia signado enteramente por la supervivencia y la amenaza de la muerte; la guerra entre grupos vinculados al comercio ilegal de drogas se siente en todo momento, aunque la violencia de ese orden social permanece prácticamente en fuera de campo y se la conoce más por sus consecuencias.

La inolvidable Andreia, una mujer muy joven que subsiste como manicura y que desea mudarse a otra localidad, y su amiga más cercana, Leidiane, comparten una cotidianidad no exenta de momentos felices, a veces de una innegable sensualidad. El ocio de los desposeídos resulta una transgresión política frente al típico retrato biempensante y sociológico en el que se prefiere extenuar la representación con sufrimiento y actos salvajes. Las escenas en las que algunos personajes se bañan en una piletas de plástico tienen más gracia que cualquier film con escenas en *Jacuzzi*; aquí, el placer está disociado de la riqueza.

Esto no significa que se niegue un orden económico injusto o que se legitime la menesterosidad como una virtud. La precariedad se enuncia materialmente en el modo en el que Antunes registra la infraestructura del barrio, los interiores de los hogares y las angostas calles en donde se amontonan los más relegados de la sociedad brasileña; la empobrecida arquitectura es el contracampo de las amables conductas de los personajes. Es que el espacio es aquí una entidad estética de primer orden en la que se inscribe tanto el determinismo de la vida de esas mujeres como también los resquicios en los que se presente un poco de libertad. Al respecto, las dos secuencias finales son ejemplares.

El secreto de **BARONESA** de Juliana Antunes está en la mirada de la talentosa directora de 28 años, que prioriza la experiencia femenina para atravesar el canalla orden patriarcal y delictivo que predomina en las *favelas*.

Roger Koza

47

COCOTE



tions and televised exorcisms, and looks with suspicion upon the spiritualist catharsis ingrained in local practices. The matriarchy that prevails in that environment demands for Alberto to avenge the death of his father in the name of an atavistic justice.

COCOTE is a word that in the Dominican dialect designates the neck of those animals that are about to die, and it clearly suggests something violent is about to happen. Nelson Carlo de los Santos Arias submerges himself into a country where different layers of a colonial past coexist. From the static and cold world of the city, he walks with us towards the humid and lewd environment of the province, in which men and nature live together through a pact based on a primeval syncretism.

The film is paced through five chapters: The first two mark its geographical boundaries, while the next three refer to the characteristics of the variant of Spanish that is rooted in the oral tradition of the Dominican Republic. Accumulation, repetition, and circularity are the characteristics of a language that is a form of resistance to colonialism, a resistance that runs through this region and many others in Latin America.

De los Santos Arias continues in the line of his previous works with moments that are reminiscent of the register tone of *Santa Teresa y otras historias*, where a fixed camera lets the characters enter into the frame and hide without relinquishing their presence. Detached from conventions, the sequences dance over unexpected and dynamic framings among which virtuoso camera movements abound, declaring the aesthetic intention of making the visible and the invisible elements within a single continuity.

Eva Sangiorgi

48

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Signs of Life; LEFFEST. Festival de Cine de Lisboa & Sintra, Premio Especial del Jurado João Bénard da Costa; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival de Cine de San Sebastián; Festival de Cine Nuevo de Montreal; VIFF. Festival Internacional de Cine de Vancouver; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival de Cine de Hamburgo; Festival de Cine de Mar del Plata, Mejor Película Latinoamericana.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Cocote (2017), *Santa Teresa y otras historias* (2015).

REPÚBLICA DOMINICANA

- ARGENTINA -
ALEMANIA - CÁTAR
2017

106'
35 mm, hd
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Nelson Carlo de los Santos Arias

FOTOGRAFÍA

Roman Kasseroller

DIRECCIÓN DE ARTE

Natalia Aponte

SONIDO

Nahuel Palenque

REPARTO

Vicente Santos

Judith Rodríguez

Yuberbi de la Rosa

Pedro Sierra

Isabel Spencer

José Miguel Fernández

PRODUCCIÓN

Guasabara Cine

Nabis Filmgroup

Pandora Film Produktion

DISTRIBUCIÓN

LuxBox



Alberto (Vicente Santos) es jardinero en una lujosa villa de la capital de República Dominicana y dedicado pastor evangélico en su tiempo libre. Convocado al funeral de su padre regresa al pueblo, donde la familia se prepara para los rezos, un duelo de nueve días contagiado de prácticas esotéricas. El pastor se aferra al otro polo de la obsesión religiosa, aquél que sacude al demonio a través de invocaciones y exorcismos televisados, y mira con sospecha las catarsis espiritistas arraigadas en las prácticas locales. El matriarcado que rige en ese entorno exige que Alberto vengue la muerte de su padre en nombre de una justicia atávica.

COCOTE es una palabra que en dominicano indica el pescuezo de los animales que van a morir, y claro que sugiere que algo violento va a acontecer. Nelson Carlo de los Santos Arias se sumerge en un país donde conviven diferentes capas de un pasado colonial. Desde el mundo estático y frío de la ciudad, nos acompaña hacia el húmedo y luxurioso ambiente de la provincia, en el que el hombre y la naturaleza conviven a través de un pacto basado en un sinccretismo primigenio.

La película está ritmada por cinco capítulos: los dos primeros marcan su propiedad geográfica, mientras que los tres siguientes se refieren a las características de la variante del español arraigado en la tradición oral de República Dominicana. Acumulación, repetición y circularidad son las características de un lenguaje que es una forma de resistencia al colonialismo, resistencia que debate esta región y muchas otras de América Latina.

De los Santos Arias sigue en la línea de sus trabajos anteriores con momentos que recuerdan el registro de *Santa Teresa y otras historias*, donde la cámara fija deja a los personajes entrar a cuadro y esconderse sin renunciar a estar presentes. Desprendidas de las convenciones, las secuencias bailan sobre encuadres inesperados y dinámicos entre los cuales abundan virtuosos movimientos de cámara que con revoluciones declara su intención estética de hacer lo visible y lo invisible elementos de una continuidad.

Eva Sangiorgi

49



each other. One of them will remain in Hamburg and travel to the Caribbean, perhaps because of work; the other will go back to Argentina. That's all, but **DRIFT** is more than that.

The universal habit of narrating is an ancestral way to conjure the fear that in the passage from one moment to another there will be no teleology whatsoever to give meaning to a moving time—a mere present without an end is a monstrous thing. Mere perception is interrupted by the narrative instinct. Every film secretly struggles with the absolute power of the act of registering and with the imperative behind organizing one shot with another in order to signify. The moment Wittmann places the center of gravity of her film at the sea, the celestial monster will take hold of the *mise en scène*. It is the end of the story.

For 33 minutes, the point of view is that of the sea. The boat and the camera fuse and the movements of the sea introject into the perspective. This is how absolute intensification of perception interrupts the story. Trance substitutes chronicle, the waves send the human presence into oblivion. Wittmann barely opposes this by belatedly introducing a tonal sound track that forfeits all melody. It is a sound atmosphere that blends with the ocean's minimalist sound.

A perceptual ecstasy and a sensorial trip; paradoxically, it is precisely at the sea, the radical otherness of civilization, where—perhaps out of fear and dread—stories are born. Giant crocodiles, sea monsters, and other beasts lived there, as the two girlfriends say when passing by it. And, there, also lives cinema.

50

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Venecia, Semana de la Crítica; Festival de Cine y Artes Visuales de Berwick; Festival de Cine de Hamburgo; Festival del Nuevo Cine de Montreal; ZINEBI. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Mención Especial; Festival Internacional de Cine Laceno D'Oro, Mejor Largometraje.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Drift (2017).

DRIFT

DERIVA

ALEMANIA

2017

95'
hd
color

DIRECCIÓN

Fotografía

EDICIÓN

Helena Wittmann

GUIÓN

Theresa George
Helena Wittmann

SONIDO

Nika Breithaupt

MÚSICA

Nika Son

Donnie & Joe Emerson

REPARTO

Theresa George
Josefina Gill

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Fuenferfilm Krause & Scheuffele

Nunca se sabe del todo lo que empuja a alguien o a algo a un repentino cambio de orientación. La propia película experimenta a los 40 minutos una deriva y se fuga de su tenue hilo narrativo hacia ese espacio de la experiencia del mundo que es uno de los orígenes privilegiados de la narración: el océano. Hasta ahí, dos amigas, quizás amantes, después de compartir un tiempo libre frente a un paraje turístico en invierno, se despedirán. Una seguirá a Hamburgo y viajará al Caribe, acaso por trabajo, la otra volverá a Argentina. Eso es todo, pero **DRIFT** es más que eso.

La universal costumbre de narrar es un modo ancestral de conjurar el temor de que del paso de un instante a otro no exista teleología alguna que dé sentido al transcurrir del tiempo; el mero presente sin fin es monstruoso. La percepción a secas es interrumpida por el instinto narrativo. Todo film lucha secretamente con el poder absoluto del registro y el imperativo de organizar un plano con otro para significar. Cuando Wittmann sitúe el centro gravitatorio de su película en el mar, el monstruo celeste se apoderará de la puesta en escena. Es el fin del relato.

Por 33 minutos, el punto de vista es el del mar. La embarcación y la cámara se fusionan y los movimientos del mar se introyectan en la perspectiva. Es así como la intensificación absoluta de la percepción interrumpe el relato. El trance sustituye la crónica, las olas hacen olvidar la presencia humana. Wittmann apenas se opone introduciendo tardíamente una banda sonora tonal que renuncia a toda melodía. Es un ambiente sonoro que se mimetiza con el minimalismo sonoro del océano.

Éxtasis perceptivo y viaje sensorial; justamente en el mar, en lo otro radical de la civilización, es paradójicamente donde, quizás por temor y horror, nacen los relatos. Allí vivieron cocodrilos gigantes, monstruos marinos y otras bestias, como dicen al pasar las dos amigas; allí también vive el cine.

Roger Koza



51



the other, machines have no demands or rights and they are taking the place of men in their workstations.

The unusual thing here—both within movies and beyond them—is the hypothetic case that is chosen and the way to represent it: Workers not always take the factories where they work and filmmakers who usually make political films not always value the joy of cinema. Who has ever thought about making a musical film about the abolition of the concept of private property in the workplace?

Pinho's sensitive intelligence is able to bring together all the variables that can come into play in such a situation: The workers' fears, the bosses' extortion, the individual, involuntary ideological reflexes which go against even the own class interests of those workers, the complex consequences within the family realm, and the legal risks. The organic way all these vital and collective inconveniences are brought into the tale is remarkable, as well as Pinho's ingenuity to introduce theoretical aspects, mainly through a wonderful—and exogenous to the group—character, an intellectual who devotes himself to studying such issues.

Right from the start, a Marxist point of view is openly assumed and the film itself has the courage to pick up this critical tradition in the times it is part of. The curious—even miraculous—thing here is that the political clarity in **A FÁBRICA DE NADA** is not imposed to the filmic staging. The movie is not at the service of a political illustration. And this explains the beautiful opening shots of the factory, the decision assumed in terms of the tone of the musical numbers, and the dramatic cleverness shown in some scenes, such as one near the end when a worker has a direct discussion with the world.

Roger Koza

52

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival de Cine de Cannes, Quincena de Realizadores, Premio FIPRESCI; Festival Internacional de Cine de Múnich, Premio CineVision; Festival Internacional de Cine de Duhok, Premio Especial del Jurado World Cinema; Miskolc IFF, Festival Internacional de Cine de Miskolc Jameson CineFest, Premio Adolph Zukor; Ventana Internacional de Cine de Recife, Mejor Sonido; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Giraldillo de Oro; L'Alternativa, Festival de Cine Independiente de Barcelona, Mejor Película; Festival de Documentales Filmer à tout prix Bruselas, Premio del Jurado; Festival de Cine de Turín, Premio Fundación Sandretto Re Rebaudengo; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia, Premio del Público; KVIFF. Festival Internacional de Cine Karlovy Vary; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

FILMOGRAFÍA SELECTA

A fábrica de nada (2017), *As cidades e as trocas* (2014), *Un film do mundo* (2013), *Bab Sebta* (2008).

A FÁBRICA DE NADA

THE NOTHING FACTORY

LA FÁBRICA DE NADA

PORUGAL

2017

176'
16 mm
color

DIRECCIÓN

Pedro Pinho
GUIÓN
Pedro Pinho
Luisa Homem
Leonor Noivo
Tiago Hespanha, basada en una idea de Jorge Silva Melo

FOTOGRAFÍA

Vasco Viana

EDICIÓN

Cláudia Oliveira
Edgar Feldman

SÓNIDO

Luisa Homem

SONIDO

João Gazua

MÚSICA

José Smith Vargas
Pedro Rodrigues

REPARTO

José Smith Vargas
Carla Galvão
Njamy Sebastião
Joaquim Bichana Martins
Daniele Incalcaterra
Rui Ruivo
Herminio Amaro
António Santos

PRODUCCIÓN

Terratreme Filmes

DISTRIBUCIÓN

Memento Films International

El argumento inicial es una recurrente situación fuera del cine: los dueños de una fábrica deciden cerrarla sin anunciarlo abiertamente mientras van negociando sigilosamente la situación con sus operarios. La racionalidad económica es conocida: por un lado, en otros países la mano de obra es más barata; en segundo lugar, las máquinas, que no tienen exigencias ni derechos, reemplazan a los hombres en sus puestos de trabajo.

Lo que no es habitual ni en el cine ni fuera de él es el caso hipotético elegido y la forma de representación: los trabajadores no siempre deciden tomar la fábrica en la que trabajan, y los cineastas que suelen dedicarse al cine político desestiman el placer en el cine. ¿A quién se le ocurre filmar la abolición del concepto de propiedad privada en el área laboral en forma de musical?

La inteligencia sensible de Pinho sabe ensamblar todas las variables que pueden ponerse en juego ante una situación semejante: los miedos de los obreros, la extorsión de la patronal, los reflejos ideológicos individuales que atentan contra los propios intereses de clase, las complejas consecuencias en la esfera familiar y los riesgos jurídicos. La incorporación orgánica al relato de todos estos inconvenientes vitales y colectivos es admirable, no menos que el modo en que Pinho se las ingenia para introducir matices teóricos, en parte gracias a un maravilloso personaje exógeno al grupo, un intelectual dedicado a estudiar temáticas de esta naturaleza.

El punto de vista marxista se asume con todas las letras desde el inicio, y el propio film tiene la valentía de retomar esa tradición crítica en el tiempo en que está inscripto. Lo curioso, y acaso el milagro, consiste en que la lucidez política de **A FÁBRICA DE NADA** no se impone a la puesta en escena. El cine no está al servicio de una ilustración política. Eso explica los hermosos planos iniciales de la fábrica, las decisiones de registro de los números musicales y la perspicacia dramática de algunas escenas, como sucede hacia el final, cuando un operario discute directamente con el mundo.

Roger Koza



and lack of action. Why do they insist on inhabiting the ghostly ruins of a past experience?

The worn-out bodies of the Schweikart brothers—the last witnesses of the Arian community founded by Elizabeth F. Nietzsche in 1887, in a place that was known as New Germania—seemed to be destined to putrefaction, just as all living things surrounding them. The ethnical madness is only perceived when we hear Richard Wagner's music and the brothers rest, relaxed by the chords of *Parsifal*. And, also, when the only word said out loud is the term "Satan."

What makes Sigg's film uncomfortable is his obstinate determination to maintain an intolerable degree-zero of narration. This entails long shots and mechanical activities; the greatest mystery is born out of the sound of some tension wires and the only activity that goes against the grain of this portrait on the consecration of nothingness itself has to do with the resistance that the sound—conceived as a first-rate nature—has to offer. To give a meaning to the sound battle between crickets and Wagner would be treading on an uncertain path; however, undeniably, there is a confrontation between sounds and the opera references.

It is likely that Friedrich Nietzsche would have liked to see the failure of this reactionary adventure led by his sister, but he suffered his famous mental collapse only two years after the colony was founded. However, from the 19th to the 21st century something was learnt—to emphatically dismiss those philosophies which exalt race purity and superiority.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2018 IFFR. Festival Internacional de Cine de Róterdam.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Lamaland (Teil 1) (2018), *I, of Whom I Know Nothing* (2014), *Der Wille zur Macht* (2013).

LAMALAND (TEIL 1)

LAMALAND (PART 1)

LAMALAND (PARTE 1)

MÉXICO - SUIZA

2018

91'

hd

color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

SÓNIDO

Pablo Sigg

EDICIÓN

Emilio del Cañal

REPARTO

Friedrich Schweikart

Max Josef Schweikart

PRODUCCIÓN

SIGGFILM

He aquí la encarnación del nihilismo, acaso la expresión diabólica por antonomasia: la vida no se dirige a ninguna parte, no hay plan, tampoco *telos*; el presente circula sin fin, repetitivamente, y la propia materia del mundo se precipita al abismo. En esa ontología exangüe, dos hermanos, sobrevivientes de una experiencia religiosa y "utópica" de la década de 1880, están entregados a perpetuarse tercamente en un mundo signado por la monotonía y la inacción. ¿Por qué insisten en habitar las espetrales ruinas de una experiencia pretérita?

Los desgastados cuerpos de los hermanos Schweikart, últimos testigos de la comunidad aria fundada por Elizabeth F. Nietzsche en 1887 en lo que se conoció como Nueva Germania, parecen destinados a la putrefacción, como todo lo viviente que los circunda. Del delirio étnico apenas se percibe algo cuando suena Richard Wagner y los hermanos descansan, sosegados por los acordes de *Parsifal*. También, cuando la única palabra que se enuncia en voz alta es el vocablo Satán.

La incomodidad del film de Sigg proviene de la obcecada determinación por sostener un intolerable grado cero de relato. Esto implica planos extensos y actividades mecánicas; el máximo misterio nace del sonido de unos cables de tensión, y la única actividad a contrapelo de este retrato sobre la consagración de la nada en sí pasa por la resistencia que ofrece el sonido, concebido como una naturaleza de primer orden. Asignarle una significación a la batalla sonora entre los grillos y Wagner es tomar un camino incierto, pero la evidencia de que se instiga una confrontación entre los sonidos y la referencia operística es innegable.

Probablemente, a Friedrich Nietzsche le hubiera gustado constatar el fracaso de este emprendimiento reaccionario al mando de su hermana, pero apenas dos años luego de la fundación de la colonia sufrió su famoso colapso mental. De todos modos, del siglo XIX al XXI se ha aprendido a desdeñar enfáticamente las filosofías que enaltecen la pureza y la superioridad de una raza.

Roger Koza



moments and small accidental poems—when the glance stops on a cat on a handrail, or when the wind lifts into the air a plastic bag.

When the young protagonist manages to become part of a dance troupe and falls in love with a man, he delves into the life of the city, into its streets and markets, into its complications, its night life, and its illegal love. And his fate is transformed by the outbreak of an unexpected event which relates the film to the context of the Russian-Georgian war at the end of the 20th century. That's the moment implied in the film's title. And, halfway into the film, it is revealed to us by the memory of the smell of an unplugged fridge, of the putrefaction caused by a conflict; a decomposition which is, both, concrete and symbolic.

Koberidze makes his tale advance during 202 minutes of a subtle plot. This is a film with a poetic composition which resists to the sovereignty of its theme and it is not really about its protagonists but about everything that happens, moves, and intervenes around them.

Right from the first image, Koberidze's lack of conventionality becomes evident and the low-resolution digital register comes as a shock. The artistic process emerges as a reaction to the excessive exposition to images which we face all the time. The movement of the images adds to the movement of the frames: The vibrating blurring color and the particles underline, in a way which stops being merely descriptive, the secret relevance of the gesture (as well as what images suggest) as an essential part of cinema.

Eva Sangiorgi

56

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín, Semana de la Crítica; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Gran Premio; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia, Mención Especial; GoEast. Festival de Cine de Europa Central y Oriental; Underdox. Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Múnich; Festival Internacional de Cine de Tiflis; Festival de Cine de Turín.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Lass den Sommer nie wieder kommen (2017), *Deutschland im Krieg* (2013).

ALEMANIA
2017

202'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
Alexandre Koberidze
REPARTO
Mate Kevlishvili
Giorgi Bochorishvili

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
DFFB. Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin

LASS DEN SOMMER NIE WIEDER KOMMEN

LET THE SUMMER NEVER COMES AGAIN

QUE NUNCA REGRESE EL VERANO

Aquí el retrato de la capital de Georgia, Tiflis, anclada en el tiempo y sin embargo, en continua transformación. Este es el escenario en el que Alexandre Koberidze construye una película hecha de fragmentos, anécdotas y digresiones, hilvanados en coreografías que se sostienen en la incursión fugaz de la música y en pequeños poemas accidentales: cuando la mirada se detiene en un gato sobre un barandal o cuando una bolsa de plástico es levantada por el viento.

En la vida de la ciudad, en sus calles y mercados, en sus complicaciones, en la vida nocturna, y en el amor ilegal se adentra el joven protagonista cuando logra incorporarse en una compañía de danza y enamorarse de un hombre. Una suerte que se transforma por el estallido de un acontecimiento imprevisto, mismo que relaciona el film al contexto de la guerra entre Rusia y Georgia a finales del siglo XX. A aquel momento remite el título cuando revela, en mitad de la cinta, el recuerdo del olor de un refrigerador desconectado, de la putrefacción producida por un conflicto; descomposición que es tan concreta como simbólica.

Koberidze extiende el relato en 202 minutos de una trama tenue: se trata de una película de composición poética que se resiste a la soberanía del sujeto: no se trata de los dos protagonistas, sino de todo lo que acontece, se mueve e interviene alrededor de ellos.

La no convencionalidad de Koberidze es evidente desde la primera imagen que impacta por el registro digital de baja resolución. Un proceso artístico que surge como reacción a la excesiva exposición de imágenes a la que estamos enfrentados continuamente. Al movimiento de los cuadros se suman los movimientos en el encuadre: las manchas vibrantes de colores y partículas señalan la importancia secreta del gesto como parte esencial del cine, y la sugestión de la imagen, que deja de ser meramente descriptiva.

Eva Sangiorgi

MILLA



shelter in an abandoned house in the northern coast of France. As if it were suspended, life is a game made of rituals and caresses. The rooms of the house become the secret hideout where the couple make sense of their everyday. Then, the film follows a period of time in Milla's existence, stopping at apparently futile, common moments which are nonetheless filled with life.

Massadian composes her frames with a subtle, poetical sensitivity. Red curtains give the atmosphere a tangible warmth which is replicated in many details, as in the dominating tone of their intimate world. Sequences interweave through chromatic, atmospheric, and secretly aural connections and contrasts. At a certain point, there is a song which fosters the illusion of some sort of romantic dream which, a little afterwards, becomes silently furious. There is, without a doubt, a continuity which upholds the narration even though rules are powerfully transgressed. The filmmaker dominates the rhythm of the ellipsis and spices up the tale through a diversity of close-ups –sometimes her glance is a distant one, while, at others, she herself is implied in the scene.

Thus, the edition manifests all of its formal power: Scenes flow through an emotional rhythm guided by details and gestures, in a sometimes abstract—but, always, simply mysterious and seductive—narration.

Massadian is interested in the changes which loneliness, fragility, and confusion entail; but, also, in strength and resistance. And she sets free the discreet, natural sensuality of her character and her sensitive way of living life.

Artist, photographer, and filmmaker Valérie Massadian celebrates life and its nuances through female characters in a stage of transition. In her first feature, *Nana*, she delved into the enchanted loneliness of childhood, a stage of a fascination between curiosity and lack of knowledge. **MILLA** (Séverine Jonckeere), also reserved and strong, is a pregnant teenager who, together with her boyfriend Leo (Luc Chessel), finds

FRANCIA
2017

128'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
Valérie Massadian
FOTOGRAFÍA
Mel Massadian
SONIDO
Aline Huber
REPARTO
Séverine Jonckeere
Luc Chessel
Ethan Jonckeere
PRODUCCIÓN
Gaijin
Cinema Defacto
Terratreme Filmes
DISTRIBUCIÓN
Gaijin
Valérie Massadian

Artista, fotógrafa y cineasta, Valérie Massadian celebra la vida y sus tintes a través de personajes femeninos en etapas de transición. En su primer largometraje, *Nana*, se adentraba en la soledad encantada de la infancia, embelesada entre la curiosidad y el desconocimiento. También fuerte y reservada, **MILLA** (Séverine Jonckeere) es una adolescente embarazada que junto a su novio Leo (Luc Chessel) encuentra refugio en una casa abandonada en la costa norte de Francia. Como suspendida, la vida es un juego hecho de rituales y caricias. Las habitaciones se convierten en la guardia secreta donde la pareja construye el sentido del día a día. La película va siguiendo entonces un periodo de la existencia de Mila, deteniéndose en algunos momentos, a veces aparentemente fútiles, corrientes, pero igualmente llenos de vida.

Massadian compone los cuadros con una sensibilidad sutil y poética. El cármen de las cortinas envuelve el ambiente con una calidez tangible que se replica en muchos detalles, como en el tono dominante del mundo de su intimidad. Las secuencias se enlazan a través de correspondencias y contrastes que son cromáticos, atmosféricos, secretamente sonoros. En un momento se escucha un tema que alimenta la ilusión de cierto sueño romántico, que a poco se hace silenciosamente rabioso. Es indudable la continuidad que sostiene la narración, aun con la energía en transgresión de las reglas. La realizadora domina el ritmo de la elipsis y anima el relato con diversidad en los acercamientos —a veces su mirada es distante, en otros momentos se implica, hasta ser parte, ella misma, de la escena.

La edición manifiesta entonces toda su potencia formal: las escenas fluyen a través de un ritmo emocional guiado por los detalles y los gestos, en una narración a veces abstracta, simplemente misteriosa y seductiva.

Massadian se interesa en los cambios que conllevan la soledad, la fragilidad y el desconcierto, pero también la fuerza y la resistencia, y libera la sensualidad discreta y natural de su personaje y de su forma, esa manera sensible, de vivir la vida.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Especial del Jurado Cineasti del Presente, Eurimages Audentia Award; AFI Fest. Festival de Cine del American Film Institute; DocLisboa. Festival Internacional de Cine, Premio Mejor Película Internacional; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; L'Alternativa. Festival de Cine Independiente de Barcelona; SEFF. Festival de Cine Europeo de Sevilla; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; FCL. Festival Internacional de Cine de Lanzarote; PAFF. Festival de Cine de Pančevo; Festival Internacional de Cine Entrevues Belfort.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Milla (2017), *Nana* (2011).





the here-alluded intensity is of a different kind, perhaps an ontologically unfathomable experience—the conscious certainty of the revolutionary, or the irrational belief that History, in 1968, was turning towards a total reconfiguration; which, painfully, the film denies.

A family trip to Mao's China shot in an amateur fashion by the mother of the filmmaker is what precipitates the itch to revise the French May, and, in a minor way, Prague's Spring, Maoist China, and some similar events that took place in Brazil. In that brief window of time, the conceptual building that underpins a certain way of life was damaged and another possible order was envisioned. Salles strives to make clear the discursive logic of the protagonists and their contradictions, and doesn't neglect the microscopic consequences of that event within the social body.

The montage work—with materials coming from several movies of those days and the acute deconstruction of what can be seen in one image—is as admirable as educational; and, also, it is nuanced by the nostalgic tone of Salles' family story, which allows us to feel a time while thinking about it too. There are amazing passages, beautiful and sad; a whole phantasmagoric era comes back here to interrogate our present, marked by humiliating compromises and civic cowardice.

The first scene offers the revelation of a reading system, as well as of the filmmaker's position, similar to what the director discovered in the extraordinary ending of *Santiago*, his preceding film: Each shot always is the (un)consciousness of the filmmaker.

60

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; Festival Internacional de Documentales de Yamagata; Festival dei Popoli; Festival Internacional de Cine de Chicago; DocLisboa. Festival Internacional de Cine; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; Festival de Cine de Jerusalén; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Cali; IDFA. Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam; Festival Internacional de Cine Documental Cinéma du réel, Premio Internacional SCAM, Premio Bibliothèques, Premio Música Original; SANFIC. Santiago Festival Internacional de Cine, Mención Especial.

FILMOGRAFÍA SELECTA

No intenso agora (2017), Santiago (2006), Entreatos (2004), Nelson Freire (2003), Noticias de una guerra particular (1999), Jorge Amado (1995), China, o Império do Centro (1987).

NO INTENSO AGORA

IN THE INTENSE NOW

EN LO INTENSO AHORA

BRASIL
2017

127'
hd
color, byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
João Moreira Salles

EDICIÓN
Eduardo Escorel
Lais Lifschitz

SONIDO
Denilson Campos

MÚSICA
Rodrigo Leão

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
VideoFilms

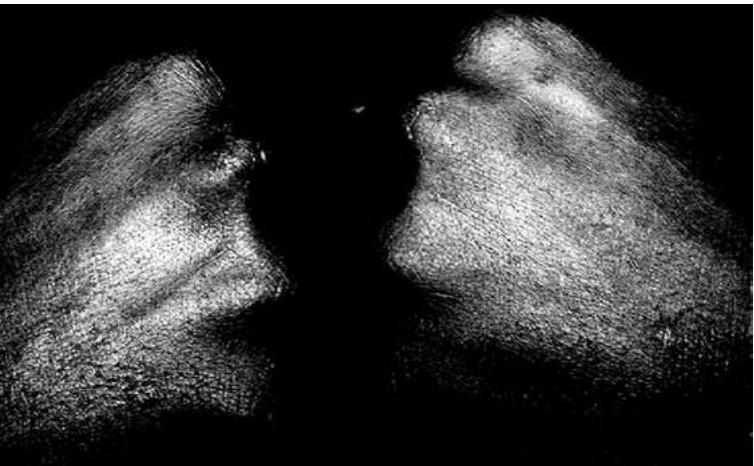
Que este portentoso ensayo personal e histórico, una de las películas más hermosas y conmovedoras que se verá en el festival, termine con el primer film de la historia –*Sortie d'usine* (Obreros saliendo de una fábrica)—no es otra cosa que prodigar a su título un comentario indirecto que supone su relato: ¿no es el cine la aprehensión de un ahora cuya intensidad consiste en su eterna repetición? Sin embargo, la intensidad aludida aquí es otra, acaso una experiencia ontológicamente incommensurable: la certeza consciente del revolucionario o el irracional convencimiento de que la historia en 1968 estaba girando hacia una reconfiguración total, lo que el propio film dolorosamente desmiente.

Un viaje familiar a la China de Mao filmado de forma *amateur* por la madre del realizador es lo que precipita también la inquietud de revisar el Mayo francés, y en menor medida la Primavera de Praga, la China maoista y algunos pocos eventos similares que tuvieron lugar en Brasil. En ese breve lapso de tiempo, el edificio conceptual que erige una forma de vida fue lesionado y se llegó incluso a intuir otro orden posible. Salles se esfuerza por esclarecer la lógica discursiva de los protagonistas y sus contradicciones, y no deja de lado las consecuencias microscópicas de aquel acontecimiento en el cuerpo social.

El trabajo de montaje con materiales provenientes de varias películas de la época y la aguda deconstrucción de lo que se puede ver en una imagen son tan admirables como didácticos, matizados además por el tono nostálgico del relato familiar de Salles, que permite sentir un tiempo y a su vez pensarlo. Hay pasajes asombrosos, hermosos y tristes; toda una época fantasmal vuelve aquí, que interroga nuestro presente signado por humillantes acuerdos y cobardía cívica.

La primera escena es la revelación de un sistema de lectura y una posición del cineasta, similar a lo que el director descubría en el final extraordinario de *Santiago*, su film precedente: el plano es siempre la (in)consciencia del cineasta.

Roger Koza



Though in Sylvain George's powerful films there is no place for tears, there is for elucidation and even, mysteriously, for beauty. Can there be a delicate and aesthetical expression amid despair?

PARIS EST UNE FÊTE works within three different areas of representation: It registers some massive protests at emblematic Parisian places; it observes this

city's monuments and streets as the objective social text of a historical process; and it accompanies some undocumented migrants in their everyday life.

During the protests, people sing, read the work of important authors, chant general slogans and, eventually, run away to avoid being beaten by security forces. Judging by the images, repression entails no interdiction. Although the events happen at the end of 2015 and the early 2016, associating these images with the May-1968 events is unavoidable. Problems are similar, although variables are different. At the same time, the street reveals the discourses of this era and the contrasts with the monuments of the past, filmed with an overwhelming precision. Public signboards, publicity, diaries, thrash and old locations tell, in their own way, something about History and present times—they are colliding signs. Freedom, equality, and fraternity have been dissociated from reality for a long time.

However, it is when George uses his gentle camera to socialize within the loneliness of undocumented migrants that the film acquires a mysterious poetic height which, paradoxically, reinforces its political power. The same man we see sleeping in an abandoned matress is also seen singing and, at another moment, making a hand choreography full of rage. It is precisely during those passages that the filmmaker proves his understanding of the filmic form and the necessity of it to consolidate the political sensitivity of a film.

Roger Koza

62

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine Documental Cinéma du réel; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; DocumentaMadrid. Festival Internacional de Documentales de Madrid; É Tudo Verdade. Festival Internacional de Documentales; FICIC. Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín; CachoeiraDoc. Festival de Documentales de Cachoeira; Festival de Cine de Hamburgo; Lima Independiente Festival Internacional de Cine, Mención Honrosa; Film-maker. Festival Internacional de Cine, Premio Giuria Giovani; Frontera Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Paris est une fête – Un film en 18 vagues (2017), *Vers Madrid – The Burning Bright* (2012), *Les Éclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)* (2011), *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I)* (2010), *L'impossible – Pages arrachées* (2009).

FRANCIA
2017

95'
hd
color, b/n

DIRECCIÓN
GUIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
DIRECCIÓN DE ARTE
Sylvain George
SONIDO
Sylvain George
Ivan Gariel
REPARTO
Mohamed Camara
Valérie Dréville

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Noir Production

PARIS EST UNE FÊTE – UN FILM EN 18 VAGUES

PARIS IS A MOVEABLE FEAST - A
FILM IN 18 WEAVES

PARÍS ES UNA FIESTA - UNA
PELÍCULA EN 18 OLAS

En el poderoso cine de Sylvain George no hay lugar para las lágrimas, sí para el esclarecimiento y también, misteriosamente, para la hermosura. ¿Puede haber una expresión delicada y estética en el seno de la desesperación?

PARIS EST UNE FÊTE trabaja en tres zonas de representación: registra algunas protestas masivas en lugares emblemáticos de París, observa los monumentos y las calles de la ciudad como texto social objetivo de un proceso histórico, y acompaña a algunos inmigrantes indocumentados en su cotidianidad.

En las protestas los manifestantes cantan, leen autores de referencia, se enuncian consignas generales y huyen en ocasiones de las golpizas propinadas por las fuerzas de seguridad. A juzgar por las imágenes, reprimir no conlleva ninguna interdicción. Asociar esas secuencias con el Mayo francés es inevitable, aun cuando se trata de fines de 2015 y principios de 2016. Son problemas parecidos, pero con otras variables. A su vez, la calle revela los discursos de esta época y los contrastes con los monumentos del pasado, filmados con una apabullante precisión. Los carteles públicos, la publicidad, los diarios, la basura y los viejos emplazamientos dicen, a su manera, algo de la Historia y del presente; son signos en colisión. La libertad, la igualdad y la fraternidad hace rato que están disociadas del entramado de lo real.

Pero es cuando George socializa con su amable cámara la soledad de los inmigrantes indocumentados que el film adquiere un misterioso vuelo poético que refuerza paradójicamente su contundencia política. Al mismo hombre al que se lo ve dormir en un colchón abandonado, también se lo ve cantar y en otro momento coreografiar una danza de rabia con sus manos. Es justamente en esos pasajes que el cineasta demuestra su entendimiento de la forma cinematográfica y de la necesidad de ésta para afianzar la sensibilidad política de un film.

Roger Koza



63



A bird's flight through the gigantic excavations that provide for the construction works of Beirut, a colossal quarry to raise the ruins of a fifteen-year war. Reconstruction after destruction, these are the poles of a continued process that, in contemporary history, traverses the Middle-East region.

TASTE OF CEMENT is the remainder of an absurd process where war transforms buildings into prisons, turns them to rubble after the bombings, or into a hideout for Syrian workers who are forbidden to go outside. The film is dedicated to workers in exile (like the author's father, who fled from his war-torn country), enrolled as construction workers to rebuild places demolished by bombings.

An infancy first memory narrated by the very voice of the director is one of the film's poetic resources. Still fixated in his memory, the image of the sea on a poster in his parents' house is the doorway that changes the cinematic apparatus into a space-and-time travel device. The frame of the image, printed and hung in the kitchen, is invoked in the next scene through the opening of a ripped window. Inside the frame, the gaze goes through a hole on a smashed wall, opening to the view of an imposing building under construction. That place will be the center of this film by Ziad Kalthoum, who reclaims in it the power to go beyond the limits that both cinema and the human mind have.

The ocean lies in front of workers who are prisoners in the tower in which they work during the day and occupy at night, confined to basements turned into a home. There, during the night, they reconnect with Syria through the news and phone messages. Drills and bombs are intercalated in the images and superposed in the sound, as it happens with memories. Kalthoum builds a striking essay on absence and waiting, and on the disconnection that war causes in people and their places.

Eva Sangiorgi

2017 Visions du réel. Festival Internacional de Cine de Nyon, Mejor Película; Festival Internacional de Cine de Camden, Premio Harrell Mejor Documental; MFF. Festival de Cine Mediteran Bosnia y Herzegovina, Mejor Documental; Festival de Documentales Open City Londres, Premio Internacional Cineastas Emergentes; Doc Alliance, Premio Selección Doc Alliance; Festival de Cine de Hamburgo, Mejor Documental; Festival Internacional de La Roche-sur-Yon, Premio New Wave; FRONTDOC. Festival Internacional de Documentales, Premio del Jurado; RIDM. Festival Internacional de Documentales de Montreal, Premio Especial del Jurado; L'Alternativa. Festival de Cine Independiente de Barcelona, Premio Don Quijote Mejor Largometraje, Mención Especial; MedFilm Festival Roma, Premio Ojos Abiertos Mejor Película; Porto/Post/Doc: Film & Media Festival, Premio Biberstein Gusmão Creadores Emergentes; Festival Internacional de Cine de Dubái, Mejor Película No Ficción.

Taste of Cement (2017), *Al-Rakib Al-Khaled* (2013).

TASTE OF CEMENT EL SABOR DEL CEMENTO

ALEMANIA - LÍBANO
- SIRIA - EMIRATOS
ÁRABES UNIDOS - CATAR
2017

85'
hd
color

Un vuelo de pájaro a través de las excavaciones gigantescas que abastecen las obras en construcción de la ciudad de Beirut; una cava colossal para levantar las ruinas de una guerra de quince años. Reconstrucción después de la destrucción son los polos de un proceso continuo que atraviesa la región del Medio Oriente en la historia contemporánea.

TASTE OF CEMENT es el deje de este transcurso absurdo, cuando la guerra transforma a los edificios en prisiones, los convierte en escombros tras los bombardeos o en escondite para los obreros sirios a los que les es prohibido salir al exterior. La película está dedicada a los trabajadores en exilio –como el padre del autor, en fuga de su país en guerra–, enrolados como albañiles para trabajar en obras ahí donde los bombardeos demolieron.

Un primer recuerdo de infancia narrado por la misma voz del autor es uno de los recursos poéticos de la película. Aún fija en su memoria, la imagen del mar en un póster en casa de sus padres es la puerta de entrada que convierte el aparato cinematográfico en un dispositivo de viaje espacial y temporal. El marco de la imagen impresa y colgada en la cocina es invocado por la apertura de una ventana desgarrada en la escena siguiente. Dentro del marco, la mirada pasa a través de un hoyo en una pared destrozada, abierto a la vista de un imponente edificio en construcción. Ese lugar será el centro de la película de Ziad Kalthoum, que en este largometraje revindica el poder de traspasar los límites que tanto el cine como la mente humana poseen.

El océano yace de frente a los trabajadores, prisioneros en la torre en la que trabajan de día y ocupan de noche, recluidos en los sótanos convertidos en un hogar común. Ahí, durante la noche, reconectan con Siria a través de las noticias y de los mensajes por teléfono. Los taladros y las bombas se intercalan en las imágenes y se superponen en el sonido, como sucede con los recuerdos. Kalthoum construye un ensayo impactante que habla de la ausencia y de la espera, y de la desconexión que la guerra provoca entre la gente y sus lugares.

Eva Sangiorgi



Lightness is a virtue of good filmmakers. In this camera piece many things are said, and various symbolic universes are linked—all the signs that participate in the film are worked upon with a beautiful aesthetic empathy, as if Moguillansky was a DJ born in the 19th century who, from that past time, would amalgamate literary, musical, and cinematic substances that intervene in the present.

At the beginning, the off-screen voice of one of the characters recites a varied repertoire. He leaves out of his announcements an appreciation of Lenin, Bresson's ghost, several musicians from the 19th century, and a beautiful letter from a German RAF militant who signs with the letter H. The miraculous intertextuality here is neither a whim nor an abuse; rather, it is a way to inhabit the world, perhaps an individual method of resistance.

The title refers to Andersen's tale and also to an opera (which has a plot but no characters) by German composer Helmut Lachenmann. The film is presented as a diary of the musician's essays during his stay in Buenos Aires, in January 2014, before premiering the play at the Colon Theater.

Such statement is a MacGuffin, because fiction takes hold of the eventual recording of the visit and delves into the labor incidents of a couple with a daughter in a city run by a conservative government. He has to imagine the staging of the opera; she helps every day an extraordinary, and aged, female pianist. The context is pretty hostile, and as it is enunciated in a certain passage, this is due to every single thing in the world belonging to the few owners of wealth.

Moguillansky's elegance consists in hiding his refinement, although no one can miss the delicateness of the tracking shots used to follow a hike, or the loving reference (narratively justified) to *Au hasard, Balthazar*.

Roger Koza

66

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, Mejor Película Argentina; FAB. Festival Audiovisual Bariloche, Primer Premio; Festival Internacional de Cine de Rio de Janeiro; Festival Internacional de Cine de La Roche-sur-Yon; Festival de Biarritz América Latina; OUFF. Festival de Cine Internacional de Ourense, Mejor Película Iberoamericana; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; FIDocs. Festival Internacional de Documentales de Santiago; Festival Internacional de Cine Independiente de Villa de Leyva, Mejor Largometraje; Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; Transcinema Festival Internacional de Cine Lima.

FILMOGRAFÍA SELECTA

La vendedora de fósforos (2017), *El escarabajo de oro* (2014), *El loro y el cisne* (2013), *Castro* (2009), *La prisionera* (2006).

LA VENDEDORA DE FÓSFOROS

THE LITTLE MATCH-GIRL

ARGENTINA

2017

69'
16 mm
color

DIRECCIÓN

GUIÓN
Alejo Moguillansky

FOTOGRAFÍA
Inés Duacastella

EDICIÓN
Alejo Moguillansky
Walter Jakob

SONIDO
Marcos Canosa

MÚSICA
Helmut Lachenmann

REPARTO
Maria Villar
Walter Jakob
Margarita Fernández
Helmut Lachenmann

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN
El Pampero Cine

La ligereza es una virtud de buen cineasta. En esta pieza de cámara se dicen muchas cosas y se relacionan universos simbólicos diversos: todos los signos que participan en el film son trabajados por una hermosa empatía estética, como si Moguillansky fuera un DJ nacido en el siglo XIX que desde esa época pretérita amalgamara sustancias literarias, musicales y cinematográficas que intervienen sobre el presente.

En el inicio, la voz en off de uno de los personajes enumera el variado repertorio. Quedan afuera de sus anuncios una apreciación de Lenin, el fantasma de Bresson, varios músicos decimonónicos y una hermosa carta de un militante alemán de la RAF que firma con la letra H. La milagrosa intertextualidad no es aquí ni un capricho ni un abuso, más bien se trata de una forma de habitar el mundo, acaso un método individual de resistencia.

El título remite al cuento de Andersen y también a una ópera (que cuenta con argumento pero en la que no hay personajes) del compositor alemán Helmut Lachenmann. El film se presenta como un diario de los ensayos del músico durante su estadía en Buenos Aires en enero de 2014, antes de estrenar la obra en el teatro Colón.

Tal declaración es un Macguffin, porque la ficción se apodera del eventual registro de esa visita y desarrolla las peripecias laborales de una pareja con una hija en una ciudad administrada por un gobierno conservador. Él tiene que imaginar la puesta de la ópera; ella ayuda diariamente a una extraordinaria pianista de edad avanzada. El contexto es bastante hostil, y como en cierto pasaje se enuncia, esto se debe a que todas las cosas del mundo pertenecen a los pocos dueños de las riquezas.

La elegancia de Moguillansky consiste en disimular su refinamiento, aunque a nadie se le puede pasar la delicadeza de los *travellings* para seguir una caminata o la amorosa referencia (narrativamente justificada) a *Al azar, Balthasar* (*Au hasard, Balthazar*).

Roger Koza

A photograph showing three men on a beach. Two men are on the left, pulling on a long, thin pole or net that extends across the frame. They are wearing casual clothing: one in a purple and white shirt and dark shorts, and another in a red sweater and green shorts. A third man stands further back in the water, facing away from the camera, also holding onto the net. The water is shallow and foamy, suggesting a beach or tidal area. The sky is clear and blue.

AHORA MÉXICO

MEXICO, RIGHT NOW!



document a series of conversations with a group of childhood friends, during which what is intimate slowly unfolds until it creates a solid and touching net of memories and passages that more than substituting the absence of a father stimulate nostalgia in order to nurture the present.

At the center of **LA COMPAÑÍA QUE GUARDAS** lies a hard-hitting idea: "When our parents die, we become children again," out of which oozes a sensation of innocent awe, roguish complicity, and affectionate fraternity that, in the intimist approach of the documentary, is revealed in the form of "existential" talks in the early morning hours, songs by Ramón Ayala, or anecdotes overflowing with joy which, as the documentary goes on, are transformed into the ominous marks of age, the suffering of illnesses, chronicles of failed relationships, and the mourning for time itself.

Like trees that feel the death of their roots, Gutiérrez recapitulates the process through which his father, as a patient and sophisticated gardener, built the path through which he came to be who he is today and that, with the help of his friends, in the last line of the documentary (in the Spanish spoken in Chihuahua vultures are not called *zopilotes*, but *auras*) transforms an ominous presage of death into one of majestic rebirth.

Jorge J. Negrete

70

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 FICM. Festival Internacional de Cine de Morelia.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

La compañía que guardas (2017), *Mientras se busca al diablo* (2016), *Huellas* (2014), *Partes de una familia* (2012), *Las canciones del Valle de los perros* (2005).

LA COMPAÑÍA QUE GUARDAS

THE COMPANY YOU KEEP

MÉXICO – PAÍSES BAJOS

2017

86'
hd
color

DIRECCIÓN
Diego Gutiérrez
FOTOGRAFÍA
Diego Gutiérrez
GUIÓN
Diego Gutiérrez
Joan Morselt
EDICIÓN
Danniel Danniel
Diego Gutiérrez
SÓNIDO
Mark Glynne
REPARTO
Emilio Schravesande
Erando González
Ernesto Rico
Héctor Velázquez
PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
El Despacho Produkties

Perder raíces implica emprender la búsqueda de otras que nos den un anclaje emocional y que nos permitan mantener una conexión, si acaso tenue, con la persona que fuimos y las que nos rodearon. El cineasta Diego Gutiérrez, quien presentara a sus padres con agríduce candor en el documental *Partes de una familia* (2012), toma como punto de partida la muerte de su padre, Gonzalo Gutiérrez, para documentar una serie de conversaciones con un grupo de amigos de la infancia en las que lo íntimo se desdobra lentamente hasta crear una sólida y entrañable red de recuerdos y pasajes que más que suplir la ausencia de un parente, estimula la nostalgia para nutrir el presente.

Al centro de **LA COMPAÑÍA QUE GUARDAS** yace una idea contundente: "cuando los padres mueren, volvemos a ser niños", de la cual se permea una sensación de nubil asombro, pícara complicidad y entrañable fraternidad que en el enfoque intimista del documental se revela en forma de charlas "existenciales" en plena madrugada, canciones de Ramón Ayala o anécdotas rebosantes de júbilo que a medida que avanza el documental se transforman en las ominosas marcas de la edad, el padecimiento de enfermedades, crónicas de relaciones fallidas y el duelo por el tiempo mismo.

Como árboles que sienten la muerte de sus raíces, Gutiérrez recapitula el proceso a través del cual su padre, como paciente y sofisticado jardinero, construyó el camino por el cual llegó a ser quien es hoy y que con ayuda de sus amigos en la última línea del documental –en Chihuahua no se les llama zopilotes, se les llaman auras– transforma un ominoso augurio de muerte en uno de majestuoso renacimiento.

Jorge J. Negrete



origin, applicant to a PhD in Public Law—unknown past, with the intent of completing the fabric that shapes his identity.

In her documentary, Huerta emphasizes—through the chronicles of David or his family—the way in which our personal history is told to us, or invented (not remembered), and how even our most remote memory can be the product of a sincere and harmless fiction. Here, skin color is not a factor of exclusion, but integration, and the starting point to try to contextualize his identity and his place as a French citizen and member of a loving family which is as much part of him as it is alien to him.

Huerta's documentary is a generous multicultural mosaic in which Creole and French have their place as languages; voodoo and law as notions of justice; and the suffering of the past and the malaise of the present as essential components of a compass pointing towards the future.

Jorge J. Negrete

A Haitian woman gives birth and, immediately after, she is covered with a white sheet, leaving only her contour to be seen. The baby, born into adverse circumstances, is adopted by a French family and leaves behind everything that invisible maternal corpse represents—his culture and personal history. In **DAVID. EL REGRESO A LA TIERRA**, filmmaker Anaïs Huerta narrates the exploration into David Larbre's—a young French man of Haitian

MÉXICO

2017

95'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Anaïs Huerta
FOTOGRAFÍA
Raúl Cuesta
EDICIÓN
Anaïs Huerta
Pablo Enciso
Patrick Danse
SÓNIDO
Anaïs Huerta
Bassem Ajaltouni
MÚSICA
REPARTO
Davis Larbre

PRODUCCIÓN
Amaina Films
DISTRIBUCIÓN
Amaina Films
IMCINE

DAVID. EL REGRESO A LA TIERRA

DAVID. THE RETURN TO LAND

Una mujer haitiana da a luz e inmediatamente después una sábana blanca la cubre, dejando visible únicamente su silueta. El bebé que ha nacido en circunstancias adversas es adoptado por una familia francesa, dejando atrás todo lo que ese invisible cadáver materno representa: su cultura y su historia personal. La cineasta Anaïs Huerta narra en **DAVID. EL REGRESO A LA TIERRA**, la exploración de un pasado desconocido de David Larbre, un joven francés de origen haitiano y candidato a un doctorado en Ley Pública, con la intención de completar el complejo entramado que construye su identidad.

Huerta enfatiza en su documental, a través de las crónicas de David o de sus familiares, la forma en la que nuestra historia personal nos es contada o inventada, no recordada y que incluso nuestro recuerdo más remoto puede ser producto de una sincera e infeliz ficción. Aquí el color de piel no es un factor de exclusión, sino de integración y el punto de partida para tratar de contextualizar su identidad y su lugar como un ciudadano francés y miembro de una amorosa familia, que le es tan propia como ajena.

El documental de Huerta es generoso mosaico pluricultural en el que tienen cabida el creole y el francés como lenguas, el vudú y la ley como nociones de justicia, y el sufrimiento del pasado y el malestar del presente como componentes esenciales de una brújula que apunta hacia el futuro.

Jorge J. Negrete



In a zone of latent war, silent Victor inadvertently antagonizes a gang of junior base-ball players and, as a consequence of it, he finds his dogs dead in the field. His personal quest for justice delineates a land of perpetual heat and quick aggression among the roads and barren lands of Sinaloa; and, thus, a lonely path towards purification is opened, with simplicity and a certain irony—his adventure aims to heal the land of an almost unnoticeable poison.

To tell the story of Victor, **LOS DÉBILES** updates the old spirits of medieval moral tales (those educational works that lectured European people in the 16th century) or, at least, retrieves their narrative layout in a sketch without many ornaments—the hero crosses the open field intent on his objective and meets the characters that will guide his way, one by one, warning or encouraging his destiny with roguery. The wise men, the magicians, and the spirits in this contemporary fable are tattooists, metal-heads, and fishermen who, without belonging to either side of the scale between goodness and evil, provide tools to the traveler so he can justify the driving force of vengeance with his own weapons.

After all, the score that needs to be settled is far from a petty or individualist endeavor. The sporty tone of the final encounter with the Sierra League has the fateful semblance of those great ludic disputes for the soul of a man, like the chess game in *Det sjunde inseglet* (The Seventh Seal, 1957) or the agreement of the magic camera in *La macchina ammazzacattivi* (The Machine that Kills Bad People, 1952), in which, by way of one's own fight, the fate of all humanity is being wagered with the devil.

Rodrigo Garay Ysita

74

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Raúl Rico
Los débiles (2017), *Noche de resurrecciones* (2014).

Eduardo Giralt Brun
Los débiles (2017), *No te voy a dejar sola* (2014).

LOS DÉBILES

THE WEAK ONES

MÉXICO

2018

65'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Raúl Rico
Eduardo Giralt Brun

FOTOGRAFÍA

Diego Rodríguez

EDICIÓN

Raúl Rico
Jonathan Pellicer

DIRECCIÓN DE ARTE

Úrsula Schneider

SONIDO

Ariel Baca

MÚSICA

Alonso Esquina
REPARTO

José Luis Lizárraga
Eduardo Martínez
Javier Díaz Dalannais
Javier Chimaldi
Joshua Estrada
Eduardo Rauda
Sean Hennessey
Eduardo Carreón
Cruz Tirado

PRODUCCIÓN

Mendicante

En una zona de guerra latente, el silencioso Víctor provoca a una pandilla de beisbolistas juveniles sin querer y, como consecuencia, encuentra a sus perros muertos en el campo. Su búsqueda de justicia personal dibuja una tierra de calor perpetuo y de agresiones a flor de piel entre las carreteras y los terrenos baldíos de Sinaloa, para despejar con sencillez y cierta ironía un camino solitario de purificación: su aventura quiere sanar a la tierra de un veneno casi imperceptible.

Para contar la historia de Victor, **LOS DÉBILES** actualiza las viejas ánimas de las moralidades medievales (aquellas obras didácticas que aleccionaban al pueblo europeo del siglo XVI) o, al menos, recupera su esquema narrativo en un esbozo sin muchos adornos: el héroe cruza el descampado aferrado a su objetivo y conoce a los personajes que indicarán su camino uno por uno, previniendo o alejando su destino con picardía. Los sabios, magos y espíritus de esta fábula contemporánea son tatuadores, metaleros y pescadores que, sin pertenecer propiamente a uno de los dos lados de la balanza entre bondad y maldad, le proporcionan herramientas al caminante para que pueda justificar el motor de la venganza con sus propias armas.

La cuenta que se tiene que saldar dista de ser una empresa mezquina o individualista, después de todo. El carácter deportivo del encuentro final con la Liga de la Sierra tiene el aire fatídico de esas grandes disputas lúdicas por el alma de un hombre, como el juego de ajedrez en *Det sjunde inseglet* (El séptimo sello, 1957) o el acuerdo de la cámara mágica en *La macchina ammazzacattivi* (La máquina matamalvados, 1952), en donde, a través de la lucha de uno, se está jugando el destino de la humanidad con el diablo.

Rodrigo Garay Ysita



invention or a mirage, a spirit; there's also the possibility that it could be a loved one, a love lost or a past love, and even a filial love.

Carmen, a 60-year-old woman, travels to the small village where she was born—after 40 years of absence—in search of her father, who abandoned her when she was born. Whether she finds him dead or alive doesn't matter, neither does the reason for his abandonment; what matters is the impulse, that powerful out-of-screen element which Gutierrez manipulates with great dexterity. It's under such influence that the filmmaker evokes a couple of delicious scenes: The camera surrounds Carmen and encircles her from afar while, at the same time, approaches the borderlines of her interior, just as her own doubts and memories would do. At another moment, as a gesture of complicity, the camera takes the place of Carmen and she is the one who surrounds it. But when the woman is lamenting next to a tree the distance runs short and the roles (of Carmen and of the film) take root: Carmen seems to be crying but we don't see that clearly. We have an intuition of it, yes; we hear her, yes; but the angle of the image is presented in such a manner that it leaves space for doubt. This successful resource consolidates the intensity of the moment: The camera keeps the same distance (physical and semiotic) that a faithful pet would keep while its owner crumbles down.

Esta película la hice pensando en ti is a melancholic story. The chosen cinematic formats, the choreography between Carmen and the camera, and the sound design mark this cadence. It is also a luminous film, a manifesto that advocates, above all, for experiencing cinema like someone who experiences uncertainty for the first time would.

76

Yunuen Cuenca

FESTIVALES
Y PREMIOS

Estreno mundial.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Esta película la hice pensando en ti (2018), *Te prometo nunca regresar* (2016).

ESTA PELÍCULA LA HICE PENSANDO EN TI

I MADE THIS MOVIE THINKING OF
YOU

MÉXICO

2018

66'
digital, hd
color, byn

DIRECCIÓN

Pepe Gutiérrez

FOTOGRAFÍA

Eduardo Mackozay

SONIDO

Carlos Eligio San Juan Juanchi

REPARTO

Maria del Carmen García Castillo

Vicente Velázquez

Bertha Velázquez

Florencio Velázquez

Marcela Velázquez

PRODUCCIÓN

Los No Ricos Films
CCC. Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos

ESTA PELÍCULA LA HICE PENSANDO EN TI es el segundo largometraje de Pepe Gutiérrez. Si en *Te prometo nunca regresar* se enmarcó en un formato 1:1, esta vez Gutiérrez recurre al paisaje bucólico como escenario, a la búsqueda como argumento y a la ausencia como el gran fuera de campo. El título es ya sugerente: *ti* es el pronombre personal de la segunda persona; esa segunda persona puede ser cualquiera o también nadie; un invento o un espejismo, un espíritu; cabe la posibilidad también de que sea un amor, uno olvidado, perdido o pasado, pero también uno filial.

Carmen es una mujer de 60 años que viaja al pequeño pueblo donde nació luego de 40 años de ausencia en busca de su padre, quien la abandonó al nacer. Que lo encuentre vivo o muerto no importa, tampoco la razón de su abandono. Importa el impulso, ese poderoso fuera de campo que Gutiérrez manipula con destreza; y es bajo este influjo que el realizador evoca un par de escenas deliciosas: la cámara rodea a Carmen. Ésta la circunda a lo lejos pero al mismo tiempo bordonea su interior, tal como harían sus dudas y recuerdos; en otro momento y como un gesto cómplice, la cámara toma el lugar de Carmen y es ella quien la rodea. Pero es cuando la mujer se lamenta a los pies de un árbol que la distancia se agota y los papeles –de Carmen y del film– se enraizan: Carmen parece llorar pero no lo vemos claramente. Lo intuimos, sí; la escuchamos, sí, pero el ángulo de la imagen se construye de tal forma que deja espacio a la duda. Este acertado recurso consolida la intensidad del momento: la cámara guarda la misma distancia –física y semiótica– que mantendría una fiel mascota mientras su dueño se desmorona.

Esta película la hice pensando en ti es una historia melancólica. Los formatos cinematográficos elegidos, la coreografía entre Carmen y la cámara, y el diseño sonoro marcan esta cadencia. También es un film luminoso, un manifiesto que aboga, sobre todo, por experimentar el cine como lo haría alguien que por primera vez experimenta la incertidumbre.

Yunuen Cuenca



explicit in an unavoidable moment of commiseration and, also, in an open dedication at the end of the film.

Proximity is not an obstacle but, rather, a privileged point of view on a character of overflowing existential intensity who lives in a prone-to-violence social situation. A couple of shots of an active volcano allows us to speculate that this is the way Villaseñor imagines her brother, who by canalizing his fury and dissatisfaction—emotional qualities which are both his and his generation's—creates beautiful rhymes not without sorrow and rage.

The ability of the rapper is to establish quick associations between the empirical and sociological information that surrounds him and to find words to express a collective and individual frame of mind. Villaseñor knows intuitively that such is the poetic model she has to use to follow her brother's everyday life. It is almost impossible to transpose the orality of the rhymes into the camera; but some of that can be perceived with suggestive insertions of "disconnected" shots that can stop at a labyrinth, or show Tankeone running around through some strange buildings, or focus on the enigmatic expressions of a bullmastiff, or stop to gaze at the aforementioned volcano.

M does not disregard to point at the contrast between the public figure of a psyched up and self-assured singer and his private version, marked by vulnerability. This dissociation is repeated in the order of his public appearances and the structural disorder of his domestic life. Villaseñor uses her kinship bond in an aesthetical way: These fascinating contrasts are characteristic of the film's staging, ruled by a dispersed logic attuned to this musician's subjectivity.

78

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

Estreno mundial.

FILMOGRAFÍA SELECTA

M (2018), *Memoria oculta* (2014).

MÉXICO

2018

52'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

SONIDO

Eva Villaseñor

MÚSICA

Tankeone Villaseñor

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

CCC. Centro de Capacitación

Cinematográfica

Dos planos consecutivos en el inicio de una foto de dos niños juntos y felices no es otra cosa que la reservada presentación de un punto de vista: ese vínculo establece el campo y el fuera de campo de *M*, porque este retrato del rapero Tankeone, oriundo de Aguascalientes, le ataña a su hermana, Eva Villaseñor. Timidamente, esto se explica del todo en un instante de inevitable commiseración, y también en una dedicación explícita al final del film.

La proximidad no es un escollo, es más bien un privilegiado lugar de observación del personaje, cuya intensidad existencial lo desborda, al igual que una situación social propensa a la violencia. Un par de planos sobre un volcán en actividad permite conjeturar que Villaseñor imagina así a su hermano, quien, al canalizar la furia y la insatisfacción, cualidades emocionales tan suyas como de su generación, crea hermosas rimas no exentas de dolor y rabia.

La capacidad del rapero consiste en asociar velozmente los datos empíricos y sociológicos que lo rodean, y hallar palabras que expresen un estado de ánimo que es propio y colectivo. Villaseñor intuye que ese modelo poético es el que debe emplear para seguir la cotidianidad de su hermano. Trasponer la oralidad de la rima a la cámara es casi imposible, pero algo de eso se percibe en algunas inserciones sugestivas de planos "inconexos" que pueden detenerse en un laberinto, mostrar a Tankeone corriendo alrededor de unas construcciones extrañas, focalizar las enigmáticas expresiones de un dogo y contemplar el mencionado volcán.

M no prescinde de señalar el contraste entre la figura pública del cantante exultante y seguro, y su versión privada, signada por la vulnerabilidad, disociación que se repite entre el orden de sus apariciones públicas y el desorden estructural de su vida doméstica. Villaseñor aprovecha estéticamente el lazo de parentesco: esos fascinantes contrastes son propios de la puesta en escena, regida por una lógica dispersa en sintonía con la subjetividad del músico.

Roger Koza

79



MANO DE METATE is a multi-format essay that reaffirms Bruno Varela's fascination for the domain of memory. The plot, if it were necessary to define it, would be the following: A girl is marked by an image that persecutes and torments her; and that memory is also an augury, past and future, and also a dream. Thus, there is a clear reference to the exceptional film *La jetée*, by Chris Marker.

Bruno Varela's work—certainly exonerated from the market of the film industry—is ruled by establishing relationships between "things" and generating codes. Thus, the visual artist becomes a researcher and his film, an experiment. It was to be expected then that Varela would expand the possibilities of cinema, and he won't only do it through his audio-visual platform, but also in its making, next to his daughter.

Yes, Eugenia Varela is the co-director, and Bruno's daughter. She is 6 years old and—with her Holga digital camera—she participated in the completion of the process, which started on a trip where they discovered the existence of a snake that mimics stones: Mano de metate is one of the names for this reptile; it is also a rectangular slab and a cylindrical shape made of stone used to grind grains. But the Varelas' grindstone resembles more the tightening with which the hands of the artists become a tool that grinds and creates meaning.

I emphasise on the age and kinship of Eugenia with the filmmaker because, aside from being an "absolute fact," in the artist's words, childhood is a decisive factor in the work. Marker hinted at this already with the time to which the protagonist wishes to return, knowing that the end of his journey is also its beginning. In the French short film, the presence of childhood is not fortuitous; neither in *Mano de metate*.

"Images start to flow out like revelations," is said in Marker's piece: "A morning in times of peace. A room in times of peace, a real room. *Real children, real birds...*", he argues. In this case, Eugenia is a real girl, and the Varelas' work is also real.

FESTIVALES
Y PREMIOS

Estreno mundial.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Bruno Varela
Mano de metate (2018), *Placa madre* (2016), *Tiempo aire* (2014).

Eugenio Varela
Mano de metate (2018).

MANO DE METATE

GRINDSTONE HAND

MÉXICO

2018

62'
super 8, digital, hd
color, byn

DIRECCIÓN

Eugenio Varela
Bruno Varela

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

DIRECCIÓN DE ARTE

SONIDO

Bruno Varela

MÚSICA

Steven Brown & Cinema Domingo
Orchestra

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN
Anticuerpo

MANO DE METATE es un ensayo multiformato que reafirma la fascinación de Bruno Varela por el territorio de la memoria. El argumento, si fuese necesario definirlo, sería el siguiente: Una niña es marcada por una imagen, una imagen que la persigue y atormenta; ese recuerdo es también un augurio, pasado y futuro, pero también sueño. Con ello se hace clara referencia a la excepcional *La jetée* (El muelle), de Chris Marker.

El trabajo de Bruno Varela, ciertamente exonerado del mercado de la industria cinematográfica, se rige por establecer relaciones entre 'cosas' y generar códigos. El artista visual se convierte, por lo tanto, en un investigador y su película, en un experimento. Era de esperarse entonces que Varela ampliara las posibilidades del cine, y no lo hará únicamente en su plataforma audiovisual sino en su hechura, al lado de su hija.

Si, Eugenia Varela es codirectora e hija de Bruno. Tiene 6 años y con su cámara Holga digital participó en la completitud del proceso, que comenzó en un viaje donde conocieron la existencia de una serpiente que se mimetizaba en la piedra: Mano de metate es uno de los nombres de este reptil; también lo es una plancha rectangular y una figura cilíndrica de piedra que se usa para moler granos. Pero el metate de Los Varela se antoja más a la contracción en la que la mano de los artistas se vuelven una herramienta que muele y crea sentido.

Subrayo la edad y parentesco de Eugenia con el realizador porque además de ser un 'hecho absoluto', en palabras del artista, la infancia es un factor determinante en el trabajo. Ya lo insinuó Marker con el tiempo al que el protagonista desea regresar a sabiendas de que el fin de su viaje es también su inicio. La presencia de la infancia no es fortuita en el corto francés; tampoco lo es en *Mano de metate*.

"Las imágenes empiezan a manar como revelaciones", dice la pieza de Marker: "Una mañana en tiempos de paz. Una habitación en tiempos de paz, una verdadera habitación. Niños de verdad. Pájaros de verdad...", argumenta. En este caso, Eugenia es una niña de verdad y de verdad es el trabajo de Los Varela.



Two eccentrics meet in the desert of a dream, or a miserable future. The man is buried in the sand to the neck and the irate woman threatens him with a baseball bat. Apparently, only they exist in this imaginary wasteland; because of a past we ignore, she punishes him and he allows himself to be punished.

Could it be that the dialogue that unfolds between them is a way to atone for some guilt trapped between the minimalist furniture of a perfect house and the Jacuzzi they have installed on the roof? In two sequences—extraneous to the oneiric setting of the film—there is a reference to the nightmare of a couple of lonely people who were already apocalyptic before any disaster befell upon them, only because of their (social? economic?) distance to civilized things. Such is the dangerous calmness of leading an anodyne life. In their domestic versions, both the buried man and the woman with the bat enjoy a privileged view from the balconies of their respective castles—a city lost in a smoking, immobile valley under their feet.

To accentuate the allegory of a society lost in catastrophe, **PIÉRDETE ENTRE LOS MUERTOS** recovers some desert images of American post-Vietnam genre movies and the disillusionment of the hippies. From the convulsions of Leatherface in *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) to the pyromaniac love of Mickey and Mallory Knox in *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), the Bonnie and Clyde of hyper-mediatized America participating in a space that rather than being formed by deeds that can be narrated is based in subconscious images—stamps of violence informed by cinema and mass television.

The aggression of these impressions allows for Rubén Gutiérrez's characters to build a limbo and purge each other out of time and their concrete cages.

Rodrigo Garay Ysita

82

FESTIVALES
Y PREMIOS

2018 IFFR. Festival Internacional de Cine de Róterdam.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Píerdete entre los muertos (2018).

PIÉRDETE ENTRE LOS MUERTOS

DROWN AMONG THE DEAD

MÉXICO

2018

61'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Rubén Gutiérrez
FOTOGRAFÍA
Julio E. Valdés
EDICIÓN
Israel Cárdenas
Pablo Chea
Rubén Gutiérrez
DIRECCIÓN DE ARTE
Ornela Valdez
SONIDO
Matías Barberis
MÚSICA
Rogelio Sosa
Esteban Aldrete
REPARTO
Horacio Salinas
Anajosé Aldrete
Victoria Velarde
Jhony Rouw
Selma Oxor
Globito
PRODUCCIÓN
Instant Cult Films

Dos excéntricos se encuentran en el desierto de un sueño o de un futuro desgraciado. El hombre enterrado con la arena hasta el cuello y la mujer iracunda que lo amenaza con un bate de béisbol. Parece que sólo ellos existen en este descampado imaginario; por un pasado que ignoramos, ella castiga y él se deja castigar.

¿El diálogo que se desenvuelve entre ambos no será una forma de expiar alguna culpa atorada entre los muebles minimalistas de una casa perfecta y la tina de hidromasaje que tienen instalada en la azotea? En dos secuencias ajenas al escenario onírico de la película se alude a la pesadilla de un par de solitarios que ya eran apocalípticos antes de que cualquier desastre les viniera encima, y solamente por su distancia (¿social?, ¿económica?) a las cosas civilizadas. Es la peligrosa calma de llevar una vida anodina. En sus versiones domésticas, tanto el enterrado como la del bate tienen una vista privilegiada desde los balcones de sus respectivos castillos: una ciudad sumida en el valle humeante, inmóvil por debajo de sus pies.

Para acentuar la alegoría de una sociedad perdida en la catástrofe, **PIÉRDETE ENTRE LOS MUERTOS** recupera ciertas imágenes desérticas del cine de género estadounidense posterior a la Guerra de Vietnam y a la desilusión de los hippies. Desde las convulsiones de Leatherface en *The Texas Chainsaw Massacre* (La matanza de Texas; Tobe Hooper, 1974), hasta el amor piromaniaco de Mickey y Mallory Knox en *Natural Born Killers* (Asesinos por naturaleza; Oliver Stone, 1994)—los Bonnie y Clyde de la América hipermediatizada—, participando en un espacio que, más que formado por hechos que se puedan narrar, se sustenta en imágenes subconscientes: sellos de violencia cargados por el cine y la televisión de masas.

La agresión de estas impresiones permite que los personajes de Rubén Gutiérrez construyan un limbo para purgarse el uno al otro fuera del tiempo y de sus jaulas de concreto.

Rodrigo Garay Ysita

EL REINO DE LA SIRENA

THE MERMAID'S KINGDOM



tary maker Luis Rincón in **EL REINO DE LA SIRENA**, these men are punished by a mythic, fascinating, and invisible creature. The documentary shows the case of a diver from a fisher community in Nicaragua who—after diving deep into eroded riffs and coral reefs looking for lobsters—comes back to the surface with half his body paralyzed and this is interpreted by locals as an unequivocal sign that a furious mermaid has awoken. Rincón exposes both mundane and fantastic curses conveying a Flaherty-like touch (*Moana*, 1926; *Louisiana Story*, 1948) and achieving something that, otherwise, could have just been another chronicle on poverty, disenfranchisement, and narcotrafficking in an anonymous Latin-American landscape. Here, he mixes social aspects with mythological ones without any contrived impostures of empty preciosities but, rather, using a folklore tone, in the sense anthropologist Claude Levi Strauss gave to myth as a logical model to solve a contradiction.

Produced by Mexican filmmaker Rigoberto Perezcano, *El reino de la sirena* shows the world as a skeptical place full of social harshness; but, also, with an unmovable conviction towards fantasy and the belief that—as it is said in the documentary—"everything that exists on the dry land, also exists down there."

Jorge J. Negrete

Since Zinnemann and Gómez Muriel's *Redes* (The Wave, 1936) until Escoto's *Ruinas tu reino* (Ruins Your Realm, 2016), the sea and its creatures—both maritime and terrestrial—have had a long-lasting spell on Mexican fiction and documentary filmmakers, who have accompanied fishermen—separated from dry land but also alien to the sea—in their work and everyday lives. And, in the case of those portrayed by documen-

MÉXICO

2017

78'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Luis Rincón

FOTOGRAFÍA

Juan Pablo Ramírez Ibáñez

EDICIÓN

Lucrecia Gutiérrez Maupomé

SONIDO

Bernat Fortiana

PRODUCCIÓN

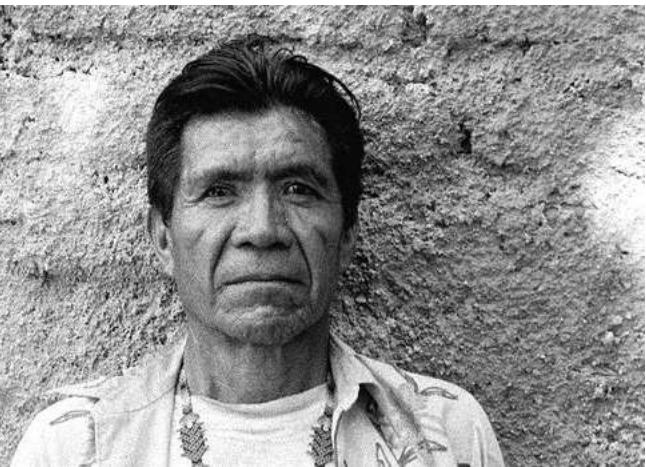
Paloma Negra Films

Desde las *Redes* (1936) de Zinnemann y Gómez Muriel hasta las *Ruinas tu reino* (2016) de Escoto, el mar y sus criaturas, tanto marítimas como terrestres, han ejercido una especie de duradero hechizo sobre los cineastas y documentalistas mexicanos, que a su vez han acompañado a los pescadores en su labor y cotidiano, disociados de la tierra pero ajenos al mar, y que en el caso de los hombres que el documentalista Luis Rincón retrata en **EL REINO DE LA SIRENA**,

se ven castigados por una mítica, fascinante e invisible criatura. El documental presenta el caso de un buzo de una comunidad de pescadores en Nicaragua que después de adentrarse en erosionados arrecifes y deslavados corales en la búsqueda de langostas, regresa a la superficie con medio cuerpo paralizado, lo que es interpretado por gente local como una seña incuestionable del despertar de una iracunda sirena. Rincón expone tanto las maldiciones terrenales como las fantásticas, dándole a lo que pudo haber sido una crónica más de pobreza, marginación y narcotráfico en un paraje latinoamericano anónimo, un toque *flahertiano* (*Moana*, 1926; *Louisiana Story*, 1948) que mezcla lo social con lo mitológico sin artificiosa impostura o vacuo preciosismo, tomando un tono folklórico y en el sentido que el antropólogo Claude Levi Strauss le da al mito, como un modelo lógico para solucionar una contradicción.

Producida por el cineasta mexicano Rigoberto Perezcano, *El reino de la sirena* plantea el mundo como un lugar escéptico de la crudeza social pero con inamovible convicción en lo fantástico y la creencia de que, como se dice en el documental, "todo lo que hay en la tierra, existe allá abajo".

Jorge J. Negrete



By the time Chon is done telling his story, it is inevitable to think it is an invention. His tale is so detailed that it would seem it was written, and its dimensions border on mythology. When, at the end, he questions what the truth is and what the way to life is, Chon refers to the doubts he is left with by the event narrated, but the spectator might ask the same about the story itself.

In **LA SOMBRA DE UN DIOS**, by Austrian director Bernhard Hetzenauer, Asunción Carrillo González, nicknamed Chon, remembers nonchalantly a disturbing chapter in his life: "My cousin became God." However, this is not a benign apotheosis but a demented episode in which Faustino Bautista Hernández convinced the Huichol community of La Mora, in Nayarit, of his divinity, and a massacre was set in motion.

Instead of recreating the event or even showing Chon telling it, Hetzenauer presents us with portraits of the protagonist, of his village, of the mountain, and of other survivors. At times, he goes back to the same image, as if the film was a merry-go-round of desolation. Meanwhile, we hear in the background Chon's voice telling us about the trajectory of his cousin—some sins that led him to others, and the bloody resolution of his delirium.

The formula may seem simple in cinematic terms, but the emphasis in the oral form is a singular decision among an endless number of movies which insist on recreating the experience. At the end, in the scene that may affect the audience with the biggest impact, Hetzenauer dispels our doubts about the verisimilitude of the events narrated. This is a hard-hitting ending which reveals to us the unending stream of surprises that existence brings, and which makes us question ourselves about the benefits of faith.

Alonso Díaz de la Vega

LA SOMBRA DE UN DIOS

A GOD'S SHADOW

MÉXICO - AUSTRIA -
ALEMANIA
2017

20'
16 mm
byn

DIRECCIÓN
Bernhard Hetzenauer
GUIÓN
Asunción Carrillo González
FOTOGRAFÍA
Bernhard Hetzenauer
EDICIÓN
Bernhard Hetzenauer
Clementina Mantellini
SONIDO
Roberto Félix Sánchez
Aarón Oliveros Soria
Alan Rodríguez Cervantes
Marco Antonio Luján
REPARTO
Ascensión Carrillo González
Maria Anita Conchas Medina
Anita Ramos Ahumada

PRODUCCIÓN
Filmatelier 5
Hetzenauer & Mijatovic (DE/AT)
DISTRIBUCIÓN
Sixpack Film Viena

Para cuando Chon termina de contar su historia, es inevitable pensar que se trata de una invención. Su relato es tan detallado que parecería escrito, y sus dimensiones bordean con lo mitológico. Cuando al final se pregunta cuál es la verdad y cuál es el camino de la vida, Chon se refiere a las dudas que le deja el acontecimiento narrado, pero el espectador podría preguntarse lo mismo sobre la historia en sí.

En **LA SOMBRA DE UN DIOS**, del director austriaco Bernhard Hetzenauer, Asunción Carrillo González, apodado Chon, recuerda con desenfado un capítulo estremecedor en su vida: "Mi primo se hizo dios". Sin embargo, no se trata de una apoteosis benigna sino de un episodio demencial en el que Faustino Bautista Hernández convenció de su divinidad a la comunidad huichol de La Mora, en Nayarit, y comenzó una masacre.

En vez de recrear el hecho o de siquiera mostrarnos a Chon contándolo, Hetzenauer nos presenta retratos del protagonista, de su pueblo, de la montaña y de otros sobrevivientes. En ocasiones regresa a la misma imagen, como si la película fuera un carrusel de la desolación. Mientras tanto escuchamos en el fondo la voz de Chon contándonos la trayectoria de su primo: de unos pecados que lo llevaron a otros, y de la sangrienta resolución de su delirio.

La fórmula podría parecer cinematográficamente simple pero el énfasis en la oralidad es una decisión singular entre el sinfín de películas que se obstinan en recrear lo vivido. Al final, en la escena que quizás impacte a la audiencia con mayor efecto, Hetzenauer nos aclara nuestras dudas sobre la verosimilitud de lo relatado. Es un final contundente que nos revela el interminable hilo de sorpresas que trae la existencia y que nos hace cuestionarnos sobre los beneficios de la fe.

Alonso Díaz de la Vega



A hand that taps rhythmically on a white wall, an out-of-tune ritual song. The image that opens Juan Manuel Sepúlveda's documentary **LA VIDA SUSPENDIDA DE HARLEY PROSPER** immediately announces hopelessness. After informing us that the protagonist—the Harley Prosper mentioned in the film's title—has accepted to film how his disease eats him alive, every detail, each gesture in the film reaffirms a death sentence.

The sentenced one, who awaits the end in a hospice for the terminally ill in Canada, is drunk. His presence is an emaciated face that takes up the whole screen. His nose, almost purple; his beard, unkempt. Harley has abandoned himself after rejecting a divine charge—to be the medicine man in his village. In exile, life is a constant wait where Harley sometimes recalls his memories; sometimes he mumbles the ravings of his mind, atrophied by alcohol. Why? Over the white room, sunken in shadows, his singing starts to pour out in English and he explains: "I am sad, all alone."

Absorbed by grief, Harley's face is, in turn, absorbed by the camera. Soon, the latter allows us to watch other things—a mattress, spilt food, a fly. Sepúlveda doesn't idealize misery nor does he reduce it—he recognizes it and highlights it in a devastating exercise not completely lacking in hope. The chiaroscuro along several scenes becomes a symbol of the idea that even if much has been spent, in Tennyson's words, there's still much left.

Harley hangs on to a traditional mask and the music of his village, the only material things of his previous life. These things that he carries with him are the signs of the pariah, who isn't who he once was nor who he wishes to be, but a shadow caught in the middle. However, Sepúlveda shows us that in the end all shadows dissolve in the light. The darkened image of a cat playing with its owner is the glimpse of a happier normality, although always threatened by fragility.

Alonso Díaz de la Vega

88

FESTIVALES
Y PREMIOS

Estreno mundial.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

La vida suspendida de Harley Prosper (2018), *La balada del Oppenheimer Park* (2016),
Lecciones para una guerra (2012), *La frontera infinita* (2007).

LA VIDA SUSPENDIDA DE HARLEY PROSPER

THE STILL LIFE OF HARLEY PROSPER

MÉXICO

2018

65'
hd
color

DIRECCIÓN

Juan Manuel Sepúlveda

GUIÓN

Juan Manuel Sepúlveda
David Cunningham

EDICIÓN

Lorenzo Mora Salazar

SÓNIDO

Pablo Fernández
José Miguel Enríquez

REPARTO

Harley Prosper

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Fragua Cinematografía

Una mano que golpea con ritmo una pared blanca, un canto ritual desafinado. La imagen que abre el documental **LA VIDA SUSPENDIDA DE HARLEY PROSPER**, del director Juan Manuel Sepúlveda, anuncia inmediatamente la desesperanza. Después de informarnos que su protagonista —el Harley Prosper del título— ha aceptado que se filme cómo la enfermedad se lo traga, la película, en cada detalle, en cada gesto, nos afirma una sentencia de muerte.

El condenado, que espera el fin en un hospicio para enfermos terminales en Canadá, está borracho. Su presencia es un rostro demacrado que abarca la pantalla entera. La nariz ya casi púrpura, la barba desaseada; Harley se ha abandonado después de rechazar una encomienda divina: ser el curandero de su pueblo. En el exilio la vida es una espera donde a veces Harley rememora; a veces balbucea las ocurrencias de su mente atrofiada por el alcohol. ¿Por qué? Sobre el cuarto blanco y sumido en la sombra, su canto se comienza a verter en inglés y nos lo explica. "Estoy triste todo solo."

Absorbido por la pena, el rostro de Harley es, en cambio, absorbido por la cámara. Pronto ésta nos permite ver más cosas: un colchón, comida desparramada, una mosca. Sepúlveda no idealiza la miseria ni la reduce: la reconoce y la resalta en un ejercicio devastador pero no carente de esperanza. El claroscuro a lo largo de varias escenas se convierte en un símbolo de que aunque mucho se ha gastado —en palabras de Tennyson— mucho queda aún.

Harley se aferra a una máscara tradicional y a la música de su pueblo, la única materia de su vida anterior. Estas cosas que él lleva consigo son los signos del paria, que no es ni el que fue ni el que quiere ser, sino una sombra atrapada en medio. Pero Sepúlveda nos muestra que al final todas las sombras se disuelven en luz. La imagen ensombrecida de un gato jugando con su dueño es el vislumbre de una normalidad más alegre pero amenazada siempre por la fragilidad.

Alonso Díaz de la Vega



ACIERTOS.
ENCUENTRO
INTERNACIONAL DE
ESCUELAS DE CINE

FEATS. INTERNATIONAL FILM
SCHOOLS MEETING



A grandma reminds us of canonical forms for representing identity in front of a cell phone screen. Two children inside a pool strive hard to exercise their breath underwater. Patience, one of the indispensable virtues of a pet, cannot contain itself when faced with the possibility of going out for a walk and a shit, with a well-adjusted leash.

Shots are subordinated to the stillness of the fixed camera. Ten audiovisual frames that Passarelli shows to the viewer in order to celebrate everyday life, chance, and necessity. The image finds its plastic configuration. Watching is not overrated in the shots. During a meal, while wine flows down the throats, at least two generations discuss some terms that are either updated or disappear among hypothetical situations. The immobility of the camera in the same game of reception illustrates the moment when Maxi's ten fingers are frozen to direct the speed of the cut. That which is not seen reveals more than what is actually shown on the screen; although, in this case, the audio-image contains its own access to the habit of telling with words what we see.

Carlos Rgó

10 VISTAS

10 VIEWS

ARGENTINA

2017

20'
hd
color

Una abuelita nos recuerda las formas canónicas de representar la identidad frente a la pantalla de un celular. Dos niños dentro de una piscina se debaten a muerte para ejercitarse la respiración debajo del agua. La paciencia, una de las virtudes imprescindibles de una mascota, no puede contenerse frente a la posibilidad de salir a pasear y cagar con la correa bien puesta.

Los planos están subordinados a la inmovilidad de la cámara fija. Diez cuadros audiovisuales que Passarelli muestra al espectador para celebrar la cotidianidad, el azar y la necesidad. La imagen encuentra su configuración plástica. Mirar no está sobrevalorado en los planos. En una comida, mientras el vino fluye a través de las gargantas, al menos dos generaciones discuten algunos términos que se actualizan o desaparecen entre situaciones hipotéticas. La inmovilidad de la cámara en el mismo juego de la recepción, ilustra el momento de los diez dedos de Maxi detenidos para dirigir la velocidad del corte. Lo que no se ve revela más de lo que se muestra en pantalla, aunque en este caso, la audioimagen contiene su propio acceso al hábito de contar con la palabra lo que vemos.

Carlos Rgó

DIRECCIÓN
GUIÓN
MÚSICA
Maxi Passarelli
FOTOGRAFÍA
Daniel "Búho" Carrizo
EDICIÓN
Guido Bertisch
Santiago Aulicino
Maxi Passarelli
DIRECCIÓN DE ARTE
Luis Garay Guevara
SONIDO
Augusto Bode Bisio
REPARTO
Cinthya Passarelli
Jimena Feil
Maxi Passarelli
Gastón Quintana
Ana María Sinatra

ESCUELA DE CINE
FUC. Universidad del Cine
Argentina



In a Cuban province, two drunken brothers sing by a camp fire. An abandoned building by the side of a river is their refuge. The few belongings they have are slowing down their will's impetus to wait for the bus that will take them out of that place. A cauldron, two knives, a book of Fidel Castro's interviews, clothes worn out by passing days.

"But what is happening in Havana? What is happening to my people?" That's what the two brothers sing about this warm land. By the side of a river, on an imagined and barely filmed community: Cuba, "the most beautiful land," accompanies the drunkenness of these two characters. Time for digestion and hangover. The shadow of alcohol and the buildings, abandoned by exploitation. Keep sleeping calmly. Stay here, my pretty, my cousin. While fire shines a light on their desire to stay alive, the bus will shortly arrive.

The history of cities is also the history of the people who inhabit their streets. The oral poetry, Cuban son, a compass, some worn-out objects, all of these find in Havana a motive to have a dialogue about scarcity, singing, and the oblivion of its inhabitants.

Carlos Rgó

CUBA
2018

14'
hd
color

APUNTES EN LA ORILLA

NOTES ON THE SHORE

En una provincia de Cuba, dos hermanos, ebrios, cantan cerca de una fogata. El edificio abandonado a la orilla de un río es su refugio. Las pocas pertenencias que tienen ralentizan el ímpetu de su voluntad para esperar el ómnibus que los saque de ese lugar. Un caldero, un cuchillo, un libro de entrevistas de Fidel Castro, la ropa desgastada por los días.

"¿Pero qué pasa en La Habana? ¿Qué le pasa a mi gente?"... Cantan los dos hermanos sobre la tierra caliente; a la orilla de un río, sobre una comunidad imaginada y apenas filmada: Cuba, "la tierra más hermosa", acompaña la borrachera de ambos personajes. El tiempo de la digestión y de la resaca. La sombra del alcohol y las construcciones abandonadas por la explotación. Sigue durmiendo tranquilamente. Quédate bonito, primo. Mientras el fuego alumbría el deseo de seguir vivos. Y el ómnibus no tarda en llegar.

La historia de las ciudades es también la historia de la gente que habita sus calles. La poesía oral, el son cubano, una brújula, algunos objetos desgastados encuentran en La Habana un motivo para dialogar acerca de la carencia, el canto y el olvido de sus habitantes.

Carlos Rgó

DIRECCIÓN
Luis Alejandro Yero
GUIÓN
Zadiel Blanco
Luis Alejandro Yero
FOTOGRAFÍA
Guillermo Argueta
EDICIÓN
Keily Jiménez
SONIDO
Alfredo Aybar
REPARTO
Ismel Sosa Araño
Isbel Sosa Araño
José Ángel Ferrales

ESCUELA DE CINE
EICTV. Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños
Cuba



Nicolas and his mother return to Chile after the death of a family member. The atmosphere of mourning is not visible. There is no black to indicate mourning, nor the pursuit of the memory of the deceased. Nor are there any funeral marches or the nostalgia of an incomplete life.

While staying with relatives in a country house, Nicolas and his mother have time to relax and recover the energy that the loss of a loved one supposes. Pacita, younger than Nicolas, starts to feel an uncontrollable desire for him. This secret desire begins to transform the house's peaceful atmosphere. Zenon, a domestic employee in charge of errands, stirs Nicolas' interest.

The countryside, a pool, Zenon's truck, the garden, a camp fire, any place where Thomas Woodroffe and his point of view take us is destined to bury the image of a person and to liberate the desires of Pacita and her cousin Nicolas. In an absent voice, closing the vocals in spiteful whispers, Nicolas feels the danger of finding himself in face of desire.

Carlos Rgó

96

FILMOGRAFÍA *Deseo no desear* (2017).
SELECTA

DESEO NO DESEAR

HOLDING DESIRE

CHILE

2018

20'

hd

color

DIRECCIÓN

Thomas Woodroffe

GUIÓN

Thomas Woodroffe

Gabriel Goicoechea

FOTOGRAFÍA

Emilia Martín

EDICIÓN

Gabriel Goicoechea

DIRECCIÓN DE ARTE

Daniela Arroyo

SONIDO

Nicolás Moris

Gabriel Goicoechea

MÚSICA

Matorral

REPARTO

Lucas Sáez

Zenón López

Julia Lübbert

Maria Olga Matte

Andrea Giadach

ESCUELA DE CINE

ICEI. Instituto de la Comunicación

e Imagen

Carrera de Cine y Televisión

Universidad de Chile

PRODUCCIÓN

Rodrigo Díaz

Nicolás y su madre regresan a Chile después de la muerte de un familiar. El clima de duelo no es visible. No hay un negro que indique el luto ni la persecución de la memoria del difunto; tampoco hay marchas fúnebres o la nostalgia de una vida incompleta.

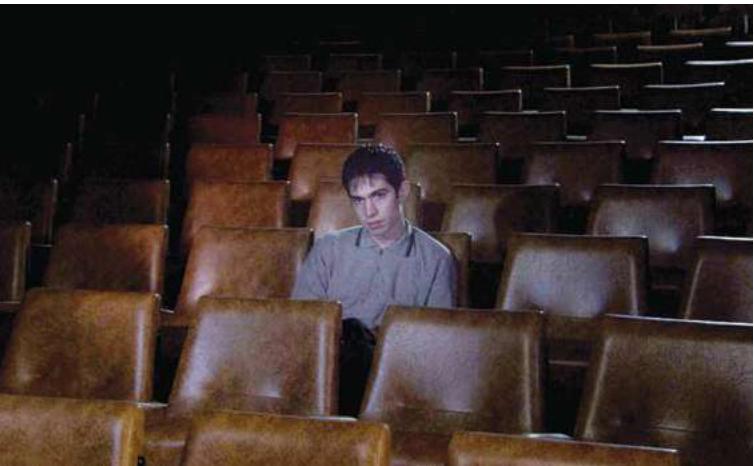
Al hospedarse en una casa de campo con sus familiares, Nicolás y su madre tienen tiempo para relajarse y recuperar la energía que supone la pérdida de un ser querido. Pacita, más joven que Nicolás, empieza a sentir un deseo incontrolable por él. El secreto empieza a transformar el ambiente de tranquilidad en la casa. Zenón, un empleado doméstico y encargado de mandados, desperta el interés de Nicolás.

El campo, una piscina, la camioneta de Zenón, el jardín, una fogata, cualquier sitio donde nos lleve Thomas Woodroffe y su punto de vista está destinado a enterrar la imagen de una persona y a liberar los deseos de Pacita y su primo Nicolás. De voz ausente, cerrando las vocales en susurros despectivos, Nicolás siente el peligro de encontrarse frente al deseo.

Carlos Rgó

HEROÍSMO

HEROISM



Pedro lives in a derelict mall. Whining about a future that he can't visualize and tormented by the succession of days and nights, his permanence in the place is transformed on account of a girl arriving to the city.

Morning and night are simultaneous—not successive—configurations of the day. Night's atmosphere possesses an accumulation of symbolic presence that makes poets and philosophers fall in love; the morning seduces businessmen and the bourgeois, the night feeds nostalgia and gives some time to the artist who refuses to die. Cigarettes and nights in a mysterious Portugal, they visualize time and the rhythm in which each character is on the verge of meeting someone, or something, else.

Pedro's point of view dialogues between the shadows of a useless building and the red lips of a girl who can't see the end of a conversation. Through the night, **HEROÍSMO** lifts the shadow of a future that is not altogether forbidden to the viewer.

Carlos Rgó

PORTUGAL

2016

22'
hd
color

DIRECCIÓN

Helena Estrela Vasconcelos

GUIÓN

João Duarte

FOTOGRAFÍA

Afonso Gaudêncio

EDICIÓN

Bruno de Freitas Leal

SONIDO

Bernardo Theriaga

REPARTO

Pedro Huet

Margarida Correia

ESCUELA DE CINE

ESTC. Escola Superior de Teatro e

Cinema

Portugal

Pedro vive en un centro comercial en ruinas. Quejumbroso de un futuro que no logra visualizar y atormentado por los días y las noches, su permanencia en el lugar se transforma debido a una chica que llega a la ciudad.

El día y la noche son configuraciones simultáneas del día, no sucesivas. La atmósfera de la noche posee un cúmulo de presencia simbólica que enamora a poetas lo mismo que a filósofos; el día seduce al empresario y al burgués; la noche alimenta la nostalgia y regala un tiempo al artista que se niega a morir. Los cigarrillos y las noches en un Portugal misterioso, visualizan el tiempo y el ritmo en el que cada personaje está a punto de encontrarse con alguien o algo más.

El punto de vista de Pedro dialoga entre las sombras de un edificio inútil y los labios rojos de una chica que no alcanza a ver el final de una conversación. **HEROÍSMO** levanta a través de la noche, la sombra de un futuro que no está del todo vedado al espectador.

Carlos Rgó

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Curt'Arruda. Festival de Cine de Arruda dos Vinhos Portugal 2016 IndieLisboa. Festival Internacional de Cine Independiente; Caminos. Festival de Cine Portugués; Festival de Cine Luso-Brasileño.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Heroísmo (2016).



A young man looks for the cleanest socks in the neighborhood before some party can distract him from his task. Ignacio is a dedicated university student, a model of hard work and study, who wishes to have white socks and searches for the product which can make that available to him. The goal of the actions in this short film is the perfect white—the kind of white that shows Ignacio's cleanliness and personality, as well as his trivial values.

To have control over matter is a part of civilization's features and, also, a feature of a habit that Ignacio wants to perfect in spite of the distractions caused by one of his friends. Without attempting to filter the normality of the actions, at least two sequences will be key to indicate how one can come out from everyday life without great narrative or visual devices.

By using archive images, this short film acquires a bit of verisimilitude that montage itself does not provide. Ignacio, as a boy, plays by a pool with his siblings. The weather is ideal and timeless, marked by the flaws of time within the texture of the image. Thus helped by the format, we perceive the stains of a nostalgia that seeks to be projected in another moment of Ignacio's life.

Carlos Rgó

MEDIAS BLANCAS

WHITE SOCKS

COLOMBIA

2017

15'
hd
color

Un chico busca las calcetas más limpias del barrio antes de que alguna fiesta le distraiga de su cometido. Ignacio es un universitario dedicado a una labor de ejemplo y estudio que desea tener las medias blancas y el producto que pueda conseguírselo. El objetivo de las acciones en el cortometraje son el blanco perfecto: aquel blanco que muestra la limpieza y la personalidad de Ignacio, además de sus valores pueriles.

Tener el control sobre la materia es parte de las características de la civilización y de un hábito que Ignacio quiere perfeccionar pese a las distracciones de uno de sus amigos. Sin ganas de depurar la normalidad de las acciones, al menos dos secuencias serán la clave para indicar cómo se puede salir de la cotidianidad sin grandes artificios narrativos o visuales.

Utilizar imágenes de archivo otorga al cortometraje una pizca de verosimilitud que el montaje no logra por sí mismo. Ignacio, de niño, juega con sus hermanos cerca de una piscina. El clima es ideal y atemporal, marcado por los defectos del tiempo en la textura de la imagen. Ayudados del formato, percibimos las manchas de una nostalgia que busca la proyección en otro momento de la vida de Ignacio.

Carlos Rgó

DIRECCIÓN
GUIÓN
Andrés Isaza
FOTOGRAFÍA
Andrés Carrillo
EDICIÓN
Juan Carlos Sánchez
DIRECCIÓN DE ARTE
Alirio Cruz
SONIDO
Rafael Santander
Sara Fernández
REPARTO
Pedro Pachón
Pedro Londoño

ESCUELA DE CINE

Universidad Nacional de Colombia,
Escuela de Cine y Televisión

PRODUCCIÓN
Emilia II Cine

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Bogoshorts. Festival de Cortos de Bogotá.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Medias blancas (2017).



space to record the sound of nature, which, as an analogy, breaks in sharp cuts following the fall of several rocks over nothingness.

Man's machines enter the scene. Toys from a cultural world. It is still possible to rebuild the memory and, at the same time, to reflect on the movement of matter. Untouched among the vestiges of Braumann and Koch's filmic testimony, the cinema apparatus puts its own argument to tests. A film, a text, a painting or a sculpture express the cracks in a messianic time, the same time that contains the image, which is a bearer of meaning codes to interpret palingenesis: the regeneration of an organ-less body.

Carlos Rgó

The movement of the camera is the first character to appear before us; it drives the gaze and the action—there is no turning back. There also isn't a visible distinction between the point of view of a human body and that of a pure animal. Thanks to a beast-like distance, the perspective—sometimes primitive and finally modern—sets the pace on the earthly surface. The “we” has the shape of a camera, a camera that floats in

PALINGÉNESE

PALINGENESIS

PALINGENESIA

PORTRUGAL

2017

16'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

SONIDO

Nuno Braumann

Pedro Koch

FOTOGRAFÍA

Pedro Koch

ESCUELA DE CINE

Escola Superior de Artes e Design
das Caldas da Rainha

Portugal

DISTRIBUCIÓN

Nuno Braumann

Pedro Koch

El movimiento de la cámara es el primer personaje que aparece frente a nosotros. Él conduce la mirada y la acción; no existe un retorno. Tampoco hay una distinción visible entre el punto de vista de un cuerpo humano o el de un animal puro. Gracias a una distancia animalesca, la perspectiva —a veces primitiva y finalmente moderna— marca el tiempo sobre la superficie terrestre. El ‘nosotros’ tiene la forma de una cámara. Una cámara que flota en el espacio para registrar el sonido de la naturaleza, que a manera de analogía, rompe en cortes abruptos tras la caída de varias piedras sobre la nada.

Las máquinas del hombre entran a la escena. Juguetes de un mundo cultural. Todavía es posible reconstruir la memoria y, al mismo tiempo, reflexionar sobre el movimiento de la materia. Intacto entre los vestigios del testimonio filmico de Braumann y Koch, el aparato filmico pone a prueba su argumento. Una película, un texto, una pintura o una escultura expresan las grietas de un tiempo mesiánico, mismo que contiene la imagen, portadora de códigos de sentido para interpretar la palingenesia: la regeneración de un cuerpo sin órganos.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Bienal de Cerveira; Festival de Cine de Avanca; Festival de Cine Estudiantil Early Bird Bulgaria; Cinema Verite. Festival de Cine Documental de Irán; Porto/Post/Doc: Film & Media Festival; Festival Caminos de Cine Portugués; C(H)ORTA. Festival de Cortometrajes de Faial.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Nuno Braumann, Pedro Koch
Palingénese (2017).



PEÑAS is a short film that tells the story of six sisters. These girls, prepared to receive a new member in the family, find out at the same time about the death of their mother and are left under the care of Nacho, their father, who exerts a strong discipline over them.

The stories of each member of the family crisscross in order to show the orphanage of Chely, the youngest one, who bears on her back the happiness of her sisters and the shadow of their mother. Chely's will to run away and find her roots—despite the power Nacho imposes on her and her sisters—gives the plot most of its intentions. The affective relations, made of images and sound, express—as a center of gravity—childhood along with the death of a mother. Literally, patriarchal discipline banishes peace inside the house.

The film is not only a reflection on the situations lived by the collective memory of a real family; but the Mexican director, at the same time, wants to heal the wounds, placing them in an aesthetic dimension that constructs her plot while reinventing it.

Carlos Rgó

PEÑAS

THE CLIFF

MÉXICO

2017

25'

hd

color

PEÑAS es un cortometraje que cuenta la historia de seis hermanas. Unas niñas preparadas para recibir a un nuevo miembro en la familia. Al mismo tiempo se enteran de la muerte de su madre y quedan al cuidado de Nacho, su padre, quien ejerce una disciplina dura sobre ellas.

Las historias de cada integrante de la familia se entrecruzan para mostrar la orfandad de Chely, la más joven, que carga con la felicidad de sus hermanas y con la sombra de su madre. La voluntad de Chely para huir y encontrar sus raíces pese al poder que Nacho le impone a ella y a sus hermanas, le da al argumento la mayor parte de sus intenciones. Las relaciones afectivas, hechas de imagen y sonido, expresan la niñez junto a la muerte de una madre como centro de gravedad. La disciplina patriarcal, literalmente, destierra la paz dentro de la casa.

La película no es sólo reflejo de las situaciones vividas por la memoria colectiva de una familia real, la directora mexicana, a la par, quiere sanar las heridas, colocándolas en una dimensión estética que construye su argumento, reinventándolo.

Carlos Rgó

DIRECCIÓN

GUIÓN

Sheila Altamirano

FOTOGRAFÍA

Natali Montell

EDICIÓN

Sheila Altamirano

Esteban Arrangoiz

DIRECCIÓN DE ARTE

Paulina Ortega

Luis Almaguer

SONIDO

Gabriel Villegas

Daniel Rojo

REPARTO

Mireya Cárdenas

Ramón Corona

Jorge Delgadillo

Fernanda León

Mikaela Rosas

Ángel Ruiz

Valeria Sánchez

Dayan Torres

Viviana Vázquez

ESCUELA DE CINE

CUEC. Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos



and nothing to squeeze." These stories seem to bend in order to face themselves.

Intuitive, peripheral animals. People in a monstrous city who remember their stories of suffering. "The body doesn't need organs," this statement can pretend to breathe within a metaphor—the rotteness of anonymous beings. When the camera enters into a church to film the patience of faith and reason, the recording of faces is the opportunity for spectators to configure their own analogies.

RESPLANDECE appeals to the velocity at which life experiences begin to grasp their own definitions. In several stories, each with its own birthplace, images have a sound connected to the vertebrae of Mexico City.

Carlos Rgó

A circle is the figure drawn while we find out the stories about a hospitalized mother, the night of a homeless man, a dysfunctional family, and the life of a young man who sells digital bootlegs. In each case, the camera will have a point of view that explains its movement; that is, the camera as the principal means for transmitting the sensations of a city without enough names to name all of its inhabitants. "There is nothing to cut

RESPLANDECE

GLOW

MÉXICO

2017

27'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Clemente Castor

FOTOGRAFÍA

Clemente Castor

Alejandra Villalba

DIRECCIÓN DE ARTE

Sofía Cravito

SONIDO

Benny Hernández

Yeudiel Monroy

MÚSICA

Emiliano Cruz

Rex

RÉPARTO

Isabel Aerenlund

Gerardo Álvarez

Karen Plata

Daniel Ruiz

ESCUELA DE CINE

ESCINE. Escuela Superior de Cine

México

El círculo es la figura que se traza mientras conocemos las historias de una madre hospitalizada, la noche de un indigente, la de una familia disfuncional y la vida de un joven vendedor de piratería. En cada caso, la cámara tendrá un punto de vista que explica su movimiento, esto es: la cámara como el principal medio para transmitir las sensaciones de una ciudad a la que le faltan nombres para llamar a todos sus habitantes. "No hay nada que cortar y nada que exprimir." Las historias parecen curvase para enfrentarse a sí mismas.

Animales intuitivos, periféricos. Personas en una ciudad monstruosa que recuerdan sus historias de sufrimiento. "El cuerpo no necesita de órganos", puede jugar a respirar en la metáfora, la podredumbre de seres anónimos. Cuando la cámara entra a una iglesia para filmar la paciencia de la fe y la razón, el registro de los rostros es la oportunidad para que el espectador configure sus propias analogías.

RESPLANDECE apela a la velocidad en que las experiencias de vida empiezan a aprehender sus propias definiciones. En varias historias, cada una con su propio lugar de nacimiento, las imágenes tienen un sonido conectado a las vértebras de la Ciudad de México.

Carlos Rgó



during the Olympic Games in Rio, in 2016. This is the referential frame of the short film.

The number of families dispossessed, the dead, the days with no water and no electricity, the pollution of the rivers and the oral stories are present in this short film like anecdotes that tell about the power of an unmovable memory, but in a different tone. The camera follows several characters in precise rectangles of a cracked reality. The scars of the *favela* are the extensions of a community which resisted oppression from the authorities and still has a voice engraved among the rubble: “*Nem todos têm um preço*” (Not everyone has a price). Although not completely visible in the audiovisual essay, the consequences of violence towards hundreds of families is present—to question the viewer—in every scene.

Carlos Rgó

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival de Cine de Cannes; Muestra de Cine de Tiradentes; Festival de Cine Latinoamericano de Sidney; Festival Internacional de Cortometrajes de São Paulo; Festival de Cine Universitario de Brasilia; Festival de Cine de Pančevo; Festival Internacional de Cortometrajes de Rio de Janeiro; NOIA. Festival de Audiovisual Universitario Brasil, Mejor Dirección de Arte.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Vazio do lado de fora (2017).

VAZIO DO LADO DE FORA

EMPTY ON THE OUTSIDE
VACÍO EN EL EXTERIOR

BRASIL
2017

22'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
Eduardo BP
FOTOGRAFÍA
Ana Galizia
DIRECCIÓN DE ARTE
Viktória Bastos
Carolina Aleixo
Amina Sophia Nogueira
Gabi Bandeira
SONIDO
Guilherme Farkas
REPARTO
Dja Marthins
Claudia Barbot
Hugo Grativol
Lorena Blanes
Samara Costa
Wilian Santiago
Jorge Luiz Jeronymo
Rollo
Ana Rosa Oliveira
Kiko Andrade
Thais Thedim

ESCUELA DE CINE
UFF. Universidade Federal
Fluminense
Brasil
DISTRIBUCIÓN
Eduardo Brandão Pinto

Un par de chicas tiende la ropa cerca de una avenida, alguien rezá de frente a los escombros, dos enamorados contemplan las estrellas, un niño saca a jugar a su tortuga, las calles y las casas fueron destruidas. Lo que hoy es el parque olímpico en Rio de Janeiro antes fue la favela Vila Autódromo, donde cientos de habitantes fueron despojados de sus viviendas para la construcción de complejos deportivos que albergaron atletas de todo el mundo en los Juegos Olímpicos de Rio 2016. Este es el marco referencial del cortometraje.

El número de familias despojadas, los muertos, los días sin agua y luz, la contaminación de los ríos o los relatos orales están presentes en el cortometraje como anécdotas que cuentan la fuerza de una memoria inamovible. Pero en un tono distinto. La cámara sigue a varios personajes en rectángulos precisos de una realidad resquebrajada. Las cicatrices de la favela son extensiones de una comunidad que resistió la opresión de las autoridades y que aún tiene una voz grabada entre los escombros: “*Nem todos têm um preço*”. Aunque no sea visible por completo en el ensayo audiovisual, las consecuencias de la violencia a cientos de familias está presente en cada escena para interpelar al espectador.

Carlos Rgó

The image shows the grand interior of the New York Public Library's Rose Main Reading Room. The room is vast with high ceilings featuring intricate gold-colored moldings and large arched windows along the walls. Numerous ornate chandeliers hang from the ceiling. In the foreground, rows of study carrels with people working at desks are visible. The ceiling is decorated with several large-scale painted scenes of sunsets or skies.

MANIFIESTO CONTEMPORÁNEO

CONTEMPORARY MANIFESTO



intention to break away from genre conventions and rules becomes clear and, also, deliberately dysfunctional. The characters engage in openly unnatural, abstract, and literary dialogues and become stiff prototypes of their own weaknesses: Nihilism, greed, perversity, and obsession—weaknesses of which they are actual prisoners.

Aesthetically and thematically, *9 Doigts* is linked to other auteur films such as *Le trésor des îles Chiennes* and *Dharma Guns*—also permeated with an apocalyptic atmosphere—which were brought together in the retrospective devoted to this director in FICUNAM, 2011.

F. J. Ossang is subversive because of the ironic provocation he works within the filmic artifact to build a staged and evocative world which is ready to explode. A musician, writer, and filmmaker, F. J. Ossang is an unclassifiable figure within the contemporary French and international cinema and we have become accustomed to his refined use of the black and white, invigorated by a contemporary tendency to use the rock lyrics and the music of MKB Fraction Provisoire (Messagers Killers Boys), a band in which he plays and sings.

“A great insurrectional style,” as Nicole Brenez has defined it, is extraordinarily achieved and upheld here by a cast including some of the most interesting figures in current cinema: Paul Hamy, as Magloire, the antihero; Damien Bonnard, as Kurtz, the mentally disturbed criminal; and always-enticing Elvira, playing a *femme fatal*.

112

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival de Cine de Locarno, Mejor Director; Festival de Cine de Turín; Festival de Nuevo Cine Montreal; FICValdivia Festival Internacional de Cine de Valdivia; L’Étrange Festival.

FILMOGRAFÍA SELECTA

9 Doigts (2017), Dharma Guns (2010), Docteur Chance (1997), Le trésor des îles Chiennes (1990), L'affaire des divisions Morituri (1985).

9 DOIGTS

9 FINGERS

9 DEDOS

FRANCIA - PORTUGAL

2017

98'

35 mm

byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

F. J. Ossang

FOTOGRAFÍA

Simon Roca

EDICIÓN

Walter Mauriot

DIRECCIÓN DE ARTE

Rafael Mathe Monteiro

Karine Charpentier

SÓNIDO

Nicolas Becker

Julien Cloquet

REPARTO

Paul Hamy

Damien Bonnard

Pascal Greggory

Gaspard Ulliel

Lisa Hartmann

Lionel Tua

Elvire

Alexis Manenti

Diogo Dória

PRODUCCIÓN

10:15! Productions

OSS/100 Films & Documents

O som e a fúria

DISTRIBUCIÓN

Capricci

Siguiendo las convenciones del gran cine negro de autor, la película abre con la ciudad de noche y un hombre en espera en una estación de tren. Él fuma envuelto en su abrigo. Testigo por accidente de la muerte de un hombre, se escapa de una banda de gánsters que lo hará cómplice cautivo de un absurdo proyecto que pretende cambiar las reglas del mundo. Al mismo tiempo la pandilla huye de Nowhereland, una isla movediza en el océano hecha de basura, en un buque tóxico cargado de polonio. Aquí se desvela la intención subversiva de reventar las conformidades y las reglas del género que se hacen premeditadamente disfuncionales. Implicados en diálogos declaradamente innaturales, abstractos y literarios, los personajes son prototipos encarteados de sus mismas debilidades: nihilismo, ambición, perversidad y obsesión, flaquezas de las que son, en realidad, prisioneros.

9 Doigts se conecta estéticamente y temáticamente a otras obras del autor, como *Le trésor des îles Chiennes* (El tesoro de las Islas Chiennes) y *Dharma Guns* —impregnadas también de atmósferas apocalípticas—, reunidas en la retrospectiva que le dedicamos en FICUNAM 2011.

F. J. Ossang es subversivo por la provocación irónica que opera dentro del artefacto cinematográfico, en el que construye un mundo escenográfico y evocativo listo para detonar. Músico, escritor y cineasta, F. J. Ossang es una figura inclasificable en el panorama del cine francés e internacional contemporáneo. Nos ha acostumbrado a un refinadísimo blanco y negro, revigorizado por un impulso contemporáneo de letras y composiciones de rock firmadas MKB Fraction Provisoire (Messagers Killers Boys), banda de la que es integrante y voz.

Eso que Nicole Brenez ha definido como el “gran estilo insurreccional”, aquí es extraordinariamente logrado y sostenido por un reparto que incluye algunas de las figuras más interesantes del cine actual: Paul Hamy en el papel del antihéroe Magloire, Damien Bonnard como el perturbado criminal Kurtz, y la siempre insinuante Elvira, aquí de *femme fatal*.

Eva Sangiorgi



Paris to Syria in order to help his countrymen to cross the border and leave the war-torn country.

Shot as a documentary audiovisual piece, and using a linear chronological format, Baudelaire renders reality as fiction in order to drift away as little as possible from what is actually real. Aziz Mekki went all over Europe and crossed Egypt in order to get to Syria, planning to join the Al-Nusra Front-linked to both the Islamic State and Al Qaeda—but with the intention of forwarding his own cause from there.

From the viewer's visual perspective, *Also Known as Jihadi* shows no characters in front of the camera or, at least, it doesn't do it in a premeditated way. The ones who do appear are, perhaps, the same people whom Abdel met during his journey but he never leads the narration from his own persona. This is some kind of road movie in which the camera is the car and the on-screen texts are the conversations themselves.

The narrative line is established by a series of documents that show the registers and legal appearances of the young man throughout his journey, while the rest is shown through sequences which are registered—using a shaky, never fixed camera—with the main objective of emulating a particular perspective.

There is no music, no voices telling a story, only the everyday noise and the facts which are known, above all, through reading and joining images; and, perhaps, this is only possible through an exercise of recreation which places the character within the situation he was in and reflects on the motivations which took him to begin that journey.

114

Luis M. Rivera

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival dei Popoli; DocLisboa. Festival Internacional de Cine; Festival Internacional de Documentales de Jihlava; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella; RIDM. Encuentro Internacional de Documentales de Montreal; Festival de Documentales Filmer à tout prix Bruselas; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Cine Pravo Ljudski Sarajevo; UNDOX. Festival de Documentales Innovative Viena.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Letters to Marx (2014), *The Ugly One* (2013), *L'anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images* (2011).

ALSO KNOWN AS JIHADI

TAMBIÉN CONOCIDO COMO YIHADI

FRANCIA

2017

102'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Eric Baudelaire

FOTOGRAFÍA

Claire Mathon

Alan Guichaoua

EDICIÓN

Claire Atherton

SONIDO

Nicolas Becker

Claire Atherton

PRODUCCIÓN

Spectre Production

Poulet-Malassis

DISTRIBUCIÓN

Phantom

Inspirada en *A.K.A Serial Killer* de Masao Adachi, Eric Baudelaire compone en *Also Known As Jihadi* un retrato en el que desde la plena subjetividad cinematográfica, trata de intervenir de manera muy sutil para contar un relato que tiene como protagonista a Abdel Aziz Mekki, un joven llamado así en la película con el fin de mantener secreta su identidad, quien en 2012 emprendió un viaje desde las afueras de París hacia Siria para ayudar a compatriotas a cruzar la frontera y salir del país en conflicto.

En forma de pieza audiovisual documental y en formato cronológico lineal, Baudelaire ficciona una realidad con el objetivo de alejarse lo menos posible de lo real. Aziz Mekki recorrió toda Europa, pasó por Egipto y llegó a Siria con el plan de unirse al Frente de Al-Nusra, vinculado tanto al Estado Islámico como a Al Qaeda, para desde ahí poder llevar a cabo su causa.

Desde la perspectiva visual del espectador, *Also Known As Jihadi* no tiene personajes frente a la cámara, al menos no de manera premeditada. Quienes a ratos aparecen son quizás las mismas personas que Abdel conoció en su trayecto, pero él nunca guía la narración desde su persona; una especie de *road movie* en la que la cámara es el auto y los textos en pantalla son las conversaciones mismas.

La línea narrativa establece una serie de documentos que van dando cuenta de los procesos de registro y comparecencia del joven a lo largo de su recorrido, el resto son secuencias que con una cámara inestable, nunca de manera fija, se registraron con el objetivo principal de emular una perspectiva en particular.

No hay música, no hay voces que relaten una historia, sólo el ruido cotidiano y los hechos, que se van conociendo a través de la lectura y empapándose con las imágenes, sobre todo, y quizás únicamente, si se realiza un ejercicio de recreación en el que se ubique al personaje en la situación que estuvo y se reflexione sobre las motivaciones que lo llevaron a emprender ese viaje.

Luis M. Rivera

115



who embody kindness, pessimism, and resistance. A mysterious witch—whose only curse is to have lost her husband and her only son—accompanies them in their helplessness. Another enigmatic character tries to eliminate those false beliefs which the soldiers use in their advantage as they cynically worship a two-faced man.

The off-screen voice which announces the historical context is the only one which does not sing. In 120 shots, scattered throughout almost four hours of running length, the words are sung in beautiful melodies, ad sometimes performed in chorus with some intonation variations using fourth intervals when more than two characters sing at the same time. Songs replace dialogues and in the moments of tension tonal modulation can help to emphasize the meaning of what is being said. Lav Diaz's musical film may be austere, but that doesn't mean it is artistically poor.

Diaz carries on with his fascinating immersion into the history of his country; the filmmaker senses that fiction is the most trustworthy way to extract from the past the historical truth of an epoch. In each of his films, the Filipino memory is marked with a sign which re-signifies past events; also, in each of his films, the narrative flow couldn't be better than it is; as well as the framings, which manage an undeniable aesthetic perfection: In certain passages, the narrative power and the depth of field's level of perception are absolute. These formal resources, just as the musical themes, work as a necessary way to establish distance, to sublimate suffering, and to wield outrage in face of infamy.

Roger Koza

116

FESTIVALES
Y PREMIOS

2018 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Season of the Devil (2018), *The Woman Who Left* (2016), *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016), *From What Is Before* (2014), *Norte, the End of History* (2013), *Florentina Hubaldo, CTE* (2012), *Century of Birthing* (2011), *Woman of The Wind* (2011), *Butterflies Have No Memories* (2009), *Melancholia* (2008), *Death in the Land of Encantos* (2007), *Heremias, Book One: The Legend of the Lizard Princess* (2006), *Evolution of a Filipino Family* (2004), *Jesus, Revolutionary* (2002), *West Side Kid* (2002).

ANG PANAHON NG HALIMAW

SEASON OF THE DEVIL

LA TEMPORADA DEL DIABLO

FILIPINAS
2018

234'
hd
byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
EDICIÓN
MÚSICA
Lav Diaz
FOTOGRAFÍA
Larry Manda
DIRECCIÓN DE ARTE
Popo Diaz
SÓNIDO
Corinne de San Jose
Adrian Yew Erman
REPARTO
Piolo Pascual
Shaina Magdayao
Pinky Amador
Bituin Escalante
Hazel Orencio
Joel Saracho
Bart Guingona
PRODUCCIÓN
Epicmedia Productions
DISTRIBUCIÓN
Films Boutique

La historia inspirada en personas concretas tiene lugar en un pueblo del sur en 1979, dos años después de la constitución de una milicia paraestatal con la venia del presidente Marcos con el objetivo de acabar con los rebeldes comunistas. La aniquilación de todo signo utópico es un deber, como también instituir supersticiones diversas para que los campesinos se paralicen en el miedo. Un poeta y una médica son los personajes trágicos, que encarnan la benevolencia, como también el pesimismo y la resistencia. Una misteriosa presunta bruja lo acompaña en el desamparo: la única maldición que la aqueja recae en las intolerables muertes de su marido y de su único hijo. Hay otro personaje enigmático que intenta conjurar las falsas creencias de las que se aprovechan los soldados, que cínicamente le rinden culto a un hombre con dos caras.

La voz en off que anuncia el contexto histórico es la única que se abstendrá de cantar. Entre los apenas más de 120 planos distribuidos en casi cuatro horas, las palabras serán cantadas en hermosas melodías, a veces interpretadas en coro con algunas variaciones de entonación en cuartas cuando más de dos personajes cantan a la vez; los temas reemplazan a los diálogos, y en momentos de tensión, la modulación tonal puede servir para enfatizar el sentido de lo que se dice. El musical de Lav Diaz puede ser austero, pero eso no implica pobreza artística.

Diaz prosigue con la fascinante inmersión en la historia de su país; el realizador intuye que la ficción es el camino más confiable para extraer del pasado la verdad histórica de una época. Con cada película, a la memoria filipina se le confiere un signo que ressignifica lo acontecido; en cada película, además, la fluidez narrativa es inmejorable, no menos que los encuadres que destilan una perfección estética indescriptible: la potencia narrativa y perceptiva de la profundidad de campo es en ciertos pasajes absoluta, un recurso formal que, como los temas musicales, opera como un distanciamiento necesario para sublimar el sufrimiento y a la vez asir la indignación frente a la infamia.

Roger Koza



versal—masculinity. The characteristic love-related falling outs between men and women, which Hong explores film after film, have to do with an excessively patriarchal society or, at least, that's what is openly suggested here.

The tale is divided in two: The first part happens in Hamburg, where a talented Korean actress is living for a while as she tries to shelter herself from the gossip of the press and her circles due to the romantic affair she had with a married film director. In that first chapter, the protagonist gets an intuition of how hard it can be to live following one's own desires even in a country with a different set of rules; in the second chapter, the actress returns to Korea (although not to Seoul) as an intermediate step towards a new beginning.

Although a bit of the pleasurable comicality we are used to in Hong's films can be found in a few passages, this is a furious film which points a pitiless finger at the moral hypocrisy of good morals and this explains both the mordacity of some dialogues and the main character's emotional outbursts, helped by soju and beer—essential supplements for disinhibition and speaking out plainly.

ON THE BEACH AT NIGHT ALONE doesn't offer big formal innovations; we find here, as usual, Hong's characteristic zooms with accompanying reframing of the shots; the brief use of musical themes; the unexpected *mise en abyme* as a narrative resource—although a sudden turning of the camera to follow a conversation and the unusual work with the depth of field are, indeed, minor formal changes. The variation here is elsewhere—in the tone, in the anger.

118

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2014 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín, Mejor Actriz; Festival Internacional de Cine de Gijón, Mejor Actriz; Festival de Cine de Jerusalén, Premio de la Fundación The Wilf Family; Festival de Cine de Los Ángeles, Mención Especial; Festival de Cine de Nueva York; Festival Internacional de Cine de Melbourne.

FILMOGRAFÍA SELECTA

The Day After (2017), *La caméra de Claire* (2017), *On the Beach at Night Alone* (2017), *Yourself and Yours* (2016), *Right Now, Wrong Then* (2015), *Hill of Freedom* (2014), *Our Sunhi* (2013), *In Another Country* (2012), *The Day He Arrives* (2011), *Hahaha* (2010), *Like You Know It All* (2009), *Night and Day* (2008), *Woman on the Beach* (2006), *Woman Is the Future of Man* (2004), *The Day a Pig Fell Into the Well* (1996).

BAMUI HAEBYUN-EOSEO HONJA

ON THE BEACH AT NIGHT ALONE
SOLA EN LA PLAYA DE NOCHE

COREA DEL SUR

2017

101'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Hong Sangsoo

FOTOGRAFÍA

Kim Hyungkoo
Park Hongyeol

EDICIÓN

Hahn Sungwon

SÓNIDO

Kim Mir

REPARTO

Kim Min-hee
Seo Younghwa
Kwon Haehyo
Jung Jaeyoung
Song Seonmi
Moon Sunkeun
Karl Feder
Mark Peranson
Bettina Steinbrügge

PRODUCCIÓN

Jeonwonsa Film

DISTRIBUCIÓN

FineCut

Nunca es más de lo mismo en el cine de Hong, y la diferencia no reside en la manifiesta similitud del escándalo relacionado con el adulterio que el film sitúa en el corazón de su drama y que duplica con algunas diferencias la propia relación amorosa de Hong con la actriz principal de este film y otros recientes, Kim Min-hee. La novedad recae, conceptualmente, en el profundo pesimismo con el que se estima a la masculinidad coreana (y también alemana, y probablemente universal). La típica desaventura amorosa entre hombres y mujeres que Hong explora película tras película le atañe a una sociedad excesivamente patriarcal, o al menos es lo que aquí se sugiere sin ambages.

El relato se divide en dos: la primera parte transcurre en Hamburgo, donde una talentosa actriz coreana pasa un tiempo refugiándose de las habladurías de la prensa y del medio al que pertenece debido al romance que ha vivido con un director de cine casado. En ese primer capítulo, la protagonista intuye cuán arduo puede ser vivir siguiendo el propio deseo, incluso en un país con otras reglas; en el segundo capítulo, la actriz regresa a Corea, aunque no a Seúl, un paso intermedio para recomenzar.

Si bien el placer y la comididad habituales de las películas de Hong se pueden hallar en algunos pasajes, este es un film rabioso que apunta impáramente a la hipocresía moral de las buenas costumbres, lo que explica tanto la mordacidad de algunos diálogos y los exabruptos emocionales del personaje principal, auxiliado por el soju y la cerveza, suplementos de desinhibición imprescindibles para hablar sin rodeos.

ON THE BEACH AT NIGHT ALONE no dispensa grandes innovaciones formales: los zooms característicos y los concomitantes reencuadres, el uso breve de temas musicales, la inesperada puesta en abismo como recurso narrativo se emplean como siempre; un giro brusco de cámara para el seguimiento de una conversación y un inusual trabajo con la profundidad de campo constituyen un cambio menor. La variación está en otro lado; es el tono, el enojo.

Roger Koza



appears in an off-screen cameo role to materialize a generalized mood. Brazil is a country submerged in darkness.

In this almost apocalyptic scenario, a woman who was imprisoned, a musician, and an intergalactic traveler from a planet called Karpenstahll—with the anachronistic mission of killing Juscelino Kubitschek—are the protagonists of a set of episodes which delineate an emotional and political situation. Dilma Rousseff's speech on her destitution and the words of legal and parliamentary self-justification by Michel Temer as the successor of the head of state are organically incorporated into the story, in which the melancholy of the characters deepens and a disposition towards resistance is belatedly detected.

Queirós' ingenuity to materialize a scenario which is both recognizable and, at the same time, displaced from Brazil's immediate reality is admirable. Trains, subways, and stations are used in the staging by displacing them from their usual function. Just a couple of shots of several prisoners travelling on the subway are enough to rarefy ordinary perception; an out-of-focus public building can convey the future; a person sitting in a wheelchair in the immensity of a nocturnal park suggests a public space controlled by the police; a piece of junk, somewhat intervened and lit in a certain way, can transform into a spaceship. Queirós' austere science fiction is in harmony with his stance as a filmmaker.

In Queirós' plebeian cinema, imagination substitutes the lack of economic resources and the political powerlessness of a people is momentarily dispelled in a discreet call for rebellion.

120

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Mención Especial Premio Signs of Life; Festival de Cine Brasileño de Brasilia, Mejor Dirección, Mejor Sonido, Mejor Fotografía; Festival Ventana Internacional de Cine de Recife, Premio Janela de Crítica Mejor Película; DocLisboa. Festival Internacional de Cine; OUFF. Festival de Cine Internacional de Ourense; Festival de Cine de Hamburgo; FI Docs. Festival Internacional de Documentales de Santiago; Porto/Post/Doc: Film & Media Festival; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Era uma vez Brasilia (2017), *Branco sai, preto fica* (2014), *A cidade é uma só?* (2012), *Fora de campo* (2009).

ERA UMA VEZ BRASILIA

ONCE THERE WAS BRASILIA

ÉRASE UNA VEZ BRASILIA

PORUGAL - BRASIL

2017

100'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Adirley Queirós

FOTOGRAFÍA

Joana Pimenta

Leonardo Feliciano

EDICIÓN

Marcius Barbieri

Fred Benevides

DIRECCIÓN DE ARTE

Denise Vieira

SONIDO

Guile Martins

REPARTO

Marquim

Léo Gordo

Natalie

Sandra Carla

Wellington Abreu

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Terratreme Filmes

El presente social y político de Brasil es casi intratable e inaprehensible. ¿Cómo filmarlo? ¿Cómo representar las falacias de la democracia? Queirós intuye que la realidad brasileña es propia del universo simbólico de la ciencia ficción, y así concibe una distopía militarizada en un tiempo impreciso aunque actual donde el mismísimo sol parece haber sido abolido; el fuera de campo de la estrella que nos ilumina materializa un estado de ánimo generalizado. Brasil es un país hundido en la oscuridad.

En este escenario casi apocalíptico, una mujer que estuvo presa, un músico y un viajero intergaláctico de un planeta llamado Karpenstahll con la misión anacrónica de asesinar a Juscelino Kubitschek son los protagonistas de un conjunto de episodios que delinean una situación anímica y política. El discurso de Dilma Rousseff sobre su destitución y las palabras de autojustificación jurídica y parlamentaria de Michel Temer como sucesor de la mandataria se incorporan orgánicamente al relato, en el que se profundiza la melancolía de los personajes y se detecta tardíamente una disposición a la resistencia.

El ingenio de Queirós para plasmar un escenario tan reconocible como a su vez desplazado de la realidad inmediata de Brasil es admirable. Los trenes y los subtes y las estaciones se aprovechan en la puesta de escena desbordándolos de su función habitual. Tan sólo con un par de planos de varios prisioneros que viajan en el subte alcanza para enrarecer la percepción ordinaria; un edificio público en desenfoque puede transmitir el futuro; un personaje sentado en una silla de ruedas en la inmensidad de un parque nocturno en la noche sugiere un espacio público policial; una chatarra acondicionada y iluminada de cierta manera puede transformarse en una nave espacial. La austera ciencia ficción de Queirós está en consonancia con su posición de cineasta.

En el cine plebeyo de Queirós, la imaginación sustituye la escasez de recursos económicos y la impotencia política de un pueblo se conjura momentáneamente en un discreto llamado a la rebelión.

Roger Koza



The only guarantee for a nation to evolve and take care of its freedom lies on the absolute democratization of knowledge. This is a film about the New York Public Library, a microcosm which allows, perhaps, to take a glimpse at the American Dream, that of Whitman and Dewey—some kind of democratic experiment in which everyone can, through knowledge, redefine ceaselessly the constituting

identity of each man and which also is the irreplaceable spiritual tone of this nation.

Multiculturalism is immediately imposed through the variety of visitors and participants in the library, and also through the enemy of American utopia—ignorance. Having biologist Richard Dawkins in the first scene uttering an accurate invective against creationism is nothing else but a distancing from that country that elected an ignoramus to rule over it. From then on, the observational method of the octogenarian filmmaker Frederick Wiseman focuses on the multiple activities displayed in this generous and popular institution that follows in the spirit of the Enlightenment: From conferences given by Patti Smith and Elvis Costello to a seminar on García Márquez and the magic realism, passing through a dissertation on *kosher* nutrition and a (very current) masterclass on the political closeness between Lincoln and Marx. It is undeniable, the road to knowledge is hard and slow, but it is the only one that lays the foundations for a free society.

Wiseman also pays attention to the institution's inner work, offering some key scenes about its funding, its fundamental goals for the 21st century (to digitally duplicate all of its archives), and also deals with the inevitable division of labor: All the employees are taken into account in his portrait, because any intellectual work always entails a non-intellectual supplement. Pointing this out, and many more things, is done through the staging itself, with a poetics which does not use any discursive editorializations and which values, justly, the efficiency of its own register and the rigorous logic of association in the edition as an unappealable exhibition of the chosen standpoint.

Roger Koza

122

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Hamburgo; Premios de Documental Critics Choice, Mejor Director; Festival Internacional de Cine de San Sebastián; VFCC. Film Critics Circle Vancouver, Premio VFCC Mejor Documental; Festival Internacional de Cine de Venecia, Premio FIPRESCI, Premio Fair Play Cinema; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto; DocLisboa. Festival Internacional de Cine; Festival Internacional de Documentales de Montreal; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; FIDocs. Festival Internacional de Documentales de Santiago.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Ex Libris – The New York Public Library (2017), *In Jackson Heights* (2015), *National Gallery* (2014), *Boxing Gym* (2010), *The Garden* (2004), *La dernière lettre* (2002), *Domestic Violence* (2001), *Belfast Maine* (1999), *La comédie-française ou l'amour joué* (1996), *Zoo* (1993), *Aspen* (1991), *Central Park* (1989), *Missile* (1987), *Deaf* (1986), *Racetrack* (1985), *The Store* (1983), *Seraphita's Diary* (1982), *Model* (1980), *Manoeuvre* (1979), *Canal Zone* (1977), *Welfare* (1975), *Juvenile Court* (1973), *Essene* (1972), *Basic Training* (1971), *High School* (1968), *Titicut Follies* (1967).

EX LIBRIS – THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

EX LIBRIS – LA BIBLIOTECA PÚBLICA DE NUEVA YORK

ESTADOS UNIDOS

2017

197'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

SONIDO

Frederick Wiseman

FOTOGRAFÍA

John Davey

PRODUCCIÓN

Ex Libris Films

DISTRIBUCIÓN

Zipporah Films

La única garantía para que una nación evolucione y cuide su libertad radica en la absoluta democratización del conocimiento. He aquí un film sobre la Biblioteca Pública de Nueva York, un microcosmos que acaso deja entrever el sueño estadounidense, aquel de Whitman y Dewey, una especie de experimento democrático en el que todos pueden a través del saber redefinir incesantemente la identidad que constituye a cada hombre y que es también el tono espiritual insustituible de la nación.

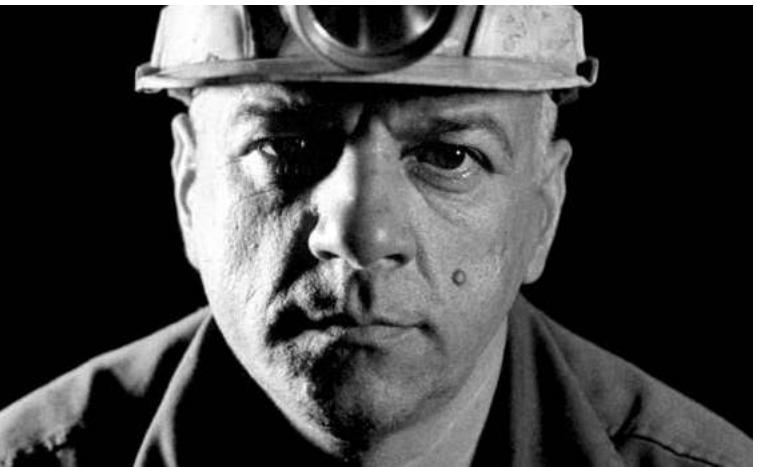
El multiculturalismo se impone de inmediato por la variedad de los visitantes y participantes de la biblioteca, así como también el enemigo de la utopía estadounidense: la ignorancia. Que en la primera escena el biólogo Richard Dawkins profiera una invectiva certera contra el creacionismo no es otra cosa que una toma de distancia respecto del país que ha elegido a un inculto para que gobierne. De ahí en más, el método observacional del octogenario cineasta Frederick Wiseman se concentra en las múltiples actividades que se despliegan en esta generosa y popular institución, propia del espíritu de la Ilustración: desde conferencias de Patti Smith y Elvis Costello hasta un seminario sobre García Márquez y realismo mágico, una disertación sobre alimentación *kosher* y una clase magistral (y actual) sobre la cercanía política de Lincoln y Marx. Es indescriptible: el camino del conocimiento es arduo y lento, pero es el único que cimienta una sociedad libre.

Wiseman también atiende al funcionamiento interno de la institución. Prodigia algunas escenas clave sobre su financiación y sus metas fundamentales para el siglo XXI (duplicar todos sus archivos digitalmente), y también se ocupa de la inevitable división del trabajo: todos los empleados son tenidos en cuenta en el retrato, pues siempre existe un suplemento no intelectual para el trabajo intelectual. Este señalamiento, como tantos otros aludiados, proviene de la propia puesta en escena que prescinde en su poética de editorializar discursivamente y estima con justicia la eficiencia del propio registro y de la rigurosa lógica de asociación en el montaje como una exposición inapelable del punto de vista elegido.

Roger Koza

AMBULANTE

123



tion one shares with a new friend. Having Ben Russell behind the camera, holding the camera, is not a random event.

Divided in two hour-and-a-half segments, Russell first goes 656 yards below the ground with the Serbian miners. The aesthetic procedure is simple—to accompany labor, to watch leisure and, sometimes, to ask about the workers' expectations and, every now and then, to individually portrait each of the men working there. The black-and-white chosen for each portrait establishes a pause in relation to the systole (labor) and diastole (leisure) movements in the routine of workers—the face of a man is much more than his function as a laborer or his efforts to get his bread. This same poetic resource is used when accompanying the Brokopondo miners. The few differences are cultural and historical: Serbs reminisce of Yugoslavia while Surinamese reminisce of colonizers; the former use a wind instrument to make music and the latter sing collectively. They also choose different games to play during their free hours. But the most essential yearnings are the same—a better life for them and their children.

A preference for sequence shots offers the possibility of a better register of the sites and the workers' physical exertion. In the underground world, the great off-screen element is the sun. And it is only logical that Russell has nothing but the miners' flashlights to light each shot. The filmic staging aims to establish a mimesis, to intrude as little as possible. This is a form of respect; perhaps, even of love.

Roger Koza

124

FESTIVALES Y PREMIOS

2014 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Cine Split. Festival Internacional de Cine Nuevo Croacia; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival de Cine de Nueva York.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Good Luck (2017), *Greetings to the Ancestors* (2015), *A Spell to Ward Off the Darkness* (2013), *Let Each One Go Where He May* (2009), *Tjúba tén: The Wet Season* (2007), *The Twenty-One Lives of Billy the Kid* (2005), *The Breathers-In* (2002).

GOOD LUCK BUENA SUERTE

FRANCIA - ALEMANIA

2017

143'
Super 16 mm
color, byn

DIRECCIÓN

Ben Russell

FOTOGRAFÍA

Ben Russell
Chris Fawcett

EDICIÓN

Ben Russell
Maja Tennstedt
SÓNIDO
Jakov Munižaba
Simon Apostolou
Nicolas Becker

PRODUCCIÓN

KinoElektron
CasK Films

DISTRIBUCIÓN

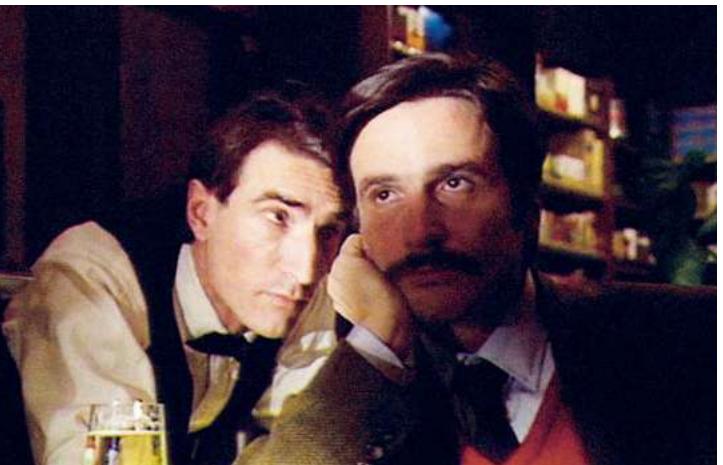
Stray Dogs

Filmar el trabajo, una transgresión para el imperativo del espectáculo permanente. ¿Para qué filmarlo? ¿Quién quiere ver lo que suele sentirse como una fatalidad? Más que la dignidad del trabajo, se trata de revelar la dignidad del trabajador. Filmar en este caso a los mineros de un pueblo de Serbia y a otros de Surinam es un acto de amistad. La cámara no denuncia nada, acaso si enuncia el origen de las riquezas y transmite siempre el afecto que se le dispensa a un nuevo amigo. Que Ben Russell esté detrás de cámara, sosteniéndola, no es una contingencia.

Dividido en dos segmentos extensos de una hora y minutos, Russell desciende primero los 600 metros bajo tierra con los mineros serbios. El procedimiento estético es sencillo: acompañar el trabajo, observar el ocio, a veces preguntar sobre las expectativas y cada tanto retratar individualmente a cada uno de los hombres que ahí trabajan. El blanco y negro elegido para hacer cada retrato establece una pausa respecto del movimiento de sistole (trabajo) y diástole (descanso) de la rutina del operario: el rostro de un hombre es mucho más que su función laboral o los esfuerzos por conseguir el pan. El mismo recurso poético es empleado para escuchar a los mineros de Brokopondo. Las pocas diferencias son culturales e históricas: los serbios recuerdan Yugoslavia, los surinameses a los colonos; los primeros recurren a un instrumento de viento para hacer música, los segundos a la percusión y el canto colectivo, y eligen juegos diferentes para las horas libres. Los deseos más esenciales son los mismos: una vida mejor para ellos y sus hijos.

La preferencia del plano secuencia prodiga una mejor captación de los lugares y del esfuerzo físico de los trabajadores. En el mundo subterráneo, el gran fuera de campo es el sol, y es lógico que Russell cuente solamente con la luz de las linternas de los mineros para iluminar cada plano. Es que la puesta en escena intenta ser mimética y lo menos intrusiva posible. Una forma de respeto, acaso de amor.

Roger Koza



the film, and the woman of the latter (Caroline Champetier, both in front and behind of the camera, as a protagonist and director of photography) wants to participate in it as an actress.

In narrative terms, what happens is almost irrelevant because the film barely grows in that sense; however, it is generous in the ideas that are staged and it is a remarkable one in terms of its fragile material beauty because Godard does not renounce to work with the images (video) and the sound (specially the music, when pieces by Arvo Pärt and Béla Bartók are used) and transforms small trivial acts (auditions, routines, production conversations, et cetera) into microscopic experiences with a secret charm. A systematic insistence in using superpositions and crossfading yields visually powerful shots and, sometimes, movement is stopped to suggest a certain degree of vulnerability in the characters.

As it is usual in Godard, aphorisms and loose phrases take the place of a will to present arguments, and this discursive form goes in line with the fragmentary poetics which organizes the totality of the film. A memorable phrase in a memorable moment: "The essential is not in past emotions and experiences, but in our tenacious silence to deal with them," says Léaud as he stares into the camera. This passage is as powerful as many others that try to sustain "the great illusion," that which we still call films.

Roger Koza

126

FESTIVALES Y PREMIOS

2014 Festival de Cine de Turín; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival Internacional de Cine de Gante; Festival Internacional de Cine de Locarno 2010 Festival Internacional de Cine Era de Nuevos Horizontes Breslavia 1986 FFM. Festival de Cine del Mundo Montreal.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Adieu au langage (2014), *Notre musique* (2004), *For Ever Mozart* (1996), *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), *Tout va bien* (1972), *Pierrot le fou* (1965), *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), *Le mépris* (1963), *Une femme est une femme* (1961), *À bout de souffle* (1959).

GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA

RISE & FALL OF A SMALL FILM
COMPANY

GRANDEZA Y DECADENCIA DE UN
PEQUEÑO COMERCIO DE CINE

FRANCIA
1986

92'
digital, hd
color

DIRECCIÓN

Jean-Luc Godard

GUIÓN

Jean-Luc Godard. Basado en una novela de James Hadley Chase

FOTOGRAFÍA

Caroline Champetier
Serge Lefrançois

SÓNIDO

Pierre-Alain Besse
François Musy

REPARTO

Jean-Pierre Léaud
Jean-Pierre Mocky
Marie Valera
Caroline Champetier

PRODUCCIÓN

TF1
Hamster Productions
Télévision Suisse-Romande
JLG Films
RTL

DISTRIBUCIÓN
Capricci

Concebido para la televisión en 1986, *GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA* es una película que fundamentalmente transcurre en una oficina, un estudio y otros interiores de características semejantes, donde un tal Gaspard Bazin (el gran Jean-Pierre Léaud) intenta avanzar en todos los órdenes de la producción de una película que pretende filmar. Debido a la insuficiencia de dinero, Bazin convoca a un productor llamado Jean Almerryda (obvia alusión al gran Jean Vigo) para la realización del film, mientras que la mujer de este último (Caroline Champetier, delante y detrás de cámara, como protagonista y directora de fotografía) quiere participar como actriz.

Lo que sucede narrativamente es casi irrelevante, porque el film apenas crece en ese sentido, siendo lúdicamente pródigo en las ideas que pone en escena y notable en su endeble hermosura material, pues Godard no renuncia a trabajar sobre las imágenes (de video) y el sonido (y la música, en especial cuando utiliza piezas de Arvo Pärt y Béla Bartók), transformando pequeños actos triviales (audiciones, rutinas y charlas de producción, etcétera) en microscópicas experiencias de secreto encantamiento. La insistencia sistemática en la sobreimpresión y el fundido encadenado deparan planos de una gran contundencia visual, a veces, deteniendo el movimiento hasta su última expresión, operación que suele sugerir cierta vulnerabilidad en los personajes.

Como pasa siempre en Godard, el aforismo o las frases sueltas sustituyen la voluntad de exponer argumentos, forma discursiva en consonancia con la poética fragmentaria con la que se organiza el todo. He aquí una memorable sentencia en un memorable momento: "Lo esencial no reside en los sentimientos y en las experiencias pasadas, sino en nuestro tenaz silencio al confrontarlos", dice mirando a cámara Léaud, un pasaje tan poderoso como tantos otros en el que se intenta sostener "la gran ilusión", eso que todavía llamamos cine.

Roger Koza

KARL'S PERFECT DAY

EL DÍA PERFECTO DE KARL



tice asserts. Thus, the film is not merely the portrait of an artist; but, rather, it is a portrait of the way he puts his artistic sensitivity into practice every day. Karl's life, work, and interests are intertwined in this perfect day in which reality and fantasy happen within a single utopian space.

KARL'S PERFECT DAY is a film which shows, once again, the structural and thematic consistency displayed in Tiravanija's first feature, *Lung Neaw Visits His Neighbours* (FICUNAM, 2012), a film in which the Thai artist accompanied a peasant for a day, celebrating the balance of his genuine and austere happiness. In his work, Rirkrit Tiravanija looks for the rhythm shared by life and art in gestures which are apparently simple, but also deeply significant. Thus, Tiravanija asserts the consistency of everyday happiness, in this case through another artist and friend.

During the (filmic) time of a single day, the movie carefully interweaves the composition of visual and aural details. Here, it becomes evident that the filmmaker's craft is methodically applied—and the choice of using a 16 mm filmic register is welcomed. At the same time, the lightness of the tone shows all of the director's power and braveness and, thus, the film is free of tricks and preestablished formulas.

It is impossible not to share the spirit of the final performance—featuring Arto Lindsay's cameo—and the irreverent celebration shared by Karl and the film devoted to him.

Eva Sangiorgi

128

ALEMANIA - MÉXICO

2017

93'
s16 mm, hd
color

DIRECCIÓN

Rirkrit Tiravanija

GUIÓN

Karl Holmqvist

FOTOGRAFÍA

Cristian Manzutto

Uwe Teske

Michael Kotshi

EDICIÓN

Cristian Manzutto

SONIDO

Cristian Manzutto

César González

Enrique Domínguez

REPARTO

Karl Holmqvist

Arto Lindsay

Heague Yang

Klara Liden

Shimabuku

Hamid Amini

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

estudio de producción

El día perfecto de Karl Holmqvist, artista y poeta sueco residente en Berlín, está compuesto de acciones ordinarias e ineludibles, como lavarse los dientes o buscar algo para ponerse; y momentos de deleite poético, como mojar los pies en un lago, regar las plantas y leerles poemas, o visitar la que fue casa de la fotógrafa Hannah Höch. Son diferentes maneras de celebrar el tiempo y la existencia, mismas que revindica la práctica artística. Entonces la película no es solamente el retrato del artista sino de cómo practica cotidianamente su sensibilidad artística. La vida, el trabajo y los intereses de Karl se entrelazan en este día perfecto, donde realidad y fantasía acontecen en el mismo espacio utópico.

KARL'S PERFECT DAY es una película que repite la consistencia estructural y temática de su primer largometraje, *Lung Neaw Visits His Neighbours* (FICUNAM 2012), donde el artista tailandés acompaña durante un día a un campesino en sus ocupaciones, celebrando el equilibrio de su genuino y austero contenido. Rirkrit Tiravanija busca en su trabajo el ritmo que comparten la vida y el arte en los gestos aparentemente sencillos pero profundamente significativos. Tiravanija revindica entonces la consistencia de la felicidad ordinaria, en este caso a través de otro artista y amigo.

La película en el tiempo (cinematográfico) de un día, entretiene composiciones cuidadosas de los detalles tanto visuales como sonoros. Aquí es evidente que el oficio del cine es aplicado con método —y se agradece la elección del registro filmico en 16 mm—. Al mismo tiempo, es en la ligereza del tono que demuestra toda su fuerza y su valentía, por lo que resulta ser un film libre de trucos y fórmulas.

Imposible no contagiarse del performance final con un cameo de Arto Lindsay, y por este espíritu de celebración e irreverencia que comparten Karl y la película a él dedicada.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella; Underdox. Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Múnich.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Karl's Perfect Day (2017), *Lung Neaw Visits His Neighbours* (2011), *Chew the Fat* (2008).

129



human life, in this case showing six herculean men with well-defined individual characteristics: Some are defined by loneliness; others, by family life; one of them by spiritual assistance. What all of them share, without exception, is a mute form of narcissism—their muscles are an outer expression of the huge intensity of a self-esteem which is enacted by physically exhausting their bodies. What do they try to find through that demanding way of sculpturing their bodies?

Côté is not interested in athletic feats and the stubborn modulation of muscles represents the counter shot of training; what the director is interested in is the mysterious intimacy of his characters. Methodically following the everyday of these anachronic gladiators does not entail questioning them, but watching them at a fair, respectful distance; and, thus, an unexpected sensitivity is outlined. None of the characters will confess what prompts a man to focus on the strength of his own body; a simple gesture will be enough to guess their motivations: Various readings are fostered by the way one of the characters begins his day and has breakfast; or the keen attention another one pays to his family. **TA PEAU SI LISSE** opts for modesty and mere suggestions and finds enough merit in unveiling the vulnerability of all its characters.

In the hands of another filmmaker, mockery and condescendence would have been close at hand, but Côté ascetic humanism and the evident admiration he feels for these men's passion take the movie into a different dimension, one more adventurous than voyeuristic, which is openly enunciated during the film's closing, at the extravagant weekend camp proposed by the director to his strongmen.

Roger Koza

130

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; Festival Internacional de Cine de Gante; Festival de Cine de Londres; CIFF. Festival Internacional de Cine de Calgary; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival de Cine Nuevo de Montreal; FICFA. Festival Internacional de Cine Francófono en Acadia.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Ta peau si lisse (2017) *Boris sans Béatrice* (2016), *Que ta joie demeure* (2014), *Vic+Flo ont vu un ours* (2013), *Bestiaire* (2012), *Curling* (2010), *Carcasses* (2009), *Elle veut le chaos* (2008), *Nos vies privées* (2007), *Les états nordiques* (2005).

TA PEAU SI LISSE

A SKIN SO SOFT
TU PIEL TAN SUAVE

CANADÁ - SUIZA -

FRANCIA

2017

93'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Denis Côté

FOTOGRAFÍA

François Messier-Rheault

EDICIÓN

Nicolas Roy

SONIDO

Fernand-Philippe Morin-Vargas

Frédéric Cloutier

Clovis Gouaillier

REPARTO

Alexis Légaré

Benoit Lapierre

Cédric Doyon

Jean-François Bouchard

Ronald Yang

Maxim Lemire

PRODUCCIÓN

93386233/Art & essai

Close Up Films

The Addiction

DISTRIBUCIÓN

Films Boutique

El primer personaje forzado y célebre en el cine es Maciste; su modesto debut tiene lugar en la monumental *Cabiria*, y de ahí en más adquirirá un estatuto protagónico. La última incursión de Côté se circunscribe al mundo de los fisicoculturistas, involuntarios herederos de ese modelo platónico del mundo silente, lo que constituye una nueva entrega de una legítima obsesión del cineasta: retratar experiencias excéntricas de la vida humana. Aquí se trata de seis hombres hercúleos con características personales bien diferenciadas: la soledad define a algunos, la vida familiar a otros, la asistencia espiritual a uno; lo que sí comparten todos, sin excepción, es un mudo narcisismo: los musculosos exteriorizan la gran intensidad de su amor propio en la extenuación física de sus cuerpos. ¿Qué buscan en esa exigente modelación?

A Côté no le interesan las proezas atléticas y la modulación porfiada de la musculatura; es el contracampo del entrenamiento y la misteriosa intimidad de sus personajes lo que llama su atención. El seguimiento metódico de la cotidianidad de estos anacrónicos gladiadores no consiste en interrogarlos, sino en observarlos a través de una distancia justa y respetuosa que va delineando una inesperada sensibilidad. Ningún personaje debe confesar qué mueve a un hombre a concentrarse en la fuerza de su cuerpo, porque un gesto puede bastar para conjeturar las motivaciones: el comienzo del día y la manera de desayunar de uno de los retratados, o la especial atención que le dispensa otro protagonista a toda su familia estimulan posibles lecturas. **TA PEAU SI LISSE** prefiere el recato y la sugerencia, y le resulta suficiente descubrir la vulnerabilidad de todos sus personajes.

En manos de otro cineasta, la burla y la condescendencia habrían estado servidas, pero el ascético humanismo de Côté y su evidente admiración por la pasión de estos hombres llevan al film hacia otra dimensión, más aventurera que voyeurista, que se manifiesta abiertamente en los últimos minutos, en el extravagante campamento de fin de semana que les propone el director a sus corpulentos.

Roger Koza

A woman with long, wavy hair is shown from the chest up. She is wearing large, round, gold-colored sunglasses and has her left hand resting against her chin, looking thoughtfully upwards and to the side. The background is dark and moody.

EL PORVENIR

THE FORTHCOMING



is born into, a language; and one perceives a territory which will be the first world for one's senses—symbolic pieces which engrave the primitive outlines of identity, a term which delimits and differentiates at the same time.

Within this idiosyncratic way to appropriate a (self) biographical text in which we can hear the beat of the whole 20th century, the protagonist reviews, first, the relationship with childhood. The origins and the existence of the parents, the home, the garden, the attic, the siblings, the school mates—all of them phantasmagorical memories (staged here through a mysterious assemble of photos and archive material) with which the narrator establishes a distance by using a confessional tone. To be someone is to realize the traces of the others and the effect of the surrounding world while also being able to re-describe all of that which first determined the condition of our own being as a mere adaptation of all that was before we came into existence and became, thus, another.

The man who became a writer and a painter, who traveled to various cities, and who little by little learned to love and to suspect that the birth of intimacy does not exclude the body of a stranger or someone's trust—always in a dialectic tension with other events, of a different magnitude and nature (the two World Wars)—is the matter of this unclassifiable poetic essay which shows a remarkable security in the way it presents a sensorial, relayed relation of images and sounds, as can be confirmed in the panoramic shot of a city appearing in the distance, preceded by an immense forest, while the protagonist says that the culture of loneliness is a misunderstanding.

134

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Boccalino Independent Critic's Mejor Guión; OUFF. Festival de Cine Internacional de Ourense; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Abschied von den Eltern (2017).

ABSCHIED VON DEN ELTERN

FAREWELL DESPEDIDA DE LOS PADRES

AUSTRIA
2017

80'
super 8, digital, hd
color, byn

DIRECCIÓN

Astrid Johanna Ofner

GUIÓN

Astrid Johanna Ofner. Basado en una historia de Peter Weiss

FOTOGRAFÍA

Astrid Johanna Ofner
Peter Roehsler

EDICIÓN

Astrid Johanna Ofner
Eva Rammesmayer
Marion Kesmaecker

REPARTO

Sven Dolinski
Lawrence Tooley
Anna Conradi
Nora Conradi
Coline Cesar
Selma Bindewald
Johanna Schmidt

PRODUCCIÓN

Trotzdemfilm
Little Magnet Films
Nanookfilm

Haber leído o no la novela que da entidad concreta a este film, conocer o desconocer a Peter Weiss, su autor, son datos referenciales secundarios frente al corazón del film: la composición del yo. Nadie es nada en un principio, porque nacer consiste en ser de inmediato una extensión de dos, un padre y una madre, como también arribar sin elección a una lengua y percibir un territorio que será el primer mundo para los sentidos, piezas simbólicas que inscriben los contornos primitivos de la identidad, ese término que delimita y diferencia.

A lo largo de esta idiosincrásica forma de apropiación de un texto (auto)biográfico en el que palpita todo el siglo XX, el protagonista revisa primero la relación con la infancia. La procedencia y existencia de los padres, el hogar, el jardín, el ático, los hermanos, los compañeros de estudios constituyen recuerdos especales—escenificados mediante un misterioso ensamblaje de fotografías y materiales de archivo—con los que el narrador en tono confesional va estableciendo una distancia. Ser alguien es advertir las huellas de los otros y los efectos del mundo circundante, y ser a la vez capaz de redescribir todo aquello que condicionó ser en un inicio una mera adaptación de lo que estaba antes de uno para devenir en otro.

El hombre que llegó a ser escritor y pintor, el que viajó a distintas ciudades y que poco a poco supo amar e intuir que el nacimiento de la intimidad no excluye el cuerpo de un extraño o la confianza de alguien, siempre en tensión dialéctica con otros acontecimientos de otra envergadura y naturaleza—las dos guerras mundiales—, es la materia de este inclasificable ensayo poético que ostenta una seguridad notable en la relación sensible y de relevos que propone entre imágenes y sonidos, como se puede constatar placenteramente en una panorámica de una ciudad que surge a lo lejos, precedida por un immense bosque, mientras el protagonista afirma que la cultura de la soledad es un malentendido.

Roger Koza

ALIENS



After codirecting *El futuro*, a demythologized portrait of the Madrid Scene, Luis López Carrasco seems to be determined to make unconventional tales related to this 1980s movement. Now working alone, he pays special attention to music and uses a series of paintings which are a direct reference to the film's title: **ALIENS**.

In spite of this relation between what is seen on the screen and the film's title, protagonists are not extraterrestrial creatures but Tesa Arranz, former singer of a music group, Los Zombies, and perhaps the most relevant feminine symbol for all the Madrid Scene represented in an era such as the times after the fall of dictator Francisco Franco.

The link to the film's title becomes apparent when knowing that Arranz is obsessed with life outside our planet and has painted over 500 paintings of extraterrestrial beings to which López Carrasco had access and was able to glance through while recording them in a VHS tape.

Through her vocal rhythm, Tesa informs a film based on a script born out of *La mala fama*, Germán Pose's book in which Arranz's profile is also included and which, before becoming a paper book, was published by the now-extinct magazine *El Estado Mental*. In this adaptation, Arranz rambles at a frenetic speed—in an off-screen voice—about her paintings while revealing aspects of many protagonists of that era, including Pedro Almodóvar.

Besides rekindling a format, and bringing those paintings—and the protagonist herself—into light, the film also reminds us of the way in which Los Zombies brought to the front of the stage a woman who would sway in a yellow dress following the rhythm of a deep, perpetual bass guitar. If we talk about visual power, it is difficult to find a more vivid piece on the Madrid Scene than *Aliens*.

Luis M. Rivera

136

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto; Festival de Cine de Nueva York; Festival Internacional de Cine de Gijón; Antofadocs. Festival Internacional de Cine de Antofagasta; Cinespaña. Festival Internacional de Cine Hispano, Premio Mejor Cortometraje.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Aliens (2017), *Árboles* (2013), *El futuro* (2013), *Circo* (2010), *Los materiales* (2009).

ESPAÑA
2017

23'
vhs, video8
color, byn

DIRECCIÓN
GUIÓN
Luis López Carrasco
FOTOGRAFÍA
Ion de Sosa
EDICIÓN
Luis López Carrasco
Sergio Jiménez
SONIDO
Jorge Alarcón
REPARTO
Tesa Arranz

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
De Sosa PC

Luego de codirigir *El futuro*, un desmitificado retrato de la Movida Madrileña, Luis López Carrasco parece empeñado en construir relatos poco convencionales en torno a tal movimiento de los años ochenta; ahora lo hace en solitario, con especial atención en la música y bajo un esquema de pinturas que hacen una referencia directa al nombre de la cinta: **ALIENS**.

A pesar de dicha relación entre lo que más se observa en pantalla y el título del film, los protagonistas no son seres extraterrestres, sino Tesa Arranz, ex vocalista de la agrupación los Zombies y muy probablemente el emblema femenino más importante de lo que representaba la Movida en una etapa como el posfranquismo.

El vínculo con el título de la película aparece puesto que Arranz está obsesionada con la vida fuera del planeta, y ha pintado más de 500 cuadros de seres extraterrestres a los que López Carrasco ha tenido acceso, mismos que ha podido hojear al tiempo que grababa con su cámara sobre una cinta VHS.

Tesa le ha puesto ritmo vocal a una película que tiene un guión nacido de *La mala fama*, el libro de Germán Pose en el que se incluye un perfil de la misma Arranz y que antes de convertirse en papel fue publicado en la ya extinta *El Estado Mental*. Una adaptación que la hace volcarse con voz en off sobre sus cuadros a un ritmo frenético, con el que pone en evidencia a muchas personas protagonistas de aquella época, Pedro Almodóvar incluido.

El film, además de revivir el formato, sacar a la luz esos cuadros y a la propia protagonista, recuerda cómo los Zombies llevaban por delante a una cantante que bamboleaba sobre el escenario con un vestido amarillo al ritmo de un bajo permanente y profundo. Difícil encontrar una pieza más vivida de la Movida Madrileña que *Aliens*, si a contundencia visual nos referimos.

Luis M. Rivera

AÑOS LUZ

LIGHT YEARS



It would take a long time to find other film, apart from *Zama*, which has motivated such interest in making other works parallel to its creation. Lucrecia Martel's most recent movie has not only been the starting point for the writing of a book of notes about its shooting, Selva Almada's *El mono en el remolino*, but also the cause for Manuel Abramovich making a film portraying Lucrecia while she was shooting her adaptation of Antonio Di Benedetto's novel.

This filmic exercise, entitled **AÑOS LUZ**, began after the first exchange of emails between Lucrecia and Manuel. "I apologize if all of it seems absurd to you," says Abramovich at his first attempt to convince Martel about the idea of making another film during the shooting of *Zama*; "I'm light years away of being able to star in a film," she answers in a humble tone. But the idea came through, and even though initially the agreement entailed Manuel being able to be at the shooting for a week he finally spent much longer there and managed to make a portrait of a Lucrecia not many people know about.

Reflexive and paused when taking decisions, talkative to her protagonists, and always focused on the shooting, Martel is seen as a serene person, and is heard as an eloquent, accurate director when she gives instructions. It is natural for Daniel Giménez Cacho—*Zama*'s protagonist and Martel's main interlocutor—to have some sort of supporting role in *Años Luz*. When they are together, neither seem to care about the presence of Abramovich's camera and maybe they even forget about it at moments. We can't know that for sure.

The film ends as some sort of documentary with fiction hues; first, because Martel knows about Abramovich's presence and intentions even though she never turns towards the camera; then, because at moments the same shots of *Zama* are filmed from a different perspective. Detached sequences, especially in terms of the powerful sound design Lucrecia's film finally had, which allow us to see Manuel's profile as a fiction director.

138
In the end, rather than being just *Zama*'s making of, *Años Luz* is a portrait of how Lucrecia Martel films, talks, and behaves when shooting one of her projects. And, thus, the film achieves a different level of universality and it is not just a tale about the construction of a film.

Luis M. Rivera

FESTIVALES Y PREMIOS
2017 Festival Internacional de Cine de Venecia; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata;
Transcinema. Festival Internacional de Cine Lima.

FILMOGRAFÍA SELECTA
Años Luz (2017), *Soldado* (2017), *Solar* (2016).

ARGENTINA - BRASIL -
ESPAÑA - FRANCIA -
MÉXICO - PORTUGAL -
HOLANDA - ESTADOS
UNIDOS
2017

75'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

Manuel Abramovich

EDICIÓN

Lara Rodríguez Vilardebó

SONIDO

Sofía Straface

REPARTO

Lucrecia Martel

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Rei Cine

Tardaríamos mucho en encontrar otra cinta además de *Zama*, que haya motivado tanta inquietud para la elaboración de otras obras paralelas a su creación. La más reciente de Lucrecia Martel, además de ser punto de partida para la escritura de *El mono en el remolino* de Selva Almada —unas notas sobre el rodaje—, ha ocasionado que Manuel Abramovich filme una película que retrata a Lucrecia mientras rodaba su adaptación de la novela de Antonio Di Benedetto.

El ejercicio, que se titula **AÑOS LUZ**, surge a raíz del primer intercambio de correos que tuvieron Lucrecia y Manuel. "Te pido disculpas si todo esto te parece absurdo", le dice Abramovich en el primer intento para convencer a Martel sobre la idea de filmar en el rodaje de *Zama*; "Yo estoy a años luz de poder ser la protagonista de una película", le responde ella en tono humilde. En evidencia, la idea se concreta y a pesar que inicialmente el acuerdo era que Manuel pudiera estar en el rodaje una semana, termina por permanecer más tiempo y retratar un perfil de Lucrecia que pocos conocen.

Reflexiva, pausada a la hora de tomar decisiones, conversadora con sus protagonistas y siempre concentrada en el rodaje, a Martel se le observa serena, se le escucha elocuente y precisa en sus instrucciones; natural resulta que Daniel Giménez Cacho tenga una clase de papel secundario en *Años Luz*—es el protagonista de *Zama* y el principal interlocutor de Martel—. Cuando están juntos, a ambos parece no interesarles la presencia de la cámara de Abramovich e incluso por momentos es verdad que se hayan olvidado de ella, no lo sabemos.

La cinta termina siendo una suerte de documental con toques de ficción. Primero, porque Martel, aunque nunca volteá a la cámara, sabe de la presencia y de las intenciones de Abramovich; luego, porque hay momentos en que se filma la misma escena de *Zama* pero desde otra perspectiva. Secuencias alejadas, sobre todo en cuanto al poderoso diseño sonoro que resultó tener la película de Lucrecia, pero que permiten ver el perfil de director de ficción que tiene también Manuel.

A final, *Años Luz* se parece más a un retrato de cómo filma, habla y se comporta Lucrecia Martel cuando rueda sus proyectos, que a un simple *making of* de *Zama*. En tal caso, la película toma otro nivel de universalidad y no se queda en un simple retrato de construcción.

Luis M. Rivera



Montage is a beautiful operation in continuity. A shot follows another, and then another, until a supposed chronological unity is conquered, an illusion of direction. Cinema is something of a reinforcement of that illusion, and when it is likened to the art of telling stories that metaphysical spell is vindicated.

The title itself insinuates the following of a calendar where nothing whatsoever has happened. It is the antithesis of the thesis stated in the previous paragraph. Doesn't every man and woman try to adjudicate meaning to that rituality generated by the mere passing of weeks? Nothing indicates that the life of Willi Detert, who lives in some vague area of the German countryside, will have to go through events that distinguish themselves from the swamp of pure present; and it's precisely that succession of moments and days, lacking any teleology whatsoever, what the couple formed by Renninger and Frölke are set out to gather.

This is why the documentation of Detert's life, between December 2014 and November 2015, doesn't provide any revelation except for the discreet beauty of animal life and changing natural landscapes. Little will be known about the protagonist; some comment and some photos that refer to World War II constitute the only counterbalance for mere existence, following the rhythms of nature, within which this old man differs little from the rest of the animals. However, as it is clearly evident in one scene, Detert knows that his death is approaching—a consciousness, or uncertainty, that mere animals do not have.

After having filmed Peter Sloterdijk and Rumanian writer Norman Manea, the speculative dimension that characterizes the cinema of these two creators is here fully committed to deal, cinematically, with the degree zero of meaning.

Roger Koza

140

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; Visions du réel. Festival Internacional de Cine de Nyon; Festival Art of the Real; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Hong Kong; Festival de Documentales Open City Londres, Mención Especial; Festival de Cine Asia-Pacífico en Vladivostok; Underdox. Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Múnich; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; Festival de Cine Documental Germano-ruso en Kaliningrado.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

René Frölke
Aus einem Jahr der Nichtereignisse (2017), *Le beau danger* (2014), *Jeremy Y. call Bobby O. oder Morgenthau Without Tears* (2012), *Of the Salamander's Espousal with the Green Snake* (2010).

Ann Carolin Renninger
Aus einem Jahr der Nichtereignisse (2017).

AUS EINEM JAHR DER NICHTEREIGNISSE

FROM A YEAR OF NON-EVENTS
DE UN AÑO DE NO EVENTOS

ALEMANIA

2017

83'
16 mm, super 8
color, byn

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
Ann Carolin Renninger
René Frölke
EDICIÓN
René Frölke

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Joon Film

El montaje es una hermosa operación de continuidad. Un plano sigue a otro y este a otro hasta conquistar una supuesta unidad cronológica, una ilusión de dirección. El cine tiene algo de refuerzo de esa ilusión, y cuando se lo asimila al arte de contar historias se vindica este sortilegio metafísico.

El propio título insinúa el seguimiento de un calendario donde no ha sucedido absolutamente nada. Es la antítesis de la tesis del párrafo precedente. ¿No intenta cada hombre o cada mujer adjudicarle sentido a la ritualidad que se suscita en el mero paso de las semanas? Nada indica que la vida de Willi Detert, quien vive en algún paraje de la campiña alemana, habrá de atravesar acontecimientos que se desmarquen de la ciénaga del puro presente; y es justamente esa sucesión de instantes y días desprovistos de toda teleología lo que la pareja Renninger y Frölke se proponen reunir.

Es así que la documentación de la vida de Detert, entre diciembre de 2014 y noviembre de 2015, no dispensa ninguna revelación, excepto la discreta hermosura de la vida animal y los cambiantes paisajes naturales. Poco se sabrá del protagonista; algún comentario y unas fotos que remiten a la Segunda Guerra Mundial constituyen la única contrapartida de un mero existir siguiendo los ritmos de la naturaleza en el que este viejo ya poco se diferencia del resto de los animales. Sin embargo, como queda explicitado en una escena, Detert sabe que se aproxima su muerte, conciencia o incertidumbre que no les pertenece a los animales a secas.

Después de haber filmado a Peter Sloterdijk y al escritor rumano Norman Manea, la dimensión especulativa que caracteriza el cine de los dos autores se lanza aquí de lleno a lidiar cinematográficamente con el grado cero del sentido.

Roger Koza



Perhaps, the most differentiating factor in *La bouche* is that this film is told through singing. This is some kind of an abrasive musical in which pain and desire for revenge become present through songs. This is specially so if we take into account that the story is based on the reality of Mohamed Bangoura, who is the film's protagonist and who also allowed the free adaptation of his own tale.

After appealing more to his Colombian origins and its political dimension in his first film, *Impression of a War*, Restrepo now seems to adopt a clearer storyline. Living in France now, he takes the story of this musician, also known as "Diable Rouge", and works with one of his neighbors to make a straightforward film in which music is the vehicle for narrative and camera movements mark the discursive momentum.

In *La bouche*, the director reaffirms his concern in relation to the condition of Africans as migrants in Europe and how it can derive in stories such as the one told here. Between songs, sometimes solo and sometimes using drums, the musical content works best to make us delve into the film's political context, which is explained right from its characters' gestures.

The film is set in a undefined place, which seems to be away from the cities, in a forest, in closed, dark spaces which highlight Restrepo's need to put forward this particular kind of stories in times such as the ones we are living and in a space such as Europe, where border issues are made evident every day.

Luis M. Rivera

142

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival de Cine de Cannes; Festival Internacional de Cine de Gijón, Premio Principado de Asturias Mejor Cortometraje; FPS Festival. Festival Internacional de Cine Experimental y Video de Zagreb, Mención Especial; Festcurtas BH. Festival Internacional de Curtas de Bello Horizonte, Mejor Película Competencia Internacional; Âge D'Or Festival, Premio del Jurado Joven; Festival Ventana Internacional de Cine de Recife, Mejor Cortometraje Internacional, Premio de la Crítica Mejor Cortometraje Internacional; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; F.A.M.E. Film & Music Experience, Mención Especial, Premio del Jurado Estudiantil; RIFF. Festival Internacional de Cine de Reikiavik; FIC Vía XIV. Festival Internacional de Cortos de Verin; Festival Internacional de Cortometraje Vila do Conde.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

La bouche (2017), *Cilaos* (2016), *La impresión de una guerra* (2015), *Como crece la sombra cuando el sol declina* (2014), *Tropic Pocket* (2011).

LA BOUCHE

THE MOUTH

LA BOCA

FRANCIA

2017

19'

16 mm

color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Camilo Restrepo

FOTOGRAFÍA

Guillaume Mazloum

Cécile Plais

DIRECCIÓN DE ARTE

Aude Charrin

Camilo Restrepo

SONIDO

Fred Dabo

Mathieu Farnarier

MÚSICA

Mohamed "Diable Rouge" Bangoura

Issiaga «Ella» Bangoura

Raymond Camara

Karamoko Damam

Mabinty Kohn

Marie Touré

REPARTO

Issiaga «Ella» Bangoura

Karamoko Damam

Mabinty Kohn

Marie Touré

Mohamed "Diable Rouge"

Bangoura

Raymond Camara

PRODUCCIÓN

5à7 Films

DISTRIBUCIÓN

Camilo Restrepo

LA BOUCHE se presenta en la corta filmografía de Camilo Restrepo como una clara continuación de *Cilaos*, su anterior cortometraje que, filmado de una manera muy similar aunque con una cámara bastante más estática, retrata también una problemática que implica la muerte e involucra personajes africanos, dos elementos que en sí mismos dicen mucho del carácter crítico que el director pretende imprimirle a sus obras.

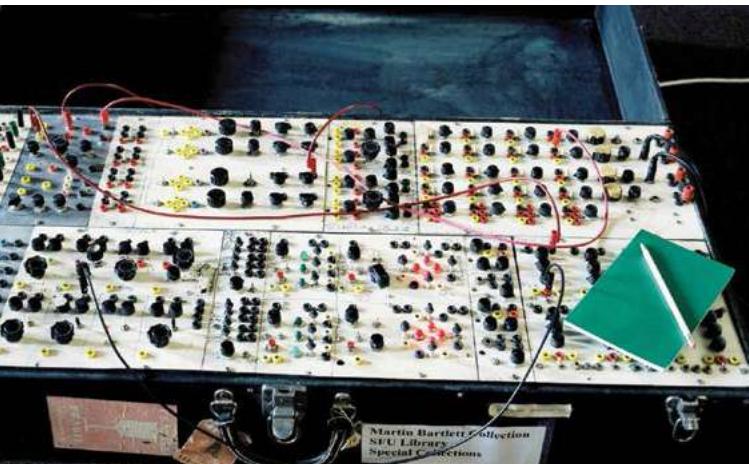
Quizás el factor más diferenciador de *La bouche* es que se cuenta por medio del canto. Se trata de una especie de musical abrasivo en el que el dolor y las ansias de venganza se hacen presentes a través de canciones. Más aún si tomamos en cuenta que la historia proviene de la realidad de Mohamed Bangoura, quien protagoniza la película y permitió una adaptación libre de su relato.

Restrepo parece adoptar una línea argumental más clara en su obra luego de que su primer película, *La impresión de una guerra*, apelaba más a su origen colombiano y al plano político del mismo. Ahora, afincado en Francia, toma la historia de este músico conocido como "Diable rouge", y echa mano de uno de sus vecinos para hacer un film frontal donde la música es el vehículo de narración y los movimientos de cámara van marcando el ímpetu del discurso.

El director reafirma con *La bouche* su preocupación por la condición migrante de los africanos en Europa y cómo ello puede devenir en historias como la que aquí se cuenta. Entre cantos, a veces en solitario, y percusiones, el contenido de la música es lo que mejor funciona para adentrarnos en el contexto político de la cinta, uno que se explica desde el mero gesto de sus personajes.

La película ocurre en un lugar no definido que se aprecia alejado de la ciudad, en un bosque, y en espacios cerrados y oscuros que acentúan esa necesidad de Restrepo por evidenciar este tipo de historias particulares en una época como la nuestra, y en un espacio como lo es Europa, en el que día a día sus problemáticas fronterizas quedan en evidencia.

Luis M. Rivera



century, which—for his Marxist-inspired critical thought—was in an unacceptable condition. **ELECTRO-PYTHAGORAS (A PORTRAIT OF MARTIN BARTLETT)** is, as the title indicates, a portrait. In this case, of one of the wrongfully unknown figures of the electroacoustic and experimental scene (one of the themes closer to Fowler's heart); Martin Bartlett, who in the 70's and 80's crafted (even manually) electronic and computational instruments for composition into which he invested himself deeply. Fowler pays homage to the artist by celebrating his human and creative sensibility through a collage of endearing and suggestive images.

The poetic recourse is similar—a combination of sources in a syncopated rhythm between image and sound that creates a constellation of references through superposition and out-of-sync connection. Here, this technique becomes particularly effective—the attempt to speak about the Canadian musician doesn't have the pretension of explaining any theory, theoretical posture, or even any artistic or personal definition. I'd rather say that it offers the spectator the freedom to move around different tones—a somewhat experimental approach, as Bartlett's compositions were. But Fowler leaves a clue in his text: His film is like a cassette in which you can record several layers of information and Bartlett's compositions in various channels work the same way.

Inspired by the incursion into other musical cultures and his own life experiences, Bartlett confesses in his texts that he has hurled himself into a search for that which surrounds what is ordinary, and art is the only space where meaning is salvaged.

144

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Sonic Acts Festival; Images Festival; Sheffield Doc/Fest; Festival de Cine de Cambridge; Festival de Cine de Nueva York; DocLisboa. Festival Internacional de Cine.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Electro-Pythagoras (a Portrait of Martin Bartlett) (2017), *For Christian* (2016), *Depositions* (2014), *To the Editor of Amateur Photographer* (2014), *The Poor Stockinger, the Luddite Cooper and the Deluded Followers of Joanna Southcott* (2012), *All Divided Selves* (2011).

ELECTRO-PYTHAGORAS (A PORTRAIT OF MARTIN BARTLETT)

ELECTRO-PYTHAGORAS (EL
RETRATO DE MARTIN BARTLETT)

REINO UNIDO - CANADÁ
2017

45'
16 mm, 35 mm
color

DIRECCIÓN

Luke Fowler

SONIDO

Ernst Karel

MÚSICA

Martin Bartlett

REPARTO

Scott Watson

PRODUCCIÓN

Sonic Arts Festival

Stedelijk Museum

Western Front

DISTRIBUCIÓN

Lux

La filmografía de Luke Fowler varía en los temas, pero se consolida en la exploración de los márgenes de nuestra historia cultural y de sus protagonistas. *The Poor Stockinger, The Luddite Copper, and the Delude Followers of Joanna Southcott* (El pobre calcetero artesanal, el cosechador luditico y los engañados seguidores de Joanna Southcott; FICUNAM 2014) se enfocaba en el retrato del historiador británico E. P. Thompson y en su inconformidad frente al sistema educativo que enmarcaba a la sociedad de mediados del siglo XX en una condición inaceptable por su pensamiento crítico de inspiración marxista. **ELECTRO-PYTHAGORAS (A PORTRAIT OF MARTIN BARTLETT)** es, como dice el título, un retrato. En este caso, el de una figura injustamente desconocida de la escena electroacústica y experimental (uno de los temas más cercanos a Fowler): Martin Bartlett, quien en los años setenta y ochenta llegó a crear manualmente instrumentos electrónicos y computacionales para la composición, en la que se implicaba profundamente. Fowler rinde homenaje al artista al celebrar su sensibilidad humana y creativa a través de un *collage* de entrañables y sugestivas imágenes.

El recurso poético es similar: una combinación de fuentes en un ritmo sincopado entre imagen y sonido que crea una constelación de referencias a través de la sobreimposición y de la conexión fuera de sync. Aquí la técnica es particularmente eficaz: el intento de hablar del músico canadiense no tiene la pretensión de explicar ninguna teoría, posicionamiento teórico o definición artística o personal. Diría más bien que deja al espectador la libertad de moverse alrededor de los tonos: un acercamiento un tanto experimental, como lo fue la composición de Bartlett. Pero Fowler marca una pista en su texto: su película es como un casete en el que puedes grabar varias capas de información; de la misma manera funcionan las composiciones en varios canales de Bartlett.

Inspirado por la incursión en otras culturas musicales y por sus experiencias vivenciales, Bartlett confiesa en sus textos volcarse hacia una búsqueda de lo que rodea lo ordinario, siendo el arte el único espacio de rescate del sentido.

Eva Sangiorgi



projects herself into that tradition, from her own time. It is good to know somebody young is there to continue this legacy.

Two are the protagonists of **FARPÕES, BALDIOS**. The first one is so ubiquitous that it disappears in plain sight. How do you see light? How do you film light? Light is a precondition for every register, and it also presupposes darkness. When in the initial shot—a wide, low-angle, diagonal shot, typical of the aforementioned tradition—a peasant appears out of an open door inside a crumbling house where we perceive nothing but darkness, light as a phenomenon is already becoming a sub-plot. *Farpões, baldios* could simply be conceived as a documentary on natural light and its relationship to an ecosystem and the bodies of peasants.

The other protagonist is the people, an entity always evoked, somewhat abstract and often confused with the representation of a crowd. The wide shot in which all the members of this land—situated in the South of Portugal—“pose” for Mateus could represent the condensation—into just that one shot—of the meaning of all the other shots. Perhaps. However, the hands of a grandmother on a table covered with a tablecloth with flower motifs is what encapsulates best the mystery of that bloodless but still irreplaceable word. Along with the poetry recited in that fragment, that’s all that can be said, without exaggerating, about the people. The rest of the film is play, work, and leisure. And also memories.

Roger Koza

146

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival de Cine de Cannes; Festival Internacional de Cine Curtas Vila do Conde, Gran Premio; Curtocircuito. Festival Internacional de Cine Santiago de Compostela, Mención Especial Jurado Joven; Festival del Nuevo Cine de Montreal; Festival de Cine de Nueva York; Festival de Cine IndieCork; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Âge d’Or; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; OUFF. Festival de Cine Internacional de Ourense.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Farpões, baldios (2017).

FARPÕES, BALDIOS

BARBS, WASTELANDS PÚAS, BALDÍOS

PORTRAIT

2017

25'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

DIRECCIÓN DE ARTE

Marta Mateus

FOTOGRAFÍA

Hugo Azevedo

SONIDO

Olivier Blanc

Hugo Leitão

REPARTO

Maria Clara Madeira

Gonçalo Prudêncio

Maria Catarina Sapata

José Codices

Francisco Barbeiro

Lúcia Canhoto

Mariana Nunes

Tatiana Prudêncio

João Neves

António Prudêncio

Rodrigo Rosas

Tobias Liliu

Joaquim Prudêncio

Augusto Frade

Paula Pelado

PRODUCCIÓN

C. R. I. M.

DISTRIBUCIÓN

Portugal Film

Antes de hacer referencia a la memoria y a la relación que establecen los hombres y mujeres de distintas generaciones con ésta, habría que decir algunas otras cosas de este fugaz retrato poético sobre un lugar y su gente. Son notorias las filiaciones que el film honra y renueva. Que aquí está el pulso de Ford, Straub-Huillet, Reis y Costa es una feliz evidencia; Mateus no calca, más bien invoca y se proyecta en esa tradición desde su propio tiempo. Es bueno saber que hay alguien joven para continuar el legado.

Dos son los protagonistas de **FARPÕES, BALDIOS**. El primero es tan ubicuo que desaparece frente a los ojos. ¿Cómo se ve la luz? ¿Cómo se filma la luz? La luz es una condición de todo registro, y supone también la oscuridad. Cuando en el plano inicial —un plano general en contrapicado diagonal, característico de la tradición mencionada— un campesino aparece desde una puerta abierta en el interior de una morada derruida, donde solamente se percibe oscuridad, la luz como fenómeno ya se impone como una subtrama. *Farpões, baldios* podría simplemente concebirse como un documental acerca de la luz natural y su relación con un ecosistema y el cuerpo de los campesinos.

El otro protagonista es el pueblo, una entidad siempre evocada, algo abstracta y a menudo confundida con la representación de una multitud. El plano general en el que todos los miembros de esta tierra situada al sur de Portugal “posan” para Mateus sería la condensación del sentido de todos los planos en ese solo. Puede ser. Sin embargo, son las manos de una abuela sobre la mesa cubierta por un mantel con motivos de flores aquello que mejor encierra el misterio de esa palabra exangüe pero aún irremplazable. Junto con la poesía recitada en ese fragmento, es todo lo que se puede decir sin exagerar del pueblo. El resto del film es juego, trabajo y descanso. Y también recuerdos.

Roger Koza



There are places by the sea which we don't necessarily imagine inhabited, places of such remoteness that they seem to us as tied to an abandonment only fit for brief exotic experiences. Those places tend to look perplexed at us and find in our attitude an urban intention that we adopt better than anybody.

Manuel Muñoz Rivas has filmed one of such spaces by the sea, inside the natural park of Doñana, mottled with footprints amidst dunes that slowly vanish with the wind. A film sculpted from light, that allows itself to enter into the shade in what results a movement made out of respect for the space being filmed, one that doesn't invade nor accelerates the natural processes of the landscape.

EL MAR NOS MIRA DE LEJOS is a film about resistance, about those people who remain in one place without questioning too much what they are doing there, much less blaming themselves for not being somewhere else, somewhere closer to a lifestyle assumed by the majority as better and more pleasant.

Close to an ethnographic cinema that tries to excavate into the mysticism of a place that would seem uninhabited, the film finds characters anchored to a primitive substance that keeps them on their feet; characters with a gaze that shows a permanent reflection of that water they listen to everyday, and with ears accustomed to that air which erases the trails on the sand left by the few dwellers of the place.

A film that lets go the discursive and cares about the sensorial and, unaware of what the spectator will experience, makes a bet for a narrative of observation where the camera becomes not so much a recording mechanism but an element that stops, together with time, to wait for the moment of revelation. More than a hundred hours of footage are a testimony to it. Then, its condensation becomes essence, sound, and luminosity.

Luis M. Rivera

148

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Premio Deluxe; Festival Internacional de Hong Kong; Festival Cinespaña, Mejor Documental; L'Alternativa. Festival de Cine Independiente de Barcelona, Premio de la Crítica Mejor Largometraje.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

El mar nos mira de lejos (2017).

EL MAR NOS MIRA DE LEJOS

THE SEA STARES AT US FROM AFAR

ESPAÑA - PAÍSES BAJOS

2017

93'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Manuel Muñoz Rivas
FOTOGRAFÍA
Mauro Herce
EDICIÓN
Cristóbal Fernández
Manuel Muñoz Rivas
Pablo Gil Rituerto
SÓNIDO
Joaquín Pachón
Jeroen Goeijers
REPARTO
José Ancela
Fran Cortázar
Sandra García
Antonio Alonso
PRODUCCIÓN
Azhar Media
DISTRIBUCIÓN
Nou Cinemart

Hay lugares frente al mar que no necesariamente imaginamos poblados, y los que su lejanía nos resulta vinculada a un abandono sólo apto para la experiencia exótica y pasajera. Esos sitios suelen mirarnos perplejos y encontrar en nuestra actitud una intención citadina que asumimos mejor que cualquiera.

Manuel Muñoz Rivas ha filmado uno de estos espacios frente al mar dentro del parque natural de Doñana, moteado de huellas en medio de dunas que poco a poco se desvanecen con el aire. Un film esculpido a partir de la luz, que se permite pasar a la sombra en lo que resulta un movimiento de respeto por el espacio filmado, uno que no invade ni acelera los procesos naturales del paisaje.

EL MAR NOS MIRA DE LEJOS es una película sobre la resistencia, sobre las personas que permanecen en un sitio sin cuestionarse demasiado qué están haciendo ahí ni mucho menos reprochándose el no estar en otro lado, alguno más cercano a un estilo de vida planteado por la generalidad como mejor y más placentero.

Aproximado a un cine etnográfico que intenta excavar en el misticismo de un lugar que pareciera despoblado, la película encuentra personajes anclados a una subsistencia primitiva que les mantiene en pie; personajes de miradas con un permanente reflejo del agua que a diario escuchan y de oídos acostumbrados al aire que borra los rastros sobre la arena que apenas dejan los pocos habitantes del lugar.

Una cinta que suelta lo discursivo y que se preocupa por lo sensorial, y que sin saber si lo experimentará el espectador, apuesta por una narrativa de observación donde la cámara más que un mecanismo de registro, resulta un elemento que se detiene con el tiempo a esperar el momento de revelación. Sus más de cien horas de rodaje lo atestiguan. Luego, su condensación deviene en esencia, sonido y luminosidad.

Luis M. Rivera



In the summer of 2015, the Turkish government unleashed the biggest military operation in history against the Kurdish people. There was no media coverage, no official reports of these operations; the only source of information came from live transmissions, anonymous videos made by Eastern Anatolia locals who were subject to a curfew. During the military invasion, there was an eclipse and meteorites started falling down unexpectedly.

METEORLAR, Gürçan Keltek's second work, combines elements of documentary and fiction which, *a priori*, seem unconnected: From the images created by Keltek in a splendid grainy photograph in black and white (hypnotic and brimming-with-lyricism images of nature forces), to brief testimonies recorded with cell phones, striking sequences of battles, demonstrations, a Russian tv broadcaster, and other minuscule fragments of reality. The formal conception of the film is apocalyptic poetry through the gaze and the memory of a young Kurd writer, Ebru Ojen, who is the omniscient narrator of the film and an element herself of the narrative plot. Here, reality and fiction seem permeable in a common frontier; here, the real and the oneiric coexist and mix.

In an exercise of historic memory in the face of absolute blindness on the Kurdish conflict in Turkey, Keltek not only makes a political statement by observing one of the major military actions against the citizens of his own country, but also shares historic, cosmic, and existentialist concerns by portraying resistance through the ancestral power of the landscape. In *Meteorlar*, a fragmented and powerful work, the sounds of nature contrast with the roar of explosions—the earthly is connected to the cosmos, the political with the poetical. In a context of forced disappearance of people, places, and cultures, and through a notable, almost metaphysical questioning, the film demonstrates that preserving memory is a necessity.

Sébastien Blayac

150

FESTIVALES
Y PREMIOS

2018 IFFR. Festival Internacional de Cine de Róterdam 2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Swatch Ópera Prima, Boccalino d'oro; Festival de Cine de Milán, Mejor Largometraje; Festival Internacional de Cine de Bratislava, Mejor Documental; Festival Internacional de Documentales de Jihlava, Mejor Primer Documental; Festival de Cine Europeo de Sevilla; Porto/Post/Doc. Film & Media Festival, Gran Premio; Festival Internacional de Cine Independiente de Burdeos, Mención Especial; Festival del Nuevo Cine de Montreal; IsReal Festival di Cinema del Reale, Mejor Película.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Meteorlar (2017), *Colony* (2015).

METEORLAR

METEORS

METEOROS

PAÍSES BAJOS - TURQUÍA

2017

81'

hd

byn

DIRECCIÓN

Gürçan Keltek

FOTOGRAFÍA

Mustafa Şen

Firat Gürgen

EDICIÓN

Fazilet Onat

SONIDO

Marc Van Goethem

REPARTO

Ebru Ojen

PRODUCCIÓN

29P Films PV

DISTRIBUCIÓN

Heretic Outreach

En el verano de 2015, el gobierno turco desencadenó la mayor operación militar de la historia en contra del pueblo kurdo. De esas operaciones no hubo cobertura mediática ni informes oficiales, la única fuente de información provino de transmisiones en vivo de videos anónimos de los lugareños de Anatolia oriental, presa del toque de queda. Durante la invasión militar apareció un eclipse, y de manera inesperada, unos meteors comenzaron a caer.

METEORLAR, segunda obra de Gürçan Keltek, combina elementos de documental y ficción que a priori no parecen tener conexión entre sí: desde las imágenes creadas por Keltek en una espléndida fotografía granulada en blanco y negro —imágenes de fuerzas de la naturaleza, hipnóticas y repletas de lirismo—, hasta breves testimonios grabados con celulares, secuencias impactantes de batallas, manifestaciones, la televisora rusa y otros minúsculos fragmentos de realidad, etcétera. La concepción formal de la película es una poesía apocalíptica con la mirada y memoria de la joven escritora kurda Ebru Ojen, narradora omnisciente del film y elemento de la trama argumental. Aquí la realidad y la ficción parecen permeables en una frontera en común; aquí lo real y lo onírico conviven y se mezclan.

En un ejercicio de memoria histórica frente a la absoluta ceguera sobre el conflicto kurdo en Turquía. Keltek no sólo hace una declaración política al observar una de las mayores acciones militares en contra de los ciudadanos de su propio país, sino que comparte preocupaciones históricas, cósmicas e existencialistas al retratar la resistencia en la fuerza ancestral del paisaje. En *Meteorlar*, obra fragmentada y poderosa, el ruido de la naturaleza contrasta con el estruendo de las detonaciones, lo terrenal se conecta con el cosmos, lo político con lo poético. En un contexto de desaparición de personas, lugares y culturas, y a través de un cuestionamiento notable y casi metafísico, el film demuestra que preservar la memoria es una necesidad.

Sébastien Blayac

NIÑATO



children. Orr's approach is a pertinent one; his images embody the precarity affecting all of those nearing maturity: Chasing after one's goals while living in a context affected by unemployment and a dependency on one's own family.

In formal terms, Orr's film—set in Spain—follows David's routine through a non-invasive camera that doesn't show us right away the face of the "childish man" mentioned in the film's title. Identification with the character comes about by showing his everyday life.

At the beginning of the film we see a group of children waking up as they are cheered by David; this sequence works as a hinge: It is a fragment of a short film, *Buenos días resistencia*, made by Orr in 2013. In this sequence, we see Luna, Mía, and Oro when they are very young children and, then, without any warning, they have grown. Are the three of them David's children? Why is he a single parent? How does he get by without a job? The state of immobility he is in becomes clear. While the children grow, David still follows the same routine: He makes music in his computer, smokes a joint, picks them up from school early in order not to pay their use of the school cafeteria, takes his laundry to his mother so she does the washing, et cetera.

Orr has followed an evident path. In his short film *De caballeros* (2011), he portrayed the owner of a barber shop who attends male clients who want to be heard. These are relevant male portraits which offer a document about present times.

Carlos Rodríguez

152

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine Documental Cinéma du réel, Premio Hôteliers de la Côte Ópera Prima Innovadora; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, Mejor Película; L'Alternativa. Festival de Cine Independiente de Barcelona; Festival Internacional de Cine de Transilvania; Festival Internacional de Cine de Quito; Muestra Internacional de Cine de São Paulo; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine Europeo de Sevilla, Mejor Película Nuevas Olas; FIDocs. Festival Internacional de Documentales de Santiago; Festival de Cine Pravo Ljudski Sarajevo, Mención Especial; Festival Internacional de Cine Entrevues Belfort; Festival Márgenes; Festival de Cine Rizoma; Festival Internacional de Cine Transcinema, Mención Especial; Antofadocs. Festival Internacional de Cine de Antofagasta; Festival Internacional de Cine de Cali; ZINEBI. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

FILMOGRAFÍA *Niñato* (2017).
SELECTA

ESPAÑA

2017

72'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

Adrián Orr

EDICIÓN

Ana Pfaff

SONIDO

Eduardo Castro

REPARTO

David Ransanz

Oro Ransanz

Mia Ransanz

Luna Ransanz

PRODUCCIÓN

New Folder

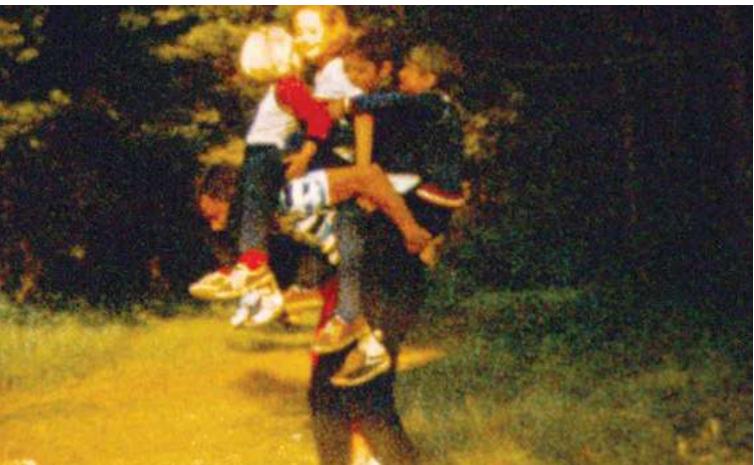
Hay un vacío en las representaciones masculinas filmicas. No se trata, por supuesto, de las que encarnan los superhéroes. Todo lo contrario. *NIÑATO*, la ópera prima de Adrián Orr, es un film que muestra la crisis del hombre contemporáneo. La trama sigue a David, un ¿joven? de treinta y tantos años, cantante y compositor de rap que se hace cargo de tres niños. La aproximación de Orr es pertinente: sus imágenes albergan la precariedad que afecta a todos los que se enfilan hacia la madurez: perseguir objetivos en un contexto afectado por el desempleo y la dependencia familiar.

Formalmente el documental de Orr, que transcurre en España, sigue la rutina de David a través de una puesta de cámara que no es invasiva. Su seguimiento, por otro lado, no permite ver el rostro del *niñato* pronto. El establecimiento de la identificación surge de mostrar su cotidianidad.

Al inicio del film se observa el despertar de un grupo de niños que son animados por David; esta secuencia funciona como bisagra: se trata de un fragmento del cortometraje *Buenos días resistencia*, que hizo Orr en 2013. En dicha secuencia vemos a Luna, Mía y Oro como unos niños muy pequeños. Luego, sin que nada lo avise, se les ve más crecidos. ¿Los tres son hijos de David?, ¿por qué es padre soltero?, ¿cómo sobrevive sin un trabajo? El estado de inmovilidad de David se hace evidente. Mientras los niños crecen, él sigue la misma rutina: compone música en su computadora, se fuma un porro, va por ellos a la escuela antes de tiempo (para evitar pagar el uso del comedor), le da a su madre la ropa para lavar, etcétera.

Orr ha seguido una línea evidente. En su cortometraje *De caballeros* (2011) retrata al dueño de una peluquería a la que acuden hombres con ánimo de ser escuchados. Se trata de retratos masculinos necesarios que documentan el presente.

Carlos Rodríguez



At the end of the 1920s, on a radio program, the great Walter Benjamin asked an 11-year-old girl to play a game: He'd say a few words to her—no less than five, no more than ten—and she was supposed to make sentences using this lexical field, ordering arbitrariness and generating sense. However, the imagined sentences were less related to meaning creation than to the elaboration of a flow, a space in which the girl looked for connections and intervals.

In *PHANTASIESÄTZE*—a title paying tribute to Benjamin's experiment, which would later be published as a text—filmmaker Dane Komljen also plays a game imagining a habitat in which human presence only subsists through the traces left behind: black-and-white family photo albums, home-made super-8 and Hi8 cinematic sequences, nature images, abandoned buildings, ruins devoured by vegetation, the remains of a mural painting, et cetera—the keepers of the memory of bygone times.

Komljen's latest film uses words and images to play and form connections, together with a hypnotizing sound atmosphere. The film doesn't seem to try to extract meanings but, rather, to record the lack of permanency. And it doesn't only explore some sort of cinematic essence, but it also articulates a filmic poetics through which it reflects on death and the permanency of memory: How will trees, plants, and animals remember human presence? What will they think about those images? Thus, the mysterious last shot: An image of rubble and swinging light—we are in the presence of an enigmatic audiovisual fantasy.

Sébastien Blayac

154

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Fundación Casa Wabi-Mantarraya; Festival de Cine de Pančevo; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto; Art-House. Festival Internacional de Cine Batumi; Festival de Cine de Nueva York; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Pravo Ljudski Film Festival Sarajevo; ZINEBI. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Premio del Público EITB; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; 14Films. Festival Around the World in 14 Films Berlin; Festival de Cine Auteur de Belgrado.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Phantasiesätz (2017), *All the Cities of the North* (2016), *Our Body* (2015), *I Already Am Everything I Want to Have* (2010).

PHANTASIESÄTZE

FANTASY SENTENCES

FRASES DE FANTASÍA

ALEMANIA - DINAMARCA

2017

17'

16 mm, super 8, digital, hd
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Dane Komljen

FOTOGRAFÍA

Jenny Lou Ziegel

SONIDO

Simon Apostolou

MÚSICA

Aaron Hemphill

PRODUCCIÓN

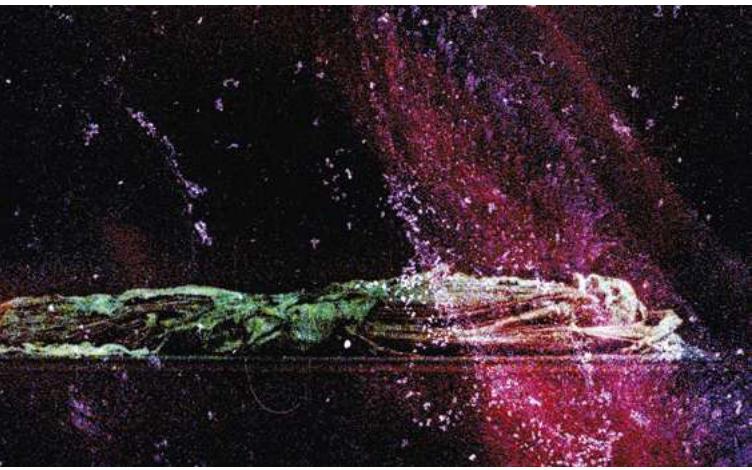
Flaneur Films

Al fin de los años veinte, durante un programa de radio, el gran Walter Benjamin pidió a una niña de 11 años que jugara un juego: él le diría algunas palabras —no menos de cinco, no más de diez— y se suponía que ella debía forjar oraciones a partir de este campo léxico, ordenando lo arbitrario y así generar sentido. Sin embargo, las frases imaginadas no tenían tanto que ver con la creación de un significado, sino con la elaboración de un flujo, un espacio donde la niña buscaba conexiones e intervalos.

Con *PHANTASIESÄTZE*, título homenaje al experimento de Benjamin posteriormente publicado en forma de texto, el realizador Dane Komljen también juega un juego imaginando un hábitat donde la presencia del ser humano sólo subsiste a través de las huellas que dejó atrás: archivos familiares fotográficos en blanco y negro, secuencias cinéticas caseras en Super 8mm y Hi8, imágenes de la naturaleza, edificios abandonados, ruinas devoradas por la vegetación, vestigios de una pintura mural, etc., depositarios de una memoria de otros tiempos.

La última obra de Komljen juega y forma conexiones entre palabras e imágenes con una atmósfera sonora que hipnotiza. La película no parece tratar de extraer algún sentido, sino más bien de plasmar la no-permanencia; y no sólo explora cierta esencia cinematográfica, también articula una poética filmica a través de la cual reflexiona sobre la muerte y la pertenencia de los recuerdos: ¿cómo los árboles, las plantas y los animales recordarán la presencia humana?, ¿qué pensarian de esas imágenes? Tal es el misterioso plano final, una imagen de escombros con un vaivén de luz; estamos frente a una enigmática fantasía audiovisual.

Sébastien Blayac



ture film that, at the moment, bears the name *Eles transportan a morte* (They Transport Death).

Filmed in Macizo de Anaga, a mountainous area in the Tenerife Island (which harbors the capital of the Canaries), the film lays the foundations for a fable on territory, the past, and the quest for domination which the Spanish State espoused for a long time. The title is extracted from the maxim *Non terrae plus ultra*, which the leaders of the Conquista used to encourage navigators to reach new lands. In a mythical and historical fiction mode, Girón and Delgado question political issues through symbolisms the spectator will be able to surmise. Progress, identity, collectivity, and imperialism, these are points around which this exercise gravitates while showing on screen a rooted territory that imposes a diffuse sensation of space and time.

Plus Ultra are two words that, to this date, are kept in the coat of arms of the Spanish flag and which are somehow condemned by the film. The fact has a direct relation to America and the location for the filming is a reference to it: The last land Cristóbal Colón's Conquistadores touched—wrapped in the aforementioned maxim—before discovering America, were the Canary Islands.

The fragments in which Helena and Samuel use 16 mm and Super 16 mm film would seem to be the transition between their previous work, *Montañas ardientes que vomitan fuego*, and this new one, in which the images of aboriginal mummies are the element which reveals the barbarism of the conquerors of those times.

Luis M. Rivera

156

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Cine de San Sebastián; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Curtocircuito. Festival Internacional de Cine Santiago de Compostela; Festival Internacional de Cine de Chicago; Festival Âge d'Or; ZINEBI. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao; Antofadocs. Festival Internacional de Cine de Antofagasta; L'Alternativa. Festival de Cine Independiente de Barcelona; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; The Unforeseen. Festival Internacional de Cine Experimental Belgrado; Tenerife Shorts. Festival Internacional de Cortometrajes de Tenerife.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Samuel M. Delgado
Plus Ultra (2017), *Montañas ardientes que vomitan fuego* (2016), *Sin Dios ni Santa María* (2015), *Malpaís* (2013).
Helena Girón
Plus Ultra (2017), *Montañas ardientes que vomitan fuego* (2016), *Sin Dios ni Santa María* (2015).

PLUS ULTRA

ESPAÑA

2017

13'
Super 16 mm
color

DIRECCIÓN
Guillermo Gómez
FOTOGRAFÍA
Edmundo Rodríguez
EDICIÓN
Helena Girón
Samuel M. Delgado
DIRECCIÓN DE ARTE
Camino H. Allende
SONIDO
Juan Carlos Blancas
MÚSICA
David Pantaleón
Rubén Rodríguez
María Isabel Díaz
Elena Navarro
Mercedes Pintado
REPARTO
Juan Carlos Blancas
David Pantaleón
Rubén Rodríguez
María Isabel Díaz
Elena Navarro
Mercedes Pintado
PRODUCCIÓN
Filmika Galaika

Muchas veces suelen ser los cortometrajes pieza de soporte para el film de larga duración que tiempo después vendrá en la obra de un cineasta. Lo que no es tan común es que se muestre esto de manera tan clara y sobre todo se exhiba a sabiendas de que en algunos años existirá un trabajo extendido. Esto último es *Plus Ultra* de Helena Girón y Samuel M. Delgado, una película que más que corto, podría denominarse como prólogo de un largometraje que de momento lleva por nombre *Eles transportan a morte* (Ellos transportan la muerte).

Rodado en Macizo de Anaga, una zona montañosa de la isla de Tenerife, misma que alberga a la capital de las Canarias, la cinta cimenta una fábula sobre el territorio, el pasado y el afán de dominación, uno que abanderó por mucho tiempo al Estado español. El título se extrae del lema *Non terrae plus ultra*, que usaban los líderes de la Conquista para alentar a los navegantes a alcanzar nuevas tierras. En modo de ficción mitica e histórica, Girón y Delgado cuestionan temas políticos a través de simbolismos que el espectador sabrá deducir. Progreso, identidad, colectividad e imperialismo son puntos sobre los que gira este ejercicio que muestra en pantalla un territorio enraizado que impone una sensación difusa del espacio y el tiempo.

Plus Ultra son dos palabras que a la fecha se mantienen en el escudo de la bandera española y que de alguna manera condena el film. El hecho tiene una relación directa con América y el lugar de filmación de la película remite a ello: la última tierra que tocaron los conquistadores de Cristóbal Colón antes de descubrir América enfundados en el mencionado lema fueron las Canarias.

Los fragmentos en los que Helena y Samuel utilizan película 16 mm y Super 16 mm, parecieran la transición entre su trabajo anterior, *Montañas ardientes que vomitan fuego* y este nuevo, en el que las imágenes de unas momias aborígenes son el elemento que más evidencia la barbarie de los conquistadores de la época.

Luis M. Rivera



Playing with the limits of the existing and the imaginary, the real and the replica, *SILICA* is a provocative filmic essay in which the image experiences different consistencies: Digital, 35 mm, and computer-generated.

In the south of Australia, exploring locations of famous science-fiction films, we find an amazing landscape with traces of its past—including the passing through the area of aborigi-

nal groups and filmic productions. Rocks, mountains, and uninhabited zones which talk to us about a millenary, lonely time in which humans are nothing but confused visitors in the middle of immensity. The female explorer is only known to us by her captivating voice, which subtly controls the comical aspects of her discoveries while she walks with us along the way.

In the middle of the desert, there is a mining town which for a while was devoted to opal extraction and was abandoned by workers when this precious stone began being produced in laboratories. Pia Borg proposes an essay which plays with the illusion of the replica and which delves into questions about identity and belonging, values that move through time and are transformed with it. The territory is real and, at the same time, simulated; however, in both cases, it is equally true—the apocalyptic world of the many science-fiction films set in there, or the land devastated by human hands.

Illusion, reproduction, fiction—in the essence of them lies a question about belonging and identity which connects man to the Earth.

Eva Sangiorgi

SILICA

AUSTRALIA – REINO

UNIDO

2017

23'
35 mm
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Pia Borg

FOTOGRAFÍA

Helder K Sun
John Angus Stewart

SONIDO

Philippe Ciompi

MÚSICA

Henning Christiansen
Aine O'Dwyer

Pancrace

REPARTO

Nicolette Krebitz

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Gina Film

Jugando con límites entre lo existente y lo imaginario, lo real y la réplica, *SILICA* es un provocativo ensayo filmico donde la imagen experimenta diferentes consistencias: el registro digital, tomas en 35 mm e imágenes generadas por computadoras.

En la exploración de locaciones de famosas películas de ciencia ficción en el desierto del sur de Australia, nos encontramos con un paisaje asombroso que lleva rastros de su pasado, el que incluye el paso de los aborígenes y de producciones cinematográficas. Rocas, montañas y extensiones inhabitadas hablan de un tiempo milenario y solitario en el que el hombre es un visitante desorientado frente a tal inmensidad. De la exploradora sólo conocemos la cautivante voz que controla con sutileza el humor de sus descubrimientos mientras nos acompaña en el camino.

En medio del desierto hay una ciudad minera, por un tiempo dedicada a la extracción del ópalo. Los trabajadores la abandonaron una vez que fue posible la reproducción de la piedra en laboratorio. Pia Borg propone un ensayo que juega con la ilusión de la réplica, y el que incursiona en cuestionamientos sobre la identidad y la pertenencia, valores que atraviesan el tiempo y se transforman con éste. El territorio es real y simulado, pero en ambos casos igualmente verídico: es el mundo apocalíptico del cine de ciencia ficción del que muchas veces ha sido escenario, o es la tierra devastada por la mano del hombre.

Ilusión, reproducción, ficción, en cuyas sustancia radica un cuestionamiento sobre pertenencia e identidad que conecta el hombre a la tierra.

Eva Sangiorgi

FESTIVALES
Y PREMIOS

2014 BFI. Festival de Cine de Londres; Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival de Cine de Nueva York; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Curtocircuito. Festival Internacional de Cine Santiago de Compostela; ZINEBI. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao; IDFA. Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam; AFI Fest. Festival de Cine del American Film Institute, Mención Especial.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Silica (2017).

A woman with blonde hair, wearing a white apron over a dark short-sleeved shirt, is focused on working on a large, intricate machine. The machine has prominent yellow and silver parts, including a cylindrical component with a circular opening. She is leaning over it, her hands engaged in the task. The setting appears to be a workshop or laboratory, with a wooden cabinet and a lamp visible in the background.

RETROSPECTIVA

ROEE ROSEN

RETROSPECTIVE ROEE ROSEN

ROEE ROSEN AL ESPEJO

La obra de Roe Rosen tiene el poder de la multiplicación. Por un lado es profundamente expansiva, ya que no deja de cuestionar los términos de lo políticamente correcto cuando estos se erigen en las barricadas de la ética de la religión, de la política o de la sociedad del consumo. Al escarbar en temas y traumas de su cultura nativa y de nuestra cultura compartida, pone en cuestión el límite entre lo humano y lo monstruoso. Un ejemplo: cuando en 1997 instaló la controversial exhibición *Live and Die as Eva Braun* en el Museo Israelita de Jerusalén –que también se tradujo en una publicación–, empujaba al visitante a imaginarse la intimidad de una relación con Hitler. El punto de Rosen es destapar situaciones controversiales que son silenciadas por la censura, en muchos casos, cultural, y por tanto, sostenida por los juegos del poder. Sus armas son la ironía hiriente con perspicacia y desvergüenza. Un desahogo entre lo absurdo y lo obsceno que encontramos en sus trabajos cinematográficos: en las ominosas declaraciones de una terapia televisada frente a los rascacielos de Manhattan en **DR. CROSS, A DIALOGUE** (Dr. Cross, un diálogo) o en las muecas de la estrella de la comedia Hani Furstenberg como Rosie Rosen, quien en **HILARIOUS** (Hilarante) monta un espectáculo disfuncional donde, bajo instrucción, el público se ríe de unos chistes macabros e imposibles.

Por otro lado, sus trabajos se evocan de muchas maneras al explorar formatos distintos: en el programa televisivo, en la entrevista, el reportaje, el *collage* y la opereta filmada, que también crean una continuidad temática y referencial. Rosen disemina las claves de lectura en películas que son versiones o *variaciones* del mismo tema, también desde el punto de vista formal. En **THE CONFESSIONS OF ROEE ROSEN** (Las confesiones de Roe Rosen) registra con cámara frontal la experiencia de explotación de tres mujeres inmigrantes. El título nos alerta de la intervención del autor y, en efecto, estas mujeres están leyendo un texto que no les pertenece, aunque no todo lo que cuenten les sea extraño. La película es anticipada con otros ejercicios: un tráiler, **CONFessions COMING SOON** (Muy pronto

las confesiones); un *bonus track* **GAGGING DURING CONFESSION: NAMES AND ARMS** (Tartamudeo en las confesiones: nombres y brazos), y hasta un video musical con **I WAS CALLED KUNY-LEMEL** (Me llamaban Kuny-Lemel), donde el Ensemble de las Confesiones de Roe Rosen interpreta la versión en inglés de un conocido motivo del cine israelí que insiste con el tema de la identidad.

En **TWO WOMEN AND A MAN** (Dos mujeres y un hombre), la misteriosa crítica Joanna Führer-Ha'sfari promueve en una entrevista la reciente publicación de la obra maestra de Justine Frank, **Sweet Sweat**, de la que fue traductora.

La artista belga de origen judío fue cercana al movimiento surrealista y a la literatura libertina, e injustamente omitida por la historia. Führer-Ha'sfari critica el oportunismo de Rosen, acusándolo de aprovecharse del talento de la autora desaparecida. Ahí aparecen fragmentos de entrevistas a

políticos grabadas en ocasión de aquella polémica exposición de Rosen, que atestiguan la obscenidad de su conducta pero, ¿dónde comienza y dónde termina la implicación de Rosen? El autor se expone explicitamente a la crítica para develar su inconsistencia.

De igual manera, las referencias son resonancias expansivas de películas a través, como hemos visto, de reinterpretaciones o alusiones (*WR: Los misterios del organismo* de Makavejev en **TSE [OUT]**, [Fuera]), o de extractos originales (*Fuego inextinguible* de Farocki en **THE DUST CHANNEL** [El canal del polvo]); de la literatura y escritos: mientras las mujeres confiesan en *The Confessions...*, sobre el escritorio se apilan libros disparados, como las supersticiones científicamente revindicadas por autores decimonónicos como Oskar Panizza y Max Nordau; el controversial, satírico y satánico *La-bas* de Joris-Karl Huysmans, y otros; son lecturas que crean de algún modo un puente entre judaísmo, arte y muerte (u opresión). Irreverente, Rosen mismo se atribuye algunos

CREA ESPEJISMOS ENTRE
PERSONAS E HISTORIAS QUE SE MIDEN;
CON NUESTRA SITUACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA;
PARECE CONFIAR EN LOS REBELDES,
Y EN LAS MUJERES.



ROEE ROSEN IN THE MIRROR



"maltratos" de las referencias, como en el caso de Satie y Weill, y amplía los cánones de la transgresión –ética y formal– con sus referencias históricas y con el lenguaje de los medios de comunicación de nuestra contemporaneidad.

Finalmente, su obra se reproduce en las ilustraciones, en los cuadros de las paredes y en la producción de los autores o personajes de cuya identidad se apropiaba. Aquellos alter-ego del autor desarrollan un cuerpo de trabajo dentro de la labor de Roee Rosen, y son acreditados en imágenes, textos, un *libretto*, en acciones políticas y exposiciones. Al mismo tiempo, Rosen insta a sus personajes a repetir palabras sugeridas por un *teleprompter* –a veces en un idioma que no dominan– y a moverse bajo indicaciones improvisadas, manipulados como el público de un *Stand-up Comedy* o como los presos en **THE BURIED ALIVE VIDEOS** (Los videos enterrados vivos), secuestrados por un colectivo de artistas que reniegan su entorno social.

¿Cómo creer a este artista receloso y manipulador?, ¿a quién pertenecen esas palabras? Pues en la intersección constante entre la realidad y la ficción, en el tono fluctuante de la farsa y la burla, donde reside una veracidad sagaz y provocadora. Tengan las palabras que ocupar otros cuerpos para expresarse o exorcizarse en un juego de identidades que critica abiertamente el nacionalismo, la xenofobia, la dominación y las políticas de poder; una celebración de la perversión, un desafío frontal al procedimiento obsesivo de limpieza que recurre a la denuncia para esconder las depravaciones. *The Dust Channel* es inagotable, como lo es el desierto donde se ubica el centro de detención policial israelí llamado *Holot*, la palabra para arena en hebreo. ¿Cuál es entonces la conducta degenerada?

Roee Rosen crea espejismos entre personas e historias que se miden con nuestra situación social y política; parece confiar en los rebeldes, y en las mujeres.

Eva Sangiorgi

Roe Rosen's work has the power of multiplication. On the one hand, it is profoundly expansive, since it won't cease in its questioning of politically correct terms when they stand as barricades for the ethics of religion, politics, or consumerist's society. By digging into themes and traumas of his native culture, and our shared culture, he questions the limits between what is human and what is monstrous. One example: When, in 1997, he installed the controversial exhibition "Live and Die as Eva Braun" in the Israeli Museum of Jerusalem (which also became a publication), he pushed the visitor to imagine the intimacy of a carnal relationship with Hitler. Rosen's point is to uncover controversial situations that are silenced by cultural censorship, in many cases, and therefore upheld by the games of power. His weapons are hurtful irony, insight, and shamelessness. A venting between the absurd and the obscene that we find in his cinematic works: In the ominous statements of a televised therapy in front of Manhattan's skyscrapers in **DR. CROSS, A DIALOGUE**, or in the gestures of a comedy star, Hani Furstenberg, as Rosie Rosen, who in **HILARIOUS** puts on a dysfunctional show where, following instructions, the public laughs at macabre and impossible jokes.

On the other hand, his works are evoked in many ways by exploring different formats: in the TV program, in the interview, the report, the collage, and the filmed operetta, which also create a thematic and referential continuity. Rosen disseminates the keys to interpretation in films that are versions or *variations* on the same theme, from the formal point of view as well. In **THE CONFESSIONS OF ROEE ROSEN** he records, with a camera placed in front of his characters, the experience of exploitation of three immigrant women. The title alerts us about the director's intervention and, indeed, these women read a text which doesn't belong to them, although not all they say is foreign to them. The film is

anticipated alongside with other exercises: A trailer, **CONFessions COMING SOON**; a bonus track, **GAGGING DURING CONFESSION: NAMES AND ARMS**; and even a music video, **I WAS CALLED KUNY-LEMEL**, where the "Roee Rosen's Confessions Ensemble" performs the English version of a known motif of Israeli cinema that insists on the topic of identity.

in **TWO WOMEN AND A MAN**, a mysterious critic, Joanna Führer-Ha'sfari, promotes in an interview the recent publication of Justine Frank's masterpiece, *Sweet Sweat*, which she translated. The Belgian artist of Jewish origin was close to the



surrealist movement and the libertine literature, and was also unjustly omitted from history. Führer-Ha'sfari criticizes Rosen's opportunism, accusing him of taking advantage of the talent of the missing author. Fragments of interviews with politicians appear there, recorded on the occasion of that controversial exhibition by Rosen; these fragments attest to the obscenity of his behavior but, where does Rosen's implication begins and ends? The author exposes himself explicitly to criticism in order to unveil his inconsistency.

Likewise, references are expansive resonances of films through reinterpretations or references, as we have seen, (*WR: The Mysteries of the Organism* by Makavejev in **TSE [OUT]**), or extracts from originals (Farocki's *Inextinguishable Fire* in **THE DUST CHANNEL**); from literature and writings: while the women confess in *The Confessions...* Over the desk, varied books pile up. Books such as the scientifically vindicated superstitions by 19th century authors like Oskar Panizza and Max Nordau; the controversial, satirical and satanic *La-bas*, written by Joris-Karl Huysmans, and others; these are readings that somehow create a bridge between Judaism, art, and death (or oppression). Irreverent, Rosen attributes to himself some of the "mistreatments" from the reference, as it is the case in Satie & Weill, and expands the standards of (ethic and formal) transgression with his historical references and the language of the media in contemporary times.

166

ROEE ROSEN CREATES MIRAGES BETWEEN PERSONS AND STORIES THAT ARE MEASURED AGAINST OUR SOCIAL AND POLITICAL SITUATION; HE SEEMS TO TRUST REBELS, AND WOMEN.

Finally, his work is reproduced in the illustrations, in the paintings on the walls, and in the production of the authors, or characters, whose identity he appropriates. Those alter-egos develop a body of work within Roe Rosen's own body of work and are credited in images, texts, a *libretto*, in political actions and exhibitions. At the same time, Rosen asks his characters to repeat words suggested by a teleprompter (sometimes in a language they are not familiar with) and to move under improvised indications, manipulated like the audience of a stand-up comedy or like the inmates in **THE BURIED ALIVE VIDEOS**, kidnapped by a collective of artists who reject their social environment.

How can one believe this wary and manipulative artist? To whom do those words belong to? A clever and provocative truth exists in the constant intersection between reality and fiction, in the fluctuating tone of farce and mockery. May the words have to occupy other bodies to express or exorcise themselves in a game of identities that openly criticizes nationalism, xenophobia, domination, and the politics of power; a celebration of perversion, a frontal challenge to the obsessive cleaning procedure that resorts to accusation in order to hide depravities. *The Dust Channel* is as inexhaustible as the desert where the Israeli police detention center called *Holot* (a word for sand in Hebrew) is located. Which is, then, the degenerate behavior?

Roe Rosen creates mirages between persons and stories that are measured against our social and political situation; he seems to trust rebels, and women.

Eva Sangiorgi



Dyson DC07, a vacuum cleaner devised by British industrial designer James Dyson. The absurdity of the situation soon reveals itself not to be an allegory of our world, but a literal rendition of the enthrone-ment of commodities. An eerie representation that shines a sharp flak on the phantasmagorical products of our current necropolitical environment as they become worshiped and vehemently desired, their rule grasping tighter on our will, sucking, enchanting and subjugating our volition to their very whims.

Just as the Dyson DC07 siphons and accumulates dirt in its diaphanous belly, the tensions between repulsion and lechery turn transparent, a magnetic pull that can only be understood as a worldly drive, unleashing a petty household drama, whose tragicomic implications point to the uneven flux of power relations, and the humanitarian crisis that takes place at the refugee camp set by the Israeli government in Holot.

Eduardo Thomas

168

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 FilmMadrid. Festival de Cine de Madrid; Festival Internacional de Cine de Jeonju; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine Lo schermo dell'arte; FestiFreak. Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata; Festival L'écran de Saint Denis; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella 2016 Festival Internacional de Video de Kansk, Premio Palm Secateur D'or.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

The Dust Channel (2016), *The Buried Alive Videos* (2013), *Tse (Out)* (2010), *Hilarious* (2010), *Gagging During Confessions: Names and Arms* (2008), *The Confessions of Roee Rosen* (2008), *I Was Called Kuny-Lemel* (2007), *Confessions Coming Soon* (2007), *Two Women and a Man* (2005), *Editor: The Zionist Ventriloquist, a Compilation of Video Hits* (2004), *Live and Die as Eva Braun* (1995-1997, instalación/installation), *Dr. Cross, a Dialogue* (1994).

THE DUST CHANNEL EL CANAL DEL POLVO

ISRAEL
2016

23'
hd
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Roee Rosen
FOTOGRAFÍA
Avner Shahaf
EDICIÓN
Maxim Lomberg
SONIDO
Igor Krutogolov
REPARTO
Inbar Livne Bar-On
Yoav Weiss

PRODUCCIÓN
Documenta 14
Roee Rosen
DISTRIBUCIÓN
Roee Rosen

Roe Rosen compagina elegantemente el irreverente libreto de Maxim Komar-Myshkin –seudónimo del ficticio poeta ruso Efim Poplavski (1978-2011), quien emigrara a Tel Aviv a principios del año 2000– con la colorida partitura del músico vanguardista israelí Igor Krutogolov en esta ingeniosa fábula de lujuria, inequidad social y fetichismo. **THE DUST CHANNEL**, una depravada oda a la limpieza, deviene en surrealista e insidiosa opereta protagonizada por la Dyson DC07, una aspiradora ideada por el diseñador industrial británico James Dyson. Esta absurda situación pronto se revela no como alegoría de nuestro mundo, sino como una interpretación literal de la coronación de las mercancías. El film es una inquietante representación que arroja una aguda crítica sobre los fantasmagóricos productos de nuestro entorno necropolítico, que, a medida que son adorados y vehementemente deseados, aferran cada vez más su dominio sobre nuestra voluntad, chupando, encantando y subyugando nuestra volición a sus propios caprichos.

Al tiempo que la Dyson DC07 absorbe y acumula suciedad en su vientre diáfano, las tensiones entre repulsión y lujuria se tornan transparentes, una atracción magnética que sólo puede entenderse como pulsión mundana y que desata un pequeño drama doméstico, cuyas tragicómicas implicaciones apuntan al disparate flujo entre las relaciones de poder, y la crisis humanitaria que tiene lugar en el campamento de refugiados establecido por el gobierno israelí en Holot.

Eduardo Thomas



The Buried Alive Group was founded by poet and artist Maxim Komar-Myshkin after he migrated to Tel Aviv. Conformed by Jewish Russian artists, filmmakers, writers, and musicians, the group practiced a complete isolation from Israel's social and cultural life, evoking the time in hiding of some Russian artistic vanguards and suggesting a profound inconformity towards the political context.

THE BURIED ALIVE VIDEOS compile six productions made between 2004 and 2010, intercalated with the ideological statements of their manifesto. The videos include historic jokes recited by notable kidnapped people, voodoo rituals, and invocations to the cult of merchandise. Roee Rosen dedicates his recent production to the figure of Komar-Myshkin, a pseudonym of the artist Efim Poplavsky (1978-2011), of whom he imagines a paranoid involvement in Russia's history and with president Vladimir Putin.

Eva Sangiorgi

ISRAEL
2013

36'
digital
color

DIRECCIÓN
Roee Rosen
FOTOGRAFÍA
Avner Shahaf
EDICIÓN
Gal Katzir
Max Lomberg
SONIDO
Danny Shitrit
MÚSICA
Igor Krutogolov
REPARTO
Scandar Copti

PRODUCCIÓN
Roee Rosen

THE BURIED ALIVE VIDEOS

LOS VIDEOS ENTERRADOS VIVOS

El colectivo Enterrados Vivos (Buried Alive Group) fue fundado por el poeta y artista Maxim Komar-Myshkin tras su inmigración a Tel Aviv. Conformado por artistas, cineastas, escritores y músicos ruso y de origen judío, el grupo practicaba un total aislamiento de la vida social y cultural de Israel evocando la clandestinidad de algunas vanguardias artísticas rusas, y sugiriendo una profunda inconformidad hacia el contexto político.

THE BURIED ALIVE VIDEOS recopilan seis producciones realizadas entre los años 2004 y 2010, intercalados con las declaraciones ideológicas de su manifiesto. Los videos incluyen bromas históricas recitadas por gente reconocida, secuestrada, rituales de vudú e invocaciones al culto de la mercancía. Roee Rosen dedica su producción reciente a la figura de Komar-Myshkin, pseudónimo del artista Efim Poplavsky (1978-2011), de la que imagina una paranoica implicación con la historia de Rusia y con el presidente Vladimir Putin.

Eva Sangiorgi



black humour, where political analysis plunges its probes into bodies and imaginings.

Jean-Pierre Rehm

Two young Israeli S & M enthusiasts talk explicitly about their tastes in the context of a traditional interview. They also evoke the figure of Lieberman, an extreme right-wing politician. Then the action switches straight to a session where the protagonists suddenly indulge so as to exorcise Lieberman's demon. Once again, Roee Rosen creates a little explosion of intelligence and

TSE OUT FUERA

ISRAEL
2010

34'
hd
color

Dentro del contexto de una entrevista tradicional, dos jóvenes israelíes aficionados al sadomasoquismo hablan acerca de sus gustos de forma explícita y, también, evocan la figura de Lieberman, un político de la extrema derecha. Después, la acción cambia y los protagonistas se encuentran en una sesión donde, repentinamente, aceptan exorcizar al demonio de Lieberman. Una vez más, Roee Rosen crea una pequeña explosión de inteligencia y humor negro en la que el análisis político zambulle sus sondas en cuerpos e imaginarios.

Jean-Pierre Rehm

DIRECCIÓN
GUIÓN
Roee Rosen
FOTOGRAFÍA
Avner Shahaf
EDICIÓN
Max Lomberg
REPARTO
Ela Shapira
Yoana Gonen

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Roee Rosen



example of this condition. Anchored in the astounding performance of Rosie Rosen, played by Hani Furstenberg, who manages to transit across a most demanding script without completely melting away, the director is able to dislocate the all-too-familiar tropes of these comedic outlets, such as the ritualized expectations of a punch line, the mechanical advocacy for comedy as a healing factor against adversity, or the sterile interaction of the 'live' audience. In *Hilarious*, comedy is set to fail, and by doing so it succeeds in dismantling the operations that sustain the commodified version of humor that roams rampant across screens the world over. However, the derailed version of conventional comedy gives way to a different site for humor, one that, although apparently stark, seems a bit more honest.

Eduardo Thomas

With **HILARIOUS**, Roee Rosen takes us through the uncanny passage of dysfunctional comedy, an endeavor that has brought him to the dissection of popular comedic media formats such as the 'late show' television program or the stand-up comedy act. Dysfunctional comedy questions the possibilities of laughter when presented with a situation in which there is no reason to laugh, and this film reveals itself as a prime

HILARIOUS

HILARANTE

ISRAEL
2010

21'
hd
color

DIRECCIÓN

Roee Rosen

FOTOGRAFÍA

Avner Shahaf

EDICIÓN

Asaf Sabab

REPARTO

Hani Furstenberg

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Roee Rosen

Con **HILARIOUS** Roee Rosen nos lleva a través del insólito trance de la comedia disfuncional, un esfuerzo que lo ha llevado a la disección de populares formatos cómicos como los programas de televisión de *late show* o el acto de comedia *stand-up*. La comedia disfuncional cuestiona las posibilidades de la risa ante una situación en la que no existe motivo alguno para reír, y esta película se revela como un excelente ejemplo de esta condición. Anclada en la fabulosa actuación de Rosie Rosen, interpretada por Hani Furstenberg, quien logra transitar por el más exigente de los guiones sin derretirse por completo, el director es capaz de dislocar los tropos más familiares de estos modelos de comicidad, tales como las ritualizadas expectativas del remate de un chiste, la mecánica defensa de la comedia como herramienta de curación contra la adversidad, o la estéril interacción de la audiencia 'en vivo'. En *Hilarious* la comedia está destinada al fracaso, pero, al hacerlo, logra desmantelar las operaciones que sostienen la versión mercantilizada del humor que recorre las pantallas de todo el mundo. Sin embargo, el descarrilamiento de la comedia convencional abre el paso a un sitio diferente para el humor, uno que, a pesar de presentarse inhóspito, se perfila un tanto más honesto.

Eduardo Thomas



ment when we see them becoming the subjects of an audiovisual product we tend to associate with the bonus tracks in comedies.

Eva Sangiorgi

A compilation of the eliminated “cuts” during the process of making *The Confessions of Roee Rosen*. The three starring women are truly migrant foreigners living in Israel. Off-screen, Roee Rosen asks them to read a text, in Hebrew, which they do not understand, while they also try to improvise an imitation of his gestures. Then, this creates a feeling of estrangement when we see them becoming the subjects of an audiovisual product we tend to associate with the bonus tracks in comedies.

ISRAEL
2008

5'
digital
color

DIRECCIÓN
Roee Rosen
REPARTO
Ekaterina Navuschtanova
Francisca Panikar
Haddy
Hillel Rosen

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Roee Rosen

GAGGING DURING CONFESSIONS: NAMES AND ARMS

TARTAMUDEO EN LAS CONFESIONES: NOMBRES Y BRAZOS

Se trata de una compilación de los “cortes” eliminados de la realización de *The Confessions of Roee Rosen* (Las Confesiones de Roee Rosen). Las tres mujeres protagonistas son realmente extranjeras inmigrantes en Israel. Fuera de cuadro, Roee Rosen les pide leer un texto en hebreo cuyo sentido no entienden, además de tener que imitar improvisadamente sus gestos. Se produce entonces un sentimiento de extrañamiento al ver que ellas se convierten en sujeto de este producto audiovisual que acostumbramos asociar a los *bonus track* de las comedias.

Eva Sangiorgi



even in this dire situation the infamous artist plays a final game of shape shifting and deception upon us.

For his confessions, Rosen performs a perverse act of ventriloquism, imposing his text on three immigrant women: Haddy, Ekaterina Navuschtanova, and Francisca Panikar, all of them illegal workers in Israel. The three women read, from a teleprompter, the version of Rosen's confessions transliterated into Hebrew, a language they do not speak, nor can they understand. The result is an unsettling and irreverent play of roles. Speech, twisted on itself, is reconstructed time and again and, with it, Rosen himself, transformed through the newly attained rhythms and intonations that the text gains each time a different person attempts its delivery. With every broken utterance, with every pantomime, another layer of the many transactions of information-exchange that occur outside of speech is revealed, and so, the confessions become much more than what the original text ever imagined to be. The film marks a clear furthering of Rosen's explorations on identity, work, and power relations, Israeli policy making, and the role of music as a site of discursive resistance, as much as it unavoidably transforms its director, this evil Geppetto, through its speech acts.

Eduardo Thomas

178

FESTIVALES Y PREMIOS

2012 Festival Internacional de Cine de Cortometrajes de Oberhausen 2009 Ambulante Gira de Documentales; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pésaro; ZINEBI. Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao 2008 CPH:DOX. Festival Internacional de Documentales de Copenhague; FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella, Mención Especial; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

HA'VIDUYIM SHEL ROEE ROSEN

THE CONFESSIONS OF ROEE ROSEN
LAS CONFESIONES DE ROEE ROSEN

ISRAEL
2008

57'
digital
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Roee Rosen
FOTOGRAFÍA
Avner Shahaf
EDICIÓN
Ben Hagari
SONIDO
Tatiana Schnitke
MÚSICA
Dikla Baniel
The Roee Rosen Confessions Ensemble
REPARTO
Ekaterina Navuschtanova
Francisca Panikar
Haddy

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Roee Rosen

Al borde de la muerte, Roee Rosen decide que ha llegado el momento de confesarlo todo, ha llegado la hora de sincerarse. **THE CONFESSIONS OF ROEE ROSEN** inscriben al director en la larga tradición de San Agustín, Rousseau y la *reality TV*. No hay duda, estamos listos para sumergirnos en una abismal carrera plagada de mentiras, escándalos e identidades falsas. Pero, un intrigante espectáculo nos espera, pues, aún en esta funesta situación, el infame artista ha preparado un último juego de transformaciones y engaños para nosotros.

Para sus confesiones, Rosen realiza un perverso acto de ventriloquía, imponiendo su texto a tres mujeres inmigrantes: Haddy, Ekaterina Navuschtanova y Francisca Panikar, todas ellas trabajadoras ilegales en Israel. Las tres mujeres leen desde un *teleprompter* las confesiones de Rosen en una versión transliterada del hebreo, un idioma que no hablan ni pueden entender. El resultado es un inquietante e irreverente juego de roles. El habla, retorcida en sí misma, se reconstruye una y otra vez, y con ella el propio Rosen, transformado a través de los recién adquiridos ritmos y entonaciones que el texto va ganando cada vez que una persona diferente intenta recitarlo. Con cada enunciado entrecortado, con cada pantomima, se revela otra capa de las muchas transacciones de intercambio de información que ocurren fuera del ámbito del habla, y así, las confesiones se convierten en mucho más de lo que el texto original alguna vez imaginó poder ser. La película marca un claro hito en las exploraciones de Rosen acerca de la identidad, el trabajo y las relaciones de poder, la política israelí y el papel de la música como un sitio de resistencia discursiva, así como inevitablemente transforma a su director, este malvado Geppetto, a través de sus actos de habla.

Eduardo Thomas



This plot works within Rosen's work as yet another way to delve even deeper into the differences and similarities of persons and peoples. Clearly, this has to do with a political tension which is now as powerful as ever. *Kuny-Lemel*—which features a musical ensemble formed by women who sing the theme of the famous musical film and, curiously enough, they never play it using their musical instruments—is a work which establishes a dialogue with *The Confessions of Roee Rosen*, a film in which three women—who work illegally in Israel—deliver various monologues in Hebrew (which is not their mother tongue) and substitute Rosen's identity. The idea of the *doppelgänger* is present in all of Rosen's work. He is used to assume fake identities, not to mislead but to confirm the problems of his times.

Carlos Rodríguez

Who is who? That's the central question in *Shnei Kuni Leml* (1966), a famous Hebrew musical directed by Israel Becker. This film, from which Roee Rosen takes the song "I'm not really me" to use in **I WAS CALLED KUNY-LETEL**, tells the story of two cousins who are physically identical. One of them is the right prospect for Carolina, a young Jewish matchmaker. The other one is this girl's true love.

ISRAEL
2007

5'
digital
color

DIRECCIÓN

Roee Rosen
FOTOGRAFÍA
Avner Shahaf
REPARTO
Hadas Gur
Yael Claire Shachmon
Drora Bruck
Hila Lahav
Inbal Praga
Karni Postel
Merav Schwarz
Noga Shatz
Liron Rotman

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Roee Rosen

I WAS CALLED KUNY-LETEL

ME LLAMABAN KUNY-LETEL

¿Quién es quién? es la pregunta principal de la película *Shnei Kuni Lemel* (1966), un célebre musical hebreo dirigido por Israel Becker. Este film, del que Roee Rosen retoma la canción "I'm not really me" para **I WAS CALLED KUNY-LETEL**, cuenta la historia de dos primos idénticos físicamente. Uno de ellos es el prospecto apropiado para Carolina, una joven casamentera judía; el otro es el amor verdadero de la chica. Esta trama funciona en el cuerpo de obra de Rosen como otra forma de ahondar en las diferencias y las similitudes entre las personas y los pueblos. Se trata, evidentemente, de una tensión política que no ha perdido fuerza. Todo lo contrario. *Kuny-Lemel*, en la que aparece un ensamble musical conformado por mujeres cantando la pieza del famoso musical y, curiosamente, nunca interpretándolo con sus instrumentos, es un trabajo que dialoga con *The Confessions of Roee Rosen* (Las confesiones de Roee Rosen), película en la que tres mujeres que trabajan de forma ilegal en Israel realizan diversos monólogos en hebreo —idioma que no es su lengua materna— sustituyendo la identidad del propio Rosen. El ideal del *doppelgänger* surca la obra de Rosen, acostumbrado a asumir identidades falsas no para despistar, sino para reafirmar los problemas de su tiempo.

Carlos Rodriguez



tine's Christian conversion to the TV icon Jerry Springer. Nothing is comparable to what is in store for us.

Eva Sangiorgi

A boy under the manipulation of depraved artist Roee Rosen. Like a Pinocchio manufactured by a vicious Geppetto, he has no control over his gestures and words. Forced to repeat a text in a language he doesn't know, he prepares us for *The Confessions of Roee Rosen*. Among the most notorious statements in the story is the one in which, with Rosen's cheekiness, he links the symbol of Saint August-

CONFESIONS COMING SOON

MUY PRONTO LAS CONFESIONES

ISRAEL
2007

9'
digital
color

Un niño está bajo la manipulación del depravado artista Roee Rosen. Como un Pinocho manufacturado por un vicioso Geppetto, éste no tiene control de sus gestos y palabras. Obligado a repetir un texto en un idioma que no conoce, nos prepara a *The Confessions of Roee Rosen* (Las confesiones de Roee Rosen). Entre las más notorias declaraciones de la historia, se encuentra la que con el descaro de Rosen, relaciona el símbolo de la conversión cristiana de San Agustín al icónico presentador televisivo Jerry Springer; nada es comparable a lo que nos espera.

Eva Sangiorgi

DIRECCIÓN
Roee Rosen
FOTOGRAFÍA
Avner Shahaf
EDICIÓN
Ben Hagari
REPARTO
Hillel Rosen

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Roee Rosen



and who authored a novel, *Sweet Sweat*. Of course, the synopsis of the film is tangled—it is a fabrication. And the artifice goes as follows: Frank is a character invented by Rosen; and Rosen, on the other hand, plays the role of Führer-Ha'sfari. The Israeli artist has created numerous alter egos to enrichen his work and to convey some authenticity within the imaginary created by his activity as a writer and a filmmaker. Frank is a particularly relevant vehicle in Rosen's career because, through her, he was able to deal with a problematic event in Jewish history: The Holocaust.

Is there a form of pornography based on Jewish extermination? Rosen puts the issue on the table and goes even further: The work of the critic invented by this artist establishes a relation between Frank's and Rosen's work in order to draw a line marked by the obsessions of contemporary world—sex, gender, creative autonomy, appropriation in art, spectacle as a form of exploitation, censorship, et cetera.

Carlos Rodríguez

Identity is one of the subjects which form the backbone of Roee Rosen's work. The consciousness one has about oneself, or about one's collectivity, is scattered throughout every nook and cranny in **TWO WOMEN AND A MAN**, a pseudo-documentary in which Joanna Führer-Ha'sfari, a critic, talks about the work of Justine Frank, a painter and poet who was close to the surrealist group

TWO WOMEN AND A MAN

DOS MUJERES Y UN HOMBRE

ISRAEL
2005

17'
digital
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Roee Rosen

EDICIÓN

Boaz Arad

REPARTO

Roee Rosen
Zebulon Hammer
Joseph Lapid
Antonio Somaini
Jean Baudrillard
Joseph Kosuth

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN

Roee Rosen

La identidad es uno de los temas que vertebría la obra de Roee Rosen. La conciencia que se tiene de sí mismo como individuo o colectividad puebla todos los rincones del film –un falso documental– **TWO WOMEN AND A MAN**. En éste, la crítica Joanna Führer-Ha'sfari habla de la obra de Justine Frank, una pintora y poeta cercana al grupo surrealista, autora de la novela *Sweet Sweat*. La sinopsis de la película es, por supuesto, un verdadero embrollo, un embuste. El artificio es el siguiente: Frank es un personaje inventado por Rosen; Rosen, por otro lado, da vida a Führer-Ha'sfari. El artista israelí ha creado varios alter ego para enriquecer su obra y dotarla de verosimilitud en el imaginario de su actividad como escritor y cineasta. Frank es un vehículo especialmente importante en su trayectoria porque a través de ésta ha abordado un caso problemático de la historia judía: el Holocausto.

¿Existe una pornografía basada en el exterminio judío? Rosen pone el tema en la mesa. Sin embargo, va más allá: El trabajo de la crítica inventada por el artista relaciona la obra de Frank con la de Rosen para trazar una línea, atravesada por las obsesiones del mundo contemporáneo: el sexo, el género, la autonomía creativa, la apropiación en el arte, el espectáculo como explotación, la censura, etcétera.

Carlos Rodríguez



sions—by a woman with a curious moustache which reminds us of Hitler. Clearly, Jewish references are profuse and, somehow, they are also ridiculed. Psychoanalysis (the theory posed by Freud, one of the most influential Jewish men in history, whose work permeated the totality of Western thought) is thoroughly exposed. The show analyst and host—the windows of her studio offer a view of Manhattan streets—offers a series of phrases which the man has to complete. Some examples of these phrases are: "Mother, please remember that...". Through these phrases, the TV host sets a trap which offers more information on the dynamics of confession, a strategy which conditions the other so he can be taken into a specific state or place far away from the actual life of the man being questioned, who is accused of abusing an underage girl.

Carlos Rodríguez

Confession as a literary tool is one of Roee Rosen's favorite strategies. He uses oral delivery to make evident his characters fabrications and this can be seen in films such as *The Confessions of Roee Rosen* and *Two Women and a Man*. In **DR. CROSS, A DIALOGUE**, a man is psychoanalyzed in a talk show—a popular TV format which aims to entertain the audience by extracting its guests' confes-

DR. CROSS, A DIALOGUE

DR. CROSS, UN DIÁLOGO

ESTADOS UNIDOS

1994

15'
digital
color

DIRECCIÓN

Roee Rosen

REPARTO

Anna Ewing Bull
Monty Bonell

PRODUCCIÓN

DISTRIBUCIÓN
Roee Rosen

La confesión como herramienta literaria es una de las estrategias favoritas de Roee Rosen, que se vale de la formulación oral para evidenciar las fabricaciones de sus personajes. Esto se puede constatar en films como *The Confessions of Roee Rosen* (Las confesiones de Roee Rosen) y *Two Women and Man* (Dos mujeres y un hombre). En **DR. CROSS, A DIALOGUE**, un hombre es psicoanalizado en un *talk show* —formato televisivo popular que tiene la encomienda de entretenir a una audiencia arrebatando confesiones de sus invitados— por una mujer con un curioso bigote que remite a Hitler. Las referencias judías son, evidentemente, profusas y en algún sentido ridiculizadas. El psicoanálisis (la teoría de Freud, uno de los hombres judíos más influyentes de la historia que permeó todo el pensamiento Occidental) es puesto en evidencia. La analista y anfitriona del *show*, cuyo estudio da hacia las calles de Manhattan, propone una serie de enunciados que el hombre debe completar. Se trata del tipo de formulaciones como "madre, por favor recuerda...". A través de éstas, la anfitriona le tiende una trampa que dice más de la dinámica de la confesión, una estrategia que condiciona al otro para ser llevado hacia un estado o lugar específico, táctica alejada de la vida del hombre en cuestión, acusado de abusar de una menor.

Carlos Rodriguez



RETROSPECTIVA NOBUHIRO SUWA

RETROSPECTIVE NOBUHIRO SUWA

NOBUHIRO SUWA

EL CINEASTA DE LA INTIMIDAD



Intimidad, extraña palabra. Conjugá una topología sospechosa derivada de una larga tradición que establece una diferencia entre un afuera y un adentro. Más allá de esa dudosa epistemología que propone una separación entre el mundo y el individuo, lo íntimo es el lugar en el que el yo ejerce su soberanía y, asimismo, aquello que puede suscitarse entre dos personas.

En efecto, un momento de intimidad es aquel en el que un hombre o una mujer puede acceder a algo de sí que desborda los roles sociales que encarna y las habituales trivialidades en las que se disipa el tiempo de cualquier vida. La intimidad es una experiencia de conciencia con una especial intensidad. Es también por esta razón que a veces se dice tener "encuentros íntimos" como expresión equivalente a tener sexo con alguien, pues una forma de practicar la sexualidad compromete la intimidad.

También decimos, en ocasiones, que solamente con los íntimos somos capaces de expresar las verdades que se temen y atesoran, y los deseos que se tienen.

El cine de Nobuhiro Suwa circunda la intimidad por varias vías. La más evidente tiene que ver con la observación puntillosa de la desavenencia amorosa. A Suwa le ha importado desde el inicio de su cine las relaciones de parejas y las problemáticas que deben enfrentar los amantes cuando el tiempo sedimenta desentendimientos o descubre deseos incompatibles. Una segunda aproximación a lo íntimo está determinada por la invención misma de esa experiencia, cuya constitución primaria, como es de esperar, empieza en la infancia, justo cuando el lenguaje y la interacción con el mundo, y a su vez la organización afectiva del sujeto frente al mundo, se vuelven reconocibles para un niño. Y hay asimismo un tercer

trayecto autorreflexivo sobre lo íntimo en el que el propio cine queda en evidencia como una forma estética de aproximación paradójica al tema: muchas experiencias íntimas se pueden filmar, pero al hacerlo se necesita señalar el límite de cualquier representación, que en el cine de Suwa consiste en demarcar la distancia de una imagen con lo real, o también, si se quiere, patentizar el artificio por el cual una experiencia de la intimidad que parece extraída de la propia existencia es en verdad una construcción estética.

2/Duo, *M/OTHER* y *Un couple parfait* se ciñen a las sinuosas peripecias afectivas que afectan a las parejas. En *2/Duo*, la ópera prima de Suwa, una pareja joven no consigue cimentar una convivencia mínima aceptable. El joven actor desocupado apenas puede entender el sentido de estar junto a otro, no muy lejos de la joven vendedora de ropa, que tampoco puede intuir que para conformar una pareja la sumisión al deseo del otro es una elección patológica. ¿No es Suwa un gran observador de los pactos inconscientes que fomentan, más que el amor, la patología cotidiana de la vida amorosa? ¿No es Suwa el más psicoanalítico de los directores japoneses?

Lo que sucede en *M/Other* no es otra cosa que el desarreglo en la economía libidinal de una pareja cuando el pequeño hijo del hombre que vive con su ex esposa tiene que pasar una temporada con ellos. Las consecuencias microscópicas de esa nueva presencia en la casa son escenificadas con una clarividente precisión por parte de Suwa, que identifica los cambios de posición subjetiva en los personajes e incluye al propio niño, lo que no deja de ser una proeza, pues atiende democráticamente los efectos afectivos sobre la mujer, el hombre y el niño. En *Un couple parfait* la atención se dispensa al fin definitivo del amor entre dos personas, y a la enorme dificultad de aceptarlo, sobre todo cuando la discordia y las pasiones del resentimiento no forman parte de la ecuación amorosa, y de lo que se trata es de asumir el fin del deseo (por el otro).

EL CINE DE NOBUHIRO SUWA CIRCUNDA
LA INTIMIDAD POR VARIAS VÍAS.



En *M/Other* las escenas suelen ser interrumpidas por un recurso estético en el que la sobreexposición de la naturaleza de la imagen señala el final de una escena y la transición a otra, sugiriendo de ese modo la índole poética de las escenas; el *raccord* invisible del cine clásico es denegado, no tanto por una cuestión estilística, sino por una postura del director frente al cine. Esta exposición de que todo lo que está en un plano alude a una fabricación de un mundo que no duplica la materia del mundo fuera del cine, sino que extrae de él los materiales iniciales para confeccionar algo enteramente distinto, es lo que se pone en juego en *H STORY*, el film en el que Suwa se propone conscientemente fallar en el intento de hacer un *remake* de la extraordinaria *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais. Ese intento es el film dentro del film, en el que a la inefable criatura cinematográfica

Béatrice Dalle se la ve ensayando e interpretando escenas con un personaje varón que remiten a las escenas de pareja del film de Resnais, aunque aquí se trata de la Hiroshima actual (ciudad natal del director, al que también se le puede observar ocasionalmente en escena).

En este film en el que Suwa explicita su filiación con el cine francés moderno, cada escena acopia una certeza, o acaso una conjeta: la incommensurabilidad de aquella experiencia monstruosa que mancilló la Historia del siglo XX ya no se puede filmar, ni siquiera bajo la mediación simbólica que Resnais supo hallar en su momento. La puesta en abismo es aquí un signo de impotencia: el abismo del Holocausto y de las bombas atómicas y sus abyertos efectos son inabordables para el cine del presente.

YUKI & NINA es una película notable concentrada en la experiencia de amistad de dos amigas aún en la edad de la infancia; una de ellas habrá de atravesar el desgarro propio que todo niño siente cuando sus padres se divorcian, lo que implica un cambio de geografía y la pérdida de la amistad aludida en la cotidianidad. Sucede que la separación de los progenitores conlleva una mudanza: la niña dejará París y vivirá en Tokio. Los esfuerzos de Suwa por adentrarse en la experiencia de sus dos personajes principales son admirables, pues la infancia, sustrato silencioso de la vida de toda persona, es también, para la mirada adulta, una edad remota e inalcanzable. Pocas cosas son tan exigentes como afinar el registro mecánico de una cámara con la percepción característica de un niño.

Todo lo dicho hasta aquí alcanza su mayor esplendor en la hermosa y aparentemente cándida **LE LION EST MORT CE SOIR**. Aquí, el descomunal Jean-Pierre Léaud vuelve a entregarse ontológicamente a un papel que aprovecha su propio deterioro físico como argumento central del relato. ¿Es nuevamente el moribundo rey Luis XIV de Albert Serra? Sí y no; lo es, porque el film de Serra podía ser leído como un documental indirecto del cuerpo masculino y símbolo más significativo de la Nouvelle Vague, y esa lectura y ese uso aquí se repiten; no lo es, porque la condición aristocrática de Léaud de aquel film es sustituida por la amable humanidad de un hombre mayor, que sigue siendo un famoso actor y que ya ha asumido, acaso sabiamente, el ineluctable encuentro con la muerte. Después de los 70 años, como le explicará a una banda de niños que están filmando una película amateur de fantasmas, ya se sabe que uno está preparándose para ese "encuentro".

En *Le lion est mort ce soir* reviven todos los otros films del director. Están los niños, los amores perdidos, el cine en el cine, la muerte. El placer que prodigan los planos estivales de este film de Suwa es indesmentible, como también lo es la conmovedora escena final, cuyo verdadero cierre prosigue en un infinito fuera de campo, ya que se trata de una alusión al gran contracampo con el que el cine se confronta desde siempre. El otro lado de la vida es infilmable; Suwa lo sabe, Léaud también, y ahora nosotros.

Roger Koza

NOBUHIRO SUWA

THE FILMMAKER OF INTIMACY



Intimacy is an especially intense experience of the consciousness and this is why sometimes the expression "an intimate encounter" is used to refer to having sex, because a certain form of the sexual practice involves intimacy. We also say, sometimes, that we can only express those truths which we fear or cherish, or our desires, to those people with whom we share a certain degree of intimacy.

Nobuhiro Suwa filmic body of work circles around intimacy in various ways. The most evident one is related to a meticulous observation of love discord. Right since the beginning of his filmic career, Suwa has been interested in love relationships and the problems lovers have to face after time makes lack of understanding—or the discovery of incompatible desires—take root. A second approach to intimacy is determined by the invention of such experience itself,

Intimacy, such a strange word. It entails a suspicious topology which is derived from a long tradition establishing a clear difference between the inner and the outer. However, beyond this dubious epistemology which establishes a separation between the world and the individual, the intimate realm is the arena where the Self exercises its own sovereignty and, also, the space of that which can happen between two people.

Indeed, a moment of intimacy is when a man, or a woman, can have access to that part of him, or her, which goes beyond the social roles he or she embodies and the usual trivialities in which a lifetime is squandered.

which its primary constitution, as it could be expected, begins in childhood, when language and the interaction with the world—and the affective organization of the subject in face of the world—become recognizable for the child. There is also a third self-reflecting path to understand intimacy in which it becomes evident that cinema itself is an aesthetic form which offers a paradoxical way to approach the subject: Many intimate experiences can be filmed but, when doing so, it is necessary to point out at the limits of any form of representation; and, in Suwa's films, this is done by marking the distance of any given image and reality or, if you will, by putting into evidence the artifice through which an intimate experience, apparently taken right from existence itself, is really an aesthetic construction.

2/DUO, M/OTHER, and UN COUPLE PARFAIT adhere to the winding affective vicissitudes which affect couples. In *2/Duo*, Suwa's first feature, a young couple is unable to build a minimally acceptable relationship. A young unemployed actor can only begin to grasp the reasons to be with someone else and, in this, he is not far away from the young clothes seller who is also unable to understand that submitting to the desire of the other in order to be part of a couple is a pathological choice. Isn't it true that Suwa is a keen observer of those unconscious pacts which promote—more so than love—life's everyday pathology? Isn't it true that Suwa is the most psychoanalytical of all Japanese directors?

NOBUHIRO SUWA FILMIC BODY OF
WORK CIRCLES AROUND INTIMACY
IN VARIOUS WAYS.

In *M/Other*, what we see happening are the complications in a couple's libidinal economy when the man's young child, who was living with the man's ex-wife, has to spend a while with him and his girlfriend. The microscopic consequences of this new presence in their house are cleverly and accurately staged by Suwa, who is able to identify the changes in the characters' subjective positions and includes the child himself—which is a true feat, since this procedure takes into account, democratically, the affective effect on the woman, the man, and the child. In *Un couple parfait* attention is focused on the definitive end of the love among two people and the huge difficulty to accept it, especially when discord and the



provides the initial materials to build something completely different. And this is exactly what comes into play in **H STORY**, Suwa's film where there is a conscious intention to fail at making a remake of Alain Resnais's extraordinary movie, *Hiroshima mon amour*. This attempt is the film within the film in which an ineffable filmic creature, Béatrice Dalle, rehearses and plays scenes together with a male character and these scenes remind us of Resnais' couple and their scenes. Although, here, what we see is current-day Hiroshima (the birth town of the director, whom we also see, occasionally, in some scenes).

In this movie, Suwa makes an explicit statement of his affiliation to modern French cinema; each scene filled with the certainty—or, perhaps, the suspicion—of the incommensurability of that monstrous experience which tarnished the history of the 20th century and the fact this experience can no longer be filmed, not even through the symbolic mediation found by Resnais back in his days. Here, the *mise en abyme* is a sign of impotence—current cinema is incapable of dealing with the abyss of the Holocaust and the atomic bombs (and their heinous consequences).

passions of resentment are not part of the equation of love and what one tries to assume is the exhaustion of desire (for the other).

In *M/Other* shots are interrupted, mainly, through the use of an aesthetic resource in which overexposing images mark the end of a scene and the beginning of another thus suggesting their poetic nature; classic film's invisible linking of scenes is denied, not so much due to stylistic considerations but, rather, because of the director's stance in face of cinema. This way of exposing everything contained within a shot refers to the making of a world without duplicating the matter of the world that lies beyond the film; rather, this other world

YUKI & NINA is a remarkable film focused on the experience of friendship. Two girls are friends and one of them has to face the heartbreak all children feel when their parents get a divorce, which in this case also entails a geographic change and the loss of the above-mentioned friendship and of their everyday lives. Added to the divorce, there is a house move and the girl has to stop living in Paris and move to Tokyo. Suwa's efforts to delve into the experience of his two main characters are truly remarkable because childhood—that silent substratum in everyone's life—is a far-distant, unattainable age for the adult glance. There aren't many things more demanding than tuning the mechanical register of a camera to a child's characteristic way to perceive.

All that has been mentioned here reaches its peak in the beautiful, and apparently candid, film **LE LION EST MORT CE SOIR**. Here, a colossal actor, Jean-Pierre Léaud, commits himself again, ontologically, to a role in which his own physical decline is used as the tale's central argument. Are we seeing here, over again, Albert Serra's dying king Louis XIV? Yes and no; yes, because Serra's film could be read as an indirect documentary on the male body and the most significant symbol of the Nouvelle Vague, and that reading, that usage, is repeated here over again; but also, no, because Léaud's aristocratic condition in that film is substituted here by the gentle humanity of an elderly man who is still a famous actor and has assumed—wisely, perhaps—his inevitable meeting with death. As he explains to a bunch of kids who are shooting an amateur ghost film, after turning 70 one knows that one must prepare for this “encounter”

All the other films previously made by this director reawaken in *Le lion est mort ce soir*. We see children, lost loves, films within films, death. The pleasure offered by the summer shots cannot be denied, and the same happens in the touching final scene, which its true ending is an infinite out-of-screen shot which alludes to that counter shot which cinema has always had to face. The other side of life is impossible to film; Suwa knows it, Léaud knows it, and, now, we know it too.

Roger Koza



Jean-Pierre Léaud as he interprets an actor with his same name and whose character could either be him, or a late incarnation of Luis XIV, to whom this actor lent his body and soul in another, recent film.

Suwa—and before him, Albert Serra—was able to see an ontological revelation in this actor's body: The passage of time becomes evident in him because Léaud became a part of our filmic memory in 1959, with *Les quatre cents coups* (The 400 Blows). He has been our companion ever since and, now, "the lion might die tonight," which Léaud himself knows well. This clarity offers a documentary plus to the film. And in its first sequence, as well as in the two shots of its genius last sequence, shines a truth which is no longer a part of fiction and also represents the limits of it.

Between the beginning and the end, a tiny plot moves on as if it were just a game. What actually happens? The leading actress suffers a crisis and this stops the shooting for a while. The hiatus is an opportunity for the actor to connect with his past—the great love of his life, who died a decade before, reappears. Is she a ghost? Meanwhile, a group of kids are learning to make films and their curiosity and chutzpah are enough for Léaud to become part of the cast in the amateur film these kids are shooting. The interaction of the iconic actor of the Nouvelle Vague and the kids (specially with one who lost his father) is one of the great pleasures this supposedly minor film brings.

Suwa organizes everything with the playful freedom of a child and the knowledge of irreversibility. The final shot is unforgettable.

Roger Koza

198

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Festival Internacional de Cine Entrevues Belfort; Festival de los Tres Continentes Nantes; Festival Internacional de Cine de Busan; TGHFF. Festival de Cine Golden Horse Taipei.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Le lion est mort ce soir (2017), *Les cheveux noirs* (2011), *Yuki & Nina* (2009), *A Letter From Hiroshima* (segmento/segmento *After War*) (2006), *Place des Victoires* (segmento/segmento *Paris, je t'aime*) (2006), *Un couple parfait* (2005), *A Letter from Hiroshima* (2002), *H Story* (2001), *M/Other* (1999), *2/Duo* (1997).

LE LION EST MORT CE SOIR

THE LION SLEEPS TONIGHT
EL LEÓN DUERME ESTA NOCHE

FRANCIA

2017

103'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN
Nobuhiro Suwa

FOTOGRAFÍA

Tom Harari

EDICIÓN

Martial Salomon

SONIDO

Florent Klockerbring

MÚSICA

Olivier Marguerit

REPARTO

Jean-Pierre Léaud
Pauline Etienne
Jules Langlade
Adrien Cuccureddu
Adrien Bianchi

PRODUCCIÓN

Balthazar Productions
Film-In-Evolution
Bitters End

DISTRIBUCIÓN

Shellac

El gran fuera del campo de todo lo filmable, o de todo aquello que pertenece al reino de los vivos: la muerte. Nadie ha filmado ese tercero episodio sin anuncio, que el protagonista de este hermoso film de Suwa caracteriza como un encuentro, para el que todo mortal empieza a prepararse entre los 70 y los 80 años. La conciencia de la finitud se intensifica en esa edad, dice el eterno Jean-Pierre Léaud interpretando a un actor que tiene su nombre, cuyo personaje puede ser tanto él como la encarnación tardía de Luis XIV, a la que le prestó cuerpo y alma en un film reciente.

Suwa ahora, y antes Albert Serra, han sabido ver en el cuerpo del actor una revelación ontológica: el paso del tiempo se evidencia en él porque Léaud en 1959 se incorporó a nuestra memoria cinematográfica con *Les quatre cents coups* (Los 400 golpes), y desde entonces ha sido nuestro compañero. Sigue que ahora "el león puede morir en la noche", y el propio Léaud lo sabe. Esta clarividencia le da a la película un plus documental, y en la primera escena, como en las dos tomas de la magistral última secuencia, resplandece una verdad que ya no le pertenece a la ficción y es también su límite.

Entre el principio y el final, el minúsculo relato avanza como un juego. ¿Qué sucede? La crisis de la actriz principal detiene el rodaje por un tiempo. Esta pausa conecta al actor con su pasado: el gran amor de su vida, que murió décadas atrás, reaparece. ¿Es un fantasma? Mientras tanto, un grupo de niños está aprendiendo a hacer cine, y llevados por la curiosidad y el desparpajo consiguen que Léaud se incorpore al elenco de un film amateur infantil que están rodando. La interacción del ícono de la Nouvelle Vague con los niños, y en especial con uno que ha perdido a su padre, es uno de los ostensibles placeres que prodiga este film aparentemente menor.

Suwa organiza todo con la libertad lúdica de un niño y el conocimiento de lo irreversible. El plano final es inolvidable.

Roger Koza



Abderrahmane Sissako, Pablo Trapero, Yousry Nasrallah, and Isild Le Besco also participated in this exhibition (about the importance of female hair) with films that were part of the exhibition's project.

Suwa's film begins with a joke and ends with a decision. A young woman uses a wig to trick her lover into believing she cut her long black hair. The joke is not taken lightly by the man. The story, set entirely within the intimate atmosphere of an apartment, is a compendium of the favorite subjects of this Japanese creator who is so used to ponder on the dynamics of couples, their behaviors, and the way subtle changes bring into evidence their true feelings. A haircut, for example, can be interpreted as a strategy of seduction, or as an upsetting betrayal. Hair, especially female hair, is directly related to eroticism.

Suwa, who has carried out part of his career in France, is heavily influenced by French female archetypes. And part of the idea behind *Les cheveux noirs* is to put into doubt the seductive potential of hair in order to reflect about the dichotomies of appearance and essence, passion and love.

Carlos Rodríguez

How to forget Kim Novak's hair in *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)? In that film, her spiral-like hairdo leads right to the bottomless pit the protagonist falls into. Who has never dreamt about Catherine Deneuve's thick hair in any of her films? Nobuhiro Suwa's **LES CHEVEUX NOIRS** is a short film commissioned by the French Cinematheque for a virtual exhibition entitled Brune/Blonde. Abbas Kiarostami,

LES CHEVEUX NOIRS

BLACK HAIR

CABELLO NEGRO

FRANCIA

2011

10'
hd
color

DIRECCIÓN

Nobuhiro Suwa

FOTOGRAFÍA

Yoshihiro Ikeuchi

EDICIÓN

Keiko Okawa

SONIDO

Nobuyuki Kikuchi

REPARTO

Hitomi Katayama
Takuji Suzuki

PRODUCCIÓN

Zadig Productions

¿Cómo olvidar el cabello de Kim Novak en *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), cuyo peinado en forma de hélice conduce al abismo sin fondo que recorre su protagonista? ¿Quién no ha soñado con acariciar la melena espesa que Catherine Deneuve exhibe en cualquiera de sus películas? **LES CHEVEUX NOIRS** de Nobuhiro Suwa es un cortometraje comisionado por la Cinemateca Francesa para la exposición virtual Brune/Blonde. Esta muestra, que revisó la importancia del cabello femenino en la historia de cine, contó con la participación de Abbas Kiarostami, Abderrahmane Sissako, Pablo Trapero, Yousry Nasrallah e Isild Le Besco, que también realizaron films que fueron parte del proyecto expositivo.

El film de Suwa inicia con una broma y termina con una decisión. Una joven utiliza una peluca para mentirle a su amante y fingir que se ha cortado su larga cabellera negra. La chanza no es tomada con diversión por el hombre. La historia, que se desarrolla enteramente en la intimidad de un departamento, es un brevísimo de los temas predilectos del creador japonés, habituado a meditar sobre las dinámicas de las parejas, sus costumbres y cómo sutiles cambios ponen de manifiesto sus verdaderos sentimientos. Un corte de cabello, por ejemplo, se puede interpretar como una estrategia para seducir o como una sentida traición. El pelo, especialmente el femenino, está relacionado con el erotismo.

Suwa, un cineasta que ha realizado parte de su carrera en Francia, está influenciado por el imaginario femenino galo. Parte del ejercicio de *Les cheveux noirs* consiste en dudar del potencial seductivo de las melenas para reflexionar sobre la dicotomía entre la apariencia y la esencia, la pasión y el amor.

Carlos Rodríguez

YUKI & NINA



everyday life seems like an abstraction. Suwa and Girardot (who also plays Yuki's father) will capture and film the way in which a girl learns what she doesn't know and the procedures of the imagination she uses to conquer an inconceivable situation. A separation is traumatic, mainly because, for a child, it implies incorporating into her brief life history an event which disrupts her affective and symbolic order.

Undoubtedly, Girardot worked on the girls' acting. In that sense, the direction work is formidable. Naturalism dominates the scene. In formal terms, this is a film by Suwa: The long shots and long-running scenes are a trademark of his. Without a doubt, this is a work made in a duo which entails a dialogue between two cultures which, in Suwa's career, begins with *H Story*, carries on in *Un couple parfait*, and is consolidated here.

There is a key passage in **YUKI & NINA**. The girls run off and walk into the deeps of a forest. This symbolic trip—which recognizes no laws of time and space and it is not without dangers—allows us to see Yuki's psychological and emotional adaptation to her future. The sequence closes with an open shot in which the sheer dimension of the forest makes the girl look smaller (even in cosmological terms) and denotes, at the same time, both her loneliness and braveness. At that moment, we see a poetical rendering of childhood's existential texture. In those moments, cinema becomes an unsurpassable, powerful art.

Roger Koza

202

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 TGHFF. Festival de Cine Golden Horse de Taipei 2010 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente 2009 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Cannes; Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Festival Internacional de Cine de São Paulo; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

The story is well known: Yuki, a 9-year-old girl, discovers his parents are about to divorce, which involves moving from Paris to Tokyo together with her mother. At the beginning, what seems to hurt the most is not so much living away from her father but from her great friend, Nina; in Yuki's experience, this represents a precise psychological operation, because losing a friendship is consciously palpable and the change in her family

FRANCIA
2009

92'
35 mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Nobuhiro Suwa
Hippolyte Girardot
FOTOGRAFÍA
Josée Deshaies
EDICIÓN
Laurence Briaud
Hisako Suwa
DIRECCIÓN DE ARTE
Véronique Barnéoud
Emmanuel de Chauvigny
China Suzuki
SONIDO
Raphaël Girardot
MÚSICA
Lily Margot
Doc Mateo
REPARTO
Noë Sampy
Arielle Moutel
Tsuyu Shimizu
Hippolythe Girardot
Marilyne Canto
Jean-Paul Girardot

PRODUCCIÓN
Comme des cinémas
Les films du Lendemain
DISTRIBUCIÓN
Playtime

La historia es conocida: Yuki, una niña de 9 años, descubre que sus padres están por separarse, lo que implica mudarse con su madre de París a Tokio. En un principio, lo que parece dolerle no es tanto vivir alejada de su padre sino de su gran amiga Nina, una operación psíquica precisa, ya que la pérdida de una amistad es conscientemente palpable en su experiencia y el cambio de su cotidianidad familiar suena una abstracción. Suwa y Girardot (que interpreta además al padre de Yuki) habrán de capturar y filmar cómo una niña aprende lo que desconoce y los procedimientos imaginarios con los que conquista una situación inconcebible. Una separación es traumática, principalmente porque para un niño implica incorporar en su breve historia de vida un acontecimiento que trastoca su orden afectivo y simbólico.

Girardot, sin duda, ha trabajado sobre la interpretación de las niñas. El trabajo de dirección, en ese sentido, es formidable. El naturalismo domina la escena. Formalmente, es un film de Suwa: los planos extensos y los tiempos de las escenas son una marca registrada. Sin duda, es un trabajo en dúo que conlleva un diálogo entre dos culturas, algo que en la carrera de Suwa comienza en *H Story*, prosigue en *Un couple parfait* y se afianza aquí.

Hay un pasaje clave en **YUKI & NINA**. Las niñas se escaparán y se adentrarán en un bosque. Es un viaje simbólico que desconocerá las leyes del tiempo y el espacio, no exento de peligros, que permite ver la adaptación psíquica y emocional de Yuki respecto de su futuro. La secuencia se cierra con un plano general en el que la dimensión del bosque empequeñece (casi cosmológicamente) a la niña y denota, al mismo tiempo, tanto su soledad como su valentía. Se trata de un momento en el que se ve poéticamente la textura existencial de la infancia. El cine, en esos minutos, se convierte en un arte insuperable y poderoso.

Roger Koza



Tristan Carné, Nobuhiro Suwa's **PLACE DES VICTOIRES** is one of the most outstanding.

The film opens with a panoramic shot of the plaza in the center of Paris and then moves to the interior of a house, with the participation of French actress Juliette Binoche and American actor Willem Dafoe. *Place des Victoires* is a peculiar film within Suwa's filmography. The Japanese director, who is not used to writing scripts for his films, had to meticulously describe, in paper, Binoche's character and its story. The actress plays a mother who lost her young child, a boy fascinated with cowboy fictions who returns one night to embrace her for a few moments. In those days, Suwa said that Binoche is a great actress but she is unable to work without a written script. This statement is not to slight the French actress, but a clue to understand the work of the Japanese filmmaker whose structures are well defined but they are not restricted to the conventions the filmic industry demands in these cases—a script means that a film actually exists, that it is not a pie-in-the-sky project. However, this is not true for Suwa.

Place des Victoires is a film in which Binoche manages something truly surprising in just a few seconds—she moves from grief to serenity. This short film is a remarkable piece in the careers of two powerful artists—a filmmaker linked to French culture, and one of the most emblematic actresses in French cinema.

Carlos Rodríguez

Coral films are problematic. *Paris, je t'aime* (*Paris, I Love You*), a movie made up by various short films directed by different filmmakers and shot in the capital of France, aimed to bring back to life this kind of film. Such experiment rendered its best results in Italy. Two outstanding examples of it are: *L'amore in città* (*Love in the City*) and *Ro. Go. Pa. G.* Out of the twenty short films in the Parisian project conceived by

FRANCIA
2006

6'
35 mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Nobuhiro Suwa
FOTOGRAFÍA
Pascal Martí
EDICIÓN
Hisako Suwa
REPARTO
Juliette Binoche
Willem Dafoe
Martin Combes
Hippolyte Girardot

PRODUCCIÓN
Victoires International
DISTRIBUCIÓN
Zima Entertainment

PLACE DES VICTOIRES (SEGMENT DE PARIS, JE T'AIME)

PLACE DES VICTOIRES
(SEGMENT FROM PARIS, I LOVE YOU)
PLAZA DE LAS VICTORIAS
(SEGMENTO DE PARÍS, TE AMO)

Los films corales son problemáticos. *Paris, je t'aime* (*Paris, te amo*), una película que consta de diversos cortometrajes dirigidos por distintos creadores y filmados en la capital francesa, intentó revivir estas cintas. Fue en Italia donde este tipo de experimentos dieron mejores resultados. Dos ejemplos destacados: *L'amore in città* (*Amor en la ciudad*) y *Ro. Go. Pa. G.* De los veinte cortos del proyecto parisino ideado por Tristan Carné, resalta el de Nobuhiro Suwa, titulado **PLACE DES VICTOIRES**.

En el film, que inicia con una panorámica de la plaza situada en el centro de París para luego adentrarse en el interior de una casa, participan la actriz francesa Juliette Binoche y el estadounidense Willem Dafoe. *Place des Victoires* es una película curiosa en la filmografía de Suwa. El japonés, que no acostumbra escribir guiones para elaborar una película, se vio en la necesidad de detallarle en papel a Binoche su personaje y la historia de éste. La intérprete encarna a una madre que ha perdido a su pequeño hijo, que adoraba las ficciones de vaqueros, y quien una noche la llama para volver a abrazarla por unos instantes. Suwa declaró en su momento que Binoche es una gran actriz, aunque no sabe trabajar sin un guión escrito. El comentario no es un despropósito para la actriz, sino una seña para entender el trabajo del japonés, cuyas estructuras son definidas pero no están constreñidas a las convenciones que exige el mercado a la industria cinematográfica; en este ámbito, un guión significa que la película existe, que no es un proyecto al aire. No es así para Suwa.

Place des Victoires es una película en la que Binoche logra algo sorprendente en pocos segundos: pasar de la aflicción a la serenidad. El corto es un trabajo estimable en la trayectoria de dos creadores potentes, de un director asociado a la cultura francesa y de una de las actrices del cine galo más emblemáticas.

Carlos Rodríguez



Marie—a photographer who is no longer active in her profession—and Nicholas—an architect—share a relation in its twilight.

This offers a perverse occasion to ponder on sentimental fate: Weariness takes over, resentment threatens, and living together in a hotel turns out to be a rehearsal for independence. Each has his own bed, and, then, his own room; although, as it happens to all couples who recognize their own decadence, they practice all the characteristic rituals to contradict what is evident. We won't get to know the reasons why love waned, but during two successive visits to the Rodin Museum it is possible to conjecture a clue which mainly affects Marie.

A glacial and minimalist film, *Un couple parfait* can wear out those who don't pay attention, and teach those who are willing to watch and learn. In formal terms, Suwa's film is prodigious. In general, the camera remains still: Actors move through the frame and the camera establishes a mysterious continuation in relation both to them and the viewers' eyes. The paradox is that most shots are medium and open which implies, in physical terms, a distant perception that goes against intimist drama.

An admirer of the Nouvelle Vague, Suwa had already explored—in *2/Duo* and *M/Other*—the pathologies of love life within the Japanese context. The novelty here is choosing France as the symbolic landscape. The film postulates that love comes with an expiration date and worn-out desire is at the basis of an unconscious lovers' pact which no longer has anything to do with love but, rather, the preservation of love's empty form. A painful perception which, however, doesn't eliminate the possibility of desiring or loving someone.

206

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2013 Festival Internacional de Cine de La Rochelle 2007 Festival de Cine Francés, Japón; TGHFF.
Festival de Cine Golden Horse de Taipei 2006 Festival Internacional de Cine de San Francisco;
Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2005 Festival Internacional de Cine de Locarno,
Premio C. I. C. A. E., Premio Especial del Jurado; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto;
Festival Internacional de Cine de Salónica; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena.

UN COUPLE PARFAIT

A PERFECT COUPLE
UNA PAREJA PERFECTA

FRANCIA

2005

105'
35 mm
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Nobuhiro Suwa

FOTOGRAFÍA

Caroline Champetier

EDICIÓN

Dominique Auveray

Hisako Suwa

DIRECCIÓN DE ARTE

Caroline Champetier

SONIDO

Jean-Claude Laureux

MÚSICA

Haruyuki Suzuki

REPARTO

Valeria Bruni Tedeschi

Bruno Todeschini

Nathalie Boutefeu

Louis-Do de Lencquesaing

Joana Preiss

Jacques Doillon

Lea Wizemsky

PRODUCCIÓN

Comme des Cinémas

Bitters End

DISTRIBUCIÓN

Commes des Cinémas

El relato es casi una anécdota, cómo se desarrolla, una experiencia. Con menos de cincuenta planos, la mayoría planos secuencia, *Un couple parfait* retrata la posible disolución de una pareja modelo (al menos esa es la percepción de quienes la rodean). Es un vínculo crepuscular, el que una fotógrafa que no ejerce, Marie, y un arquitecto, Nicolás, sostienen mientras visitan París, invitados a una boda.

Ocasión perversa para meditar sobre el destino sentimental: la fatiga domina, el resentimiento amenaza y la convivencia en un hotel resulta un ensayo de independencia. Cada uno tiene su cama, después su habitación, aunque, como sucede con todas las parejas que reconocen su decadencia, ejercitan los rituales característicos que contradicen una evidencia. No sabremos el porqué del agotamiento amoroso, pero en dos visitas sucesivas al museo de Rodin se podrá conjutar un indicio que afecta especialmente a Marie.

Glacial y minimalista, *Un couple parfait* puede hastiar a quien esté desatento, y puede enseñar a quien esté dispuesto a aprender con su mirada. El film de Suwa es formalmente prodigioso. Por lo general, la cámara permanece fija: los intérpretes se desplazan por el cuadro y la cámara establece una misteriosa continuación respecto de estos y los ojos de quien mira. La paradoja consiste en que mayoritariamente los planos son medios y generales, lo que implica físicamente una percepción distante, a contracorriente de un drama intimista.

Admirador de la Nouvelle Vague, Suwa ya había explorado en *2/Duo* y *M/Other* las patologías de la vida amorosa en el contexto japonés; la novedad aquí reside en elegir Francia como paisaje simbólico. El film postula que el amor tiene fecha de vencimiento, y que el deseo agotado está en la base de un pacto inconsciente entre los amantes que ya nada tiene que ver con el amor, sino con la mera conservación de su forma vacía. Dolorosa clarividencia que, sin embargo, no clausura la posibilidad del deseo ni del amor por alguien.

Roger Koza



times in other experiences that go beyond reason, or bring out the demons of it. Suwa is fully aware about the limits of cinema in face of this horror, and these limits are also shared—for other reasons—by those who were born after that unutterable event. How to film Hiroshima?

In an indescribable fiction game, renowned Korean actress Kim Ho-jung is called by Suwa to work in a movie about Hiroshima with a man and a woman as its main characters. This is the starting point and the outline for the filmic staging. The day of their first meeting, Suwa sends an assistant and stalls their encounter. Will they ever meet?

However, the letter mentioned in the title is from someone else's. Robert Kramer, the great American filmmaker, is the other mysterious protagonist in the film and he is linked to the history of Hiroshima through his father's past. The film is marked by an epistolary—carefully meditative and coyly hopeful—tone, as it can be seen in the beautiful scenes in which the director's son goes over the history of the city together with his father.

In less than 40 minutes, Suwa is able to make many things clear: The need to film Hiroshima and to review that history as well as others (such as the Japanese invasion of Korea), the need to delve into the tenuous relation that the collective consciousness establishes with the past, and also the need to make some brief everyday episodes out of an eternal present. In this sense, the tracking shot showing the streets of Hiroshima while we hear Kramer's letter being read is a carefully-made instant of filmic grace.

208

Roger Koza

August 6th, 1945; this is not just any date. Out from the entrails of the Enola Gay comes out the condensation of infamy—a uranium bomb. In a few minutes, a whole city is destroyed and over 100,000 people die. Three snapshots and a mockup of the city in August of that year are enough to suggest the horror not even an image can convey. What happened in Hiroshima is impossible to represent, as well as what happened during those

COREA DEL SUR
2002

37'
digital
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Nobuhiro Suwa
FOTOGRAFÍA
Yoshihiro Ikeuchi
EDICIÓN
Yūji Oshige
MÚSICA
Nobuyuki Kikuchi
REPARTO
Kim Ho-jung
Nobuhiro Suwa
Mashu Suwa

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Festival Internacional de Jeonju

A LETTER FROM HIROSHIMA (SEGMENT FROM AFTER WAR)

CARTA DESDE HIROSHIMA
(SEGMENTO DE DESPUÉS DE LA GUERRA)

Seis de agosto de 1945; no es una fecha cualquiera. Desde el Enola Gay se desprende la condensación de la abyección: una bomba de uranio. En pocos minutos, una ciudad destruida y más de 100.000 muertos. Tres fotografías y un similitud en miniatura de la ciudad en agosto de ese año alcanzan aquí para insinuar el horror que ni siquiera una imagen puede transmitir. Lo que sucedió en Hiroshima es irrepresentable, como también lo fueron otras experiencias de la época que desbordan la razón o devuelven de ésta sus demonios. Suwa entiende muy bien el límite del cine frente a esto, que es el mismo que tienen por otros motivos los que nacieron después de aquel suceso inenarrable. ¿Cómo filmar Hiroshima?

En un indecible juego de ficción, la reconocida actriz coreana Kim Ho-jung es convocada por Suwa para trabajar en un film sobre Hiroshima. Un hombre y una mujer serán los protagonistas. Es el punto de partida; también se esboza una idea de puesta en escena. El día de la primera reunión, Suwa envía a una asistente y demora el encuentro. ¿Se encontrarán?

Pero la carta aludida en el título es de otro remitente. El gran cineasta estadounidense Robert Kramer es el otro misterioso protagonista, ligado a la historia de Hiroshima por el pasado de su padre. La correspondencia tiene el tono del film, entre cuidadosamente meditativo y pudorosamente esperanzador, como se puede constatar en las hermosas escenas en que el hijo del director y éste revisan la historia de la ciudad.

Suwa puede con menos de 40 minutos dejar en claro varias cosas: la necesidad de filmar Hiroshima, revisar esa historia y otras (como la invasión japonesa a Corea), indagar sobre la tenue relación que se establece entre la conciencia colectiva y el pasado, y asimismo eternizar algunos breves episodios cotidianos del presente. Al respecto, el *travelling* lateral para observar las calles de Hiroshima mientras se escucha una lectura de una misiva de Kramer es un circunspecto instante de gracia cinematográfica.

Roger Koza



Alain Resnais; that double aesthetical print, destined to fixate the memory of horror, is what was picked up by Suwa, who was born in that same city after the apocalypse.

Indeed, the film that can be seen being shot in *H Story* (which is in turn the film itself) aims to be a filmic revision of Resnais' *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, My Love*), but in the present. The story is about the difficulty intrinsic to any adaptation, or perhaps about the inadequacy between the texts and the images of the past when confronted with the reality of Hiroshima in 2001. The plot, then, is about the preparations for the scenes, the shots that are successful, or repeated, and the difficulties of the actors to understand what they are doing.

The command over intertextuality that *H Story* offers is ubiquitous and admirable: The juxtaposition of scenes, the use of archive material, the *mise en abîme*, the recording of the streets (where youngsters play music), and the self-reflection (Suwa having a dialogue with Béatrice Dalle or with a writer friend) are poetic resources that are intertwined in order to ponder, again, about Hiroshima and how cinema came to cement a tenuous memory of the unthinkable—the atomic erosion of life in just a few seconds.

After several decades, that experience becomes unfathomable for those born after it, and impossible to transmit for those who survived extermination. How can one film what was before? How to film what was already filmed? How to stop the oblivion of something which the living cannot remember because they weren't there? *H Story* is an answer to those questions.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2015 Festival Internacional de Cine de San Sebastián 2004 Festival Internacional de Jeonju; Festival Internacional de Cine de La Rochelle 2002 IFRR. Festival Internacional de Cine de Róterdam 2001 Festival de Cine de Cannes; Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pésaro; Festival de Cine de Hamburgo; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine de Londres; TGHFF. Festival de Cine Golden Horse Taipei.

H STORY

HISTORIA H

JAPÓN
2001

112'
35 mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Nobuhiro Suwa
FOTOGRAFÍA
Caroline Champetier
EDICIÓN
Nobuhiro Suwa
Yuji Shige
SONIDO
Nobuyuki Kikuchi
MÚSICA
Haruyuki Suzuki
REPARTO
Béatrice Dalle
Kou Machida
Hiroaki Umano
Nobuhiro Suwa
Caroline Champetier
Michiko Yoshitake
Motoko Suhama

PRODUCCIÓN
Suncient Cinemaworks
DISTRIBUCIÓN
Wild Bunch

La historia no es un palimpsesto. Una aciaga explosión trastocó la materia en agosto de 1945. El nihilismo no fue ese día una lectura filosófica del destino del mundo sino el mundo mismo. Todo quedó reducido a la nada, todo fue nada. Sin embargo, alguien filmó los restos y los cadáveres; alguien también pudo filmar con ese telón de fondo una historia de amor. Fue así que un texto admirable de Margarite Duras llevó a un film de la misma índole de Alain Resnais; esa doble huella estética destinada a fijar la memoria del horror es lo que retoma Suwa, nacido en esa ciudad después del apocalipsis.

En efecto, el film que se ve rodar en *H Story* (y que es a su vez la película) quiere ser una revisión filmica de *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, mi amor*) de Resnais pero en el presente. El relato es la dificultad de adaptación, o acaso la inadecuación entre el texto y la imagen de antaño con la que se confronta la propia realidad de Hiroshima en el 2001. La trama consiste entonces en los preparativos de las escenas, en las tomas que salen o se repiten, o en las dificultades de los actores para entender qué están haciendo.

El dominio sobre la intertextualidad que propone *H Story* es ubicuo y admirable: la yuxtaposición de escenas, el uso de materiales de archivo, la puesta en abismo, el registro de las calles (donde los jóvenes hacen música) y la autorreflexividad (Suwa dialogando con Béatrice Dalle o con un amigo escritor) son recursos poéticos que están entrelazados para volver a preguntarse por Hiroshima y por cómo el cine llegó a cimentar una tenue memoria sobre lo impensable: la erosión atómica de la vida en pocos segundos.

Tras varias décadas, aquella experiencia resulta inaprehensible para quienes nacieron después e intransmisible para los que sobrevivieron al exterminio. ¿Cómo filmar lo que fue? ¿Cómo filmar lo que fue filmado? ¿Cómo detener el olvido de lo que los vivos no pueden recordar porque no estuvieron? *H Story* es una respuesta.

Roger Koza

M/OTHER



petuates a lineage—the issue here is even more complex, because it comprises a family bond that isn't intrinsic to one of the couple's members.

This rigorous love drama is generated on the basis of an "intruder"—a gastronomic entrepreneur has to take care of his 8-year old son because the mother has had an accident. For reasons the film will clarify, this will be the first time the child lives with his father who in turn lives with a "friend" much younger than him but indisputably mature, as the tale will reveal.

In a magnificent scene, the man remembers his own life as a child and his relationship to his parents, who didn't love each other. That description contextualizes the drama, for the bond between the family institution and desire, at least at the end of last century in Japan, doesn't correspond anymore to the traditional model masterfully portrayed by Ozu in his films. However, the effects that are triggered when the son begins to interact in the day-to-day life of the couple are just as universal, and perhaps as timeless, as shame and loneliness.

The distinctive element about Suwa is the precision of his register and the way he finds to discern and represent a change in the affective position of the three protagonists. The narrative progression and the emotional suspense are barely spotted, probably less than the eloquent, distant (not cold) shots with which he observes their day-to-day interaction, often intercepted by a window or a half-open door. Not everything is filmable, and perhaps that's why in certain passages the overexposure operates as a vanishing point, made of light, within the filmic material itself.

Roger Koza

Distance is required in order to film domestic life. Here's a method, a conscious modality to enquire up to what point it is possible to register and reconstruct the organization and the twists and turns of affective life. This time, Suwa chooses the unexpected intersection between life as a couple and family life; not only is there a qualitative change when desire is juxtaposed to the institution that molds the kinship and per-

JAPÓN
1999

147'
35 mm
color

DIRECCIÓN
Nobuhiro Suwa
GUIÓN
Nobuhiro Suwa
Tomokazu Miura
Makiko Watanabe
FOTOGRAFÍA
Masami Ihomoto
EDICIÓN
Shūichi Kakesu
DIRECCIÓN DE ARTE
China Hayashi
SONIDO
Nobuyuki Kikuchi
MÚSICA
Haruyuki Suzuki
REPARTO
Tomokazu Miura
Makiko Watanabe
Ryudai Tkahashi

PRODUCCIÓN
Bandai Visual Company
Bitters End
Suncent CinemaWorks
DISTRIBUCIÓN
Wowow

Para filmar la vida doméstica se precisa distancia. He aquí un método, una modalidad consciente para indagar hasta dónde es posible registrar y reconstruir la organización y los vericuetos de la vida afectiva. En esta ocasión, Suwa elige la inesperada intersección entre la vida en pareja y la vida familiar; no solamente existe un cambio cualitativo cuando el deseo se juxtapone a la institución que moldea el parentesco y perpetúa un linaje; el tema aquí es todavía más complejo, porque comprende el lazo familiar que no le es propio a uno de los miembros de la pareja.

Este riguroso drama amoroso se compagina a partir de un "intruso": un empresario gastronómico tiene que cuidar a su hijo de 8 años porque la madre ha tenido un accidente. Será la primera vez que el niño vivirá con su padre —por motivos que el film dejará en claro—, que además convive con una "amiga" bastante más joven y a su vez, indiscutiblemente madura, como el relato revelará.

En una escena magnífica, el hombre recuerda su propia vida de niño y la relación con sus padres, que no se amaban. Esa descripción contextualiza el drama, pues el enlace entre la institución familiar y el deseo, al menos a fines de siglo pasado en Japón, ya no corresponde al modelo tradicional que Ozu retrató magistralmente en su cine. Sin embargo, los efectos que se disparan cuando el hijo empieza a interactuar en la cotidianidad de la pareja son tan universales y acaso atemporales como la vergüenza y la soledad.

Lo distintivo de Suwa es la precisión del registro y la forma que encuentra para discernir y representar un cambio en la posición afectiva de los tres protagonistas. La progresión narrativa y el suspense emocional apenas se divisan, probablemente menos que los elocuentes planos distanciados —no fríos— con los que observa la interacción diaria, a menudo interceptada por una ventana o una puerta semiabierta. No todo es filmable, y quizás por eso en ciertos pasajes la sobreexposición opera como una fuga de luz en la propia película.

Roger Koza

2/DUO

2/DÚO



A love relationship always entails the combination of two unfathomable universes that enter into a common field driven by an enigmatic impulse, as surprising as it is feeble. The two young protagonists, Yu and Kiu (she works in a clothes shop, he pretends to be an actor), love each other, argue sometimes, and can never fully understand each other—even less so when, out of Kiu's mouth, the word "marriage" appears. One word,

one word only, intensifies the affective disorders of the couple who after that conceptual disorder in a domestic conversation won't be able to stop the threat of their own dissolution.

Love estrangement is one of the subjects Suwa specializes in. And, in this first approach to the affective maladjustment between a man and a woman, the filmmaker sticks to those moments when the unsuitability of one life with respect to another becomes apparent: Desire becomes detached from feelings and perplexity is unmanageable for the two lovers. Screaming at each other, hitting objects, leaving without saying where one is going, all of these are irrational acts that dominate the characters and contrast expressly with the tender gestures that can emerge barely a minute after a fight. It's true that there is something here of an *amour fou*, but Japanese style.

Suwa chooses an intimate approach to the development of the microscopic drama of his tale, and even the characters (not the actors) sometimes seem to establish a dialogue with another person who remains off screen and who may well be the omnipresent figure of the filmmaker. Those mysterious dialogues, of a therapeutic nature, gobble up the fluidity of the representation, which is also reinforced with a few brief cuts with a fade-to-black. The austerity of the staging is less than candid, because this alleged scenic minimalism doesn't forfeit complexity and lades out unexpectedly elegant sequences such as an imperceptible one in which a character comes out a door that, up until then, seemed to be only a mirror, or that touching scene that involves a car and a bicycle.

Roger Koza

214

JAPÓN
1997

95'
35 mm
color

DIRECCIÓN
Nobuhiro Suwa
FOTOGRAFÍA
Masaki Tamura
EDICIÓN
Yuji Oshige
SONIDO
Osamu Takizawa
REPARTO
Eri Yu
Hidotoshi Nishijima
Makiko Watanabe
Kumi Nakamura

PRODUCCIÓN
DISTRIBUCIÓN
Bitters End

Una relación amorosa es siempre la combinación de dos universos incommensurables que entran en un campo en común llevados por un impulso enigmático tan sorprendente como endeble. Los dos jóvenes protagonistas, Yu y Kiu (ella trabaja en un negocio de venta de ropa, él pretende ser actor), se quieren, a veces discuten y nunca consiguen entenderse del todo; menos aún, cuando nace de la boca de Kiu el vocablo "matrimonio". Una palabra, solamente una palabra intensifica los desórdenes afectivos de la pareja que, tras ese desorden conceptual en la conversación doméstica, no será capaz en lo inmediato de detener la amenaza de la propia disolución.

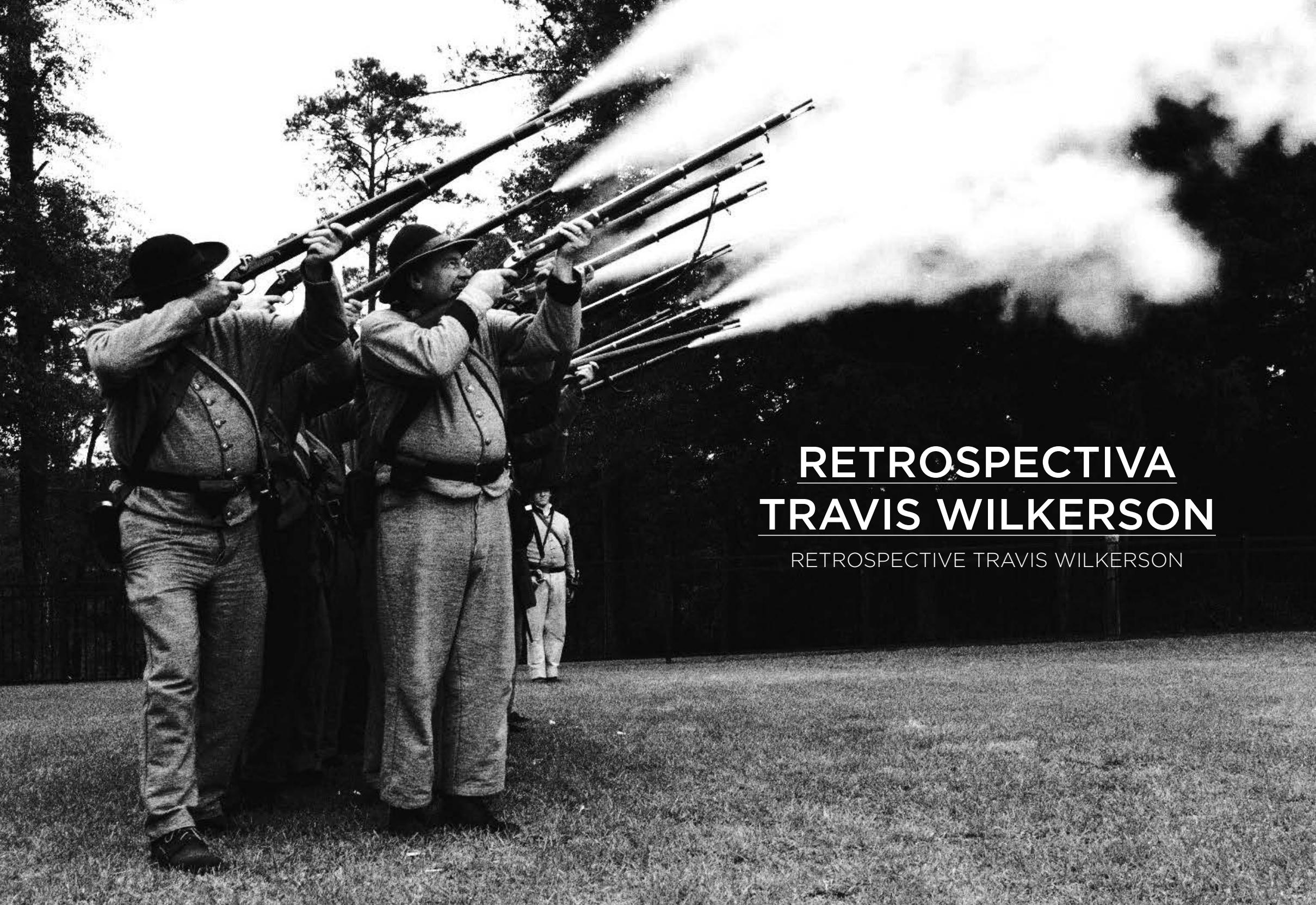
La desavenencia amorosa es una de las especialidades de Suwa, y en este primer acercamiento al desajuste afectivo entre un hombre y una mujer, el cineasta se ciñe a los momentos en los que la inadecuación de una vida respecto de otra se vuelve evidente: el deseo se desentiende de los sentimientos, perplejidad ingobernable para los amantes. Gritarse, golpear objetos, partir sin avisar a dónde se va son actos irrationales que dominan a los personajes y que contrastan expresamente con los gestos de ternura que pueden aflorar apenas un minuto después de una pelea. Es cierto que hay aquí algo de *amour fou*, pero a la japonesa.

Suwa elige un acercamiento íntimo al desarrollo del drama microscópico de su relato, e incluso los personajes (no los actores) a veces parecen dialogar con un otro que permanece en fuera de campo y que bien puede ser la figura omnipresente del cineasta. Esos misteriosos diálogos de naturaleza terapéutica fagocitan la fluidez de la representación, algo que también se refuerza en algunos breves cortes con fundidos en negro. La austeridad de la puesta en escena poco tiene de cándida, pues este presunto minimalismo escénico no renuncia ni a la complejidad ni a prodigar inadvertidas secuencias de elegancia, como aquella imperceptible en la que un personaje surge detrás de una puerta que hasta ahí parece sólo un espejo o la conmovedora escena que involucra un auto y una bicicleta.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2013 FIDMarseille. Festival Internacional de Cine de Marsella 1998 Premios de Cine Mainichi, Mejor Fotografía 1997 IFFR. Festival Internacional de Cine de Róterdam, Premio Netpac; Festival Internacional de Cine de Vancouver, Premio Dragons and Tigers, Mención Especial; Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata; Festival de Cine de Estocolmo.



RETROSPECTIVA TRAVIS WILKERSON

RETROSPECTIVE TRAVIS WILKERSON

TRAVIS WILKERSON

ARQUEOLOGÍA DEL PRESENTE



"La memoria es como una flor de papel en el agua, no siempre está a flote". La hermosa sentencia de Serge Daney es muy pertinente en este caso. Toda la obra de Travis Wilkerson se inclina hacia la historia de su país y un poco más allá, como un girasol que sigue el trayecto de la luz del sol. El cine de Wilkerson está en las antípodas del historicismo reduccionista del History Channel y también de las formas de trabajar sobre la representación histórica de Hollywood. Su arqueología del presente es otra cosa.

En principio, Wilkerson no imprime la leyenda, más bien todo lo contrario: cuando agita la historia busca el olvido, lo amordazado, el caso singular que desoye el conveniente rumor anónimo de las verdades establecidas. Todo el procedimiento narrativo y deconstrutivo que se pone en marcha en *DID YOU WONDER WHO FIRED THE GUN?*, por ejemplo, sintetiza una propuesta metodológica: el asesinato de un hombre común, un tal Bill Spawn, un hombre más, disuelto en la muchedumbre desconocida que pasa por la historia y cuyo nombre apenas permanece en algún archivo administrativo, vuelve como un signo infamante y una víctima del racismo. Un homicidio de 1946 termina rebotando en el 2017.

La indagación de ese caso será tan exhaustiva que terminará por destituir la eficiencia simbólica de *To Kill a Mockingbird* (Matar a un ruisenor, la gran película sobre el racismo y su héroe cívico necesario), que no es otra cosa que un caso modélico de mistificación hollywoodense para la cual es preferible concertar

REMOVER Y DESENTERRAR
SIMBÓLICAMENTE ES PARTE DEL TRABAJO
DE WILKERSON

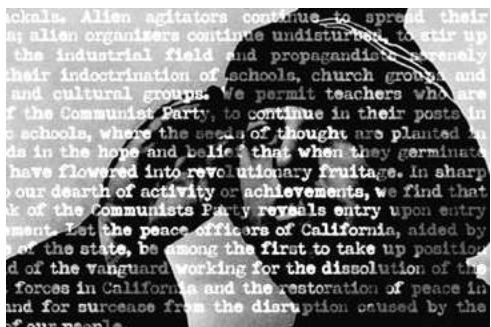
piadosamente una trama en el nombre del bien que confrontar en un relato las contradicciones inherentes de una sociedad y trabajar en la representación fiel de estas contradicciones.

Esa probidad frente a las paradojas y discordancias semánticas también está presente en este film de un modo personalizado: el asesino de *Spawn* fue el abuelo de Wilkerson, lo que involucra al cineasta de un modo directo con los materiales que tiene para trabajar. La cultura familiar no será un tema menor para Wilkerson, como puede constatarse en *DISTINGUISHED FLYING CROSS*, el peculiar autorretrato en el que el padre del director cuenta a sus dos hijos sus hazañas como piloto en la guerra de Vietnam, discurso interrumpido por secuencias con material de archivo filmado en el propio terreno de enfrentamiento que desmiente el tono anecdótico del relato familiar.

¿Qué significa entonces una arqueología del presente? Se supone que la especialidad del arqueólogo es saber leer el pasado remoto en una pieza obstinada ante la degradación del tiempo, lo que viene a completar o refrendar hipótesis sobre cómo se vivió en una época casi inimaginable por su distancia. La arqueología de las ideas y las prácticas difiere un poco con la tradicional imagen de esa ciencia del pasado. El fin no está en reconstruir segmentos de una civilización extinta sino en la continuación de lo que ha sucedido hace mucho pero que condiciona profundamente una práctica en el presente.

En efecto, el método cinematográfico de Wilkerson comparte esa inquietud por el hallazgo de un signo oxidado. Remover y desenterrar simbólicamente es parte del trabajo de Wilkerson: reanimar en imágenes al sindicalista Fran Little, volver sobre una masacre desdenada en Colorado a través de una visita al espacio geográfico

en el que se asesinó a los pobladores originarios de América, vindicar políticamente la existencia de *Spawn* o reconsiderar a sujetos infames como William Francis "Red" Haynes para comprender la mentalidad fascista son excavaciones efectivas en la historia de Estados Unidos. ¿Qué filma el arqueólogo? Zonas de la memoria que rara vez tienen representatividad en el cine de Hollywood, siempre cercano a la historia, como si desde el principio se hubiese aceptado un imperativo de reconstrucción imaginaria permanente de las crónicas de una nación. En ese sentido, Wilkerson mantiene una contienda en el propio seno de la tradición cinematográfica estadounidense.



Hollywood no ha dejado nunca de reescribir la historia, casi siempre para simplificarla y ordenarla como evento mítico de consagración e inspiración para las futuras generaciones. A Hollywood lo atraen la grandeza y la corrección, no la problematización y la radiografía microscópica. Es decir: hay que persistir con el legado de Griffith, por partida doble: *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación) e *Intolerance* (Intolerancia). Pero Wilkerson prefiere la microhistoria, el evento que desordena el relato, la nota disonante que al prestarle oídos se propaga para desmontar la eficiencia simbólica de un sistema general de la existencia que parece un destino, acaso metafísico: el capitalismo.

En cada película Wilkerson se propone restituir ese hilo secreto entre eventos pretéritos y el presente y evidenciar así la dialéctica interrumpida o negada entre dos épocas. A veces esa relación se divisa como una malla secreta que persiste subterráneamente en el tenue recuerdo de la clase trabajadora; otras veces, la relación abisma la incommensurabilidad entre dos tiempos históricos, como puede apreciarse magistralmente en **MACHINE GUN OR TYPEWRITER?**, que resulta una intimidante meditación sobre la violencia política y la diferencia concomitante del límite de esta violencia en un tiempo u otro. En síntesis, la arqueología del presente de Wilkerson consiste en identificar exhaustivamente la pertinencia del archivo y la persistencia del pasado en el presente. Es un uso de la historia con fines concretos.

Como en todo buen cineasta (político), la política no es sólo una cuestión temática sino también de forma. La forma cinematográfica es también aquí una forma de política. Del gran Santiago Álvarez, Wilkerson se apropió del derecho de inscribir el discurso en la pantalla y de un montaje de asociación sostenido en la yuxtaposición. Los habituales contrapicados para filmar los edificios de las grandes ciudades recuerdan bastante la modalidad de registro de *La hora de los hornos*. La arquitectura y el espacio público es una superficie de inscripción de la Historia que no debe dejarse sin trabajar. Hay otros indicios en la poética de Wilkerson: uno de ellos es sin duda su relación con la tradición del ensayo lúdico o la especulación filosófica y política. Esa tradición que empieza con Alain Resnais y fundamentalmente con el gran Chris Marker se siente en el cine de Wilkerson. La deuda que tiene con Marker en sus dos últimas películas es innegable, algo que a Wilkerson no le molesta en absoluto reconocer porque no se trata de una imitación simétrica, sino más bien de una forma creativa y honesta de inscripción en una tradición.

La singularidad poética de Wilkerson reside en la enunciación que adopta su propia voz en sus películas, voz sin dueño quizás, que no se presenta como un sujeto específico y que tiende a sustituir las inflexiones características de quien asume la primera persona para hablar con una expresividad entre mecánica e impersonal que interrumpe la escena o la empuja desde sus actos de habla. ¿No es aquí la voz un personaje, un habla y un sonido que parecen desconocer la persona empírica del director?

¿Qué más se puede decir del anómalo cine de Wilkerson? Algo mayor, exagerado: su arqueología del presente es acaso una máquina de guerra. El cineasta no duda nunca quién o qué es su adversario. El villano de todas sus películas es uno solo, pero tiene mil caras: el capitalismo. Wilkerson sabe mejor que nadie que en su país ese sistema se hizo carne y verbo, y es aquello que le habla a cada sujeto, lo que lo piensa. Quizá la peculiar voz de Wilkerson y el uso estético que hace de ella tengan que ver con separarla de la voz del Capital, que nos habla hasta en sueños. Wilkerson es al cine de Estados Unidos lo que el sindicalista Frank Little fue para el mundo del trabajo hace 100 años: una voz que desobedece.

Roger Koza

TRAVIS WILKERSON

ARCHEOLOGY OF THE PRESENT



"Memory is like a paper flower in water, it doesn't always stay afloat." Such beautiful sentence, by Serge Daney, is very pertinent in this case. All of Travis Wilkerson's work leans towards the history of his country and a little beyond, like a sunflower following the course of sunlight. Wilkerson's cinema is at the antipodes of the History Channel's reductionist historicism and also of Hollywood's ways of working with historic representation. His archeology of the present is something else.

In principle, Wilkerson doesn't print the legend; rather, he does the opposite: When he stirs history, he's looking for what is forgotten, what is gagged, the singular case disregarded by the convenient anonymous rumor of established truths. The whole narrative and deconstructive procedure that is set in motion in **DID YOU WONDER WHO FIRED THE GUN?**, for instance, synthesizes a methodological proposal:

The murder of a common man, one Bill Spawn, just another man dissolved in the unknown crowd that passes through history and whose names barely remain in some administrative file, comes back as an inflammatory sign and as a victim of racism. A homicide in 1946 ends up bouncing in 2017.

The inquiry for this case will be so exhaustive that it will end up destroying the symbolic efficiency of *To Kill a Mockingbird* (the great film about racism and its necessary civic hero), which is nothing else than a model case of Hollywood's mystification which prefers to piously arrange a plot in the name of goodness than to confront in a tale the inherent contradictions of a society, and work on the accurate representation of these contradictions.

222

PART OF WILKERSON'S WORK ENTAILS
SYMBOLICAL REMOVAL AND UNEARTHING

That probity in face of paradoxes and semantic discordances is also present in this film in a personalized fashion: Spawn's murderer was Wilkerson's grandfather, which involves the filmmaker, in a direct way, with the materials he has to work with. Family culture won't be a minor theme for Wilkerson, as can be verified in **DISTINGUISHED FLYING CROSS**, the peculiar self-portrait in which the director's father tells his two sons about his exploits as a pilot during the Vietnam War, a speech interrupted by sequences with archive material—filmed in the confrontation field—that belies the anecdotic tone of the family tale.

What does it mean then, an archeology of the present? Supposedly, the specialty of the archeologist is knowing how to read the remote past in an item resistant to the degradation of time, which completes—or endorses—hypotheses on how people lived in a time which is now almost unimaginable on account of its distance. The archeology of ideas and practices differs somewhat from the traditional image of the science that studies the past. The goal here is not to reconstruct segments of an extinct civilization but to show the continuation of what happened a long time ago but still determines, profoundly, a present practice.

Indeed, Wilkerson's cinematic method shares that concern for the finding of a rusty sign. Part of Wilkerson's work entails symbolical removal and unearthing: To reanimate through images an union member, Frank Little; to go back and review a spurned massacre in Colorado through a visit to the geographical area in which the original settlers of America were murdered; to vindicate, politically, the existence of Spawn; or to reconsider infamous individuals such as William Francis "Red" Haynes in order to understand fascist mentality. All of these are effective excavations into the history of the United States. What does the archeologist film? Areas of memory that rarely have any representation in Hollywood's cinema,



always close to history, as if an imperative of imaginary reconstruction of the chronicles of a nation had been accepted right from the beginning. In that sense, Wilkerson maintains a struggle in the very bosom of American cinematic tradition. Hollywood has never ceased to rewrite history, almost always in order to simplify and ordain it as a mythical event of consecration and inspiration for future generations.

Hollywood is attracted by grandeur and correctness, not problem-laying and microscopic radiography. That is to say: We have to persist with Griffith's legacy, on two accounts: *The Birth of a Nation* and *Intolerance*. But Wilkerson prefers microhistory, the event that puts the tale in disarray, the discordant note that—when attention is paid to it—propagates and dismantles the symbolic efficiency of a general system of existence—perhaps even a metaphysical one—that would almost seem a fate: Capitalism.

In each of his films, Wilkerson sets out to restore that secret thread between past events and the present and, thus, to expose the dialectic interrupted or negated between two epochs. Sometimes, that connection is seen as a secret mesh that persists underground in the tenuous memory of the working class; other times, the connection shows the overwhelming unfathomability between two historical times, as can be masterfully appreciated in **MACHINE GUN OR TYPEWRITER?**, which results in an intimidating meditation on political violence and the concomitant difference of this violence in one time or another. In synthesis, Wilkerson's archeology of the present entails the exhaustive identification of the pertinence of the archive and the persistence of the past within the present. It's a usage of history with concrete objectives.

As in every good (political) filmmaker, politics are not only a matter of theme but also of form. Cinematic form is also a form of politics. From the great Santiago Álvarez, Wilkerson appropriates the right to inscribe discourse on screen and an associative montage sustained by juxtaposition. The usual low angle shots used to film the buildings in great cities are very reminiscent of the recording modality in *La hora de los hornos*. Architecture and the public space are surfaces

for inscribing History that must not be left out without working on them. There are other indications in Wilkerson's poetics and, without a doubt, one of them is his relationship with the traditions of the ludic essay and of philosophical and political speculation. That tradition, that starts with Alain Resnais and, fundamentally, with the great Chris Marker, can be felt in Wilkerson's cinema. The debt Wilkerson has—in his last two films—with Marker is undeniable and Wilkerson doesn't mind at all acknowledging it because it's not a symmetrical imitation but rather an honest and creative form of inscription within a tradition.

Wilkerson's poetic singularity resides in the enunciation that his own voice adopts in his films, a voice without an owner perhaps, a voice that doesn't present itself as a specific subject and that tends to substitute the characteristic inflections of he who assumes the first person to talk with an expressivity halfway between mechanical and impersonal that interrupts the scene or pushes it from its acts of speech. Isn't here the voice itself a character, a speech, and a sound that seems to ignore the director's empirical person?

What else can be said about Wilkerson's anomalous cinema? Something major, over the top: His archeology of the present is, perhaps, a war machine. The filmmaker doesn't ever doubt who, or what, his adversary is. In all his films, the villain is only one but has a thousand faces: Capitalism. Wilkerson knows, better than anyone else, that in his country this system became flesh and verb and it now addresses each individual, thinking of him and shaping him. Perhaps Wilkerson's peculiar voice and the aesthetic use he makes of it have to do with being separated from the voice of Capital, which talks to us even in our dreams. Wilkerson is to American cinema what the syndicalist Frank Little was for the labor world 100 years ago: A voice that disobeys.

Roger Koza



This fascinating archeology of racism through images and sound is also a clear proof of the best (American) political cinema, a cinema which does not fall into the temptation of building myths to safeguard the untouchable greatness of the nation and sticks just to those events which collective memory did not keep because its protagonists didn't even get a tomb with their name on it.

Wilkerson spent several years investigating the murder of Bill Spann, a colored man—as it is sometimes said—who was killed on the 14th of October, 1946, in Dothan, a small Alabama town. Spann was one of the many people who died victims of the delirious anger of those who believed in White supremacy—in this case, embodied by the filmmaker's grandfather. Spann's existence is here circumscribed, almost, to his death certificate and a piece of news published in a local newspaper after he was shot inside the grandfather's business. This thorough detective work by Wilkerson begins as some sort of family exorcism and finishes as a counter history of American racism. His critical revision—and much needed amendment—even reaches the mythical place given in history to Rosa Parks.

What is extraordinary about the film is the lucid dialectic counterpoint established with *To Kill a Mockingbird*, with which it competes for an antithetical model to conceive politics in cinema. In face of the mystification shown in Mulligan's film and Harper Lee's novel, Wilkerson assumes—using the first person—the uncomfortable task to delve into the family novel in order to bring out from it some signs which are absent in the public truth. Through interviews, letters, and the recompilation of his own family's information and filmic material (as well as by visiting the crime scene and its surrounding areas), the filmmaker exhumes a symbolic order which films—such as the aforementioned one—usually annulare. **DID YOU WONDER WHO FIRED THE GUN?** is a witness of something present times prove—this symbolic order is a still prevailing one.

Roger Koza

**FESTIVALES
Y PREMIOS**

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Antofadocs. Festival Internacional de Cine de Antofagasta; DocLisboa. Festival Internacional de Cine; DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo; Festival de Cine de Sundance; Festival de Cine de Nueva York; FICX. Festival Internacional de Cine de Gijón; Festival de Cine Documental de Jihlava; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; RIDM. Festival Internacional de Documentales de Montreal; Transcinema. Festival Internacional de Cine; True/False Festival de Cine; Underdox. Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Múnich.

**FILMOGRAFÍA
SELECTA**

Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017), Machine Gun or Typewriter? (2015), For Michael Brown (2014), For the 150th Anniversary of the Sand Creek Massacre (2014), Los Angeles Red Squad: The Communist Situation in California (2013), Fragments of Dissolution (segmento/segment Far from Afghanistan) (2012), Sand Creek Equation (2012), Distinguished Flying Cross (2011), Pluto Declaration (2011), Who Killed Cock Robin? (2005), Superior Elegy (2003), An Injury to One (2002), National Archive V. 1 (2001), Accelerated Under-Development: In the Idiom of Santiago Álvarez (1999).

DID YOU WONDER WHO FIRED THE GUN?

¿TE HAS PREGUNTADO QUIÉN DISPARÓ?

ESTADOS UNIDOS

2017

90'
8 mm, hd
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

SONIDO

REPARTO

Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN

Creative Agitation

DISTRIBUCIÓN

Travis Wilkerson

Esta fascinante arqueología del racismo en imágenes y sonidos es también una ostensible prueba del mejor cine político (estadounidense), aquel que no se tienta en erigir mitos que salvaguarden la grandeza intocable de la nación y se atiene solamente a los episodios que la memoria colectiva no retiene porque los protagonistas fueron existencias anónimas que ni siquiera tuvieron una tumba con nombre.

Wilkerson dedicó varios años a investigar el asesinato de Bill Spann, un hombre de color —como suele decirse—, en un pueblo de Alabama llamado Dothan, el 14 octubre de 1946. Spann fue una de las tantas víctimas que murieron bajo la iracundia delirante de los creyentes de la supremacía blanca, aquí encarnada por el bisabuelo del realizador. La existencia de Spann se circunscribe casi a su acta de defunción y a la noticia publicada por el periódico local, cuando este recibió el disparo en el negocio del bisabuelo. El minucioso trabajo detectivesco de Wilkerson empieza como una especie de exorcismo familiar y culmina como una contrahistoria del racismo estadounidense, revisión crítica y corrección necesaria que alcanza incluso el mítico lugar que la historia oficial le dispensa a Rosa Parks.

Lo extraordinario del film reside en el lúcido contrapunto dialéctico que establece con *To Kill a Mockingbird* (Matar a un ruiseñor), con el cual disputa un modelo antitético de concebir lo político en el cine. Frente a la misticación del film de Mulligan y la novela de Harper Lee, Wilkerson asume en primera persona la incómoda tarea de indagar en la novela familiar para extraer de ésta los signos ausentes de la verdad pública. A través de entrevistas, cartas, recopilación de datos y material filmico de su familia, y asimismo visitando el lugar del crimen y zonas aledañas, el cineasta desenterra el orden simbólico que películas como la citada suelen anular y cuya vigencia el propio presente se encarga de demostrar, tal como el film lo atestigua.

Roger Koza



its precise staging; however, it is even more revealing because that isolated episode of the plot duplicates—withn the film—a general reading on how to slit open the certainties of History.

That passage mentions the fate of a Jewish and Communist writer, Lamed Shapiro, who is buried there by the side of many unknown people, including dozens of children, and this constitutes a triumph of power. Each fixed shot of the tombs synthetizes one of Wilkerson's interests when making films: To exhume memory, to stir up the particles of History, and to remember individuals devoured by enormous events. Within the dissonances born out of the microphysics of the past, the meaning of History can be re-read or re-signified.

Within the context of the Occupy Movement, the enigmatic love tale that organizes the tale is almost an excuse to remove the dust of lateral historical tales—about Los Angeles and American imperialism—scattered throughout the 20th century. Also, some 1970s radicalized political movements are shown, perhaps as shadows being projected into a present when political violence is interdicted. The film's title refers to this limit and, in the prologue, the dilemma is stated with a necessary clarity.

Wilkerson—who openly recognizes his debt with the great Chris Marker—has a playful virtue which allows him to create a suggestive kaleidoscope of the political imaginary in the 21st century, in tension with that of the previous century. He works with multiple associations that, sporadically, pick up on the edition system of Santiago Álvarez, who is an ineludible reference for Wilkerson's films.

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo 2015 DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo, Mejor Película; Festival Internacional de Cine de Camden; Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival Filmmaker; Fronteira. Festival Internacional de Cine Documental y Experimental; Festival de Cine Documental de Jihlava; Festival Internacional de Cine de Locarno; Festival Internacional de Mar del Plata; RIDM. Festival Internacional de Documentales de Montreal; Festival Internacional de Cine de Perth; Transcinema. Festival Internacional de Cine; Underdox. Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Múnich.

MACHINE GUN OR TYPEWRITER?

¿METRALLETA O MÁQUINA DE
ESCRIBIR?

ESTADOS UNIDOS

2015

71'
hd
color, byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Travis Wilkerson

FOTOGRAFÍA

Travis Wilkerson

ERIN WILKERSON

SONIDO

Travis Wilkerson

Adva Wilkerson

PRODUCCIÓN

Creative Agitation

DISTRIBUCIÓN

Travis Wilkerson

En un pasaje magnífico, el narrador o el locutor radical que está en búsqueda de una mujer que amó, conoció y desapareció, y a la que le dedica un programa clandestino, revive una visita que hicieron juntos a un cementerio judío para indigentes llamado Mount Zion, en Los Ángeles. El fragmento es notable por el sincero sentimiento de resignación frente a la vileza de la Historia y por la precisión de la puesta en escena, pero es todavía más revelador porque ese episodio aislado en la trama duplica en el interior del film un método de lectura general sobre cómo hendir las certezas de la Historia.

En ese pasaje se alude al destino del escritor judío y comunista Lamed Shapiro, enterrado ahí, junto a otros desconocidos, incluidas decenas de niños, lo que constituye el triunfo del poder. Cada plano fijo sobre las tumbas sintetiza una inquietud del cine de Wilkerson: desterrar el olvido, remover las partículas de la Historia y recordar al sujeto singular que fue absorbido por los grandes acontecimientos. En las disonancias que nacen de la microfísica del pasado se puede releer o resignificar el sentido de la Historia.

En el contexto del movimiento Occupy, el enigmático cuento de amor que organiza el relato resulta casi una excusa narrativa para desempolvar las historias laterales desperdigadas en el siglo XX, tanto de la ciudad de Los Ángeles como del imperialismo estadounidense, y asimismo algunos movimientos políticos radicalizados de la década del setenta, acaso como sombras que se proyectan en el presente, momento histórico en el cual la violencia política es una interdicción. El título alude a ese límite, y en el prólogo el dilema se enuncia con la claridad que necesita.

La virtud lúdica de Wilkerson, quien reconoce abiertamente aquí una deuda con el gran Chris Marker, le permite constituir un sugestivo caleidoscopio del imaginario político del siglo XXI en tensión con el siglo precedente, trabajando con múltiples asociaciones que retoman esporádicamente el sistema de montaje de Santiago Álvarez, referencia ineludible del cine de Wilkerson.

Roger Koza

FOR MICHAEL BROWN

A much-repeated scene for which the filmmaker feels a selective interest. Careful viewers will immediately realize that the date shown on the screen is not the same date of the shooting; but, rather, the date when it was known that the police officer would not be charged with the homicide. All of it happens in five minutes, a brief lapse of time which is, nonetheless, enough to refute any possible naturalization of that which is unacceptable.

Roger Koza

A dedicatory, six mournful words, and a fundamental date. Among these signs, absolute blackness and silence. That is how Wilkerson chooses to express his respect for Michael Brown, an 18-year-old man who was murdered—by a police officer, ten years older than him—in Saint Louis, Missouri, on August 9th, 2014. The fact that Brown was black and Darren Wilson was white is a repeated element in American history, a

FOR MICHAEL BROWN

PARA MICHAEL BROWN

ESTADOS UNIDOS

2014

5'

hd

byn

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN

Creative Agitation

DISTRIBUCIÓN

Travis Wilkerson

Una dedicatoria, seis palabras de reconocimiento y una fecha fundamental. Entre esos signos, un negro y un silencio absolutos. Así elige Wilkerson expresar su respeto a Michael Brown, joven de 18 años asesinado por un agente de policía 10 años mayor que él en San Luis, Misuri, el 9 de agosto de 2014. Que Brown era negro y Darren Wilson blanco es un reiterado dato de la historia estadounidense, escena repetida que al cineasta le interesa de modo excluyente. El espectador atento se dará cuenta de inmediato de que la fecha que se ve en pantalla no coincide con el día del tiroteo, sino con el momento en que se supo que el representante del orden no habría de ser imputado por el homicidio. Todo esto sucede en cinco minutos. Llapso breve de tiempo, pero suficiente para impugnar cualquier posible naturalización de lo inadmisible.

Roger Koza



On the 29th of November, 1864, 670 volunteers of the Cavalry Army, under John Chivington's leadership, killed 150 members (more or less) of the Cheyenne and Arapaho tribes. Over half the victims of the Sand Creek Massacre were children and women. The racist cruelty was ruthless. Wilkerson had already filmed that battlefield and established the similarities of that American episode and the current situation in Palestine.

Here, he uses the same material he used before in that film: Powerful panoramic shots and beautiful high-angle shots of meadows; even the ghostlike picture of Chief Black Kettle is included. However, here he chooses to substitute—as an informative resource—the off-screen voice with a faraway sound background in which we can identify shots and songs of the times of the Conquest of the American Frontier. Sound is what restitutes the violent past in face of an overwhelming landscape which seems to annulate History and to prolong the silent beauty of an ecosystem into the infinite. But that's not all, about 10 seconds before the end of the film, the source of the soundtrack is discovered and that establishes an unexpected and ironic twist which seems to delve even deeper into this injustice.

Roger Koza

ESTADOS UNIDOS

2014

25'
color

DIRECCIÓN

Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN

Creative Agitation

DISTRIBUCIÓN

Travis Wilkerson

FOR THE 150TH ANNIVERSARY OF THE SAND CREEK MASSACRE

PARA EL 150 ANIVERSARIO DE LA
MASACRE DE SAND CREEK

RETROSPECTIVA TRAVIS WILKERSON

El 29 de noviembre de 1864, 670 voluntarios del ejército de caballería, al mando del coronel John Chivington, acabaron con alrededor de 150 miembros de las tribus cheyene y aparajó. Más de la mitad de las víctimas de la masacre de Sand Creek fueron niños y mujeres; la impiedad racista fue implacable. Wilkerson ya había filmado el campo de batalla y establecido una relación de ese episodio estadounidense con la actual situación palestina. Aquí utiliza los mismos materiales correspondientes a ese film, contundentes panorámicas y hermosos planos en contrapicado de los pastizales, hasta incluye la espectral foto del jefe Tetera Negra, pero ahora elige sustituir la voz en off como recurso informativo por un fondo sonoro lejano en el que se identifican tiros y melodías propias de la conquista del oeste. Es justamente por el sonido que el violento pasado se restituye frente a la prepotencia de un paisaje que parece anular la Historia y propagar infinitamente la muda hermosura de un ecosistema. Y eso no es todo, porque a menos de diez segundos de finalizar se descubre el origen de esa banda sonora, lo que constituye un inesperado giro irónico que profundiza la injusticia.

Roger Koza



"This seamless movement revealed a relevant combination: Anticommunism was not called upon to defend the State, but to oppose social progress. The fact that the State has to defend itself against social progress says a lot about the nature of the State itself."

In this film, Wilkerson is interested in some sort of genealogy of social control in the United States as well as in a historical period when citizen social and political consciousness was in a notably effervescent moment which was perhaps dangerous for the democratic standards of those times (and impossible to even comprehend in our own era). This collective peak in political mobilization can be corroborated with the number of demonstrations and meetings which took place in the early 1930s, which Wilkerson maps thoroughly and associates them with the public spaces and buildings of current times, often filmed through high-angle shots and using sound in a way that sets them apart from the meaning they had in the past.

The real, and conceptual, character of the film is Captain William Francis "Red" Haynes, the leader of the Red Squad in the 1920s and 30s. However, this character is only shown in a couple of images (not even moving images). Haynes' main tactic was to infiltrate politicized militants and workers' organizations in order to undermine them from the inside. Wilkerson identifies, with complete lucidity, the figure of the intruder and his mission. An infiltrator work is always the same: Divide and weaken all consensus reached by those who struggle in order to defeat them through sheer exhaustion.

Roger Koza

234

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo 2014 BAFICI. Buenos Aires
Festival Internacional de Cine Independiente 2013 Festival de Cine de Nueva York; FIDMarseille.
Festival Internacional de Cine de Marsella.

LOS ANGELES RED SQUAD: THE COMMUNIST SITUATION IN CALIFORNIA

LOS ÁNGELES RED SQUAD:
LA SITUACIÓN COMUNISTA EN
CALIFORNIA

ESTADOS UNIDOS

2013

70'
hdslr
color

DIRECCIÓN

FOTOGRAFÍA

EDICIÓN

Travis Wilkerson

SONIDO

Travis Wilkerson

Eric Wilkerson

PRODUCCIÓN

Creative Agitation

DISTRIBUCIÓN

Travis Wilkerson

He aquí el objetivo de la siniestra organización protagonista comandada por un personaje acorde a la altura reaccionaria del escuadrón: "Moviéndose fluidamente, Hynes y el Escuadrón Rojo atacaban primero al movimiento obrero y luego al llamado movimiento Comunista, lo que incluía la libertad de expresión, los grupos de derechos civiles y las agrupaciones contra la guerra". Concluye Wilkerson a propósito de esa agenda: "Esa fluidez revela una importante combinación: el Anticomunismo no se invoca para defender al Estado, sino para oponerse a cualquier forma de progreso social. Que el Estado deba defenderse contra el progreso social habla muchísimo sobre la naturaleza del Estado mismo".

Lo que le interesa a Wilkerson en este film es establecer una especie de genealogía del control social en Estados Unidos, en un momento histórico de ese país en el que la conciencia social y política de la ciudadanía alcanzaba una notable efervescencia, acaso peligrosa para el estándar democrático de esa época (e inconmensurable para la nuestra). Este pico político colectivo de movilización se puede cotejar en la cantidad de manifestaciones y reuniones que se llevaban a cabo a principios de la década de 1930 y que Wilkerson se encarga de cartografiar minuciosamente, asociándolas visualmente con los espacios y edificios públicos en la actualidad, a menudo registrados en planos en contrapicado y matizados sonoramente, casi siempre desmarcados del significado que tenían en el pasado.

El personaje conceptual y real del film es el capitán William Francis "Red" Haynes, mandamás durante la segunda y tercera década del siglo pasado del Escuadrón Rojo, sujeto al que no se le dedican más que una o dos imágenes (y ni siquiera en movimiento) y cuya táctica principal consistía en infiltrarse entre los militantes y obreros politicizados para horadar el funcionamiento desde dentro de las organizaciones. Es la figura del intruso y su misión, lo que identifica Wilkerson con absoluta lucidez. El infiltrado trabaja siempre en lo mismo: divide y debilita los consensos de los que luchan hasta vencerlos por cansancio.

Roger Koza



the front—supposedly fighting terrorism in faraway lands—and took the decision of taking their own lives. What they saw and did overseas was unbearable. Between one testimony and the next (both of them in black and white, with an off-screen interviewer), two more off-screen testimonies are interwoven together with changing shots of two burnt houses. Each tale has to do with the unacceptable living conditions endured by hundreds of thousands of American citizens, most of them African-American. The dialectic contrast reaches a final thesis—imperialist Capitalism is murderous, in all territories.

Roger Koza

Wilkerson's political intelligence lies on his capacity to associate, in a rigorous way, his country's foreign and domestic policies. This is a usual pitfall of American movies, since they tend to establish a blunt discontinuity between these two spheres of political jurisdiction. In this film, which originally was part of a collective feature, *Far from Afghanistan*, Wilkerson interviews the wife and the mother of two soldiers who came back from

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo 2013 BAFICI. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; Quincena de Documentales MoMA; Festival Internacional de Documentales de Jihlava; Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra; Transcinema. Festival Internacional de Cine Lima; Underdox. Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Múnich.

FRAGMENTS OF DISSOLUTION (SEGMENT FROM FAR FROM AFGHANISTAN)

FRAGMENTOS DE DISOLUCIÓN
(SEGMENTO DE LEJOS DE
AFGANISTÁN)

ESTADOS UNIDOS

2012

25'
hd
color, byn

Dirección
Travis Wilkerson
Fotografía
Alan Sparhawk
Música

PRODUCCIÓN
Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

La inteligencia política de Wilkerson reside en asociar rigurosamente la política exterior de su país con la política interna, acaso uno de los escollos comunes en el cine estadounidense, donde suele establecerse una abrupta discontinuidad entre ambas esferas de jurisdicción política. En este film que originalmente pertenece a un largometraje colectivo titulado *Far From Afghanistan*, Wilkerson entrevista a la esposa y a la madre, respectivamente, de dos soldados que al regresar del frente en tierras lejanas luchando presuntamente contra el terrorismo han decidido quitarse la vida. Lo que hicieron y vieron es intolerable. Entre un testimonio y otro, ambos en blanco y negro y con el entrevistador en fuera de campo, se entrecruzan otros dos testimonios en off acompañados por planos cambiantes de dos casas incendiadas. Cada relato remite a las condiciones de subsistencia inaceptables en la que viven cientos de miles de ciudadanos estadounidenses, la mayoría afroamericanos. El contraste dialéctico alcanza su tesis final: el capitalismo imperialista asesina en cualquier territorio.

Roger Koza

SAND CREEK EQUATION

ECUACIÓN EN SAND CREEK



calls the famous 1864 carnage known as the Sand Quick Massacre and recognizes—during a visit to Gaza at the beginning of this decade—the repetition of an abject equation in the number of Palestinian victims after an Israeli attack. Land stealing, and the annihilation of native peoples, during the former event, knows no borders beyond the ghostly beauty of the Colorado plains, portrayed through superb panoramic shots which contrast with the unavoidable aesthetic of ruins which characterizes Gaza, where the only pause from horror comes when looking at the Mediterranean Sea.

Roger Koza

Palestinian historian Elias Sanbar once compared Palestinians' territorial issue with that of Native Americans. In this insightful and brief essay, Wilkerson considers the inhabitants of Gaza—who have to live permanently among rubble and corpses because of the excessive retaliations of the Israeli army—as distant relatives of the Cheyenne and the Arapaho. This association is not a whimsical one; rather, Wilkerson re-

ESTADOS UNIDOS

2012

25'
hd
color

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN
Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

El historiador palestino Elias Sanbar comparó alguna vez a los palestinos y su situación territorial con los Pieles rojas. En este perspicaz y breve ensayo Wilkerson considera a los habitantes de Gaza, que viven permanentemente entre escombros y cadáveres por las represalias desmedidas del ejército israelí, como lejanos parientes de los cheyenes y los arapajó. La asociación no es caprichosa, porque Wilkerson evoca la famosa matanza de 1864 conocida como la masacre de Sand Quick y reconoce la repetición de una ecuación abyecta en el número de víctimas palestina de un ataque israelí en una visita a Gaza a principios de esta década. La quita de tierras y la aniquilación de los pueblos originarios en aquel evento desconoce fronteras, más allá de la hermosura fantasmal de las planicies de Colorado, retratadas mediante soberbias panorámicas, cuyo contraste con la inevitable estética de ruinas que caracteriza a Gaza, donde solamente la visión del Mediterráneo resulta una pausa del horror, es inconmensurable.

Roger Koza



youth's desire to become a pilot in the Armed Forces. The film does not show a generational clash in the classic sense. In reality, what it shows is the exposition of an individual story that opposes the collective tale of heroism. The film intercalates images taken by the soldier themselves during their forced stay in Vietnamese soil. Wilkerson's work is an important document that dialogues with films on the war conflicts of the United States history like Stanley Kubrick's *Full Metal Jacket* (1987), and Sam Mendes' *Jarhead* (2005).

Carlos Rodríguez

Conflict between fathers and sons is the preferred theme of American cinema. This confrontation is pointed at by Travis Wilkerson in the documentary **DISTINGUISHED FLYING CROSS**, a film in which William Wilkerson (Travis' father) tells his children about his experience as an officer during the Vietnam War. The veteran, who gives an account of how American patriotism is a form of manipulation, reveals what derived of his

ESTADOS UNIDOS

2011

61'
digital
color

DIRECCIÓN

Edición
Travis Wilkerson
FOTOGRAFÍA
Kelly Parker

PRODUCCIÓN

Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

DISTINGUISHED FLYING CROSS

CRUZ DE VUELO DISTINGUIDO

El conflicto entre padres e hijos es el tema predilecto del cine estadounidense. Este enfrentamiento es señalado por Travis Wilkerson en el documental **DISTINGUISHED FLYING CROSS**, película en la que William Wilkerson (padre de Travis) cuenta a sus hijos su experiencia como oficial durante la guerra de Vietnam. El veterano, que da cuenta de cómo el patriotismo estadounidense es una forma de manipulación, revela en qué derivó su anhelo de juventud de ser piloto de las Fuerzas Armadas. La película no es un enfrentamiento generacional en el sentido clásico. En realidad es una exposición de una historia individual que se opone al relato colectivo de heroicidad. El film intercala imágenes tomadas por los mismos soldados durante su forzada estancia en suelo vietnamita. La obra de Wilkerson es un documento importante que dialoga con películas sobre los conflictos bélicos de la historia de Estados Unidos como *Full Metal Jacket* (Cara de guerra, 1987), de Stanley Kubrick, y *Jarhead* (2005), de Sam Mendes.

Carlos Rodríguez



Montana (*Who Killed Cock Robin?*). In **PLUTO DECLARATION**, Wilkerson's approach is different: Through an avant-garde animated short film he continues meditating on his themes. The question seems simple at first glance: In 2006, Pluto was excluded from the solar system and considered a "dwarf planet." What can be called *dwarf* and what are the implications of domination this entails? Wilkerson, also, clamors for the recognition of Charon, Ceres, an Xena (other dwarfs) as planets belonging to the solar system.

Carlos Rodríguez

Travis Wilkerson's cinema can be read as an audacious criticism of extermination and its consequences in the contemporary world. This American filmmaker has resorted to diverse strategies to account for banishment and desolation, two characteristics of his country's history. He has used the past of his own family (as he did in *Did You Wonder Who Fired the Gun?*) and the tales of rootlessness of the young people from

Montana (*Who Killed Cock Robin?*). In **PLUTO DECLARATION**, Wilkerson's approach is different: Through an avant-garde animated short film he continues meditating on his themes. The question seems simple at first glance: In 2006, Pluto was excluded from the solar system and considered a "dwarf planet." What can be called *dwarf* and what are the implications of domination this entails? Wilkerson, also, clamors for the recognition of Charon, Ceres, an Xena (other dwarfs) as planets belonging to the solar system.

Carlos Rodríguez

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo 2012 Ann Arbor Film Festival, Prix DeVarti Most Funniest Film; Orbit (Film); Festival de Cine de Sundance; Festival Internacional de Cine de Dallas; True/False Festival de Cine; Foro de Cine Northwest.

PLUTO DECLARATION DECLARACIÓN DE PLUTÓN

ESTADOS UNIDOS

2011

4'
digital
color, byn

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN
Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

El cine de Travis Wilkerson puede ser leído como una audaz crítica del exterminio y sus consecuencias en el mundo contemporáneo. El realizador estadounidense ha echado mano de diversas estrategias para dar cuenta del destierro y la desolación, características de la historia de su país. Ha usado el pasado de su propia familia –como hizo en *Did You Wonder Who Fired the Gun?* (¿Te has preguntado quién disparó?)– y los relatos de desarraigamiento de los jóvenes de Montana *Who Killed Cock Robin?* (¿Quién mató al gallo Robin?). En **PLUTO DECLARATION**, el abordaje de Wilkerson es otro: se trata de un cortometraje animado de vanguardia para seguir meditando sobre sus temas. La cuestión parece simple a primera vista: en 2006 Plutón fue excluido del sistema solar y considerado un "planeta enano". ¿A qué se le puede llamar *enano* y qué implicaciones de dominio conlleva esto? Wilkerson, también, clama por el reconocimiento de Charón, Ceres y Xena (otros enanos) como planetas del sistema solar.

Carlos Rodríguez



Here, the impoverishment of the working class reaches its most devastating expression and it is embodied by a young man from Butte, Montana, whose socio-logical abandonment reaches cosmical dimensions. There is absolutely nothing to offer him some sort of contention; not even his only two friends, with whom he shares the only activity which offers them some solace-making music.

This fictional counterpoint to his extraordinary film, *An Injure to One*, can be understood as the late aftermath of the suppression of the movement of workers' unions and its associated class consciousness, which were the favorite subject in the aforementioned film. Indeed, Barret's best friend is Dylan, characterized—beyond the scope of the narration, through a sentence we read on the screen—as a Ginsberg Trotskyist. The repeated dialogues between these two friends (also with the participation of Charlie, a musician who lives off a small rent and who is a bit older than the two friends) move between the necessary trivialities that arise from idleness, ponderation, and the nostalgia for a "golden" era when workers' unions were powerful in the United States. When they stop talking, they play the guitar; and when they stop singing, they surrender to beer drinking.

The urbanistic aesthetic in Butte (one of those towns which became ghostlike once mining activity stopped) reminds us of those Far-West towns marked by poverty, and this perception is also suggested by musical motifs which convey a primitive way to articulate yearnings and losses. The intermittent inclusion in the images of the ups and downs of copper value offers a piece of economic information which has no real effect on the lives of the three characters. These towns are located on the sidelines of everything.

WHO KILLED COCK ROBIN? is the evanescent, lost film of American independent cinema; a film that distances itself from the official narrative of a generation of filmmakers who exploited family dysfunctionality and social brutalization to postulate an unhistorical pessimism which was somewhat depolitized. Wilkerson stands on the opposite pole to that ideological shortcut, and he historicizes the drifting movement of his character while offering him—in the last beautiful and painful minutes of the film—a few moments of a believable, and discreet, solace.

244

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo 2005 Festival de Cine de Sundance; DiBa. Festival de Cine Digital Barcelona, Mejor Película, Mejor Actor, Mejor Música; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena.

WHO KILLED COCK ROBIN?

¿QUIÉN MATÓ AL GALLO ROBIN?

ESTADOS UNIDOS

2005

71'
digital
color

DIRECCIÓN

Travis Wilkerson

GUIÓN

Travis Wilkerson

Barrett Miller

Dylan Wilkerson

Charlie Parr

FOTOGRAFÍA

Daniel Brantley

Travis Wilkerson

EDICIÓN

Daniel Brantley

Tara Young

Travis Wilkerson

SÓNIDO

Tom Herbers

Jake Larson

MÚSICA

If Thousands

Charlie Parr

Alan Sparhawk

REPARTO

Barrett Miller

Charlie Parr

Dylan Wilkerson

PRODUCCIÓN

Creative Agitation

DISTRIBUCIÓN

Travis Wilkerson

La pauperización de la clase trabajadora alcanza aquí su expresión más devastadora, encarnada por un joven de Butte, en Montana, cuyo desamparo sociológico alcanza una dimensión cósmica. Absolutamente nada lo contiene, ni siquiera sus únicos dos amigos, con quienes comparte la única actividad en la que encuentra consolación: hacer música.

Este contrapunto ficcional a la extraordinaria *An Injure to One* puede ser entendido como las consecuencias tardías de la supresión del movimiento sindical y la conciencia de clase concomitante, temas preferenciales de aquel film. En efecto, el gran amigo de Barrett es un tal Dylan, caracterizado extradiegéticamente a partir de una sentencia que se lee en pantalla, como un trotskista de Ginsberg. Los reiterados diálogos que sostienen los dos amigos, en los que también participa Charlie, un músico que vive de un pequeño alquiler y es un poco más grande, oscilan entre las necesarias trivialidades que surgen del ocio y la ponderación y la nostalgia de una época "dorada" y vigorosa de los movimientos obreros en Estados Unidos. Cuando dejan de hablar, tocan la guitarra; cuando dejan de cantar, se entregan a la cerveza.

La estética urbanista de Butte, uno de esos pueblos que devienen espetaculares una vez que la actividad minera deja de existir, remite a esas poblaciones de los *westerns* signadas por la precariedad, percepción sugerida por los motivos musicales que transmiten una primitiva forma de articular anhelos y quebrantos. La inserción intermitente en la imagen de los altibajos del valor del cobre suministra un dato de la economía que no cuenta con ningún efecto real en las vidas de los tres personajes. Son pueblos al margen de todo.

WHO KILLED COCK ROBIN? es la película evanescente y perdida del cine independiente estadounidense, un film que se desmarca del relato oficial de una generación de cineastas que explotó la disfuncionalidad familiar y el embrutecimiento social para postular un cómodo pesimismo ahistorical y en cierta medida despolitizado. En las antípodas de ese atajo ideológico, Wilkerson *historiciza* el desplazamiento sin rumbo de su personaje y le prodiga en los últimos hermosos y dolorosos minutos un verosímil y discreto consuelo.

Roger Koza



SUPERIOR ELEGY

ELEGÍA SUPERIOR

What follows after the silence with which a death is mourned? Three musicians undertake a radical exercise to honor the memory of a friend: They make a concert (that they submit as the unveiling of a monument) in which they play an hour for each of the twenty-five years the young poet had lived before being assassinated under strange circumstances. Travis Wilkerson documents the mourning in a particular way. He shows

shots of the musicians' performance whose images are mostly *hard to see* in the sense that they are blurry. This formal decision highlights the elegy of the musicians. The pieces are atonal, the string sounds of the bass or the cello, for instance, are altered. At some point, even, the sound of what could be an ambulance is heard. **SUPERIOR ELEGY** is also a reflection on cinematic montage. The latter is not educational, but decidedly metaphorical, confusing. The final images of the film, a deserted beach, round off the feeling of sadness and abandonment.

Carlos Rodríguez

ESTADOS UNIDOS

2003

25'
16 mm, super 8
color

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN
Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

¿Qué sigue luego del silencio con el que se lamenta una muerte? Tres músicos hacen un ejercicio radical para honrar la memoria de un amigo: realizan un concierto (que plantean como el alzamiento de un monumento) en el que tocan una hora por cada año de los veinticinco que tenía el joven poeta asesinado en condiciones extrañas. Travis Wilkerson documenta este duelo de manera particular. Presenta escenas de la ejecución de los músicos, cuyas imágenes son en su mayoría *difíciles de ver* en el sentido de que son borrosas. Esta decisión formal subraya la elegía de los músicos. Las piezas son atónicas, los sonidos de las cuerdas del bajo o el violonchelo, por ejemplo, son alterados. En algún punto, incluso, se escucha el sonido de lo que podría ser una ambulancia. **SUPERIOR ELEGY** es también una reflexión del montaje cinematográfico. Éste no es didáctico sino decididamente metafórico, confuso. Las imágenes finales del film, una playa desierta, rematan la sensación de tristeza y abandono.

Carlos Rodríguez



This is a powerful essay about what it means not ever being able to conceive an alternative to an undefeatable economic and (and symbolic) system: In *AN INJURY TO ONE*, the naturalization of Capitalism as the only possible material (and spiritual) way of life is toxic. Men die, animals die too, and natural and urban landscapes are transformed into ruins.

Wilkerson accumulates evidences, performs a genealogy, and demystifies: First, he places its tale in a specific place, Butte, Montana, an American locality which became the epicenter of a copper chimera at the end of the 19th century. Then, he introduces a time-frame, his social actors, and the unimaginable evolution of the initial confrontation between the workers and owners of a copper company known as Anaconda. What is seen here is a secret (and sad) episode in the Other History of a nation usually qualified as exemplary.

The visible hero and martyr in the story is a union member, Frank Little, brutally killed, in 1917, by managerial forces when the young workers' leader visited the city and gave two consecutive conferences rallying for the establishment of a future workers' organization. To know that he was lynched and previously dragged around by a car becomes a minor issue when Wilkerson finally reveals a set of mysterious numbers which can be seen right from the beginning (and written in a note accompanying Little's corpse). In face of real danger, Capitalism promotes mafioso behavior.

Wilkerson combines period photos, adds some archive material, and registers the phantasmagoric remains of the old mine while his own off-screen voice narrates and organizes the passing of shots into a concise piece of the best political cinema with core subjects which, rather than anachronical, are completely up to date.

Roger Koza

248

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 DocLisboa. Festival Internacional de Cine; DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo 2009 Semana de États généraux du film documentaire 2008 Festival de Cine de Portland 2004 Festival de Documentales Big Sky, Premio Big Sky; Festival de Cine de Bozeman; Festival de Documentales Hot Springs; Festival Internacional de Cine de Pésaro 2003 Festival de Cine de Sundance; Festival de Documentales Full Frame, Premio Roland House Mejor Edición; Festival Internacional de Documentales de Sheffield; Festival de Cine de Gante; FICX. Festival Internacional de Cine de Gijón; Festival Internacional de Documentales de Chicago, Premio Innovation 2002 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena; Festival de Cine Universitario Big Muddy, Premio de Oro; TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto.

AN INJURY TO ONE

UNA HERIDA A UNO

ESTADOS UNIDOS

2002

53'
16 mm
color, byn

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
SÓNIDO
Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN
Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

He aquí un ensayo contundente sobre qué significa no poder jamás concebir una alternativa al sistema económico (y simbólico) invencible: la naturalización del capitalismo como la única forma posible de vida material (y espiritual) resulta tóxica en *AN INJURY TO ONE*. Los hombres mueren, los animales también y los paisajes naturales y urbanos se transforman en ruinas.

Wilkerson acumula evidencias, opera una genealogía y desmitifica: primero, sitúa su relato en un lugar específico, Butte, Montana, localidad estadounidense que a fines del siglo XIX se vuelve el epicentro de la quimera del cobre; luego, introduce una época y a sus actores sociales, y la evolución inimaginable que tendrá una confrontación inicial entre los dueños de una empresa de explotación de cobre llamada Anaconda y sus obreros. Lo que se ve aquí es un episodio secreto (y triste) de esa otra Historia de una nación calificada generalmente como modélica.

El héroe y mártir visible de esta historia es el sindicalista Frank Little, asesinado brutalmente por la patronal en 1917, cuando el joven líder obrero visitó la ciudad y dio dos conferencias consecutivas arreglando por la constitución de una futura organización alternativa para los trabajadores. Saber que fue linchado y previamente arrastrado desde un automóvil resulta menor cuando Wilkerson revela finalmente unos misteriosos números que se ven desde el inicio (y que fueron vertidos en una nota que acompañaba al cadáver de Little). Frente al peligro real, el capitalismo incita conductas mafiosas.

Wilkerson combina fotos de la época, suma algún que otro material de archivo y registra los vestigios fantasmagólicos de la vieja mina mientras su propia voz en off va narrando y organizando el transcurrir de los planos en una sucinta pieza de cine político del mejor, cuyo temas centrales, más que anacrónicos, parecen estar al orden del día.

Roger Koza



correspond to the air attacks against Vietnam; the green fields of the villages (where coordinates are adjusted to open fire) are beautiful. The film, which opens with an inspiring guitar chord that is repeated multiple times, advances towards the juxtaposition of the poetic colors of the earth with a music that has become noise. This short film is an essay by an intransigent soul.

Carlos Rodríguez

Travis Wilkerson has persisted: His films enunciate the multiple forms of exacting violence. His work, with a radical approach in narration and form, is a fertile ground to ask questions. Is there an aesthetic of violence? What do images hide? These questions are pertinent in **NATIONAL ARCHIVE V. 1**, a film made in 2001 which shows scenes of the United States military archives. Aerial shots

ESTADOS UNIDOS

2001

15'
digital
color

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
SÓNIDO
Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN
Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

NATIONAL ARCHIVE V. 1

ARCHIVO NACIONAL V. 1

Travis Wilkerson no ha quitado el dedo del renglón: su cine enuncia las múltiples formas de ejecutar la violencia. Su obra, cuya propuesta es radical tanto en lo narrativo como en lo formal, es un campo fértil para plantear preguntas. ¿Existe una estética de la violencia?, ¿qué es lo que esconden las imágenes? Estas preguntas son pertinentes en **NATIONAL ARCHIVE V. 1**, una película de 2001 que muestra escenas de los archivos militares de Estados Unidos. Las tomas aéreas corresponden a los ataques aéreos contra Vietnam; los campos verdes de los poblados –donde se ajustan las coordenadas para disparar– son bellos. El film, que inicia con un inspirador acorde de guitarra que se repite múltiples veces, avanza hacia la yuxtaposición de los poéticos colores de la tierra con una música que se ha convertido en ruido. El cortometraje es un ejercicio de un ímpetu intransigente.

Carlos Rodríguez



was interested enough—in the 1990s—in a colleague born in Havana and travelled to Cuba to know him when the latter was nearing the end of his life and trapped by Parkinson's disease. It is likely that this Yankee is a stubborn man, just like Santiago was (that's what Silvio Rodríguez said about Álvarez). Yes, perhaps he is a stubborn man, or rather, a man who is obstinate enough to always film what is necessary to film.

Wilkerson's filmic debut is some kind of biopic on the figure who inspired him to choose his profession, a portrait made in Álvarez own language and using, largely, the material of Álvarez's films. In order to tell the story of this filmmaker, and to make his work known, Wilkerson uses fragments of an indispensable film, *79 primaveras*, as well as *Now* and other short and feature films made by the Cuban director.

Wilkerson met Álvarez before having seen a single film by him. And the movie he dedicates to his teacher is also the result of having watched over fifty films in a very short time, together with the Cuban filmmaker who learned his trade guided by necessity and who created a language which he defined, categorically, by saying: "My style is the style of hatred for imperialism." Here, it is necessary to point out that imperialism is not a synonym of the American people. Álvarez worked as a miner in that (enemy) country and knew racial segregation well. Also, curiously, it was in that land he got to know Communism.

Divided in ten chapters, this film is an educational introduction to the work of the best Cuban filmmaker of all times and it also works as an introduction to the work of Wilkerson himself. The first-person enunciation is already there, as well as that secret heart of all his films: A charged-with-injustice now.

Roger Koza

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 DokuFest. Festival de Cine Documental y Cortometraje de Kosovo 2005 Festival de Cine de Gante 2004 IFFR. Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Cine Documental de Jihlava; Festival Internacional de Cine de Pésaro 2001 Hot Docs. Festival Internacional de Cine Documental Canadiense.

ACCELERATED UNDER-DEVELOPMENT: IN THE IDIOM OF SANTIAGO ÁLVAREZ

SUBDESARROLLO ACCELERADO: EN LAS PALABRAS DE SANTIAGO ÁLVAREZ

ESTADOS UNIDOS
1999

64'
16 mm
color

DIRECCIÓN
FOTOGRAFÍA
EDICIÓN
Travis Wilkerson

PRODUCCIÓN
Creative Agitation
DISTRIBUCIÓN
Travis Wilkerson

Las discusiones acerca de si el cine es o no un lenguaje pertenecen al pasado; muchos razonarán del mismo modo acerca de los temas que definieron el cine de Santiago Álvarez: el imperialismo estadounidense, la Revolución cubana, la resistencia vietnamita comandada por Hô Chí Minh, el racismo en Estados Unidos. Que un cineasta nacido en Denver esté interesado en un colega nacido en La Habana, en plena década del noventa, y que haya viajado a Cuba para conocerlo cuando ya esté en el final de su vida y acorralado por el Parkinson, es una legítima rareza. Es probable que, como el propio Santiago, este yanqui sea un necio, como Silvio Rodríguez caracterizó tardíamente a Álvarez; un necio, o más bien un obstinado, en filmar lo necesario.

El debut cinematográfico de Wilkerson es una especie de biopic sobre la figura que inspiró el oficio elegido. Se trata de un retrato en el propio idioma de Álvarez, y en gran parte utilizando los materiales de sus películas. Fragmentos de la siempre indispensable *79 primaveras*, de *Now* y de otros cortos y largos del realizador cubano son empleados por Wilkerson para contar la historia del cineasta y también dar a conocer su obra.

Wilkerson conoció a Álvarez sin haber visto un solo film de él. El film que le dedica a su maestro es también el resultado de haber visto en poco tiempo más de cincuenta películas al lado del realizador, quien aprendió su oficio haciéndolo: guiado por la necesidad, inventó un idioma, al que definió taxativamente. "Mi estilo es el estilo de odiar al imperialismo". Y aquí habría que señalar que el imperialismo no es un sinónimo del pueblo estadounidense. Álvarez había trabajado como minero en ese país (enemigo), conocía muy bien la segregación racial y curiosamente en esa tierra conoció el Comunismo.

Dividido en diez capítulos, el film es una introducción didáctica a la obra del mejor cineasta cubano de todos los tiempos; funciona, además, como una introducción a la obra del propio Wilkerson: la enunciación en primera persona ya está presente aquí; también el secreto corazón de todas sus películas: el ahora embestido de injusticias.

Roger Koza

ARCHIVO
FILMOTECA - UNAM

ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES
(FILMOTECA)

ARCHIVO FILMOTECA - UNAM

ANTONIO REYNOSO Y RAFAEL CORKIDI:
LOS OJOS DEL CINE EXPERIMENTAL



En todos los países el cine experimental nació al diluir sus propias fronteras. Cuando, en la década de los sesenta, el cine redescubrió su ilimitada potencialidad artística lo hizo de la mano del resto de las artes; lo hizo al dejar entrar en las pantallas las revoluciones que estaban ocurriendo en todas las formas del arte. En México, el proceso no fue distinto: fueron los nuevos poetas, los excéntricos dramaturgos o los radicales pintores quienes crearon el cine experimental de nuestro país. Pero detrás de ellos estaba la mirada de dos genios de las imágenes: Antonio Reynoso y Rafael Corkidi. Por ello, aunque poco se hable de ellos, los nombres –y las cámaras– de Reynoso y Corkidi resultan esenciales para entender lo que desde la década de los sesenta conocemos como cine experimental mexicano.

Fueron ellos los primeros que lograron llevar al cine la complejidad de la obra de Juan Rulfo ([EL DESPOJO](#)); fueron ellos quienes convirtieron en imágenes las innovaciones narrativas de Inés Arredondo ([LA SUNAMITA](#)) y Juan García Ponce (*Tajimara*, 1965); fueron ellos quienes llevaron a la pantalla la potencialidad plástica de José Luis Cuevas (*La creación artística*, 1963) y David Alfaro Siqueiros (*Siqueiros, exposición retrospectiva*, 1969); fueron ellos quienes hicieron cine las alucinantes propuestas teatrales de Alejandro Jodorowsky (*Fando y Lis*, 1968; *El topo*, 1969; *La montaña sagrada*, 1972); fueron, pues, estos dos genios de la cámara los que materializaron en imágenes todo un nuevo universo de propuestas cinematográficas.

256



Como buenos cinefotógrafos, tanto Reynoso como Corkidi supieron poner sus ojos al servicio de otros. Detrás de toda una generación de creadores de cine experimental estaban su cámara y su técnica: cuando los nuevos directores decidieron salir de los grandes estudios y filmar donde fuera, lo hicieron de la mano de la dupla Reynoso-Corkidi y de su capacidad para generar las mejores imágenes con los mínimos recursos; cuando René Rebetez emprendió la alucinante aventura de filmar el mundo mágico de las comunidades de América ([LA MAGIA](#)), Reynoso y Corkidi fueron sus cómplices.

Por ello esta dupla fue un puente inmenso. Un puente que tiene en un extremo las propuestas cinefotográficas de la primera mitad del siglo XX (Álvarez Bravo o Figueroa), de las cuales abrevó Reynoso; que se extiende por el rico periodo de experimentación de los años sesenta y setenta, de los cuales ambos fueron protagonistas, y que concluye en las radicales propuestas de los videoastas de los ochenta de los cuales Corkidi fue maestro. Por ello, no resulta exagerado decir que Reynoso y Corkidi fueron, en México, los ojos del cine experimental.

Israel Rodríguez

ARCHIVE - UNAM FILM ARCHIVES **(FILMOTECA)**

ANTONIO REYNOSO AND RAFAEL CORKIDI:
THE EYES OF EXPERIMENTAL CINEMA

In all countries, experimental cinema was born when its own borders became fuzzy. In the 1960s, when cinema rediscovered its limitless artistic potentialities, it did so—hand in hand with all other art disciplines—by allowing into the screens the revolutions occurring in the art forms. In México, this process was no different: New poets, eccentric playwrights, or radical painters, were the creators of experimental cinema in our country. However, behind them, there was the sight of two geniuses of the image—Antonio Reynoso and Rafael Corkidi. Thus, even though not much is mentioned about them, the names—and cameras—of Reynoso and Corkidi are essential to understand what we've known, since the 60s, as Mexican experimental cinema.



They were the first to take into filmic matter the complexity of Juan Rulfo's work ([EL DESPOJO](#)); they were who transformed Inés Arredondo's ([LA SUNAMITA](#)) and Juan García Ponce's (*Tajimara*, 1965) narrative innovations into images; and they were who took José Luis Cuevas' (*La creación artística*, 1963) and David Alfaro Siqueiros' (*Siqueiros, exposición retrospectiva*, 1969) visual potentiality into the screen; they also were who transformed into films Alejandro Jodorowsky's mind-bending theater projects (*Fando & Lis*, 1968; *El topo*, 1969; *The Sacred Mountain*, 1972). These two geniuses of the camera materialized into images a whole new universe of filmic concepts.

258



Good cinematographers as they were, Reynoso and Corkidi knew how to lend their eyes into the service of others. Their cameras and their technique were present behind a whole generation of experimental-cinema creators. When the new directors took the decision of going out the big studios and film everywhere, they did it hand in hand with the Reynoso-Corkidi duo and their capacity to create the best of images with the most limited resources. When René Rebetez began the awesome adventure of filming the magic world of the communities in the Americas ([LA MAGIA](#)), Reynoso and Corkidi were their accomplices.

For all of these reasons, this couple became a huge bridge; a bridge resting, at one end, on the cinematographic concepts of the first half of the 20th century—Álvarez Bravo or Figueroa, from which Reynoso learned—moving over the rich experimental period of the 1960s and the 1970s (both of them were protagonists of that era) and ending on the radical concepts of the video artists of the 1980s, whom Corkidi taught. Because of all this, it is no exaggeration to say that Reynoso and Corkidi were the eyes of experimental cinema in Mexico.

Israel Rodríguez



of the few films in which Mexican cinema managed to capture this writer's creative universe.

The work is a product of combining the imaginaries of Rulfo, who had already written his whole literary body of work; Antonio Reynoso, who was an already internationally renowned photographer; and a very young Rafael Corkidi, who was beginning what later would be a brilliant career as a cinematographer. Together, they achieved a true form of collaboration in which their voices and styles merged together.

In a time when the image of the Mexican countryside was ruled by an idyllic form of folkloric exoticism, *El despojo* was a daring counterbalance to it. A placid image of the rural world was subverted by Reynoso's realistic pictures, Corkidi's succession of shots, and the articulation of both within the magic of Juan Rulfo's *Tiempo de morir*. Thus, these creators built an eloquent critique of the State's modernizing project based precisely in one of its antipodes, of its unfulfilled promises—the abandonment of the countryside.

El despojo shows the non-story of an endless exodus, an unfinished exile. In this short film, action is interrupted by a time ellipsis which seems to offer the protagonist an opportunity to change his fate and free himself from the dispossession he suffered. However, this vision, presented as an inner image, only creates a new disappointment. In the film, the images in the film bring together almost irreconcilable elements: Realistic, yet oneiric, they transform documentary images into a register of inner landscapes; they are formal and, at the same time, experimental; they use photographic beauty as the raw material for narrative subversion; they are traditional and, at the same time, completely modern in their bold critique of an excluding modernity.

260

Israel Rodríguez

FESTIVALES
Y PREMIOS

2005 Festival Internacional de Cine de Huesca 1960 Festival Internacional de Cine de Huesca, Mención Especial; Festival Internacional de Cine de Moscú, Mención Especial; Festival Internacional de Cortometraje en México, Segundo Lugar.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Escuincles (1968), *El despojo* (1960), *Una ventana a la vida* (1950).

EL DESPOJO

MÉXICO
1958-1960

12'
35 mm
byn

DIRECCIÓN

Antonio Reynoso

GUIÓN

basado en un cuento de Juan Rulfo

FOTOGRAFÍA

Rafael Corkidi

EDICIÓN

Xavier Rojas

REPARTO

Jorge Martínez de Hoyos

PRODUCCIÓN

Cine Foto

DISTRIBUCIÓN

Filmoteca

En 1960 Antonio Reynoso y Rafael Corkidi tocaron a la puerta del escritor Juan Rulfo y le propusieron llevar uno de sus cuentos al cine. El escritor se negó rotundamente, argumentando que sus textos no estaban hechos para el lenguaje cinematográfico. En lugar de eso les propuso emprender con él un viaje a Cardonal, un pueblo fantasmagórico al norte del valle del Mezquital. El resultado de ese viaje sería *El despojo*, una de las únicas cintas en las que el cine mexicano logró captar el universo creativo del escritor.

La obra es producto de la combinación de los imaginarios de un Rulfo que ya había escrito toda su producción literaria; de Antonio Reynoso, quien ya contaba con reconocimiento internacional como fotógrafo; y un muy joven Rafael Corkidi, iniciando lo que sería una brillante carrera como cinefotógrafo. Juntos lograron una verdadera colaboración, en la que sus voces y estilos se fundieron.

En un momento en el que la imagen del campo mexicano estaba dominada por un folclorismo idílico, *El despojo* surgió como un audaz contrapunto. La imagen apacible del ámbito rural fue subvertida por las fotografías realistas de Reynoso, por la sucesión de planos de Corkidi y por la articulación de ambos dentro del mágico *Tiempo de morir* de Juan Rulfo. Así, estos autores construyeron una elocuente crítica al proyecto modernizador del Estado, emplazada a una de sus antípodas, de sus promesas incumplidas, el campo en abandono.

El despojo es la no-historia de un éxodo sin final, de un exilio inconcluso. En éste, la acción es interrumpida por una ellipsis temporal que parecería ofrecer al protagonista una oportunidad para cambiar su destino y librarse del despojo del que ha sido objeto. No obstante, esta visión, presentada como una imagen interior, no genera más que una nueva decepción. Las imágenes de la cinta combinan elementos casi irreconciliables: son realistas a la vez que oníricas; transforman a la imagen documental en un registro del paisaje interior; son formales al mismo tiempo que experimentales, hacen de la belleza fotográfica la materia prima de la subversión narrativa; son tradicionales y al mismo tiempo completamente modernas por su crítica desnuda de la modernidad excluyente.

Israel Rodríguez



graphic and epistemological journey through America, from the Hudson River to the deepest Amazonia. Throughout this journey—accompanied by the cameras of Antonio Reynoso, Rafael Crokidi, and Nacho López—the Colombian creator tried to capture the complex manifestations of the magical-religious thought in all the communities inhabiting these countries.

The images captured by the photographers include such dissimilar experiences as the psychiatric experiments of controversial physician Salvador Roquet, María Sabina's magic mushroom consumption in the Oaxaca mountains, or the ritual practices of the Wayúu Indians in western Colombia. In each, the camera participates, intimately and yet respectfully, in order to achieve a true register of the protagonists' magical universe.

Israel Rodríguez

LA MAGIA is the result of a hugely ambitious project aiming to make a fully comprehensive ethnographic register of magical thought in the Americas. The project was made by Colombian writer, artist, and political activist René Rebetez, who had arrived to Mexico recently, in 1961.

After artistically collaborating with such figures as Alejandro Jodorowsky or Felipe Ehrenberg, Rebetez began a geo-

MÉXICO
1971 - 1972

93'
35 mm
color

DIRECCIÓN
René Rebetez
GUIÓN
René Rebetez.
Basado en el Popol Vuh
FOTOGRAFÍA
Antonio Reynoso
Rafael Corkidi
Miguel Garzón
Javier Cruz
Ignacio López
EDICIÓN
Francisco Chiu
SONIDO
Ester Echeverría
Víctor Rapoport
REPARTO
Salvador Roquet
María Sabina
Guillermo Arriaga Jr.
Digna Zambi
Andrés Segura

PRODUCCIÓN
Estudios Churubusco
Conacine
Producciones Aleph
DISTRIBUCIÓN
Filmoteca

LA MAGIA

MAGIC

LA MAGIA es el resultado de un proyecto enormemente ambicioso: realizar un registro etnográfico total del pensamiento mágico americano. El proyecto fue realizado por el escritor, artista y militante político colombiano René Rebetez, llegado a México en 1961.

Tras realizar algunas colaboraciones artísticas con personajes como Alejandro Jodorowsky o Felipe Ehrenberg, Rebetez emprendió un viaje, geográfico y epistemológico, por toda América, desde el río Hudson hasta la profunda Amazonia. En ese viaje, acompañado por las cámaras de Antonio Reynoso, Rafael Crokidi y Nacho López, el creador colombiano trató de captar las complejas manifestaciones del pensamiento mágico religioso de cuantas comunidades conviven en estos países.

Las imágenes registradas por estos fotógrafos incluyen experiencias tan disímiles como los experimentos psiquiátricos del controvertido médico Salvador Roquet, las ceremonias de ingesta de hongos de María Sabina en la sierra oaxaqueña o las prácticas rituales de los indios wayúu en el occidente colombiano. En cada una de ellas, la cámara participa íntima pero respetuosamente para lograr un verdadero registro del universo mágico de los protagonistas.

Israel Rodriguez



Rulfo Aeternum, de Rafael Corkidi.

And although the movie is inspired on a short story, "The Legacy of Matilde Arcángel" (included in *The Burning Plain*), *Rulfo Aeternum* is not an adaptation but the result of a transformation. In this film, Corkidi takes the decision to translate into emotional images the feelings the short story creates. The narration of the tale, with Ernesto Gómez Cruz's voice, is only a guideline so images can show the sentimental universe triggered by this work. Thus, even though Rulfo's story is set in a village in Jalisco, in Corkidi's version the writer's landscape is an inner one—a landscape of deep hatred and painful love, a landscape that springs forth from literature but is expressed on video.

Israel Rodríguez

RULFO AETERNUM is the arrival point of the long relationship between Juan Rulfo's literature and Rafael Corkidi's filmic experimentation process. Since the late 1970s, Corkidi—obsessed with the transformation of image technology—took the decision to abandon cinema and to incursion into the world of video. That's why this last work based on Rulfo's work was made in that format.

RULFO AETERNUM

MÉXICO

1991

59'
Video

RULFO AETERNUM es el punto de llegada de la larga relación entre la literatura de Juan Rulfo y el proceso de experimentación cinematográfica de Rafael Corkidi. Desde finales de los setenta Corkidi, obsesionado con la transformación de la tecnología de las imágenes, decidió abandonar el cine e incursionar en el mundo del video. Por ello, este último trabajo sobre la obra rulfiana está realizado en este formato.

Si bien esta cinta está inspirada en el cuento La herencia de Matilde Arcángel (parte de *El llano en llamas*), *Rulfo Aeternum* no es una adaptación, sino el resultado de una transformación. En esta cinta, Corkidi decide traducir las sensaciones generadas por aquel breve relato en imágenes emocionales. La narración del cuento, en voz de Ernesto Gómez Cruz, es sólo la pauta para que las imágenes muestren el universo sentimental detonado por la obra. De esta manera, aunque el cuento de Rulfo se desarrolla en un pueblo de Jalisco, en la versión de Corkidi el paisaje rulfiano es interior, es un paisaje de odio profundo y amor doloroso, un paisaje surgido de la literatura pero expresado en el video.

Israel Rodríguez

DIRECCIÓN

EDICIÓN

Rafael Corkidi

GUIÓN

Rafael Corkidi. Basado en un cuento de Juan Rulfo

FOTOGRAFÍA

Rafael Corkidi
Gustavo Domínguez

REPARTO

Ernesto Gómez Cruz
Erika
Karla
José Luis Figueroa
Ramón Alejandro
Miguel González

PRODUCCIÓN

Departamento de Televisión y
Video Universitario
Universidad de Guadalajara

DISTRIBUCIÓN

Filmoteca

FESTIVALES Y PREMIOS

1991 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

FILMOGRAFÍA SELECTA

El maestro prodigioso (2010), *Urbano y Natalia* (1994), *Rulfo Aeternum* (1991), *Murmurlos* (1991), *Figuras de la pasión* (1984), *Deseos* (1977), *Pafnucio Santo* (1977), *Amigo campesino* (1974), *Hermano indígena* (1974), *Ángeles y querubines* (1972).



Luisa travels to a village in the Mexican countryside where an almost imperceptible series of events will change her life radically.

La sunamita is one of the best results of the collaboration between literature and cinema in the 1960s. The complex narrative process created by Inés Arredondo to turn a calm village into a suffocating space is masterfully translated into images by the camera of the duo Reynoso-Corkidi. The cinematographers turn the spectators into condemnatory viewers who look at the protagonist and blame her for her slow but radical transformation. Thanks to Héctor Mendoza's brilliant work, but also to a masterful cinematography work, the film manages to capture a subtle-yet-devastating critique of a Mexican traditionalism which, in the 1960s, was in the process of being abolished.

Israel Rodríguez

266

FESTIVALES Y PREMIOS 1965 1er Concurso de Cine Experimental, Mejor Revelación Femenina.

FILMOGRAFÍA *La sunamita* (1965).
SELECTA

LA SUNAMITA

(SEGMENTO DE AMOR, AMOR, AMOR)

MÉXICO

1965

45'
35 mm
byn

DIRECCIÓN

Héctor Mendoza

GUIÓN

Juan García Ponce
Inés Arredondo
Héctor Mendoza. Basado en el cuento de Inés Arredondo

FOTOGRAFÍA

Antonio Reynoso
Rafael Corkidi (operador de cámara)

EDICIÓN

Luis Sobreira

SONIDO

Carlos Savage
José Li Ho
Sigfrido García

MÚSICA

Rocío Sánchez

REPARTO

Claudia Millán
Víctorio Blanco
Milagros del Real
Antonio Alatorre
Luis Villoro
Alejandro Morán
Inés Murillo
Diana Trillo
Ignacio Villarreal
Max Aub

PRODUCCIÓN

Manuel Barbachano Ponce

DISTRIBUCIÓN

LA SUNAMITA es uno de los cinco mediometrajes que componían el largometraje *Amor, amor, amor* (1965), cinta que obtuvo el cuarto lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental. La cinta, basada en el cuento homónimo de Inés Arredondo, narra la historia de Luisa, una moderna joven de ciudad que decide visitar a su agonizante tío Polo. Para ello, Luisa viaja a un pueblo de la provincia mexicana donde, por una serie casi imperceptible de acontecimientos, verá su vida radicalmente transformada.

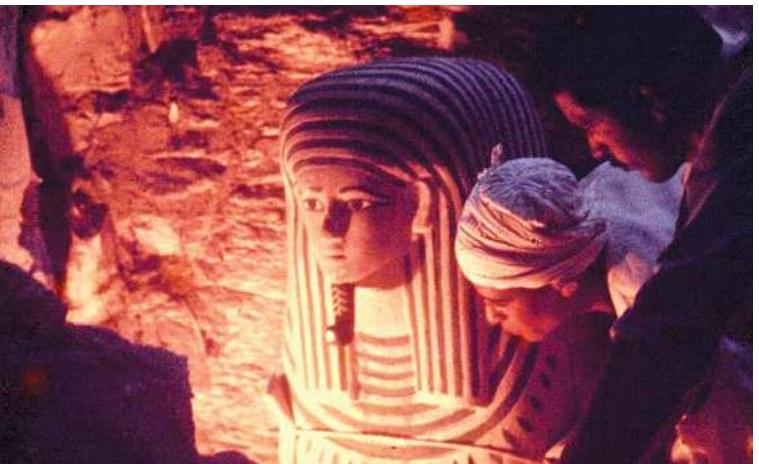
La sunamita es uno de los mejores resultados de la colaboración entre literatura y cine de los años sesenta. El complejo proceso narrativo creado por Inés Arredondo para convertir un apacible pueblo en un espacio asfixiante es traducido magistralmente en imágenes por la cámara de Reynoso-Corkidi. Los fotógrafos convierten al espectador en un observador condenatorio que mira a la protagonista y la inculpa por su lenta pero radical transformación. Gracias al genial trabajo de Héctor Mendoza, pero también a un trabajo magistral de fotografía, la cinta logra plasmar la sutil pero demoledora crítica al tradicionalismo mexicano que trataba de derribarse en los años sesenta.

Israel Rodríguez



CLÁSICOS RESTAURADOS

RESTORED CLASSICS



A masterpiece of Egyptian cinema which has not circulated broadly since the 1970s. Now, the World Cinema Project—promoted by Martin Scorsese—intervenes to pay tribute to it through a restoration carried out at the Il Cinema Ritrovato Laboratories, based in Bologna, in collaboration with the Egyptian Film Center.

The story is triggered by an event which happened in 1881, when French Egyptologist Gaston Maspero realizes that a significant number of items from the pharaonic tombs of Thebes—of which its exact location is not known—are appearing in the black market. A father—the leader of the Horabat tribe, which inhabits in the Deir el-Bahari Mountains—dies, and when his son realizes his community has been involved for decades in this trafficking he wants to put an end to it.

The film, shot in 1969, is the only feature film Shadi Abdel Salam ever directed and a work which is added to an important career as a costume and stage designer. A majestic film in its use of the camera, both in its slow movements which embrace the landscape and in the construction of emotional spaces which make the most out of corridors and small passages, as well as the height and monumentality of architectonic buildings. Shadi Abdel Salam brings together silences, atmospheres, and compositions in an involving sonority created by one of the greatest masters of 20th-century music, Italian composer Mario Nascimbene. Image and sound manage to achieve a powerful harmony while upholding a deeply historic and, at the same time, phantasmagorical film.

How to save cultural heritage from looting? How to face tradition when it implies the continuation of the benefits of a caste? The plot of the film is as contemporary and defying as its form. Without a doubt, this is a filmic jewel unaffected by time or trends.

Eva Sangiorgi

270

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno 2009 Il Cinema Ritrovato; Festival de Cine de Cannes; BFI. Festival de Cine de Londres 1973 Festival Internacional de Cine de Chicago; IFFR. Festival Internacional de Cine de Róterdam.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Al-Momia (1969).

AL-MOMIA

THE MUMMY: THE NIGHT OF COUNTING THE YEARS
LA MOMIA

EGIPTO
1969

103'
35 mm
color

DIRECCIÓN
GUIÓN
Shadi Abdel Salam
FOTOGRAFÍA
Abdel Aziz Fahmi
EDICIÓN
Kamal Abou El Ella
MÚSICA
Mario Nascimbene
REPARTO
Ahmed Marei
Ahmed Hegazi
Zouzou Hamdi
Nadia Lofti

PRODUCCIÓN
General Egyptian Cinema Organisation
Merchant Ivory Productions
DISTRIBUCIÓN
The Film Foundation
World Cinema Project

Una obra maestra del cine egipcio que desde los años setenta ha circulado de manera escasa. Para rendirle tributo ha intervenido el World Cinema Project, impulsado por Martin Scorsese, a través de una restauración de los laboratorios de Il Cinema Ritrovato de la Cineteca de Bolonia, en colaboración con el Centro Egipcio de Cinematografía.

La historia detona con un suceso fechado en 1881, cuando el egipólogo francés Gaston Maspero nota en el mercado negro la aparición de una cantidad de artefactos procedentes de las tumbas faraónicas de Tebas, de las que aún no se conoce la ubicación exacta. A la muerte del padre, el hijo del jefe de la tribu Horabat, que habitan en las montañas Deir el-Bahari, descubre que su comunidad ha estado involucrada en este tráfico durante décadas y quiere ponerle un fin.

La película, filmada en 1969, es el único largometraje de Shadi Abdel Salam como director y un trabajo que se suma a una carrera importante como diseñador de vestuario y escenógrafo. Majestuosa en el uso de la cámara, tanto en los movimientos lentos que abrazan el paisaje como en la construcción de los espacios emocionales que se aprovechan de los pasillos, de los pasajes angostos, de las alturas y de la monumentalidad de las construcciones arquitectónicas. Shadi Abdel Salam funde en una sonoridad envolvente los silencios, las atmósferas y las composiciones, creadas por uno de los grandes maestros de la música de cine del siglo XX, el italiano Mario Nascimbene. Imagen y sonido logran una armonía poderosa al tiempo que sostienen una película tan profundamente histórica como fantasmagórica.

¿Cómo salvarse del saqueo del patrimonio cultural? ¿Cómo enfrentar la tradición si ésta implica la postergación de los beneficios de una casta? El argumento de la película es tan contemporáneo y desafiante como la forma que lo sustenta. No hay duda que se trata de una joya de nuestro cine, impasible al tiempo y a las tendencias.

Eva Sangiorgi

Restored in 2009 by The Film Foundation's World Cinema Project at Cineteca di Bologna /L'Immagine Ritrovata laboratory in association with the Egyptian Film Center. Restoration funding provided by Armani, Cartier, Qatar Airways, Qatar Museum Authority and the Egyptian Ministry of Culture.



271

TRÁS-OS-MONTES



almost extinct tradition. *Trás-os-montes* is not strictly a Bressonian film, but it is so in spirit. What could the cinematograph attain? In this film by Reis and Cordeiro we spy on it—the spiritual life of a people is enunciated in images and sounds; the subjective experience is rendered objective and that word, so anemic due to its excessive use, acquires a pristine valence and takes a sonorous and visual form. It's just that people here are seen, heard; people as the indispensable sum of the contributions from each individual that has ever passed on a territory, left his mark, and fused into a limitless choir.

Then, what is seen in *Trás-os-montes* is the face of a people, and with it comes a voice that is never that of those who appear on the screen. That voice indicates that laws belong to the few and that they are not known by the majority of people. The law is distant for the shepherd boy that looks after his goats at the beginning of the film, for the women who spin their clothes, for the peasants who help their donkeys in the labor of ploughing, for the fishermen who teach their descendants the secrets of their trade, for the miners who once worked day and night in mines that are now abandoned and who say that they inhabit in a "land of the absent." Those figures, scattered throughout the film, slowly gather the kaleidoscopic portrait of a community that lives in the mountains. What is behind the mountains is the city; always distant, always unattainable.

Roger Koza

272

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 BAFICI. Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires; Festival de Cine Europeo de Sevilla 2015 TGHFF. Festival de Cine de Taipei 2014 IBAFF. Festival Internacional de Cine de Murcia 2012 Viennale. Festival Internacional de Cine de Viena 2011 Festival Internacional de Cine de Jeonju 1999 Festival Internacional de Cine de Salónica 1991 IDFA. Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam 1977 IFFR. Festival de Cine de Róterdam; Festival Internacional de Cine de Mannheim-Heidelberg, Gran Premio 1976 Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pésaro, Premio Young Critics.

FILMOGRAFÍA SELECTA

António Reis
Rosa de Areira (1989), *Ana* (1982), *Tras-os-montes* (1976), *Do rio ao céu* (1964).

Margarida Martins Cordeiro
Rosa de Areira (1989), *Ana* (1982), *Tras-os-montes* (1976).

PORTRAIT

1976

111'
16 mm
color

DIRECCIÓN

Guion
António Reis
Margarida Cordeiro

FOTOGRAFÍA

Acácio de Almeida
Edición
Sonido
António Reis
Margarida Martins Cordeira
João Diogo

Reparto
Albino S. Pedro
Carlos Margarido
Mariana Margarido
Luís Ferreira
Armando Manuel
Rosália Comba

Producción
CPC. Centro Portugués de Cinema
Tobis Portuguesa

Distribución
RTP. Rádio e Televisão de Portugal
V.O. Films

TRÁS-OS-MONTES: un aerolito que resguarda imágenes de un tiempo remoto; una pieza de tiempo sin réplica en el presente. La vida rural de Portugal en la década de 1970 parece una alucinación proveniente de un planeta que también inventó el cinematógrafo. ¿Qué filmaban estos alienígenas?

¿Por qué "cinematógrafo" y no solamente "cine"? Lo que consiguen aquí António Reis y Margarida Cordeiro pertenece a una tradición en extinción. *Trás-os-montes* no es estrictamente un film bressoniano, pero si lo es en espíritu. ¿Qué podía alcanzar el cinematógrafo? En este film de Reis y Cordeiro se consigue espiarlo: la vida espiritual de un pueblo se enuncia en imágenes y sonidos; la experiencia subjetiva se objetiva y esa palabra tan anémica por su excesivo uso adquiere una prístina valencia y toma cuerpo sonoro y visual. Es que el pueblo se ve, se escucha; el pueblo como la indispensable suma que aporta cada individuo que pasó por un territorio en un tiempo, dejó su huella y se fundió en un coro sin límite.

Lo que se ve entonces en *Trás-os-montes* es el rostro del pueblo y con él viene una voz que nunca es la de aquellos que aparecen en pantalla. Esa voz indica que las leyes pertenecen a unos pocos y que éstas no son conocidas por la mayoría de los hombres. Esa ley le es lejana al niño pastor que en el inicio cuida a sus cabras, a las mujeres que hilan sus prendas, a los campesinos que ayudan a sus burros en la tarea del arado, a los pescadores que enseñan a sus descendientes el secreto de su oficio, a los mineros que alguna vez trabajaron día y noche en las minas que ahora están abandonadas y que permiten decir que aquí se habita una "tierra de ausentes". Esas figuras dispersas en el film van reuniendo el caleidoscópico retrato de una comunidad que vive en las montañas. Lo que está detrás de las montañas es la ciudad; siempre distante, inalcanzable.

Roger Koza

A photograph of a man standing in a doorway. He is wearing a brown button-down shirt and blue jeans. Above him is a red rectangular sign with the word "EXIT" in white capital letters. The walls on either side of the doorway are covered in large, abstract black and red graffiti. The overall lighting is low, with a strong red glow from the background.

FUNCIONES ESPECIALES

SPECIAL FEATURES



humanity whatsoever to re-signify a destitute ecosystem located in the fringes of civilization.

A minor discussion between the two young men, which perhaps reveals a circumspect and somewhat libidinal tension, will be the cause for a minor wound in one of Ambroise's fingers. From that random event, an unusual life-and-death drama will precipitate gradually, the resolution of which consists in navigating towards a more populous island where a doctor lives.

With those austere dramatic elements, Epstein lavishes a perceptual feast that reaches its greatest splendor when he has to use his ingenuity to show us the subjective images of delirium originating from Ambroise's feverish dream, a passage in which sensorial intensification is prioritized over narrative development. The subjective images are formidable, the out-of-focus shots ingenious, the extreme close-up shots as beautiful as they are terrifying, the movements of the camera as primitive as they are precise. The repetition of an initial shot of two flowers between the glasses of a bottle qualifies, without question, as visual poetry of the first order.

But *FINIS TERRAE* grows again, dramatically, in its last 25 minutes, when the dwellers of the Island of Ouessant begin to worry about their four neighbors after not perceiving any life sign coming from that area. The presentation of this town, the observations on its social organization and the diverse generational makeup of its inhabitants constitute an anthropological prodigy. The sea, on the other hand, was never directed with such rigor. No wave overacts its strength and beauty. Epstein and the oceanic immensity understand each other perfectly.

276

Roger Koza

FESTIVALES Y PREMIOS

2011 Festival de Cine de Karlovy Vary; IFFR. Festival Internacional de Cine de Róterdam; Festival Internacional Toulouse les Orgues 2007 Tory Island Maritime Film.

FILMOGRAFÍA SELECTA

Le tempête (1947), *Coeur de gueux* (2013), *Chanson d'amour* (1935), *Finis terrae* (1929), *La chute de la maison Usher* (1928), *Coeur infidèle* (1923), *Pasteur* (1922).

FINIS TERRAE

FRANCIA

1929

82'
35 mm
byn

DIRECCIÓN GUIÓN

Jean Epstein
FOTOGRAFÍA
Joseph Barthès
Gösta Kottulla
R. Tulle
Louis Née
EDICIÓN
Nicolas Delbart
MÚSICA
Roch Havet

PRODUCCIÓN
Société Générale de Films
DISTRIBUCIÓN
Gaumont

Cuatro hombres, dos jóvenes y los otros ya entrados en años, viven (por meses) y trabajan en Bannec, una isla situada en la costa de Bretaña, que representa un poco el fin del mundo del título. La dedicación exclusiva del tiempo se delimita al acopio de algas marinas; el ocio se circunscribe al alimento y al descanso. Las cuatro magníficas panorámicas iniciales transmiten la desolación y el ominoso encanto de un horizonte infinito, sin humanidad alguna que ressignifique un ecosistema menesteroso ubicado en los confines de la civilización.

Una discusión menor entre los dos jóvenes, lo que revela acaso una tensión circumspecta que tiene algo de libidinal, dejará una leve herida en uno de los dedos de la mano de Ambroise. De ese evento azaroso se precipitará paulatinamente un inusitado drama de vida o muerte, cuya resolución consiste en navegar hasta una isla más habitada que cuenta con un médico.

Con esos austeros elementos dramáticos, Epstein prodiga una fiesta perceptiva, que alcanza su mayor esplendor cuando se las tiene que ingeniar para subjetivar las imágenes del delirio proveniente del sueño febril de Ambroise, pasaje en el que se prioriza la intensificación sensorial por sobre el desarrollo narrativo. Las subjetivas son formidables, los desenfoques ingeniosos, los primerísimos planos tan hermosos como aterradores, los movimientos de cámara tan primitivos como precisos. La repetición de un plano inicial de dos flores entre los vidrios de una botella califica sin ambages de poesía visual de primer orden.

Pero *FINIS TERRAE* vuelve a crecer dramáticamente en los últimos veinticinco minutos, cuando los pobladores de la isla de Ouessant comienzan a preocuparse por sus cuatro vecinos, al no percibir señales de vida desde ese paraje. La presentación de este pueblo, las observaciones sobre su organización social y la diversa conformación generacional de sus habitantes constituyen un prodigo antropológico. El mar, por otro lado, nunca fue dirigido con semejante rigor. Ninguna ola sobreactúa su fuerza y belleza. Es que la inmensidad oceánica y Epstein se entienden a la perfección.

Roger Koza

277



know the laughter of Lucky, a solitary veteran of World War II who spent the last days of his life in a lost town in the United States.

The magnificent presentation of the character at the beginning of the movie is made through diverse every-day actions: Waking up, shaving, doing a little work out, finishing a crossword, making coffee. The body of the actor and his actions overgrow characterization; they are a cypher. The character may disbelieve on the existence of the soul, but old Stanton is the soul of the film. Who can distinguish here the actor from the character? His figure and his physicality impose themselves; and, to us, they also impose reverence for him. He has been with us for so long that it is logical to offer him our unconditional love.

The skeptic character knows that finitude is not a concept, but a very imminent fate. Carroll Lynch establishes a tale by regrouping daily actions: Lucky wakes up, works out, walks, has breakfast in the bar he goes to every morning, has a chat with his friends, and also has a fight once in a while. A few events will move away from his predictable weekly schedule: In one case, a chat among war veterans (a great scene that includes a notable, and fleeting, appearance by Tom Skerritt); the other one takes place at a party, and it is too beautiful to undo its spell here with a description. Many other dazzling anecdotes could also be mentioned.

The debut of actor Carroll Lynch as a director is as surprising as the presence of David Lynch in a secondary role. If the film had been made by the latter it could be conjectured that **LUCKY** is a late rethinking of *The Straight Story*, perhaps with less concessions—for in this gentle meditation about the end of life, there is not even a minuscule insinuation of redemption in a world beyond.

Roger Koza

**FESTIVALES
Y PREMIOS**

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Ecuménico del Jurado; Festival Internacional de Cine de Haifa, Premio FEDEORA; Festival de Cine de Hamburgo; Festival de Cine de Lisboa y Estoril; Festival Internacional de Cine de Melbourne; Festival de Cine de Oak Cliff; SXSW. Festival de Cine South By Southwest; Festival Internacional de Cine de Tallgrass, Golden Strands.

**FILMOGRAFÍA
SELECTA**

Lucky (2017).

LUCKY

ESTADOS UNIDOS

2017

88'
hd
color

DIRECCIÓN
John Carroll Lynch

GUIÓN
Logan Sparks
Drago Sumonja

FOTOGRAFÍA
Tim Suhrstedt

EDICIÓN
Robert Gajic

DIRECCIÓN DE ARTE
Almitra Corey

SONIDO
Alex Altman
Michael Baird

MÚSICA
Elvis Kuehn

REPARTO
Harry Dean Stanton
David Lynch
Ron Livingston
Ed Begley Jr.
Tom Skerritt

PRODUCCIÓN
Superlative Films
Divide/Conquer
The Lagralane Group
DISTRIBUCIÓN
Interior XIII Cine

Una elegía involuntaria. Antes de partir al territorio jamás filmado, el gran Harry Dean Stanton dispensó una sonrisa para toda la eternidad; aunque no triunfe del todo sobre la irreversibilidad del tiempo, el cine depara una inmortalidad bastante endeble pero fantasmalmente eficiente: la persistencia de un negativo (o ahora el archivo inicial de un film) garantizará a los cinéfilos del siglo XXII conocer la risa de Lucky, este solitario ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial que pasa sus últimos días de vida en un pueblo perdido de Estados Unidos.

La magnífica presentación del personaje en el inicio del film se realiza a través de diversas acciones rutinarias: despertarse, afeitarse, hacer un poco de gimnasia, terminar un crucigrama, prepararse un café. El cuerpo del actor y sus actos desbordan la caracterización; son una cifra. El personaje puede descreer de la existencia del alma, pero el viejo Stanton es el alma de la película. ¿Quién puede distinguir aquí al actor del intérprete? Su figura y su físico se imponen, y también se impone venerarlo. Ha estado tanto con nosotros que ofrendarle un amor incondicional es lógico.

El escéptico personaje sabe que la finitud no es un concepto, sino un destino muy próximo. Carroll Lynch establece un relato agrupando acciones cotidianas: Lucky se despierta, ejercita, camina, desayuna en su bar de las mañanas, charla con sus amigos y también se pelea cada tanto. Habrá algún que otro acto corrido del predecible itinerario semanal: en un caso se trata de una charla entre veteranos de guerra (grandiosa escena que cuenta con la notable aparición fugaz de Tom Skerritt); el otro transcurre en una fiesta, y es demasiado hermoso para *desublimar* el hechizo con una descripción. Y se podrían precisar otras anécdotas resplandecientes.

El debut del actor Carroll Lynch en la dirección es tan sorpresivo como la presencia de David Lynch en un papel secundario. Si la película fuera de este último se podría conjecturar que **LUCKY** es una tardía reconsideración de *The Straight Story* (Una historia sencilla), quizás menos concesiva; pues en esta amable meditación sobre el fin de la vida no se insinúa siquiera una minúscula redención en otro mundo.

Roger Koza

TESOROS



The fantasy of being like a pirate, of doing it in a secret way for the ears of adults and become part of the naval Latin-American history is what keeps the game going. Inspired by a nocturnal vision, Jaci, Dylan, and Andrea (grandchildren of filmmaker María Novaro) are ready to find the riches that British brigand Francis Drake, scourge of the Manila Galleon, left scattered on the beaches of Barra de Potosí more than four centuries ago.

Tracking this adventure, **TESOROS** opens the door for the spontaneity of childish babbling, which plots its unexpected paths with fragile and contagious imaginations, and enunciates these paths with a finger posed on the animated surface of a tablet. The voice belongs exclusively to the children, almost. For instance, Dylan tries for the first time one of his friends' pastimes and remains alone in the frame when he explains a small achievement: "I've learned to fish crabs", affirming himself in the eyes of an audience that is completely his, and sharing one of the many early introspections of a new conscience.

The camera only yields briefly its attentions to the protagonists to provide a documentary record of the coast of Guerrero and establish the game field; the tridimensional map of the corsair being built with the little beach school, the colorful hammocks, Los Morros in the horizon, and the voice of a female singer from Jalisco extending itself along with the sunset, amid the complicit sound of waves. The microcosm of the Crab Gang could have stayed framed by the limits of a fisher village, but thanks to its contact with the pirate's legend it ended up expanding in time towards a historic past that binds Mexico with the great seafarers of the world and unto the possibilities of more future treasures.

Rodrigo Garay Ysita

280

FESTIVALES Y PREMIOS

2017 Berlinale. Festival Internacional de Cine de Berlín; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Premio Coral Mejor Dirección; Festival Internacional de Cine Infantil de China, Mejor Dirección; Festival Viva México, Rencontres Cinématographiques; FICValdivia. Festival Internacional de Cine de Valdivia; Festival de Cine Latinoamericano de São Paulo; Festival Internacional de Cine de Panamá; Festival de Cine Latino de San Diego, Premio Corazón Mejor Película Familiar; Ambulante Gira de Documentales; FICG. Festival Internacional de Cine de Guadalajara; Festival de Cine de Miami.

FILMOGRÁFIA SELECTA

Tesoros (2017), *Las buenas hierbas* (2010), *Sin dejar huella* (2000), *El jardín del Edén mexicano* (1994), *Danzón* (1991), *Lola* (1989).

MÉXICO

2017

96'

hd

color

DIRECCIÓN

GUIÓN

EDICIÓN

Maria Novaro

FOTOGRAFÍA

Gerardo Barroso

Lisa Tillinger

DIRECCIÓN DE ARTE

Alettia Molina

SONIDO

Axel Muñoz

Nerio Barberis

MÚSICA

Ampersan

REPARTO

Andrea Sutton Chávez

Dylan Sutton Chávez

Jacinta Chávez de León

Aranza Bañuelos

Michelle Organiz

Fabiana Hernández

Matilde Hernández

Julieta Bárcenas

PRODUCCIÓN

Cine Ermitaño

Foprocine

Ajenjo Cine

Axolote Cine

DISTRIBUCIÓN

Figa Films

La fantasía de ser como un pirata, de hacerlo en una forma secreta para los oídos de los adultos y de volverse parte de la historia naval latinoamericana es lo que mueve el juego. Inspirados por una visión nocturna, Jaci, Dylan y Andrea –nietos de la cineasta María Novaro– se disponen a encontrar las riquezas que el bribón inglés Francis Drake, azotador de la Nao de China, dejó regadas por las playas de Barra de Potosí hace más de cuatro siglos.

En el seguimiento de esa aventura, **TESOROS** le abre la puerta a la espontaneidad del balbuceo infantil, que traza sus rumbos improvisados con imaginaciones frágiles y contagiosas, y los enuncia con el dedo puesto en la superficie animada de una tableta. La voz es prácticamente exclusiva de los niños. Por ejemplo, Dylan se estrena en uno de los pasatiempos de sus amigos y está solo en el encuadre cuando explica un pequeño logro: "Ya aprendí a pescar jaibas", afirmándose a sí mismo en los ojos de una audiencia que es completamente suya, y compartiendo una de las tantas introspecciones tempranas de una conciencia nueva.

La cámara sólo cede brevemente sus atenciones a los protagonistas para darle un registro documental a la costa guerrerense y dejar establecido el campo de juegos: el mapa tridimensional del corsario que se construye con la escuelita playera, las hamacas de colores, Los Morros en el horizonte y la voz de una cantante jalisciense extendiéndose con el ocaso, entre el sonido cómplice de las olas. El microcosmos de la pandilla de Los Cangrejos pudo haberse quedado enmarcado por los límites de un pueblo pesquero, pero gracias a su contacto con la leyenda del pirata terminó por ensancharse en el tiempo: hacia un pasado histórico que une a México con los grandes navegantes del mundo y hacia las posibilidades de más tesoros en el futuro.

Rodrigo Garay Ysita

MATINÉ INFANTIL

CHILDREN'S MATINÉE, 2018



A LA DISTANCIA · FROM A DISTANCE

DIRECCIÓN

GUIÓN

Víctor Audiffred

FOTOGRAFÍA

Diego Vargas Nasser

EDICIÓN

Sara Cortijo Gordillo

DIRECCIÓN DE ARTE

Diana Gutiérrez Fierros

SONIDO

Adalberto Trujeque

MÚSICA

Ludwig Jacob Villanueva

Álvarez

REPARTO

Francisco Aguirre

Yolanda Martínez

PRODUCCIÓN

Sara Cortijo Gordillo

IMCINE



2016 - México - 5' - color

René tiene un regalo valioso para Adela. Este obsequio le permitirá decirle "a la distancia" cuánto la ama.

Rene gives to Adela a very valuable gift that will allow him to tell her, "at a distance", how much he loves her.

2017 Tour de Cine Francés en México.

POLVO DE ESTRELLAS · STARDUST

DIRECCIÓN

GUIÓN

Aldo Sotelo Lázaro

FOTOGRAFÍA

Josué Eber Morales

EDICIÓN

Damián Pacheco

DIRECCIÓN DE ARTE

Gilda Ibarrola

SONIDO

Enrique Fernández Tanco

Alejandro de Icaza

MÚSICA

Amado López

PRODUCCIÓN

Odín Salazar

IMCINE



2017 - México - 14' - color

Adán ayuda a su padre Hilario a recolectar basura, pero una visita inesperada hará que Adán reconfigure por completo su universo.

Everyday, Adán helps his father Hilario collecting garbage. An unexpected visit to the school will reconfigure Adan's whole universe.

2017 Tour de Cine Francés en México.

TIEMPO DE COSECHA · HARVEST TIME

DIRECCIÓN

Nela Fernández Gaos

GUIÓN

Marisa Luego

Nela Fernández

FOTOGRAFÍA

Guillermo Granillo

EDICIÓN

Óscar Figueroa Jara

DIRECCIÓN DE ARTE

Ana Magis

SONIDO

MÚSICA

Samuel Larson Guerra



2016 - México - 13' - color

Julián anhela tener una bicicleta de carreras. Cuando su sueño está a punto de convertirse en realidad, un evento pone en riesgo su ilusión.

Julián yearns for a racing bike. When his dream is just about to become true, an unexpected event threatens his illusion.

2016 Tour de Cine Francés en México; Festival Internacional de Cine para Niños (...y no tan niños), Mención Especial; Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano; Encuentros de Cine Sudamericano de Marsella.

A night photograph of a city skyline. In the foreground, a woman with long blonde hair walks away from the camera towards a large, modern office building. To her right, a man in a light-colored jacket and dark trousers walks in the same direction. The building's windows are brightly lit, creating a grid of light against the dark sky. A full moon is visible in the upper left corner, and streetlights illuminate the ground and surrounding greenery.

CLAUSURA

CLOSING



Werewolf in London) and **AS BOAS MANEIRAS** will shimmer in the history of cinema just like the beams of the moon which fatally influence two of the characters in Rojas and Dutra's second feature film.

In São Paulo, a young 21-year-old woman is pregnant and utterly alone; material comfort is insufficient to bend the inexplicable distress she suffers. As she will explain to Clara, the new lady-in-waiting she has hired, neither her father nor her brothers called her for her birthday. After a few days, the relationship between Ana and Clara will change in its nature. Eroticism will displace class asymmetry to the point that when the creature inside Ana's belly arrives into the world, Clara will be destined for maternity. What comes after is the slow road of a mother who will try to tame her son's ferocious instinct.

In their previous film, *Trabalhar cansa* (Hard Labor), Dutra and Rojas also appealed to an indefinite primitivism which re-signified the miseries of contemporary neoliberalism in Brazil; in this occasion, the apparent social context of the first minutes is substituted by a mythical dimension that liberates the film in every way: Through the frames chosen, an exquisite art design, and the absolute mastery over light on the part of Rui Poças, the film transforms São Paulo into a fantastic city of an arrogant modernity which coexists with superstition and the archaic; the admirable poetic freedom can be tallied in how two musical numbers and an animation are included without undermining narrative cohesion, as in the appeal to certain cinematic traditions foreign to the context which nonetheless enter in harmony with the universal nature of this tale. Remarkable.

Roger Koza

286

FESTIVALES
Y PREMIOS

2017 Festival Internacional de Cine de Locarno, Premio Especial del Jurado; Festival de Cine Fantástico de Austin; Festival de Biarritz América Latina, Mención Especial; CPH:PIX. Festival Internacional de Cine de Copenhague; Festival Internacional de Cine de Vancouver; Festival de Cine de Londres; Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, Premio de la Crítica José Luis Guarner, Premio Mejor Actriz; Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro: Mejor Película, Mejor Actriz Soporte, Mejor Fotografía, Premio FIPRESCI, Premio Félix Mejor Película LGBTQ; L'Étrange Festival, Premio del Público; FFSF. Películas del South Festival Oslo, Mención Especial; Festival Ventana Internacional de Cine de Recife, Mención Especial.

FILMOGRAFÍA
SELECTA

Juliana Rojas
As boas maneiras (2017), *O silêncio do céu* (2016), *Quando Eu rra vivo* (2014), *Trabalhar cansa* (2011).
Marco Dutra
As boas maneiras (2017), *Sinfonia da Necrópole* (2014), *Trabalhar cansa* (2011).

AS BOAS MANEIRAS

GOOD MANNERS

LAS BUENAS MANERAS

BRASIL - FRANCIA

2017

135'
hd
color

DIRECCIÓN

GUIÓN

Juliana Rojas

Marco Dutra

FOTOGRAFÍA

Rui Poças

EDICIÓN

Caetano Gotardo

DIRECCIÓN DE ARTE

Fernando Zuccolotto

SONIDO

Gabriela Cunha

Bernardo Uzeda

Christophe Vingtrinier

MÚSICA

Juliana Rojas

Marco Dutra

Guilherme Garbato

Gustavo Garbato

REPARTO

Isabél Zuaa

Marjorie Estiano

Miguel Lobo

Cida Moreira

Andrea Marquez

PRODUCCIÓN

Dezenove som e imagens

Good Fortune Films

Urban Factory

DISTRIBUCIÓN

Urban Distribution International

Brava Cinema

Nunca dejará de ser enigmática la relación que se establece entre los animales y los hombres. Los duraderos intercambios reales con las mascotas son apenas la forma más extendida, no menos misteriosa, que las relaciones imaginarias y acaso también míticas. La licantropía ha inspirado películas grandiosas –*Nazareno Cruz y el lobo* o *An American Werewolf in London* (Un hombre lobo americano en Londres)– y **AS BOAS MANEIRAS** resplandecerá en la historia del cine como el brillo de la luna que sugestionalmente a dos de los personajes del segundo film de Rojas y Dutra.

En São Paulo, una joven de 21 años está embarazada y completamente sola; la holgura material es insuficiente para doblegar el inexplicable desamparo que padece. Como le explicará a Clara, la nueva dama de compañía que ha contratado, ni su padre ni sus hermanos la han llamado para su cumpleaños. La relación entre Ana y Clara cambiará de naturaleza después de unos días. El erotismo desplazará la asimetría de clases, a tal punto que cuando la criatura que está en el vientre de Ana llegue al mundo, Clara estará destinada a la maternidad. Lo que viene después es el lento camino de una madre que intentará domesticar el feroz instinto de su hijo.

En su film precedente, *Trabalhar cansa* (Trabajar cansa), Dutra y Rojas también apelaban a un indefinido primitivismo que resignificaba las miserias del neoliberalismo contemporáneo en Brasil; en esta ocasión, el ostensible contexto social de los primeros minutos es sustituido por una dimensión mítica que libera el film en todos sus órdenes: a través de los encuadres elegidos, un exquisito diseño de arte y el dominio absoluto sobre la luz por parte de Rui Poças, el film transforma a São Paulo en una ciudad fantástica cuya prepotente modernidad cohabita con la superstición y lo arcaico; la admirable libertad poética se puede cotejar en cómo se incluyen dos números musicales y una animación sin perjudicar la coherencia narrativa, como también en la apelación a ciertas tradiciones cinematográficas ajenas al contexto que entran en consonancia con la naturaleza universal del relato. Notable.

Roger Koza

CÁTEDRA
INGMAR BERGMAN EN
CINE Y TEATRO UNAM

UNAM INGMAR BERGMAN CHAIR ON
FILM & THEATER

XXVI SESIÓN: CINES RADICALES, CRÍTICOS Y POLÍTICOS

Los cineastas proyectan su interior en el quehacer filmico. Ya en la forma de encuadrar, se expresan la postura del autor y los puntos de vista que muestra con sus ángulos, llevando al público a lugares inimaginables y rincones del planeta. Los herederos de los nuevos cines han hecho suyos postulados estéticos que han plasmado lejos de los dogmatismos, con feroces búsquedas en la realidad o la representación con las cuales cuestionan y critican el estado de las cosas. Se insertan en el mundo como retratistas que reflejan o distorsionan las manifestaciones sociales, y se adentran con sus cámaras de cine en los géneros narrativos para romper las formas dominantes a través de sus poéticas. Ha sido una actitud radical que el público ha terminado por valorar, aunque no haya sido unánime el aprecio desde el inicio.

En el cine contemporáneo las fronteras geopolíticas se desvanecen y desde sus orillas personales, los autores plasman lo universal de la condición humana tomando influencias y haciendo relecturas de conceptos que alimentan la llama del cine político transgresor.

El filipino Lav Diaz ha combinado presente e historia para disolver los estereotipos sobre el trópico, y mostrar la opresión y la destrucción de los derechos humanos en su país. Travis Wilkerson, fuertemente influenciado por el Tercer Cine, sacude las fibras del cine estadounidense cuestionando el uso de armas e interviniendo sus secuencias de paisajes naturales con iconos comunistas. Roee Rosen es una antena para acercarse a Israel fuera de los clichés y ha captado los matices en la oposición política local con movimientos feministas que se oponen a la guerra contra Palestina, o bien percibiendo los vasos comunicantes con culturas que han inmigrado a Tel Aviv. El japonés Nobuhiro Suwa, nacido en Hiroshima en 1960, conjuga la memoria y los procesos creativos para acercarse al holocausto atómico y reinterpretar las derivas de su sociedad hacia el mundo.

290

26TH SESSION: RADICAL, CRITICAL & POLITICAL CINEMAS

Filmmakers project their inner world into their filmic creation. Right from the moment directors frame their shots, their stance is expressed and their points of view are shown through those camera angles which take the audience to unimagined places and to all the corners of our planet. The heirs of the new cinemas have claimed ownership of aesthetic principles which are now captured without dogmatisms and as part of a ferocious search into reality, or representation, and which are used to question and offer a critique of the status quo. These directors take part in the world as portraitists who reflect—or distort—social expressions and delve into the narrative genres with their cameras in order to break away from dominant forms through their own poetics. This radical stance has finally been appreciated by the audience—although this didn't happen right from the start; or, at least, not in a unanimous way.

Geopolitical borders become blurry in contemporary cinema and, from their individual shores, directors capture the universal aspects of the human condition by picking and choosing diverse influences and rereading those concepts which feed the flames caused by the fire of transgressive political cinema.

Lav Diaz, from the Philippines, has mixed the present with history in order to dissolve stereotypes about the tropics and to show the oppression and destruction of human rights in his country. Travis Wilkerson, heavily influenced by the Third Cinema, shakes up the fabric of American films by questioning the use of weapons and by intervening his own natural-landscapes sequences with Communist icons. Roee Rosen is an antenna which allows us to tune in to Israel beyond the usual clichés; he has captured the various shades of local political opposition, showing Feminist movements opposed to the war against Palestine, or perceiving the communicating vessels with those cultures which have migrated to Tel Aviv. Japanese director Nobuhiro Suwa, born in Hiroshima in 1960, brings together memories and creative processes to approach the subject of the atomic holocaust and to reinterpret the evolution of his own country in face of the rest of the world.

CLASES
MAGISTRALES
MASTER CLASSES

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN
CINE Y TEATRO UNAM

-
UNAM INGMAR BERGMAN CHAIR ON
FILM & THEATER

CLASES MAGISTRALES

MASTER CLASSES



LAV DIAZ

FILIPINAS · THE PHILIPPINES

CONVERSA CON
A CONVERSATION WITH · ROGER KOZA

The most relevant filmmaker in his country is not an isolated phenomenon. In the Philippines, there is a great filmic tradition and, somehow, Diaz has brought new life to it as he keeps on working in something very characteristic of Filipino films: To reconstruct the past (or to film the present) establishing a very close relation between History and cinema while showing the former linearly (at times) and also, sometimes, as if it were part of a dream. However, being part of a tradition does not mean aesthetic depersonalization. In Diaz's films, sequence shots and the extension of his register are characteristic within a poetics which is also defined by a will to narrate conceiving time in various different filmic ways. The length of his films, as well as his usual predilection for black and white, cannot be explained by a deficiency to synthetize or a fear of chromatic pluralism but, rather, by an aesthetic need which hides reasons which the ordinary—or ethnocentric—perception sometimes fails to recognize. Diaz's filmic time is absolutely unique and it goes against the grain of all commercial calculations.

El cineasta más importante de su país no es un fenómeno aislado. Existe una gran tradición cinematográfica en Filipinas, y Diaz, en cierta forma, la ha revivido y prosigue trabajando en algo muy propio del cine filipino: reconstruir el pasado (o filmar el presente) a través de una estrecha relación entre la Historia y el cine, a veces representada linealmente, en otras ocasiones contada como en un ensueño. Pero pertenecer a una tradición no significa una despersonalización estética. En el cine de Diaz el plano secuencia y la extensión del registro son característicos de una poética que también se define por una voluntad de narrar que concibe el tiempo en varios sentidos cinematográficos. La ostensible duración de sus películas, como la predilección habitual por el blanco y negro, no se explican por una deficiencia de síntesis o un temor al pluralismo cromático, sino por una necesidad estética que esconde razones que la percepción ordinaria o etnocentrista a veces desconoce. El cine del tiempo de Diaz es absolutamente único y a contramano de todo cálculo comercial.

294

LUCRECIA MARTEL

ARGENTINA



Four features have been enough for this Argentinean director to be part of the most relevant filmmakers in the 21st century. Why is it so? Just like Bresson did before her, Martel intuitively knows the power sound has in cinema. And although the aural dimension is often worked by technicians and only polished, *ex-post*, by most filmmakers, Martel works in a diametrically different way—her aural materiality represents the *ex-ante* of an image. This reversed poetics has created magnificent films able to explore desire, class differences and interaction, the microphysics of power, religious beliefs, and the dialectic relation between identity, culture, and landscape. Also, the narrative organization in Martel's films is always uncertain. Her tales manage to break away from Aristotelian logic and are sustained by a lack of determination which is quite close to the logic of dreams.

Cuatro películas solamente han bastado para que la realizadora argentina esté entre los cineastas más relevantes del siglo XXI. ¿A qué se debe? Como Bresson, Martel intuyó el poder del sonido en el cine, una dimensión diseñada a menudo por técnicos y recién trabajada a posteriori por los cineastas. Para Martel es todo lo contrario: el a priori de una imagen es su materialidad sonora. De esa poética invertida han nacido películas magníficas capaces de explorar el deseo, la diferencia y la interacción de clases, la microfísica del poder, la creencia religiosa y la relación dialéctica entre identidad, cultura y paisaje. A su vez, la organización narrativa de un film de Martel es siempre un camino incierto. Sus relatos se fugan de la lógica aristotélica y se sustentan en una indeterminación muy cercana a la lógica de los sueños.



ROEE ROSEN

ISRAEL

CONVERSA CON

A CONVERSATION WITH · EDUARDO THOMAS

Rosen's humorous intelligence is not a cynical one; rather, it is part of a critical tradition which works with established codes and commonplaces in order to revise historical moments and current tensions which, in Rosen's case, are not always circumscribed to the always contradictory political life in Israel. The playful nature of this director's films can be disorientating for some of those who see them without previous information, because one of Rosen's favorite games has to do with the lack of determination between fiction and nonfiction; specially applied to the identity of those who star in his films. His subjects can vary—and be more, or less, "relevant"—to a degree that his latest work (an operetta in Russian, set in Israel) has to do with fear of dust and an obsessive desire for cleanliness. This compulsion enables various open—and sometimes upsetting—ways to read his work.

296



Fundación
BBVA Bancomer

•
PROYECTO B

Fotografía/Picture Goni Riskin

NOBUHIRO SUWA

JAPÓN · JAPAN

CONVERSA CON

A CONVERSATION WITH · ROGER KOZA



To film love bonds it is necessary to establish some distance. This is one of this filmmaker's mottoes. Why is it so? Because it is necessary to have a certain degree of distance (or defamiliarization) in order to have a clearer view and talk about that which is better known, that which anyone can identify—the problems that arise from the conflicting desires of males and females who think they love each other. In order to see, it is necessary to denaturalize that which is known without making this denaturalization evident. Few filmmakers are precise enough to establish a register of intimacy, and this depends on a patient way to work with tales, on the supply of dramatic information, and on the spaces chosen to frame each scene. However, in Suwa's films, that's not all: His interest on intimacy is not limited to desire, but also to the effect History has over the intimate realm. In both cases, there is also a questioning of cinema itself, of what it can (and what it can't) represent.

Para filmar los vínculos amorosos se precisa distancia. He aquí una máxima del cineasta. ¿Por qué? Lo más conocido, aquello que cualquiera puede identificar —las desavenencias entre los deseos de un hombre y una mujer que creen amarse—, requiere de un cierto alejamiento (o extrañamiento) para ganar en clarividencia. Para poder ver hay que saber desnaturalizar lo conocido sin que se note. Pocos cineastas son tan precisos en registrar la intimidad, lo que depende de una forma paciente de trabajar sobre el relato, el suministro de información del drama en curso y los espacios elegidos para encuadrar cada escena. Pero eso no es todo en el cine de Suwa: el interés por la intimidad no se limita al deseo sino también a los efectos que tiene la Historia sobre lo íntimo. En ambos casos, además, hay una pregunta por el cine, sobre lo que puede o no representar.



297



TRAVIS WILKERSON

ESTADOS UNIDOS · USA

CONVERSA CON

A CONVERSATION WITH · ROGER KOZA

The expression “political cinema” is an equivocal one because films thus characterized can be perceived as militant films and, sometimes (although not always) as films which serve to illustrate just (or unjust) causes which need more visibility and this motivation becomes more relevant than attending to the filmic form itself. However, in Wilkerson’s films the political realm achieves a double meaning: All his films are political and all of them also have a filmic form which is political in itself. Fixed architectural shots, the way he registers nature, his use of first-person off-screen voices, shots as the possible focus of writing, and a playful narrative way to work with the political imaginary of a nation are some of the most remarkable characteristics of his poetics. In a strict sense, Wilkerson’s political interest lies on the way he establishes a critique of the present by delving into the past of American social struggles and the effects these struggles have at a moment it becomes necessary, again, to resist against the current political system.

La expresión “cine político” es equívoca, porque el cine así caracterizado puede ser entendido como cine militante y en su defecto, aunque no necesariamente, un cine al servicio de la ilustración de causas (in)justas que necesitan visibilidad, más allá del cuidado de la forma cinematográfica. Pero en el cine de Wilkerson hay un doble sentido de lo político: todas sus películas son políticas y todas ellas ostentan una forma cinematográfica que también es política. Los planos fijos sobre la arquitectura, las formas de registro de la naturaleza, el uso de la voz en off en primera persona, el plano como un posible lugar de escritura y el permiso lúdico narrativo para trabajar sobre el imaginario político de una nación son algunos rasgos notables de su poética. El interés político de Wilkerson, en un sentido estricto, reside en establecer una crítica del presente indagando sobre el pasado de las luchas sociales de Estados Unidos y los efectos que tiene a la hora de resistir a las calamidades del sistema político vigente.

FORO
DE LA CRÍTICA
PERMANENTE

PERMANENT CRITIQUE FORUM

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN
CINE Y TEATRO UNAM

-

UNAM INGMAR BERGMAN CHAIR ON
FILM & THEATER

6 FORO DE LA CRÍTICA PERMANENTE

LA DIMENSIÓN SONORA:
EL CONTRACAMPO DE TODAS LAS IMÁGENES

El discurso cinematográfico en general y el de la crítica en particular suelen prodigar poca atención a la dimensión sonora del cine. Es cierto que el sonido llegó tarde al cine, y que su arribo levantó la sospecha de varios referentes de la época. La ausencia sonora había obligado a intensificar las cualidades expresivas, lo cual era una conquista demasiado sofisticada para abandonarla (o al menos alterarla) con la incorporación sonora. Después de la década de 1930, el sonido fue adquiriendo su lugar, al principio como un apoyo naturalista de la imagen, hasta que de a poco se empezaron a explorar otras posibilidades en la relación entre sonido e imagen. La cuestión de fondo es la siguiente: tal vez el sonido sea una materia decisiva para el cine y aún hoy apenas se sepa "verlo" y escribir sobre él.

6TH PERMANENT CRITIQUE FORUM

THE AURAL DIMENSION:
THE REVERSE SHOT OF ALL IMAGES

302

Filmic discourse, in general, and critique discourse, in particular, tend to pay little attention to cinema's aural dimension. It is true sound arrived late to cinema and its arrival arose the suspicion of various leading figures in those days. The lack of sound had forced the intensification of cinema's expressive qualities and it represented a too-sophisticated conquer to abandon (or to alter, at least) because of the incorporation of sound. After the 1930s, sound began to get its place; first, as a naturalistic support for image and, then, little by little, other possibilities of the relation between sound and image began to be explored. Here, the underlying question is: Perhaps sound is a decisive matter for cinema and, even today, we are barely able to "see it" and write about it.

1. EL SONIDO Y LAS LETRAS

La tendencia general en la crítica de cine es trabajar sobre textos en los que se reescribe, contextualiza e interpreta un argumento, a veces dispensando cierta atención a los movimientos de cámara. Rara vez se escribe algo sobre el sonido o se percibe la importancia decisiva que puede tener la poética sonora de un film. ¿Cómo escribir con pertinencia sobre cineastas como Bresson y Tati sin atender al rol del sonido en sus películas? ¿Cuáles son los conceptos y los modos de expresión retóricos que se necesitan emplear para transmitir la dimensión sonora en la crítica cinematográfica?

1. THE SOUND & THE LETTERS

In general, critics' work tends to do with writing texts in which narrative plots are rewritten, contextualized, and interpreted; sometimes, they even pay some attention to the camera movements. It is rare to read something written about sound or to see the decisive importance a film's sound poetics can have. How to write pertinently about filmmakers such as Bresson and Tati without taking into account the role sound has in their films? Which are the concepts and the rhetorical modes of expression needed to convey the dimension of sound in film critique?

KENT JONES · ESTADOS UNIDOS / USA

LUCRECIA MARTEL · ARGENTINA

COORDINA / COORDINATOR: ROGER KOZA · ARGENTINA

2. EL CINEASTA Y LOS SONIDOS

Muchos cineastas dejan en manos de ingenieros de sonido el soporte sonoro de sus películas, como si se tratara de un problema posterior y de posproducción. Pero hay cineastas que trabajan de otro modo. Filman sonoramente, incluso conciben la existencia del plano como sonido y luego como imagen. En contraste con esta poética, la estandarización del concepto sonoro avanza en la actualidad para constituir una poética del estruendo o un ampuloso barroquismo sonoro destinado a poblar los silencios de las imágenes.



MANUEL ASÍN
ESPAÑA · SPAIN

Es programador de Cine Estudio, del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ha comisariado ciclos para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Filmoteca Española, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y el Festival de Cine Europeo de Sevilla, entre otros. Dirigió la editorial Intermedio DVD de 2011 a 2015; ha publicado artículos en revistas como *Trafic*, *Cahiers du cinéma España* y *Caimán Cuadernos de Cine*, donde forma parte del Consejo de redacción. Asín Pertece al equipo docente de Elías Querejeta Zine Eskola (Donostia - San Sebastián) y de Laboratorio Audiovisual de Creación y Práctica Contemporánea Máster LAV (Madrid).

A programmer for Cine Estudio at Círculo de Bellas Artes de Madrid. He has curated film cycles for Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Filmoteca Española, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), and the Seville European Film Festival, among others. From 2011 to 2015, he was the director of Intermedio DVD. He has published articles in journals such as *Trafic*, *Cahiers du cinéma España*, and *Caimán Cuadernos de Cine*, where he is part of the editorial board. Asín is a professor at Elías Querejeta Zine Eskola (San Sebastián), and Laboratorio Audiovisual de Creación y Práctica Contemporánea Máster LAV (Madrid).

2. THE FILMMAKER & THE SOUNDS

Many filmmakers leave the aural support of their films to sound engineers, as if it were a subsequent, postproduction issue. However, some filmmakers work differently; they film aurally, and even conceive the existence of shots as sound, first, and then as image. In contrast to this poetics, the current standardization of the sound concept moves forward to build a poetics of loud noises, or a bombastic aural excess made to fill in the silences of the images.

MANUEL ASÍN · ESPAÑA / SPAIN
SAMUEL LARSON GUERRA · MÉXICO / MEXICO
CARLOS REYGADAS · MÉXICO / MEXICO
COORDINA / COORDINATOR: ROGER KOZA · ARGENTINA



KENT JONES
ESTADOS UNIDOS · USA

Ha sido jefe de redacción de la revista *Film Comment*, autor de *Physical Evidence: Selected Film Criticism* y editor de una colección de ensayos de Olivier Assayas, así como archivista y programador de festivales de cine; en 2012 recibió la Beca Guggenheim. Jones coescribió el documental de Martin Scorsese *Il mio viaggio in Italia* (Mi viaje a Italia, 2001), con quien también coescribió y codirigió *A Letter to Elia* (2010). Actualmente es director de programación del Festival de Cine de Nueva York y director artístico de la World Cinema Foundation. Entre otros proyectos ha participado en *Hitchcock/Truffaut* (2015) y *Jimmy P.* (2013).

He has been the chief editor for the *Film Comment* magazine, author of *Physical Evidence: Selected Film Criticism* and editor of a collection of essays on Olivier Assayas, as well as archivist and programmer for film festivals. A 2012 Guggenheim Fellow, Jones cowrote Martin Scorsese's documentary *Il mio viaggio in Italia* (My Voyage to Italy, 2001). Together with Martin Scorsese he also cowrote and codirected *A Letter to Elia* (2010). Currently, he is the Programming Director for the New York Film Festival and the Artistic Director for the World Cinema Foundation. Among other projects, he has collaborated in *Hitchcock/Truffaut* (2015) and *Jimmy P.* (2013).



ROGER KOZA
ARGENTINA

Miembro de FIPRESCI, se desempeña como crítico en el diario *La voz del interior*, de la provincia de Córdoba; publica regularmente sobre cine en las revistas *Ny Quid*, como también en su sitio Con los ojos abiertos. Conduce semanalmente El cinematógrafo, programa que se emite en Canal 10 de Córdoba, y es columnista invitado de Filmoteca, en la Televisión Pública. Es también programador del Festival Internacional de Cine de Hamburgo y asimismo del FICUNAM; en el 2014 se asumió como director artístico del Festival Internacional de Cine de Cosquín. Ha sido jurado en los festivales de cine de Róterdam, Locarno, Golden Apricot, BAFICI, Mar del Plata y FICValdivia, entre otros.

A member of FIPRESCI, he works as a critic in the journal *La voz del interior*, published in Córdoba, Argentina. His texts are also regularly featured in the magazines *Ny Quid*, as well as in his web site *Con los ojos abiertos*. He hosts the weekly TV show *El cinematógrafo*, broadcasted by Canal 10, in Córdoba, and he is the guest columnist for Filmoteca, broadcasted by Televisión Pública. Also, he works as a programmer for the Hamburg International Film Festival and FICUNAM. In 2014, he became the artistic director of the Cosquín International Film Festival. He has served as a jury member in IFFR, the Locarno Film Festival, the Golden Apricot Film Festival, BAFICI, Mar del Plata International Film Festival, and FICValdivia, among others.



SAMUEL LARSON GUERRA
MÉXICO · MEXICO

Es egresado de la Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba (EICTV). Desde 1991 trabaja como diseñador de sonido, editor y compositor cinematográfico, además de en televisión. Desde entonces ha impartido numerosos cursos y talleres de sonido y montaje cinematográficos en diversas escuelas e instituciones de México y el extranjero. Es autor del libro *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, publicado en marzo de 2010 por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). En el 2017 recibió el Premio a la Excelencia Docente otorgado por la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision, CILECT).

306

Graduated from the Cuban International Film & TV School (EICTV). Since 1991, he works as a sound designer, editor, and filmic composer as well as in TV projects. Since then, he has taught numerous courses and workshops on sound and film edition in various schools and institutions in Mexico and abroad. He authored the book *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, published by Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) in March, 2010. In 2017, he received the Award for Professorial Excellence given by the International Association of Film and Television Schools (CILECT).



LUCRECIA MARTEL
ARGENTINA

Se formó en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Su primer largometraje, *La Ciénaga*, obtuvo numerosos premios, entre ellos el Sundance/NHK, el Gran Premio del Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, y el premio a mejor película y mejor dirección del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, además de una nominación al Oso de Oro en la Berlinale. Sus siguientes trabajos *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*, fueron nominados a la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes. *Zama* (2017), su cuarto largometraje basado en la novela homónima de Antonio Di Benedetto, repitió premio en el festival de La Habana y recibió el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Europeo de Sevilla, además de haber sido nominado en festivales de todo el mundo.

She studied at Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Her first feature, *La Ciénaga* (The Swamp), received numerous awards, among them Sundance/NHK, the Grand Prix at the Toulouse Latin-American Film Festival, and the Best Film and Best Direction Awards at the Havana Film Festival, as well as a nomination for the Golden Bear at Berlinale. Her following works, *La niña santa* (The Holy Girl) and *La mujer sin cabeza* (The Headless Woman), were nominated for the Palm d'Or at the Cannes Festival. *Zama* (2017), her fourth feature, based in the novel by Antonio Di Benedetto, was awarded at the Havana Film Festival, received the Special Jury Prize at the Sevilla European Film Festival, and was nominated in festivals throughout the world.



CARLOS REYGADAS
MÉXICO · MEXICO

Estudió Derecho Internacional en la Ciudad de México y en Londres, especializándose en conflictos armados. Su ópera prima, *Japón* (2000), recibió una Mención Especial de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes 2002. Su segundo largometraje, *Batallas en el cielo* (2005), se estrenó en la Sección Oficial en competencia en el Festival de Cannes y recibió el Premio del Jurado en el festival de Lima. En 2012 recibió el premio a Mejor Director en Cannes por su película *Post Tenebras Lux*. Fundó el sello ND Mantarraya, responsable de la difusión en México de algunas obras maestras como *A torinói ló* (El caballo de Turín, Béla Tarr y Ágnes Hranitzky), *Hors Satan* (Fuera, Satán; Bruno Dumont) y *Le Havre* (Aki Kaurismäki).

He studied International Law both in Mexico City and London, specializing on armed conflicts. His first feature, *Japón* (Japan, 2000), won a Special Mention of the Caméra d'Or in the Cannes Festival, 2002. His second feature, *Batallas en el cielo* (Battle in Heaven, 2005) premiered in the Official Competing Section at Cannes and also received the Jury Award at the Lima Festival. In 2012, he won the Best Director Award at the Cannes Festival for his film *Post Tenebras Lux*. He founded the company ND Mantarraya, responsible for promoting in Mexico masterpieces such as *A torinói ló* (The Turin Horse, Béla Tarr & Ágnes Hranitzky), *Hors Satan* (Outside Satan, Bruno Dumont), and *Le Havre* (Aki Kaurismäki).

307

SÍNTESIS

SYNTHESIS

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN
CINE Y TEATRO UNAM

-

UNAM INGMAR BERGMAN CHAIR ON
FILM & THEATER

SÍNTESIS

INTERCONEXIONES ENTRE EL CINE Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

SÍNTESIS busca abrir un espacio donde se discutan temas emergentes y relevantes de la actualidad del arte bajo la óptica de los límites de las disciplinas en cuestión y el pensamiento estético. El programa está dividido en sesiones donde participan profesionales de diversas disciplinas artísticas, así como teóricos, académicos, curadores, programadores y productores artísticos, para abordar temáticas que exploren nociones tales como el estado de las vanguardias, la indeterminación o incertidumbre en el arte, las fronteras de las disciplinas artísticas y su interacción, la disruptión en el arte, la experimentación y la improvisación, así como el pensamiento y la reflexión respecto a la estética en el ámbito contemporáneo.

La razón esencial de Síntesis es la de promover un nuevo foro de discusión estética, pero también la de inaugurar una agenda de trabajo que considere las nuevas maneras de entender el arte y la colaboración de las diferentes dimensiones artísticas en sintonía con las circunstancias actuales.

En el marco de su octava edición, FICUNAM y Síntesis plantean un encuentro entre programadores cinematográficos y curadores de arte que se convierte en cauce natural para la exploración del territorio que comparten ambas disciplinas, así como de sus zonas de contacto y confluencia.

SYNTHESIS

INTERCONNEXIONS BETWEEN CINEMA & CONTEMPORARY ART

SYNTHESIS aims to open a space to discuss emerging and relevant issues related to the current reality of art from the point of view of aesthetic thought and the boundaries of the relevant disciplines. The program is divided in sessions—with the participation of professionals of various artistic disciplines, as well as theoreticians, academics, curators, programmers, and art producers—to discuss art-related subjects such as the current state of the avant-garde, indetermination or uncertainty in art, the boundaries of art disciplines and their interaction, disruption in art, experimentation and improvisation, as well as aesthetic thought and reflection in contemporary times.

The main reason behind Synthesis is to promote a new forum for aesthetic discussion; but, also, to inaugurate a work schedule that takes into account the new ways to understand art and the collaboration of the various artistic dimensions in tune with current circumstances.

Within the framework of its eight edition, FICUNAM and Synthesis offer a gathering of film programmers and art curators which can become a natural channel for exploring the territory shared by these two disciplines and their areas of contact and convergence.

SESIÓN 1.

FORMA Y ESPACIO: PRODUCCIÓN, FINANCIAMIENTO, EXHIBICIÓN Y PROCESOS CREATIVOS

SESSION 1

FORM & SPACE: PRODUCTION, FUNDING, EXHIBITION & CREATIVE PROCESSES

MAGALI ARRIOLA

MÉXICO · MEXICO

Crítica de arte y curadora independiente

Independent Art Critic & Curator

HILA PELEG

ISRAEL

Curadora y cineasta

Curator & Filmmaker

ROEE ROSEN

ISRAEL

Artista, cineasta y escritor

Artist, Filmmaker & Writer

BEN RUSSELL

ESTADOS UNIDOS · USA

Cineasta

Filmmaker

EVA SANGIORGI

ITALIA · ITALY

Maestra en Historia del Arte, Directora FICUNAM

MA in Art History FICUNAM Director

SESIÓN 2.

CURADORES Y PROMOTORES, ¿QUÉ PAPEL JUEGAN?

SESSION 2

CURATORS & PROMOTERS: WHAT IS THEIR ROLE?

BENJAMIN COOK

REINO UNIDO · UNITED KINGDOM
Cineasta, Fundador de la Agencia LUX
Filmmaker, Founder of the LUX Agency

JEAN-PIERRE REHM

FRANCIA · FRANCE
Crítico de cine, Director del FIDMarseille. Festival Internacional de Cine Documental de Marsella
Film Critic, Director FIDMarseille. Marseille Festival of Documentary Film

JUDITH REVUILT D'ALLONES

FRANCIA · FRANCE
Programadora de Cine del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou
Film Programmer, Georges Pompidou National Center of Art & Culture

DIANA SÁNCHEZ

CANADÁ · CANADA
Maestra en Estudios Cinematográficos, Programadora de cine iberoamericano en el TIFF. Festival Internacional de Cine de Toronto
MA in Film Studies, TIFF Iberian-American Film Programmer.
Toronto International Film Festival

EVA SANGIORGI

ITALIA · ITALY
Maestra en Historia del Arte, Directora FICUNAM
MA in Art History, FICUNAM Director

SESIÓN 3.

CÓMO LA INSTITUCIÓN INTEGRA A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

SESSION 3

HOW DO THE INSTITUTIONS INTEGRATE THE MOVING IMAGE?

HUBERTUS VON AMELUNXEN

ALEMANIA · GERMANY
Teórico, curador y artista; Presidente de la universidad suiza de estudios interdisciplinarios EGS. European Graduate School
Theoretician, Curator & Artist; President of the Cross-Disciplinary Swiss University EGS. European Graduate School

RUTH ESTEVEZ

ESPAÑA · SPAIN
Curadora, escritora y escenógrafa; Curadora en Jefe del Centro Artístico RedCat, CalArts, Los Ángeles
Curator, Writer & Stage Designer; Curator-at-Chief, Art Center RedCat, CalArts, Los Angeles

AMANDA DE LA GARZA

MÉXICO · MEXICO
Maestra en Historia del Arte-Estudios Curatoriales; Curadora asociada del MUAC. Museo Universitario de Arte Contemporáneo
MA in Art History-Curatorial Studies; Associated Curator, MUAC. Museo Universitario de Arte Contemporáneo

JAAP GULDEMOND

PAÍSES BAJOS · NETHERLANDS
Director de exposiciones y curador del Film Museum EYE
Director of Exhibitions & Curator, Film Museum EYE

JOSH SIEGEL

ESTADOS UNIDOS · USA
Curador del departamento de Cine del Museo de Arte Contemporáneo MoMA, Nueva York
Curator, Film Department, MoMA, New York

CONTACTOS

CONTACTS

10:15! Productions
182 rue La Fayette
75010
París, Francia
+33 1.80.27.02.58
sebastien@1015productions.fr
1015productions.fr

A
Amaina Films
4375 Camino de los Leones
Col. Tetelpan
01790
Ciudad de México
+52 55 34 24 32 47
Anaís Huerta
ahuerta@amainadocs.com

Anticuerpo
Calzada del Panteón 11B
San Felipe del Agua
Oaxaca
+951 1613 176 / 951 52 00 669
Bruno Varela
miradabionica2@hotmail.com

Antonio Reynoso
FILMOTECA UNAM
Circuito exterior Mtro. Mario de la
Cueva s/n.
Ciudad Universitaria
04510
+52 01 55 5622 9595
Ciudad de México

Art & Essai
3914 avenue Laval
Montreal, Quebec
jeannemarie@artetessai.ca

Azhar Media
Paseo de Cristóbal Colón, 7
41001
Sevilla, España
+34 954 04 53 61
José M. Rodríguez
jose@azharmedia.com

B
Basis Berlin Filmproduktion GmbH
Rudolfstraße 1-8
10245
Berlín, Alemania
Tobias Siebert
tobias.siebert@basisberlin.de

Bitters End
150-0002
Tokio, Shibuya-ku
Japón
+03 5774-0210
info@bitters.co.jp

C
Centro de Capacitación
Cinematográfica. CCC
Calzada de Tlalpan 1670
Col. Country Club
04220
Ciudad de México
+52 55 41 55 00 90 ext. 1813
divulgacion@elccc.com.mx

Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos. CUEC-UNAM
Círculo Mario de la Cueva s/n
Ciudad Universitaria
04510
Ciudad de México
+52 55 5623 3809
adricuecunam@gmail.com

Cine Emitaño
Cerro del Hombre 200
Romero de Terreros, Coyoacán
04310
Ciudad de México
Cinemateca Portuguesa
sara.moreira@cinemateca.pt

Comme des Cinémas
10 Villa Laugier
75017
Paris, Francia
+33 1 44 29 74 00
Anne Pernod
anne@commedescinemas.com

Creative Agitation
exlow@mac.com

D
De Sosa PC
Ion de Sosa
desosapc@gmail.com

El Despacho Produkties
Daniel Stalpertstraat 6- 2hoog
1072 XE
Ámsterdam, Países Bajos
+31 6 2420 1669
Diego Gutiérrez
eldespacho@gmail.com

Divide / Conquer
nfo@divideconquer.us

Escuela Superior de Artes y Diseño
de Caldas da Rainha
Rua Isidoro Inácio Alves de
Carvalho
2500-321
Caldas da Rainha, Portugal
+351 262 830 900
esad@esad.ipleiria.pt

Emilia II Cine
Cra. 5 No. 54-40 apt. 401
Bogotá, Colombia
+57 318 826 9656
Andrés Isaza
izasag@gmail.com

Epicmedia Productions, Inc.
10 Matipuno Street, Brgy.
Horseshoe
1112 Quezon City, Metro Manila
Filipinas
+63 27 929 686
bradiew@gmail.com

Escola Superior de Teatro e
Cinema
Avenida Marquês de Pombal, 22 B
2700-571
Amadora, Portugal
(+351) 214 989 400
estc@estc.ipl.pt

Escuela Internacional de Cine y
TV. EICTV
Finca San Tranquillo
km a ½ Carretera a Vereda Nueva
San Antonio de los Baños
Artemisa, Apdo. 40/41
32500

Cuba
+53 47 38 3152 al 56 ext. 557
Giselle Cruz
Promoción Internacional
promocioninternacional@eictv.co.cu
Luis Alejandro Yero
ciudadnuclear@gmail.com

Figa Films
+1 323 229 9816
contact@figafilms.com
figafilms.com

The Film Foundation
7920 Sunset Boulevard, 6th Floor
Los Angeles, CA
90046

Estados Unidos
o
110 W. 57th Street, 6th Floor
Nueva York
10019

Estados Unidos
kmerola@film-foundation.org

Escuela Superior de Cine. ESCINE
Francisco Ortega 20
Col. Coyoacán Centro
Ciudad de México
+52 55 6390 0069
info@escine.mx

Estudio de Producción
cristian@estudiodeproduccion.net

Ex Libris Films
1 Richdale Avenue, Unit 4
Cambridge Massachusetts
02140

Estados Unidos
+1 617 576 3603
info@zipporah.com
zipporah.com

F
Festival Internacional de Jeonju
2F, 56, Baumoe-ro 43-gil, Seocho-gu
Seúl, República de Corea
+82 2 2285-0562
Sarak Kang
kino@jiff.or.kr

CONTACTOS

CONTACTS

316

Fragua Cinematografía
Jalapa 237, Col. Roma Norte
06760
Ciudad de México
+55 24 42 37 91
Viana González Delgado
fraguacine@gmail.com

Fuenferfilm Krause & Scheuffele
GBR
Otzenstraße 12
22767
Hamburgo, Alemania
+49 (0)178 5251463
mail@fuenferfilm.de

G
Gaijin
4, rue du Parc
45000
Orléans, Francia
Sophie Erbs
+33 670 85 58 74
info@gaijin.fr
gaijin.fr

Gaumont
30, avenue Charles de Gaulle
92200 Neuilly-sur-Seine
París, Francia
+01 46 43 21 94
classics@gumont.com

German Film and Television
Academy Berlin
Postdamer Str. 2
10785
Berlin, Alemania

Josephine Settmacher
j.settmacher@dffb.de

Gina Film
gina.film.silica@gmail.com

Guasabara Cine
Fernando Santos Díaz
fer@guasabaracine.com
+1 809 856 9860
guasabaracine.com

H
Haut et Court
38, rue des Martyrs
75009
París, Francia
+33 1 55 31 27 27
info@hautetcourt.com

Helen Olive
healive@yahoo.co.uk

Hetzenauer & Mijatovic
Schiwiese 18
4048
Puchenau, Austria
Bernhard Hetzenauer
Bernhard.hetzenauer@gmail.com

I
Interior XIII Cine
Cholula 25, Colonia Condesa
06100
Ciudad de México
+52 55 4753 6795
contacto@interior13.com

Instant Cult Films
Loma Grande 2624 Loma Larga
Monterrey, Nuevo León
64710
México
52 818 34 37 662
Katro Rodríguez
hello@instantcultfilms.com

J
Jeonwonsa Film
Seúl, República de Corea
+82 2 4503824
autumnwork@naver.com

Jirafa
Pérez Rosales 787A
5110652
+56 63221 3556
Valdivia Chile
contacto@jirafa.cl

Joon Film
Norwegerstr. 3
10439
Berlín, Alemania
ac@joonfilm.de

K
KinoElektron
56 rue du Faubourg Poissonnière
75010
París, Francia
+33 1 48 24 51 34
Janja Kralj
info@kinoelektron.com

Kintsugi Docs
Honoré de Balzac 35
66 000
Perpiñán, Francia
+33 634 52 45 22
antigona_pelicula18@gmail.com

LUX
distribution@lux.org.uk

M
Mendicante
Durango 136, Int. A-203
Col. Roma Norte
06700
Ciudad de México
info@mendicante.com

N
New Folder
San Rogelio 6
28039
Madrid, España
+34 6997 33694
Hugo Herrera
hugo@thenewfolder.com

Los No Ricos Films
James Sullivan 89
06470
Ciudad de México
044 55 29 59 77 48
pepegutierrez.3@gmail.com

Noir Production
26 rue Damrémont
75018
París, Francia
noirproduction.distribution@gmail.com

P
Paloma Negra Films
Sinaloa 118, Col. Roma Norte
06700
Ciudad de México
+52 55 63 91 15 14
palomanegraf@gmail.com

El Pampero Cine
Billinghurst 960, 8d
Caba, Argentina
Eugenio Campos Guevara
e.camposguevara@gmail.com
elpamperocine.com.ar

Poetastros
Chamila Rodríguez
chamilacine@gmail.com
+56 9 264 1488
poetastros.com

Portugal Film
Casa do Cinema
Rua da Rosa 277-2
1200-385
Lisboa, Portugal
+35 12134 66172
Filipa Henriques
portugalfilm@indielisboa.com
portugalfilm.org

317

CONTACTOS

CONTACTS

R

Rafael Corkidi
FILMOTECA UNAM
Círculo exterior Mtro. Mario de la Cueva s/n.
Ciudad Universitaria
04510
+52 01 55 5622 9595
Ciudad de México

Rei Cine
Mendoza 3820
1430
Buenos Aires, Argentina
+54 9 11 4543 5395
Benjamin Domenech
bd@reicine.com.a

Camilo Restrepo
contact@camilo-restrepo-films.net
camilo-restrepo-films.net

Roeé Rosen
rosenroeé@gmail.com

S

Shellac
6, place du Colonel Bourgon
75012
Paris, Francia
Thomas Ordoneau
toma@shellac-altern.org

Spectre Productions
11 allée Maurice Ravel
35000
Rennes, Francia
+33 (0)1 42 52 12 75
Olivier Marboeuf
diff@lafabrique-phantom.org
production@spectre-productions.com

SIGGFiLM
info@siggfilm.com

Suncent Cinemaworks Inc.
1-12- 9 Hiratsuka, piso 6
142-0051
Sinagawa-ku, Tokio
Japón
813 5749 2501
Hayashi Yoshito
hayashi@suncent.co.jp

T

Terratreme Films
Avenida Almirante Reis
Nº 56 3º Dto 1150-019
Lisboa, Portugal
terratremp.pt

TF1
1 Quai du Point du Jour
Boulogne-billancourt
92100
Isla de Francia, Francia
+33 1 41411234
tf1.fr

Travis Wilkerson
exlow@mac.com

Trotzdemfilm
Hegelgasse 8-20
1010
Viena
+43 664 130 38 88
office@trotzdemfilm.at
trotzdemfilm.at

U

Universidad de Chile
Pedro de Villagra 2365
Vitacura, 7630367
Santiago, Región Metropolitana de Chile
Chile
+56 9520 61239
Rodrigo Díaz
rdiaztapia@ug.chile.cl

Universidad Federal Fluminense
IACS/UFF
Rua Lara Vilela, 126
Ingá - Niterói-RJ -
24210590
+55 21 26299760
gcv@vm.uf.br

Urban Distribution
Arnaud Belangeon Bouaziz
arnaud@urbandistrib.com

V

Ventura
R. Conselheiro Sarava 403 -201
Alto Barroca, Belo Horizonte
Minas Gerais, Brasil
venturacine@gmail.com

Victoires International
14 rue Notre-Dame-des-Victoires
75002
París, Francia
+33 1 44 55 06 60
helen@victoires.fr

VideoFilmes
Maria Carlota Bruno
mariacarlota@videofilmes.com.br

WOWOW Inc.
21F Akasaka Park Building 5-2- 20
Akasaka, Minato-ku
Tokio, Japón
aya.takagawa@wowow.co.jp

Z

Zadig Productions
70 rue Amelot
75011
París, Francia
+01 5830 8010
info@zadigproductions.com

ÍNDICE POR PELÍCULAS

FILM INDEX

320

10 vistas 10 Views	93	Los Angeles Red Squad: The Communist Situation in California Los Angeles Red Squad: La situación comunista en California	235
2/Duo 2/Dúo	215		
9 doigts 9 Fingers	113	Antígona Antigone	45
A		Años luz Light Years	139
A la distancia From a Distance	282	Apuntes en la orilla Notes on the Shore	95
Abschied von den Eltern Farewell	135	Aus einem Jahr der Nichtereignisse From a Year of Non-Events	141
Accelerated Under- Development: In the Idiom of Santiago Álvarez Subdesarrollo acelerado: en las palabras de Santiago Álvarez	253	B	
Aliens	137	Baronesa	47
Also Known as Jihadi También conocido como Yihadi	115	As boas maneiras Good Manners	287
An Injury to One Una herida a uno	249	La bouche The Mouth	143
Ang panahon ng halimaw The Season of the Devil	117	The Buried Alive Videos Los videos enterrados vivos	171

C	E	G
Les cheveux noirs Black Hair	201	Electro-Pythagoras (a Portrait of Martin Bartlett) Electro Pitágoras (el retrato de Martin Bartlett)
Cocote	49	Tartamudeo en las confesiones: nombres y brazos
La compañía que guardas The Company You Keep	71	Era uma vez Brasilia Once There Was Brasilia
Confessions Coming Soon Muy pronto las confesiones	183	Esta película la hice pensando en ti I Made this Movie Thinking of You
D		
David. El regreso a la tierra David. The Return to Land	73	Ex Libris - The New York Public Library Ex Libris - La biblioteca pública de Nueva York
Los débiles The Weak Ones	75	H Story Historia H
Deseo no desear Holding Desire	97	F
El despojo	261	A fábrica de nada The Nothing Factory
Did You Wonder Who Fired the Gun? ¿Te has preguntado quién disparó?	227	Heroísmo Heroism
Bamui haebyun-eoseo honja On the Beach at Night Alone	119	Hilarious Hilarante
Distinguished Flying Cross Cruz de vuelo distinguido	241	Finis Terrae For Michael Brown Para Michael Brown
Dr. Cross, a Dialogue Dr. Cross, un diálogo	187	For the 150th Anniversary of the Sand Creek Massacre Para el 150 aniversario de la masacre de Sand Creek
Drift Deriva	51	I Was Called Kuny-Lemel Me llamaban Kuny-Lemel
The Dust Channel El canal del polvo	169	K
Fragments of Dissolution (segment from Far from Afghanistan) Fragmentos de disolución (segmento de Lejos de Afganistán)	237	Karl's Perfect Day El día perfecto de Karl

321

ÍNDICE POR PELÍCULAS

FILM INDEX

L

Lamaland (Teil 1) 55 Meteorlar 151
Lamaland (Part 1) Meteors

Lass den Sommer nie wieder 57 Milla 59
kommen
Let the Summer Never Come Again Al-Momia 271
The Mummy: The Night of Counting the Years

A Letter From Hiroshima 209 (segment from After War)
Carta desde Hiroshima (segmento de Despúes de la guerra)

National Archive V. 1 251
Archivo Nacional V. 1

Le lion est mort ce soir 199 Niñato 153
The Lion Sleeps Tonight

Lucky 279 No intenso agora 61
In the Intense Now

M 79 Palingénese 103
M/Other 213 Palingenesis

Machine Gun or Typewriter? 229 Paris est une fête – Un film en 63
¿Metralleta o máquina de escribir?

Paris is a Moveable Feast – A Film in 18 Waves

La magia 263 Peñas 105
Magic The Cliff

Mano de metate 81 Phantasiesätze 155
Grindstone Hand Fantasy Sentences

El mar nos mira de lejos 149 Piérdete entre los muertos 83
The Sea Stares at Us From Afar Drown Among the Dead

Medias blancas 101 White Socks

N

P

322

T 205 Place des Victoires (segment from Paris, je t'aime) 131 Ta peau si lisse 131 Who Killed Cock Robin? 245
Plaza de las Victorias (segmento de París, te amo) Taste of Cement 65
& Quién mató al gallo Robin?

Plus Ultra 157

Pluto Declaration 243 Declaración de Plutón

Polvo de estrellas 283 Stardust

Tesoros 281 Tiempo de cosecha 283 Harvest Time

Y

Taste of Cement 65 La telenovela errante 41 The Wandering Soap Opera

Yuki & Nina 203

Tesoros 281

Tiempo de cosecha 283 Harvest Time

Trás-os-montes 273

Tse 173 Out

El reino de la sirena 85 The Mermaid's Kingdom

Resplandece 107 Glow

Two Women and a Man 185 Dos mujeres y un hombre

Rulfo Aeternum 265

Un couple parfait 207 A Perfect Couple

S 239 Sand Creek Equation
Ecuación en Sand Creek

Vazio do lado de fora 109 Empty on the Outside

Silica 159 La sombra de un dios 87 A God's Shadow

La vendedora de fósforos 67 The Little Match Girl

La sunamita (segmento de 267 Amor, amor, amor)

La vida suspendida de 89 Harley Prosper

Superior Elegy 247 Elegía superior

The Still Life of Harley Prosper

323

ÍNDICE POR REALIZADORES

DIRECTORS INDEX

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGMENTS

Daniela Acosta	Susana Cano	Alejandro Gómez Treviño	Irene Muñoz Trujillo	Gerwin Tamsma
Angélica Aguilera	Nelson Carro	Alejandro González Pons	Tal Naim	Eduardo Thomas
Angélica Alonso	Maria Isabel Castillo Báez	Anne Grillo	Carlos Narro	Andrea Torreblanca
Ana Lila Altamirano	Bertha Cea Echenique	Alejandro de Icaza	María Estela Ortiz	Enrique Torres
Juan Manuel Altamirano	Gonzalo Celorio	Grisela Iglesias	José Luis Pacho Paredes	Gianina Torres
Sara Andreu	Iliam Cervantes	Mireya Ímaz Gispert	Lois Patiño	María Fernanda Torres
Josefina Aracena Rosadio	Adriana Chávez	Irving Jaime	Gonzalo de Pedro Almada	Xabier Uria
Rudolf de Baey	Carmen Chávez	Santiago de Jesús Hernández	Alejandro Pelayo	Pablo Urquijo
Myriam Báez	Nayeli Chávez	James Lattimer	Luis Prado	Miguel Utray
Lilia Barajas	Miguel Ángel Corona de Alba	José Mariano Leyva Pérez	Luis Esteban Prado Chávez	José Antonio Valdés Peña
Martha A. Barbosa Flores	David Cotero	Lizbeth Lezama	Jean-Pierre Rehm	Pablo Vargas Lugo
Filipa Barreiros	Edgar Cruz García	Gabriela López	Susana Ricalde	Eduardo Vázquez
Cecilia Barrionuevo	Claudia Curiel	Juan Alberto López	Diego Robleda	María Eugenia Vázquez
Eva Bañuelos	Mónica Diner	Armando López Cárdenas	Jhovany Rodríguez	Mónica Vázquez
Salvador Becerril	Eloy Enciso	Sofía Lorente	Francisco Javier Rodríguez	Gabriela Velásquez Robinson
Ana Beristain	Alejandro Fargas Campos	María Sofía Maciel	Escaida	Manuel Villegas
Amanda Isabel Bermúdez	Horacio Ferro	Marco Marica	Angel Romero	Magdalena Wiener
Carlos Bernal	Roberto Fiesco	Mercedes Martínez	Laura Karina Rosas	José Wolffer Hernández
Andrea Bilbao	Raúl Flores Mendoza	Yvonne Martínez López	Miguel Rupérez	
Christian Cabrera Esponda	Libia Gallegos	Jorge Davis Martínez Micher	Iván H. Sánchez Pineda	
Eduardo Cacho Silva	Iván García	Ana Cecilia Martorell	Edgar de los Santos	
Raúl Camargo	Julio Garo	Imelda Martorell Niego	Tali Dayan Schneider	
		Sara Mejía Olmos	Nurith Sil	
		Clementine Mourao-Ferreria	Martín Soto Climent	
		Jenny Müguel	Pablo Tamayo Castroparedes	

DIRECTORIO

INDEX

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Javier de la Fuente Hernández
*Secretario de Atención a la Comunidad
Universitaria*

Mónica González Contró
Abogada General

Néstor Martínez Cristo
*Director General de Comunicación
Social*

Pablo Tamayo Castroparedes
*Director General de Patrimonio
Universitario*

Eduardo Cacho Silva
*Director General de Prevención y
Protección Civil*

CONSEJO ASESOR FICUNAM

Jorge Volpi Escalante
Guadalupe Ferrer Andrade
María del Carmen de Lara
Rangel
Abril Alzaga
Jorge Sánchez
Armando Casas Pérez
Juan Pablo Bastarrachea
Nelson Carro
José Mariano Leyva Pérez Gay
Eduardo Vázquez Martín
Sebastián Rodríguez Rivera

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Jorge Volpi Escalante
Coordinador

Ana Elsa Pérez Martínez
Secretaría Técnica de Vinculación

Juan Ayala Méndez
*Secretario Técnico de Planeación y
Programación*

Dora Luz Haw Sánchez
Secretaría de Comunicación

Graciela Zúñiga González
Secretaría Administrativa

DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS

Guadalupe Ferrer
Directora General

Myrna Ortega Morales
*Secretaría de Extensión y Proyectos
Digitales*

José Luis Montaño Maldonado
Coordinador de Recintos

Gabriel Ramírez
Coordinador Técnico

Yesika Solano
Jefa de Relaciones Públicas

Armando Casas Pérez
Director de TV UNAM

María del Carmen de Lara
Rangel
*Directora del Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos*

Benito Taibo Mahojo
Director de Radio UNAM

Joaquí Díez-Canedo Flores
*Director de Publicaciones y Fomento
Editorial*

Albino Álvarez Gómez
Subdirector de Rescate y Restauración

Miguel Ángel Recillas Herrera
Subdirector de Acervos

Nahún Calleros Carriles
Banco de Imagen

Antonio Rojas Ávila
Centro de Documentación

Carmen Carrara García
Subdirectora de Difusión

Doris Morales Bautista
Prensa

Carmen Alegría Pérez
Vinculación

Omar Leobardo Marín
Museografía

Ximena Perujo
Jefa de Unidad de Programación

Nadina Illescas Villegas
Enlace y Relaciones Interinstitucionales

Rosa Ma. Victoria Aysa Bernat
Jefa de Unidad Administrativa

Jacqueline Rodríguez Pavón
Presupuesto

María Eugenia Rojas Ávila
Bienes y suministros

CÁTEDRA INGMAR BERGMAN EN CINE Y TEATRO

Abril Alzaga
Coordinadora Ejecutiva

Martha A. Báez Jarquín
Producción y enlace

Javier Chihigaren
Webmaster

Marcela Duana
Enlace técnico y gestión

Mariana Gutiérrez Noriega
Difusión

Gabriel Rodríguez Álvarez
Planeación académica

Pedro Rodríguez Bautista
Vinculación

Ángel Velázquez
Asistente de producción

DIRECTORIO

INDEX

FICUNAM

Eva Sangiorgi
Directora

Fernanda Becerril Chávez
*Coordinadora Ejecutiva
Extensión y Laboratorio FICUNAM*

María Josefina Parra
Asistente de Dirección

Roger Alan Koza
Sébastien Blayac
Eva Sangiorgi
Programadores

Laura Alderete
Coordinadora de Programación

Angel Romero
Productor de Programación

Ximena Piña
Tráfico de Copias

Iván Contreras
Coordinador de Salas

Michelle Plascencia
Asistente de Programación

Bachir Mekki Cobos
Malika Mekki Cobos
Fernanda Becerril
Programadores Matiné Infantil

Luis Rivera
Coordinador de Difusión

Georgina Cobos
Coordinadora de Prensa

Pablo Rendón
Contenido y Medios digitales

Iliana Pichardo
Coordinadora Editorial

Yunuen Cuenca
Coordinadora Editorial Catálogo

Sébastien Blayac
Yunuen Cuenca
Alonso Díaz de la Vega

Rodrigo Garay Ysita
Roger Koza
Jean-Pierre Rehm

Luis Rivera M.
Carlos Rodríguez
Israel Rodríguez
Carlos (Rgó) Alberto Rodríguez
Eva Sangiorgi
Eduardo Thomas
Jorge J. Negrete
Colaboradores Catálogo

Tiosha Bojorquez
Traducción Catálogo

Mariana Ceja
Redes Sociales

Carlos Rodríguez
Investigación

Gabriela Pérez
Productora General

Paulina Valencia
Coordinadora de Producción

Lina Lasso
Productora de eventos

Kary Carmona
Asistente de eventos

Finella Halligan
Encargado de Materiales

Andrea Sánchez
Asistente de Producción

Mónica Cervantes
Coordinadora de Patrocinios

Alan Huerta
Asistente de Patrocinios

Facundo Torrieri
Buñuelos Comunidad Creativa

Carlos Altamirano
Coordinador de Invitados

Yamile Mabarak
Relaciones Públicas

Nadia Olvera
Asistente de Invitados

Fabiola Pavón
Administradora

Tiosha Bojorquez
Traductor FICUNAM

Cecilia Aguilera Bello
Erika Krützfeldt
Beatriz Martínez
Sabina Santana

BLAN.CO
Diseño Gráfico

Azucena Benavides
Francisco García
Say The Same Subtitles
Traducción y Subtitulaje

Israel Martínez
Vértigo Estudio
Desarrollador Web

Samantha Méndez
Making of y cápsulas CUEC

Miguel Fernando Altamirano
Muratalla
Javier Carrillo Delgado
Mireille Mayte Cruz
Diana Galán
Laura Fabiola González
Ostiquín
Fernanda Mallén Rubalcaba
Lizabeth Manzano Maldonado
Luis Edmundo Méndez Pérez
Cristian Mota Ramírez
Natalia Moreno Verduzco
Nicté Rivera Ortiz
Servicio Social

Daniel Humberto Campos
Sergio Matamoros Conejo
Samantha Méndez Badillo
Servicio Social CUEC

Erick Esteban Acevedo
Salvador Becerril Chávez
Marcela Patricia Fajardo
Carmona
Daniela Martínez Ortiz
Alan Jacob Regand Guillén
Encargados de Salas

Samantha Méndez
Making of y cápsulas CUEC



Cátedra
Ingrid
Bergman
EN CINE Y TEATRO
UNAM



Publicaciones
fomento
Editorial



Centro
Universitario
de Estudios
Cinematográficos

UNAM



Fundación
BBVA Bancomer



PATROCINADORES



PROGRAMACIÓN



UNIVERSIDADES



MEDIOS



SEDES VIRTUALES



- 2º Festival Internacional de Piano
17 de enero al 11 de febrero
- Programación internacional
Febrero a noviembre
- 25 Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU)
9 al 18 de febrero
- Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM)
28 de febrero al 6 de marzo
- Fiesta del Libro y la Rosa
20 al 23 de abril
- Día Internacional de la Danza
29 de abril
- El Aleph. Festival de Arte y Ciencia
30 de mayo al 3 de junio
- IM-PULSO. Música Escena Verano UNAM
24 de agosto al 9 de septiembre
- Coloquio Internacional M68
Septiembre
- Premio Internacional de Dirección de Orquesta OFUNAM
17 al 23 de septiembre
- Feria Internacional del Libro Universitario (FILUNI)
25 al 30 de septiembre
- Vértice. Experimentación y vanguardia
17 de octubre al 11 de noviembre

Más información: www.cultura.unam.mx



Fiesta DEL LIBRO Y LA ROSA 2018 UNAM

20, 21, 22 y 23 de abril,
Centro Cultural Universitario
Ciudad Universitaria, UNAM

www.fiestadellibroylarosa.unam.mx



Cátedra
Ingmar
Bergman
EN CINE Y TEATRO
UNAM

La opción para estar más *cerca de los creadores* del cine y el teatro.

www.catedrabergman.unam.mx

Facebook: [@CatedraBergmanUNAM](#) /Twitter: [@CatedraBergman](#) /Instagram [@catedrabergman](#)



www.filMOTECA.unam.mx





tv.unam.mx

MIRA TVUNAM



Lunes a viernes | 8 am



Una visión global
de Iberoamérica
domingo | 9 pm



¿ton's qué?
Domingo | 6:30 pm



#PrendeTVUNAM



Documental 20.1
Sábado | 8:30 pm



Observatorio cotidiano
Lunes a viernes | 9 pm



Viernes | 9 pm

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO
Viernes | 8:30 pm



Jueves | 9: pm



La hora elástica
Lunes | 8:30 pm



Martes | 9 pm

gramáticas
de la
creación

Miércoles | 9 pm



Jueves | 8:30 pm



Escucha #CineSonoro

Sábados, 22 h por 96.1 FM

radio
UNAM

Experiencia sonora

www.radio.unam.mx



NOVEDADES EDITORIALES / CINE



DISPONIBLES EN LA RED DE LIBRERÍAS UNAM Y EN NUESTRA TIENDA EN LÍNEA

Consulta en:

www.libros.unam.mx



CINE





MÉXICO
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA



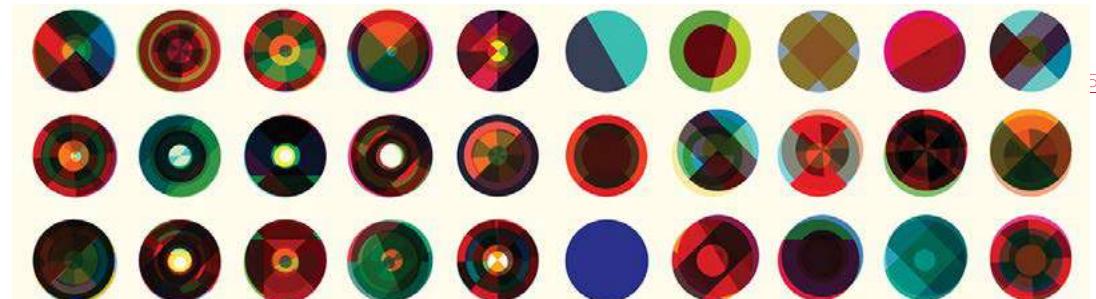
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

IMCINE
INSTITUTO MEXICANO
DE CINEMATOGRAFÍA



Convocatoria abierta:
3 de marzo - 3 de junio

www.fundacionbbvabancomer.org



PROYECTO B PARTICIPA estímulos a proyectos de arte

Fundación
BBVA Bancomer

AC/E

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

#ACEmusica

#ACEartesvisuales

#ACEartesescenicas

#ACEliteratura

#ACEcine

Acción Cultural Española (AC/E) es una entidad pública dedicada a impulsar y promocionar la cultura y el patrimonio de España, dentro y fuera de sus fronteras, a través de un amplio programa de actividades que incluye exposiciones, congresos, ciclos de conferencias, cine, teatro, música, producciones audiovisuales e iniciativas que fomentan la movilidad de profesionales y creadores.





Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

Scott Yoo, director artístico y director principal

MARZO

3 y 4
Preconcierto
ANNA POLONSKY, piano
EDWARD SPENCER, oboe
MARTIN ARNOLD, clarinete
SAMANTHA BRENNER, fagot
POR CONFIRMAR, corno
BEETHOVEN - Quinteto para piano y aientos

Concierto
SCOTT YOO, director
ANNA POLONSKY, piano

BEETHOVEN - Concierto para piano no. 1
RAJMANINOV - Sinfonía no. 2

10 y 11
JÖRG BIRHANCE, director

HAYDN - Sinfonía no. 92, Oxford
REVUeltas - Suite Redes (Versión original de 1935)
EGON WELLESZ - Sinfonía no. 1

17
Festival de México en el Centro Histórico (Templo de Santo Domingo)

18
Festival de México en el Centro Histórico (Centro Cultural Roberto Cantoral)
CORELLI - Concerto Grosso en re mayor
BACH - Suite orquestal no. 4
HÄNDEL - Suite no. 1 de la Música acuática

25
Festival de México en el Centro Histórico (Zócalo)
SCOTT YOO, director

CORO
GABRIELA HERRERA, soprano
MARÍA LUISA TAMEZ, alto
ALAN PINGARRÓN, tenor
CARSTEN WITTMOSER, bajo

BEETHOVEN - Sinfonía no. 9, Coral

ABRIL

14 y 15
MIN CHUNG, director

GUTIÉRREZ HERAS - Ludus Autumn
HAYDN - Sinfonía no. 44, Fúnebre
BRAHMS - Sinfonía no. 4

21 y 22
STEVEN ELLERY, director

ELGAR - Falstaff
WALTON - Sinfonía no. 1

28 y 29
Preconcierto
FUMIAKI MIURA, violin
ULISES AGUIRRE, violin
SCOTT YOO, viola
ELZBIETA KRENGEL, violonchelo
SIBELIUS - Cuarteto Voces Intimae

Boletos en taquilla y Ticketmaster

Concierto
SCOTT YOO, director
FUMIAKI MIURA, violin

PONCE - Cantos y danzas de los antiguos mexicanos
BRITTEN - Concierto para violin
SIBELIUS - Sinfonía no. 7
BEETHOVEN - Obertura Leonora no. 3

Programación sujeta a cambios

Todos los conciertos se llevarán a cabo en la Sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli a excepción de los que indican otra sede.

Sábados 18:00 h
Domingos 12:30 h

Sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli
Av. Periférico Sur núm. 5141,
col. Isidro Fabela, C.P. 14030,
CDMX

Conciertos durante todo el año, consulta el resto de nuestra programación en:

ofcm.cultura.cdmx.gob.mx

EL CENTRO HISTÓRICO ES DE TODOS





DGECI

Dirección General de
Cooperación e
Internacionalización

UNAM

ESTE 2018 CONOCE LAS

CONVOCATORIAS DE

PRO
CINE
CDMX



**EXHIBICIÓN
FESTIVALES
FORMACIÓN
INVESTIGACIÓN
PRODUCCIÓN**

[@ProcineCDMX](#) [/procinecdmx](#)

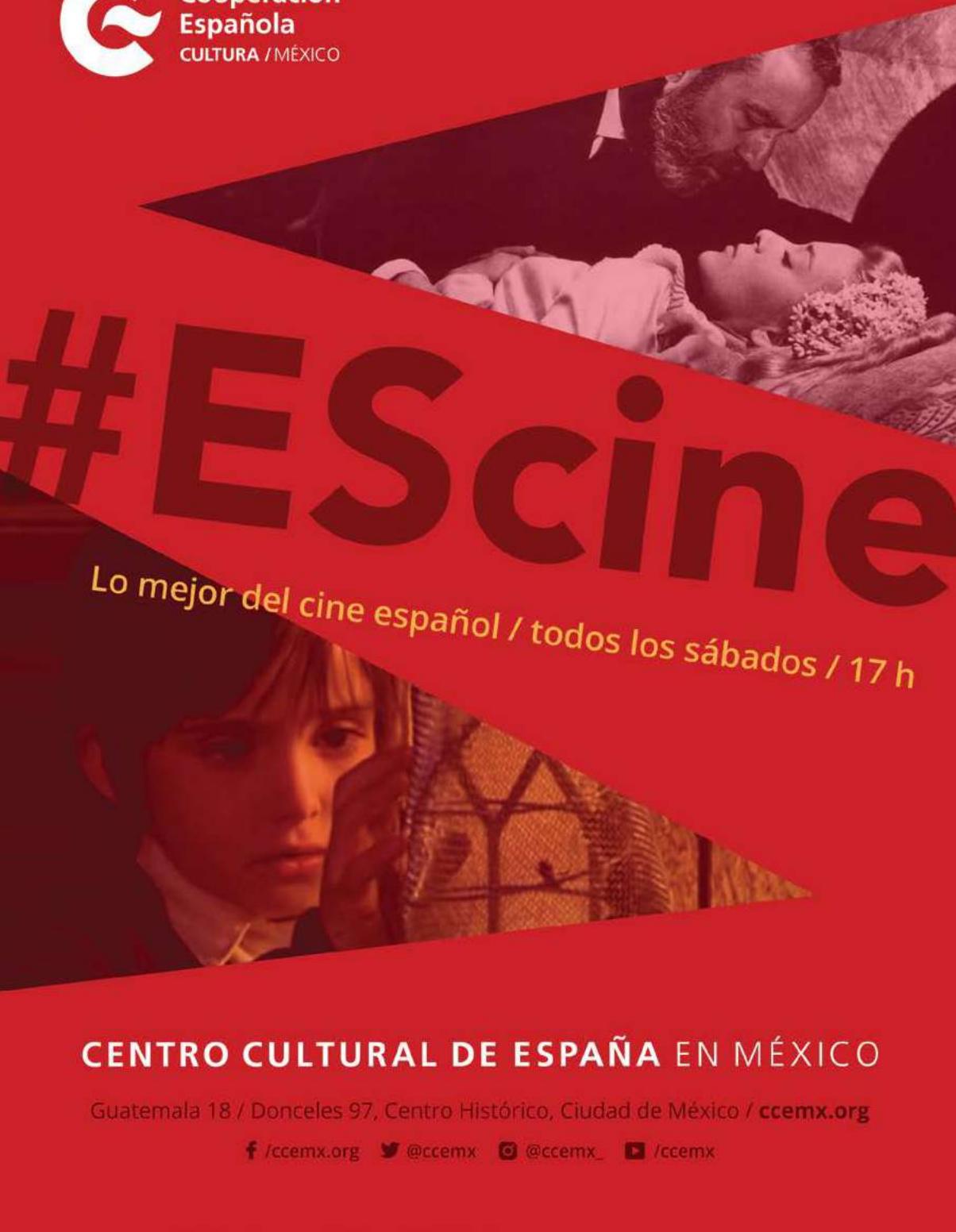
www.cultura.cdmx.gob.mx www.procine.cdmx.gob.mx

CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



PRO
CINE

Capital Social Por Ti



El **Goethe-Institut Mexiko** apoya la cinematografía con diversas actividades:

- La Semana de Cine Alemán
- Colaboraciones con los festivales más destacados de México
- Retrospectivas
- Directores invitados
- Ciclos de Cine
- Préstamo de películas alemanas a cineclubes e instituciones de educación pública



www.goethe.de/mx





LE
CINÉMA
IFAL

Consulta nuestra cartelera en: www.ifal.mx/cinema/cartelera

SALA DE CINE

Río Nazas 43, Col. Cuauhtémoc, CDMX.

/lecinemaifal @_lecinema



SAMANÁ

PUNTA CANA

SANTO DOMINGO

¿QUÉ TAL EL PASEO?

¡POR DÓNDE
COMIENZO?




República Dominicana
Lo tiene todo

#GoDomRep
GoDominicanRepublic.com

 AEROMEXICO

FROM RECORD TO PLAY

labo

labo.mx

@labooficial





Porque los
Imprevistos
nunca son parte del guión
Nosotros
te aseguramos

Más de **150,000** Producciones, **52 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

México (5255) 5482 3550 Desde E.U.: (818) 2327168



VIDEOCAMARA
PROFESIONAL || **AG-UX90P**
NUEVA Serie UX con grabación UHD



Características:

- Zoom inteligente de 25x de alta resolución
- Grabación en Alta calidad de imagen, en multiformato UHD / FHD / SD
- Estabilizador de imagen óptico avanzado y AF inteligente de alta velocidad y alta precisión
- Estabilizador de imagen híbrido de 5 ejes [FHD]

Panasonic
BUSINESS

2018

Simplemente

Tecnología para Cine, Televisión y Broadcast.
Dominamos el equipo, diseñamos la solución.



- Ventas e integración
- Rentas y Servicios de Producción
 - Servicio Técnico
 - Centro de Capacitación
 - Realidad Virtual/Aumentada

Guanajuato 97, Col. Roma,
06700, CDMX, México

+52 (55) 5584-2121

contacto@simeplemente.net

www.simeplemente.net

SimplementeMX



Visítanos en www.simeplemente.net/ficunam2018
y obtén una **oferta especial** para asistentes de **FICUNAM**



Türk kahvei T
ئۇرۇمچى كەنەتلىك قۇرغۇنىڭ
工囯的土耳其咖啡

ARTESANAL
Café Turco
Craft Turkish coffee

Preparación en ARENA, ÚNICA EN MÉXICO
con 80 años de experiencia.

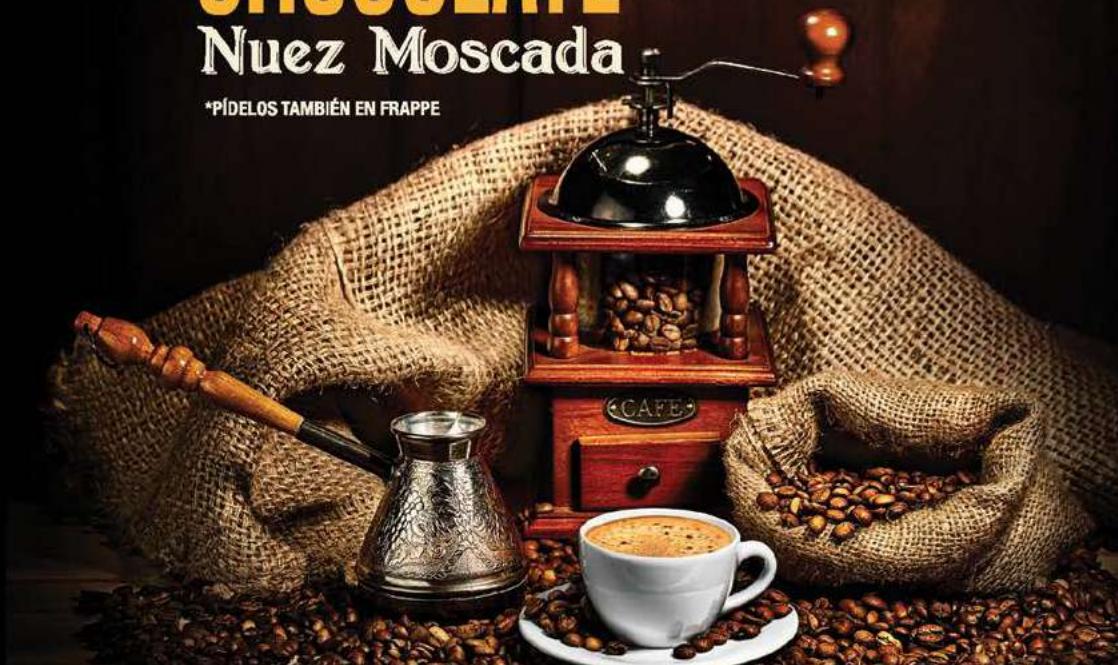
PRUÉBALO EN SUS 4 VARIEDADES

TRADICIONAL • Cardamomo

CHOCOLATE

Nuez Moscada

*PÍDELOS TAMBIÉN EN FRAPPE



ÚSALOS CON TODO



FOREVER CHUCK

CONVERSE

Canon

HACER HISTORIA
ES UNA DECISIÓN QUE PUEDES
TENER EN TUS MANOS



Cuando eliges Canon, eliges una extensión de ti, una herramienta que complementa tu visión y te da lo necesario para plasmar tu mejor impresión sobre el mundo.

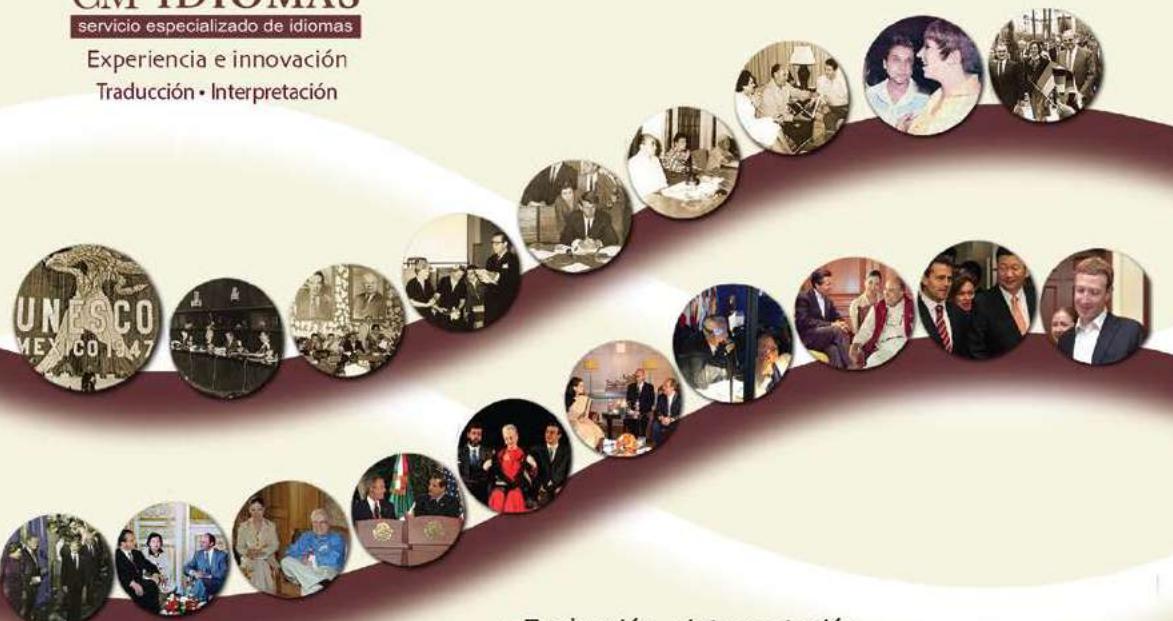




CM IDIOMAS
servicio especializado de idiomas

Experiencia e innovación
Traducción • Interpretación

Siete décadas facilitando la comunicación interlingüística al más alto nivel en más de 50 idiomas.



- Traducción e interpretación
- Eventos internacionales
 - Sistema de interpretación simultánea infrarrojo digital Taiden con 32 canales
 - Micrófonos parlamentarios
- Interpretación simultánea a distancia
 - Conferencias telefónicas en varios idiomas
 - Videoconferencias multilingües
 - Seminarios en línea con interpretación simultánea



Ciudad de México: 52(55) 4164 7945

www.cmidiomas.com • cmidiomas@cmidiomas.com



Servicios Integrales

Renta de radios y plantas de energía

Especialistas en filmaciones, scoutings, comerciales, conciertos, espectáculos, convenciones, conferencias, eventos deportivos, exposiciones, eventos sociales, empresariales y otros, con sucursales en la CDMX y en Cancún.

Of. Radios: 5645 0002 | 5630 7070
 Of. Plantas: 5485 6576 | 5485 3495
 CDMX: 04455 2270 7001
Cancún: 04455 5101 1736

Danesa
33



CAMBIA
LAS PALOMITAS
POR LA DONA
DE TU SUEÑOS.
TÚ DALE

Fotografías reales
por gente real.



Capptu.

¿Representas
una marca?

Genera contenido exclusivo
creado por tus consumidores.

¿Eres
fotógrafo?

Participa en las misiones
y igana más que likes!

Disponible en la
App Store

DISPONIBLE EN
Google Play





MONEDEROS
ELECTRÓNICOS



SISTEMA
DE PUNTOS



NOSOTROS
LO HACEMOS
POSIBLE.

5658 5387

ventas@cardmx.com



TÚ
ELIGES,



CREDENCIALES



CERTIFICADOS
DE REGALO

TARJETAS
CON CHIP





d tarima



www.dtarima.com

f/d-tarima | [@d_tarima | p/dtarima | \[@dtarima\]\(https://www.instagram.com/dtarima\)](https://twitter.com/d_tarima)

muebles@dtarima.com | (01 55) 55 47 28 20



PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL
DE LITERATURA NEGRA

MÉXICO NOIR 1

Invitados internacionales, talleres,
conferencias, presentaciones de libros,
ciclo de cine, charlas, concursos

Del 7 al 27 de mayo 2018
Librería Rosario Castellanos
Av. Tamaulipas 202, Hipódromo Condesa

NITRO NOIR
COLECCIÓN

www.nitro-press.com

f/nitro/press

t/@NITROPRESS

NP
NITRO/PRESS

editorial.nitropress@gmail.com



eno

Roma
Chihuahua 139,
Roma Norte, CDMX
T. 7576 0918 | 7576 0919

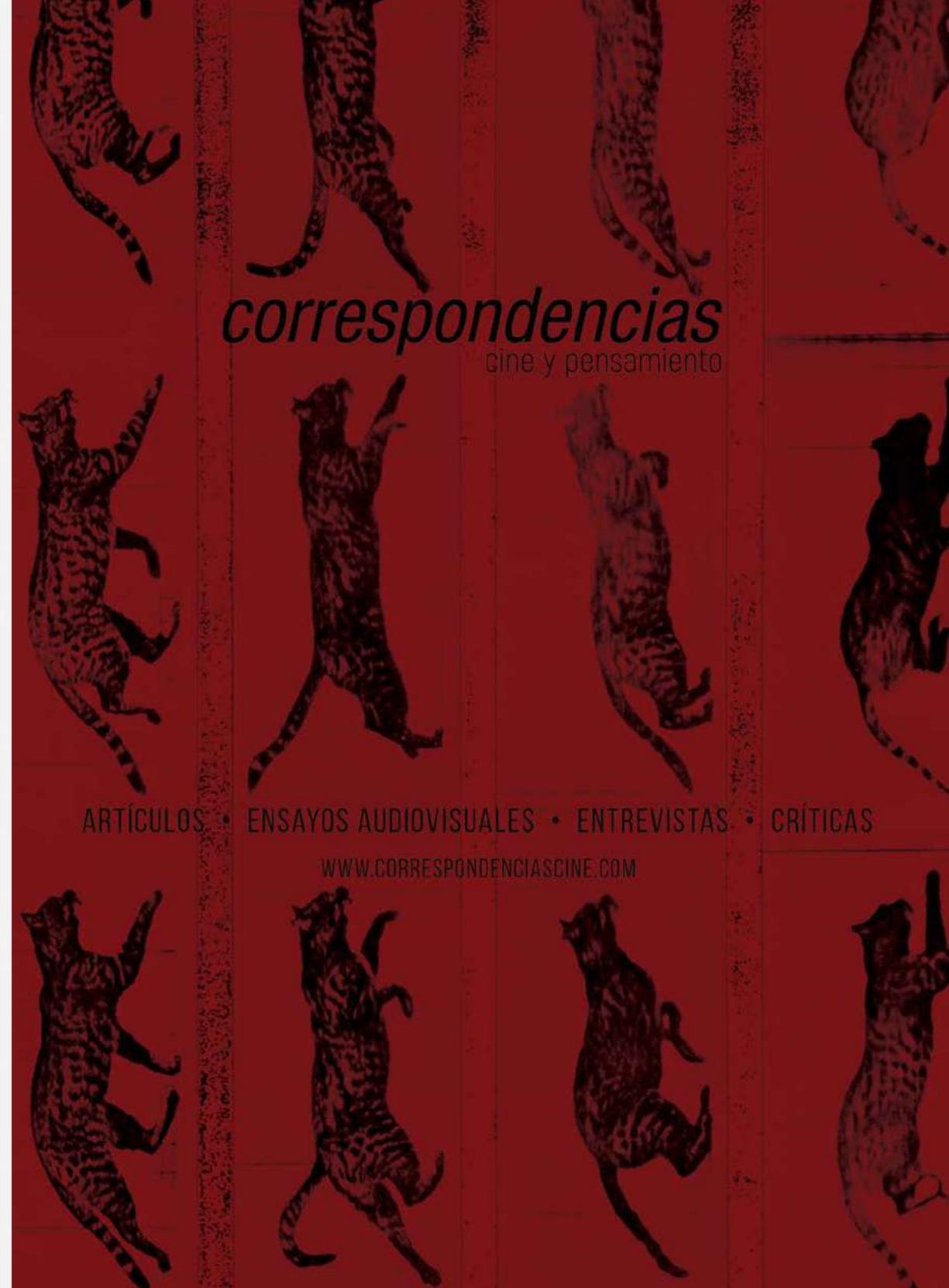
Petrarca
Francisco Petrarca 258,
Polanco, CDMX
T. 5531 8535 | 5531 8300

Palmas
Palmas 520, Lomas
de Chapultepec, CDMX
T. 5531 0487

Virreyes
Explanada 730, Lomas
de Chapultepec, CDMX
T. 5262 0487

Museo Jumex
Blvd. Miguel de Cervantes
Saavedra 303, CDMX
Mayo 2018

eno.com.mx



GATOPARDO

www.gatopardo.com



Guillermo del Toro



Travesías Media

¡NUEVA ÉPOCA!

U REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO



SUSCRÍBETE Y RECÍBELA CADA MES

suscripción anual: \$500.00

teléfono: (55) 5550 5800

suscripciones@revistadelauniversidad.mx

www.revistadelauniversidad.mx

culturaUNAM



ENFILME.COM

CINE TODO EL TIEMPO



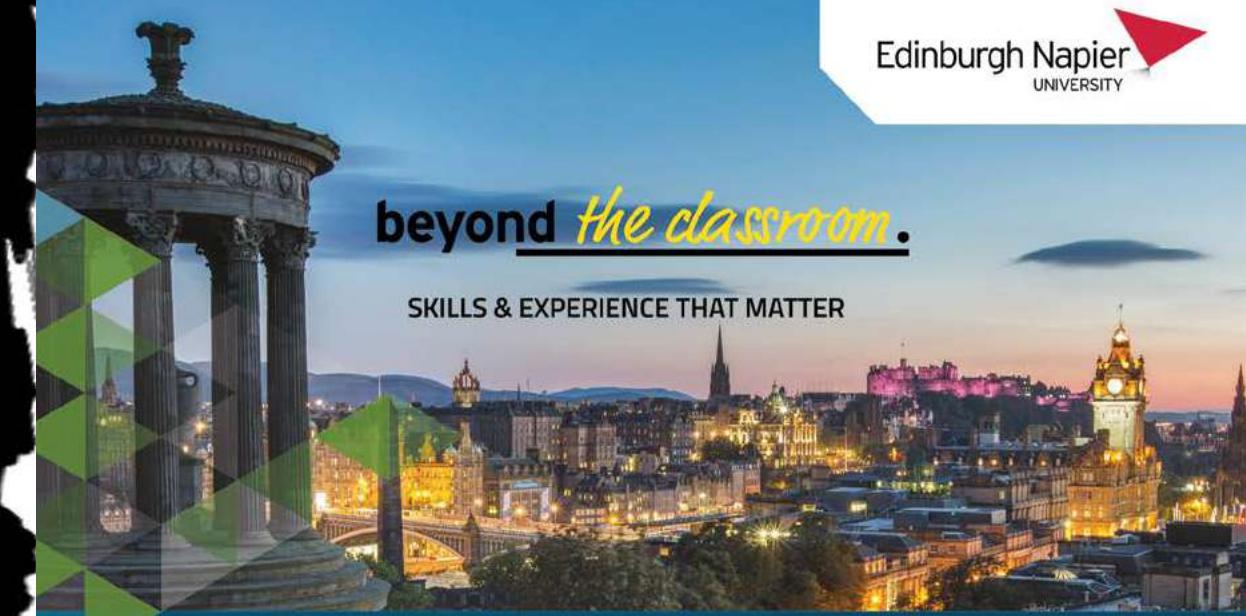
Síguenos en:



/enfilme



@enfilme



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 2018

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

international@napier.ac.uk

[@EdinburghNapier](https://twitter.com/EdinburghNapier)

[@ENUinternational](https://www.facebook.com/ENUinternational)

FIND YOUR FOCUS

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/Sport/Broadcast**

MA **International Journalism for Digital Media**

MA **Public Relations and Digital Communications**

MA **TV and Radio Scriptwriting**

 @SalfordUni

 @UniversityofSalfordInternational

 @createatsalford

www.salford.ac.uk/arts-media

international-recruitment@salford.ac.uk

+ 44 (0)161 295 4545



FICUNAM



71

Locarno Festival
1–11 | 8 | 2018



locarnofestival.ch

Main partners

Institutional partners:
Republic and Canton of Ticino with 
Federal Office of Culture
Swiss Agency for Development and Cooperation soc
City and Region of Locarno

FID

29th
International
Film Festival
Marseille

July 10–16, 2018

THE CALL FOR FILMS IS AVAILABLE
ON OUR WEBSITE FROM NOVEMBER 13,
2017 TO MARCH 19, 2018

FID Lab

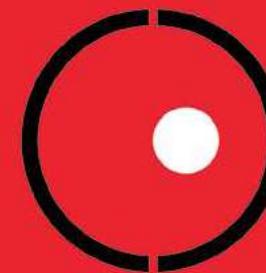
10th International
Coproduction
Platform

July 12–13, 2018

THE CALL FOR PROJECTS IS
AVAILABLE ON OUR WEBSITE
FROM DECEMBER 5, 2017
TO MARCH 2, 2018



www.fidmarseille.org



DOCS [MX]

13.^o Festival Internacional de Cine
Documental de la Ciudad de México
11 al 20 de octubre | 2018

Exhibición | Formación | Creación

docs.mx.org
#InDocsWeTrust

VIENNALE

Vienna International Film Festival



ABEL FERRARA - HANSA, VIENNALE TRAILER 2017

OCTOBER 25–NOVEMBER 8, 2018

www.viennale.at



DOC LISBOA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

in october the whole world fits in lisbon

doclisboa'18
call for
entries
15.1-31.5

www.doclisboa.com

18-28.10



FICVALDIVIA [25]
8 — 14 OCT 2018



25 AÑOS AÑOS
MOVILIZANDO AL CINE
EN LATINOAMÉRICA

25 years mobilizing
cinema in Latin America

Síguenos en:
[/ficvaldivia](https://www.facebook.com/ficvaldivia)
[@ficvaldivia
\[@ficvaldivia
\\[www.ficvaldivia.cl\\]\\(http://www.ficvaldivia.cl\\)\]\(https://www.instagram.com/ficvaldivia\)](https://twitter.com/ficvaldivia)

59^{esimo}
FESTIVAL
DEI POPOLI

INTERNATIONAL DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL

Winter 2018

www.festivaldeipopoli.org



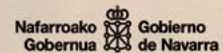
PUNTO DE VISTA

PAMPLONA-IRUNEA 5-10 MAR. 2018

12º Festival
Internacional de Cine
Documental de Navarra

12. Nafarroako Zinema
Dokumentaleko
Nazioarteko Jaialdia

12th International
Documentary Film
Festival of Navarra



NICDO



FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

FILMADRID

// IV EDICIÓN
7JUN > 16JUN 2018

// FILMADRID.COM

